

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА
на диссертационное исследование Лю Тяньцюаня
«Объединение “Шторм” и его роль
в художественных процессах в Шанхае
в первой половине XX века»,
представленное на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура)

Объектом исследования в диссертации Лю Тяньцюаня явилась деятельность объединения «Шторм» (Цзюэлань 决澜社 1931–1935) – художественная, выставочная, издательская, педагогическая. Предметом исследования названы творческие стратегии «Шторма», сказавшиеся в модернизации китайского искусства до основания КНР (1949).

Диссертант видит своей целью определение роли этого союза в современной ему артистической среде. К задачам относятся: реконструкция «панорамы художественной жизни» Шанхая – международного порта и крупнейшего тогда культурного и экономического центра страны; изучение процесса интеграции западного и китайского искусства посредством сравнения художественных школ, включая аспекты влияния модернизированного искусства Японии; анализ направлений работы лидеров «Шторма» – живописцев Пан Сюньцзиня (1906–1985), Ни Идэ (1901–1970), Цю Ди (1906–1958), искусствоведа Фу Лэя (1908–1966) – в контексте развития китайского современного искусства, профессионального образования и художественной критики (Дис., с. 15–16, Автореф., с.7–8).

Научную базу диссертации составили приведенные в списке литературы более 30 китайских источников, 70 изданий на русском, свыше 60 – на китайском и 9 на английском языке (Дис., с. 183–194). Источниками являются и привлеченные соискателем произведения художников «Шторма», сохранившиеся в музеях Китая и репродукциях 1930-х годов (Дис., с. 16). Рациональное использование этих материалов и научной литературы по теме диссертации обеспечили обоснованность положений и выводов Лю Тяньцюаня.

Актуальность исследования обусловлена тем, что адаптация в китайском искусстве методик современной западноевропейской живописи имеет не только локальное, но и широкое «историко-культурологическое и общепhilософское» значение (Автореф., с.3–4).

Положительный опыт «Шторма» в сфере взаимодействия китайской и западной традиций, базирующихся «на различных основах мироощущения и мировоззрения», во многом определил стратегию всей современной живописи КНР. Данная работа, по сути, закрывает лакуну в отечественных исследованиях китайского изобразительного искусства первой половины XX века (Дис., с. 4–6).

Обозначая степень разработанности темы, диссертант отметил, что интерес к практикам группы «Шторм» в Китае возрастал на протяжении нескольких десятилетий по окончании культурной революции (1966–1976). Среди ранних публикаций упомянуто изданное в Пекине в 1989 году исследование полувекowego развития «прозападной» китайской живописи (1898–1949), автором которого является Чжу Босюн; в 2000-х, наряду с работами китайских ученых, рассматривающих эволюцию масляной живописи Китая XX века в целом (Шао Дачжэнь, 2001; Лю Цунь, 2005; Ли Чао, 2007), вышли указанные в диссертации издания об изобразительном искусстве Шанхая (Хуан Кэ, 2000; Ван Чжэнь, 2005); привлечены китайские исследования, раскрывающие «специфику социокультурной среды города (Шанхай – М.Н.), процессы интеграции китайского и модернистского искусства» (Пань Лин, 2008; Хуан Шугуан, 2016).

В работе Лю Тяньцюаня содержатся ссылки на исследования отечественных авторов (Ю.А. Селиверстовой, 2013; М.А. Неглинской, 2022), анализирующих актуальные для обсуждаемой работы аспекты «наложения китайской и западной парадигм» в современной культуре и искусстве Поднебесной.

Диссертант добросовестно изучил и русскоязычные работы китайских исследователей, в том числе защищенную в Санкт-Петербурге кандидатскую диссертацию о реалистической масляной живописи Китая рубежа XX–XXI веков (Ван Цинтянь, 2018), а также статьи о становлении художественного образования в Шанхае и влиянии последнего на китайское искусство первой трети XX века (Ху Вэньвэнь, 2023) и публикацию (Фан Цзинсюй, 2023) о роли авангарда в китайском и отечественном искусстве 1930-х–1980-х. В перечень работ на английском языке входит изданная в 2024 году в Гонконге книга британского исследователя Л. Уолдена об адаптации сюрреализма в Шанхае (Дис., с. 6–14, Автореф., с. 5–7).

Научная новизна обсуждаемой работы определяется отношением Лю Тяньцюаня к объединению «Шторм», с одной стороны, как художественной структуре, взявшей под контроль творческий, образовательный и дискурсивный процессы, с другой стороны, как «интеллектуальному полю», вместившему и «рефлексию китайских мастеров по отношению к собственной культурной идентичности» и их неподдельный интерес к обновляющим находкам западного модернизма.

Комплексным подходом диссертанта к анализу деятельности группы «Шторм» определен выбор соответствующей методологии на базе искусствоведческого, историко-культурного, текстологического и герменевтического методов (Дис., с. 17–19, Автореф., с. 8–9).

Основные положения диссертации апробированы в серии докладов на шести всероссийских и международных конференциях 2021–2025 гг., в 20 статьях, 8 из которых рекомендованы ВАК при Минобрнауки России (Дис., с. 21–22, Автореф., с. 11, 25–26).

Структуру работы Лю Тяньцюаня (общий объем 226 с.) составляют введение, три главы, разделённые на параграфы; заключение, библиография и приложения, включающие иллюстративный материал, а также выполненные диссертантом переводы китайских источников по заданной теме (Дис., с. 22, Автореф., с. 11).

Во Введении (Дис., с. 3–22) характеризуются: направление исследования, его структура и методика, научная база, теоретическая и практическая значимость, актуальность и новизна. Исследование Лю Тяньцюаня впервые в отечественной науке убедительно показывает, что «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» (Дис., с. 20, Автореф., с. 10).

В Первой главе Лю Тяньцюань обозначил причины превращения Шанхая второй половины XIX – начала XX веков в релевантный Новому времени культурный центр Поднебесной, где началось издание художественных журналов; школы и колледжи ввели в программу курсы по изобразительному искусству; в течение десятилетия с середины 1920-х до середины 1930-х годов было основано более 50 художественных учебных заведений; сформировались первые в стране творческие сообщества (параграф 1.1). Указано, что некоторые новации западной живописи XX века (например, техника дриппинга) веками использовались в китайской национальной живописи *гохуа*; наличие базовой живописной традиции и её готовность к модернизации позволили китайским мастерам «оперативно осваивать новые приемы» (параграф 1.2). Далее утверждается, что распространение западного модернизма происходило двумя путями: на рубеже XIX – XX веков посредническую роль сыграло уже испытывавшее вестернизацию искусство Японии; начиная с 1920-х годов более существенным фактором стало прямое обучение китайских художников в Европе, и прежде всего в Париже (параграф 1.3). Творческим достижением группы «Шторм» диссертант называет глубоко осознанную задачу претворения находок

модернизма ради «формирования национального художественного языка» (Дис., с. 23–76, Автореф., с. 11–14).

Вторая глава посвящена анализу основных этапов и направлений деятельности объединения «Шторм» за сравнительно короткий период его существования, совпавший с первой половиной 1930-х годов (Дис., с. 77–123, Автореф., с. 14–19). Здесь отмечается способность представителей группы творчески трансформировать «самые радикальные художественные тенденции» западного модернизма, их стремление превратить «индивидуальные эксперименты по внедрению западного искусства в публичное движение» посредством организации выставок, лекций и семинаров, публикаций критических статей и материалов об истории и теории искусства (параграф 2.1). На основе критических работ 1930-х и сведений, оставленных представителями группы «Шторм», диссертант реконструировал историю проведения четырех выставок 1932–1935 годов. Причинами распада группы он называет как противоречия в авторских позициях, так и саму политическую ситуацию в канун войны с Японией (1937–1945), когда «экспериментальная живопись воспринималась как элитарное занятие, чуждое реальности» (параграф 2.2). Практика преподавания членов «Шторма» (Пан Сюньцин, Ни Идэ и других) в академических институтах, художественных школах, студиях и их теоретические публикации помогли повысить уровень влияния группы в творческой среде Шанхая. Выставки работ учащихся, в сочетании с критическим обсуждением, стали частью образовательного процесса, что позволяет оценивать объединение «Шторм» как аналогию современной художественной академии (параграф 2.3). Особую роль в деятельности «штормовцев» играл журнал «Искусство» (艺术旬刊), редакторами которого были Ни Идэ, Пан Сюньцин и Фу Лэй. Журнал знакомил читателей с современным китайским и западным искусством, предлагал его критическую оценку, освещал проблемы освоения масляной техники в Поднебесной, оценивал качество живописных работ. Краткость существования журнала (с 09.1932 по 02.1933) компенсировалась интенсивностью публикаций: в течение полугода вышло 14 выпусков. Диссертант особо отмечает организационную и теоретическую деятельность Фу Лэя, проявившегося как «выдающийся педагог, литератор и переводчик, искусствовед и художественный критик» (параграф 2.4).

Третья глава рассказывает о творческом наследии лидеров «Шторма» (Дис., с. 124–178, Автореф., с. 19 – 24). Претворившая находки фовизма ранняя живопись обучавшегося во Франции (1925–1930) Пан Сюньцин, декоративна, и вместе с тем ей присуща «одухотворенность», значение которой в искусстве подчеркивал китайский теоретик V в. Се Хэ; в начале 1930-х Пан Сюньцин работал также в русле «этически и социально

ориентированной живописи»; позднее начал изучать традиционные орнаменты, желая на их основе «создать современный дизайнерский стиль» (параграф 3.1). Авторский почерк художника и теоретика живописи Ни Идэ, получившего в конце 1920-х профессиональное образование в Токио, впитал «конструктивную ясность европейского модернизма»; как показал диссертант, в работах Ни Идэ «национальный код не накладывается поверх формы, а словно бы прорастает в ней» (параграф 3.2). Живопись Цю Ди – одной из двух художниц группы «Шторм» – определяется как «искусство мягкой силы»; в некоторых ее полотнах 1930-х видна увлеченность искусством Анри Матисса; Цю Ди, по определению Лю Тяньцюаня, не изображает, а «переживает» форму, «превращая зрительный образ в опыт чувственного познания» (параграф 3.3). В конце третьей главы даны сведения о судьбе представителей «Шторма» после распада группы и в годы КНР: Ни Идэ, Пан Сюньцин и Цю Ди испытали тяготы культурной революции (1966–1976), по завершении которой были признаны основателями современного китайского искусства; покинувшие страну «штормовцы» Чэнь Чэнбо, Ван Цзицюань и художница Лян Байбо реализовали имевшийся опыт в творческой среде Нью-Йорка и Тайваня. На новом этапе художественной интеграции, начавшемся в 1980-х, этот опыт оказался вновь востребован и в КНР (параграф 3.4). Выводы, приведенные в конце трех глав, суммированы в Заключении (Дис., с.179–182, Автореф., с. 24).

Обсуждаемая работа демонстрирует адекватное понимание творческой эволюции «Шторма» и китайской живописи XX века в целом, эрудицию диссертанта, глубоко профессиональный подход к анализу искусствоведческого материала и способности к обобщению. Ценность результатов исследования определяется тем, что оно позволяет спроецировать опыт «штормовцев» на китайское искусство текущего времени.

В порядке критических замечаний приведу ряд очевидных погрешностей: во Введении указана публикация Яо Даймэй «<...> Самопортрет и формирование женской западной живописи в период Республики Китая» (Дис., с. 13, сноска 29) – более корректна формулировка: «*Автопортрет* и формирование женской «прозападной» живописи в период *Китайской республики*». Такой же коррекции подлежит именование современной масляной живописи Китая в целом – не «западной», а «прозападной»; для современной тушевой живописи диссертант нашел удачный термин «неотрадиционная школа» (Дис., с. 61).

Русская транскрипция иероглифов в диссертации и автореферате дается дискретно и иногда требует исправлений: например, в русском языке иероглиф 柔 «мягкость» читается как «жоу» (англ. «gou», см.: БКРС в 4-х томах, М., «Наука», 1984, т. 3, с. 722), в тексте

работы – «ро» (Дис., с. 165, Автореф., с. 23). Имя художника Ли Шутун (李叔同, 1880–1942) указано и верно (Дис., с. 203), и ошибочно Ли Шутон (Дис., с. 59, 96; Автореф., с. 14). Топоним Линнань верно дан в названии «Линнаньская школа» и ошибочно – в словосочетании «университет Линьнань» (Дис., с. 61).

Предложенный в БКРС перевод термина *чжэчжун-пай* (折衷派) – «школа эклектики/компромисса» (т.2, с. 732, № 3270) отличен от приведенного в диссертации – «школа синтеза» (Дис., с. 62).

Поскольку в диссертации речь идет о 1930-х годах, когда стиль модерн остался далеко в прошлом, этот термин логично заменить на «модернизм» в следующем фрагменте текста: «Особенно важной была их («штормовцев» – М.Н.) попытка формулировать китайскую версию «модерна» – не как копию европейского авангарда, а как трансформацию его визуального канона через призму национальной эстетики» (Дис., с. 104, Автореф., с.17).

Фраза «<...> европейские художественно-стилевые направления (кубизм, фовизм, импрессионизм, постимпрессионизм, экспрессионизм) переосмысливались через призму традиционного китайского мировоззрения <...>» (Дис., с. 179, Автореф., с. 24) нуждается в правке, поскольку термин «постимпрессионизм», хотя иногда именуется «направлением», в действительности подразумевает ряд различных художественных течений, возникших в западном искусстве после импрессионизма.

Отвлекаясь от частных, отмечу, что обсуждаемая диссертация представляет теоретическую и практическую значимость для искусствоведения: соискатель на основе впервые привлеченного им текстового и художественного материала сумел всесторонне осветить деятельность одного из ведущих творческих союзов Китая первой половины XX века, что делает работу востребованной в учебно-методической практике искусствоведческих и художественных институтов, выставочной и музейной деятельности.

Таким образом, диссертационное исследование Лю Тяньцюаня «Объединение «Шторм» и его роль в художественных процессах Шанхая в первой половине XX века» является научно-квалификационной работой, содержащей решение задачи: теоретического осмысления многогранного опыта группы «Шторм», существенного для развития теории и истории современного художественного процесса в КНР.

Обсуждаемая диссертация соответствует паспорту специальности и требованиям пп. 9–11 и 14 Положения о присуждении ученых степеней, утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 № 842 в действующей редакции, а её автор Лю Тяньцюань заслуживает присуждения ученой степени кандидата

искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура).

Официальный оппонент,
доктор искусствоведения

М. А. Неглинская

29 января 2026 г.

Сведения об оппоненте:

Неглинская Марина Александровна, доктор искусствоведения (17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура), заведующая Отделом восточного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств, структурного подразделения ФГБУ «Российская академия художеств» (НИИ РАХ). Адрес: 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21, e-mail: neglinskaya@mail.ru, телефон: +7(495)-637-31-76

(М.П.)

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ
Марина Александровна Неглинская
Начальник управления
делопроизводства,
документационного
обеспечения и контроля

29. 01. 2026

