

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования

«Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

Уральский гуманитарный институт
Кафедра культурологии и социально-культурной деятельности

На правах рукописи

Люй Чао

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ
В ПЕРИОД РЕСПУБЛИКИ (1912–1949 ГГ.)**

Специальность: 5.10.1 Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель:
кандидат философских наук, доцент
Кемерова Татьяна Александровна

Екатеринбург

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. СВОЕОБРАЗИЕ ФОРМИРОВАНИЯ КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ.....	16
1.1. Социальные функции художественной культуры и культурные традиции.....	16
1.2. Роль живописи в становлении традиционной культуры Китая.....	27
1.3. Социально-культурная среда в Китае рубежа XIX–XX веков и периода Китайской Республики.....	42
ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ ЖИВОПИСИ В ПЕРИОД КИТАЙСКОЙ РЕСПУБЛИКИ ПОД ВЛИЯНИЕМ ЗАПАДНЫХ ИДЕЙ.....	52
2.1 Роль западных идей в эволюции содержания, форм и техники китайской живописи.....	52
2.2. Развитие художественного образования в период Китайской Республики под влиянием западных идей.....	69
2.3. Влияние концепций демократии и гендерного равенства на сферу живописи.....	87
2.4. Эволюция содержания и форм живописи в условиях рыночной экономики.....	108
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	122
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	132
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	149

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования.

Актуальность выбранной темы исследования обусловлена рядом причин. Во-первых, с начала XX века западные философские, социально-политические теории, эстетические концепции и приемы живописи начинают проникать в Китай, что оказало беспрецедентное влияние на китайскую традиционную культуру и привело к всеобъемлющим трансформациям в культуре и искусстве. Китайская Республика (1912–1949 гг.) была важным этапом китайской культурной истории, в ходе которой искусство живописи претерпело огромные изменения в результате вестернизации китайской культуры. В контексте общей трансформации культуры живопись Китайской Республики в полной мере отражала сложные отношения между традициями и современностью, Китаем и Западом. Изучение китайской живописи этого периода позволяет выявить и проанализировать процесс освоения западных мыслей и систем как сложный и внутренне противоречивый.

Во-вторых, изучение живописи этого периода позволяет углубить понимание ее места в системе китайской культуры. Живопись, как и каллиграфия, в культуре Китая выполняет важную роль трансляции культурных кодов, визуально представляя философские основания культуры и ее символическую картину мира. Она была и остается визуальным выражением китайского культурного духа, что и стало причиной выбора именно живописи для анализа трансформации художественной культуры Китая в указанный период. В качестве произведений живописи рассматривается рисование тушью, масляная живопись и акварель, так как именно эти техники стали доминировать в творчестве китайских художников. Значение живописи указанного периода выходит за рамки истории и теории искусства и подразумевает ее влияние на трансформацию

традиционной культуры в целом, изменение социальных функций искусства, появление новых эстетических концепций, изменение статуса художника, модернизацию системы художественного образования. При этом китайская живопись периода Республики остается недостаточно изученной и заслуживает подробного анализа. Причина, по которой эта диссертация посвящена анализу и обсуждению социальных и культурных изменений в Китайской Республике с точки зрения живописи, заключается в том, что китайская живопись несет в себе определенное культурное содержание в разные исторические периоды. Из-за недостаточного внимания к взаимосвязи между живописью и культурными изменениями во время Китайской Республики, ее изучение находилось в основном в исследовательском поле истории живописи, а большинство авторов сосредоточились на описании художественных концепций, художественных практик и художественных стилей. Существующие результаты исследований — это в основном искусствоведческий анализ произведений художников или субъективная художественная критика, которая все еще относительно редко встречается в перекрестных академических исследованиях. Изменение содержания и формы искусства — это не только изменение самого изображения, но и трансформация общей культурной концепции, которое является результатом комплексных факторов социальной и культурной среды.

И наконец, интерес к культуре Китая указанного периода актуализирован также современным процессом глобализации культур в XXI веке. Эта ситуация поставила все культуры перед общей проблемой: как сохранить свои национальные традиции и соответствовать потребностям модернизации, как интегрировать новые тенденции в ядро традиций, не разрушив их жизнеспособного содержания, как трансформировать традиционные культуры в глобализованном мире. Опыт интеграции западных идей и традиций китайской культуры в период Республики показывает продуктивность культурного диалога, сложность этого процесса и перспективы развития культуры в контексте подобных трансформаций.

Переосмысление социальных и культурных изменений в Китайской Республике с точки зрения живописи и анализ ее воздействия на последующие поколения открывает новую исследовательскую перспективу.

Степень научной разработанности проблемы.

Исследованием традиционной китайской культуры занимались многие китайские, западные и российские ученые: В.М. Алексеев, В.Г. Белозерова, Н.А. Виноградова, Б.Б. Виногородский, Е.В. Завадская, А.И. Кобзев, М.Е. Кравцова, М.В. Крюков, В.В. Малявин, В.В. Осенмук, Л.С. Переломов, С.Н. Соколов-Ремизов, М. В. Софронов, Е.А. Торчинов, Дж. Роули, Сюй Чжоюнь (许倬云), Лян Шумин (梁漱溟), Дуань Ябин (段亚兵), Ван Лицин (万力青), Ван Циншэн (王庆生), Ду Вэйминь (杜维明), Чжан Дайнянь (张岱年), Фань Цзинчжун (范景中), Цао Ицян (曹意强), Жэнь Цзиюй (任继愈), Чэнь Чиюй (陈池瑜).

Большое значение для российской синологии имело издание с 2006 по 2010 гг. многотомной энциклопедии «Духовная культура Китая», дополнительный 6 том которой был посвящен искусству Китая. Это фундаментальное исследование всех видов искусства Китая с древности до начала XXI века было выполнено авторским коллективом под руководством академика РАН М.Л. Титаренко и включает статьи выдающихся российских синологов: В.Г. Белозеровой, А.И. Кобзева, М.Е. Кравцовой, Б.Л. Рифтина, С.А. Торопцева и др. Истории Китайской республики посвящен VII том фундаментального труда «История Китая с древнейших времен до начала XXI века» в 10 томах, созданного Институтом Дальнего Востока РАН. VII том был издан в 2013 году. В нем подробно рассматриваются вопросы аграрной политики, развитие политической и философской мысли, модернизации политической и правовой сферы, конфессиональной политики, однако сфере культуры не уделяется внимания.

Работы Мэн Сяньюня (孟祥运), Лу Юйлие (楼宇烈), Гэ Чжаогуана (葛兆光) и Фэн Цзыкая (丰子恺) особенно важны для понимания взаимосвязи

между китайской культурой и китайской живописью. Они попытались построить историю современного китайского искусствознания с нескольких позиций: идеологического и культурного фона, художественного мышления и искусствоведческих исследований. В работах Чжуан Жунчунь (阮荣春), Ху Гуанхуа (胡光华) и Чэнь Чиюй (陈池瑜) рассматриваются новые достижения традиционной живописи в республиканский период и анализируется связь между национальным мышлением и новым искусством. Цзун Байхуа (宗白华), Ли Баоцюань (李宝全) и Юй Цзяньхуа (俞建华) обосновали, что «школа вестернизации» и «традиционная школа» вместе способствовали развитию современного китайского искусства. Лу Пэн (吕澎), Инь Цзинань (尹吉男), Чжоу Янь (周彦) обратили внимание на вопросы, возникающие при столкновении социальных изменений, культурных трансформаций и изобразительного искусства, обсуждая связь между национальной культурой того времени и древней китайской живописью. Чжэн Гун (郑工), Ву Хун (巫鸿) используют структуралистский подход для анализа изменений в современном китайском искусстве. Они утверждают, что трансформация современного китайского искусства не была полностью пассивной, и что после получения импульса со стороны западной культуры произошел процесс активного поглощения и интеграции ее идей. Они пытаются создать набор независимых и автономных концепций дискурса интерпретации искусства и изменить ситуацию определения процесса модернизации китайского искусства по западным стандартам.

Среди работ китайских и западных специалистов по истории искусства и культуры, посвященных периоду Китайской Республики, отметим следующие: Люй Пэн (吕澎), Пан Гункай (潘公凯), Лю Силинь (刘曦林), Лу Фушэн (卢辅圣), Пань Яочан (潘耀昌), Лю Жуй (刘瑞), Чжэн Гун (郑工), Вэй Чэнхун (韦承红), Ли Чжунцин (李铸晋), Ван Цинли (万青力), Ли

Вэймин (李伟铭), Сюй Чжихао (许志浩), S.W. Bushell (Англия), Michael·Sullivan (США), John K. Fairbank (США). Особый интерес представляют труды Майкла Салливана: «Встреча восточного и западного искусства» 1989 года, «Искусство и художники Китая двадцатого века» 1996 года, изданные Калифорнийским университетом. Влиянием западных демократических концепций на китайскую живопись занимались также Чэнь Фэйцин (陈飞清), Ван Луся (王露霞), Ян Пэйпей (杨培培), Ван Синь (王欣), Инь Ли (尹丽), Вэй Цзин (魏静), Чэнь Минюань (陈明园), Ли Хуаньхуань (李欢欢), Пан Яочан (潘耀昌), Тао Юнбай (陶咏白), Ли Ши (李湜), Чжуан Жунчунь (阮荣春), Цао Хунбо (曹红波). Эстетические концепции и качества китайской живописи были предметом внимания Ли Цзэжоу, Цзун Байхуа, Чжоу Сиань, Чжу Гуанцян, Чжу Лиюань, Чжу Лянчжи, Лю Ганцзи, Лин Цзяо, Ф.Г. Чалмерса (F.G. Chalmers).

Проблеме новаций в сфере художественного образования в Китайской Республике посвящены работы следующих исследователей: Чан Фэнся (常凤霞), Чен Шаошань (陈少钗), Чен Шицян (陈世强), Чэн Минтай (程明太), Чи Вэй (迟威), Фань Чжэн (樊正), Фань Цзинчжун (范景中), Фэн Цзя (冯佳), Фэн Сюян (冯晓阳), Хан Цзе (韩捷), Хуан Хоумин (黄厚明), Ван Дунминь (王东民), Ли Минвэй (李明伟), Ху Гуанхуа (胡光华), Ху Гочжэн (胡国正), Линь Фэнмяня (林风眠), Сюй Бэйхун (徐悲鸿), Лю Хайсу (刘海粟), Янь Вэньлян (颜文梁), Лю Сяолу (刘晓路), Цюй Тиехуа (曲铁华), Шан Лянься (尚莲霞), Суй Янь (隋岩), Юй Цзяли (于佳立), Чжан Хэнсян (张恒翔), Юэ Цяньшань (岳黔山), Чжан Янь (张雁), Чжан Вэньхао (章文浩), Чжоу Юэбин (周跃兵).

Образ новой женщины Китая первой трети XX в. рассматривается в статьях Ю.А. Куприяновой (Селиверстовой). Становление женской прозы этого периода стало предметом исследований Н.В. Захаровой и И.А. Мощенко.

Вместе с тем, проблема трансформации художественной культуры остается не полностью раскрытой. Анализ отдельных аспектов культурной трансформации в указанных исследованиях не выявил целостной картины художественной жизни Китая этого периода. На русском языке нет ни одной работы, посвященной этой теме.

Одним из понятий в этом исследовании является «традиция». Традиция как средство консолидации социальной системы рассматривалась в трудах И.Г. Гердера, О. Шпенглера, Н.Я. Данилевского, в социологии Э. Дюркгейма. Проблеме соотношения традиции и новации в динамике культурных изменений посвящены работы Ю. Давыдова, В.С. Семенцова, И.Н. Полонской, Ю.Г. Ершова.

Объект исследования – художественная культура Китая периода Республики.

Предмет исследования – трансформация художественной культуры периода Китайской Республики (на материале живописи).

Цель исследования – проанализировать трансформацию китайской художественной культуры на примере живописи в период Китайской Республики

Реализация этой цели обусловила постановку следующих **задач**:

- 1) Выявить своеобразие китайской традиционной культуры в ее исторической динамике.
- 2) Определить роль живописи в становлении традиционной культуры Китая
- 3) Охарактеризовать социально-культурную среду в Китае рубежа XIX–XX веков и в период Китайской Республики.
- 4) Выявить роль западных идей в эволюции содержания, форм и техники живописи в Китае указанного периода на примере движения «новых» художников.
- 5) Проанализировать направления развития художественного образования под воздействием западных идей.

6) Исследовать феномен «новой женской живописи» в Китайской Республике и влияние на него идей гендерного равенства.

7) Рассмотреть эволюцию содержания и форм живописи в условиях рыночной экономики.

Теоретико-методологическая основа исследования

Исследование опирается на методологию комплексного анализа, сочетающего методы разных наук – теории культуры, истории, искусствоведения, культурологии. Описательные методы используются для изображения содержания произведений Линь Фэнмяня (林风眠), Сюй Бэйхун (徐悲鸿), Лю Хайсу (刘海粟), Янь Вэньлян (颜文梁), Гуань Цзилан (关紫兰), Фан Цзюньби (方君璧), Пань Юлян (潘玉良) и других художников Ассоциации живописи периода Китайской Республики, а также для иллюстрации влияния демократических идей, эстетических и философских концепций на творчество «новых» художников. Методы семиотики используются для анализа социальных проблем в Китае и их репрезентации в символах и образах живописи.

Метод сравнительного анализа позволяет выявить социокультурную ценность и семантические характеристики китайской культуры в разные периоды, а также приемов западной и китайской живописи, что дает возможность понять социальные проблемы, художественные приемы и образы, вновь появившиеся в произведениях искусства периода Китайской Республики.

Герменевтический подход дает возможность рассматривать разные точки зрения при интерпретации произведений искусства и восприятии смыслов художественных текстов.

Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе социальных и культурных процессов, отраженных в текстах китайского изобразительного искусства, прежде всего живописи, периода Китайской Республики:

1. Проблема связи художественной культуры с социальными трансформациями в период Китайской Республики на материале живописи впервые введена в теорию китайской культуры, как и анализ роли живописи в китайском обществе в указанный период, ее социальной значимости и практической ценности транслируемых ею культурных кодов в процессе социально-культурных трансформаций.
2. Выявлена роль живописи в становлении традиционной культуры Китая. На основе исторического экскурса в традиционную китайскую культуру показана роль живописи в визуализации мифо-религиозного комплекса традиционной культуры, базовых философских учений – конфуцианства, даосизма и буддизма. Живопись определена как важнейшее средство сохранения и передачи основных культурных кодов китайской культуры.
3. Проанализирована социально-культурная ситуация в Китае на рубеже XIX–XX веков и в период Китайской Республики как предпосылка изменения содержания и форм искусства. Живопись, основанная на новой визуальной эстетике, показана как поле противоборства старого и нового, форма критики традиционной культуры и символ свободы демократии.
4. Рассмотрена роль западных идей в эволюции содержания и форм китайской живописи. Лозунги «наука» и «демократия» были интерпретированы «новыми» художниками как реалистическая традиция аналитического описания объекта и обращение к реальной жизни людей, что обусловило появление нового содержания, приемов и техник живописи. Своеобразие китайских философских и эстетических концепций обусловили различия визуальной эстетики Китая и Запада и сложность внедрения западных живописных техник.
5. Выявлены основные направления трансформации художественного образования в период Китайской Республики под влиянием западных идей: практика получения художественного образования за рубежом, открытие нового типа учебных заведений и создание учебных программ, включающих такие дисциплины как анатомия, теория цвета, светотень и

т. п. Сравниваются различные методы интеграции западных идей в систему художественного образования.

6. Прослежено влияние западных идей демократии и гендерного равенства на появление движения «новых» художниц, отразивших в содержании своих картин базовые ценности своего пола и свое эмоциональное восприятие действительности.
7. Показано изменение способов обращения произведений искусства на арт-рынке, изменение статуса художника и содержания живописи под влиянием рыночной экономики. Новым явлением стали ассоциации художников, выставки, театральные и музыкальные представления.

Научно-практическая значимость.

Результаты исследования могут быть применены в разработке программ культурной политики и межгосударственного сотрудничества в культурной сфере, в учебно-педагогической деятельности в курсах по культурологии, истории мировой и отечественной культуры, истории искусства, а также при разработке спецкурсов по истории китайской живописи.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Период Китайской республики (1912–1949 гг.) имеет особое значение в изучении культурно-исторического наследия, так как нарастание социальных, политических и экономических противоречий, культурного кризиса в Китае связано с интенсивным проникновением западных идей – философских, социально-политических, эстетических концепций. Следствием данного явления стали трансформация всей системы китайской культуры и создание уникального феномена новой китайской живописи.

2. Живопись в Китае в полной мере воплощает черты традиционной культуры – непрерывность, эстетизм, символизм, отсутствие крайностей рационализма и мистицизма, взаимопроникновение духа и быта. Живопись выступает средством визуального выражения мифо-религиозного и

философского комплекса конфуцианства, даосизма и буддизма, важнейшим средством сохранения и передачи основных культурных кодов.

3. Живопись периода Республики стала полем противоборства старого и нового, традиции и новации. Под влиянием движения «4 мая», Движения за новую культуру, появляется следующее поколение «новых» художников, в работах которых выражались новые эстетические концепции, использовались новые техники и приемы живописи. Интеллектуалы Китайской Республики, заимствуя западные философские, эстетические и художественные идеи, создавали культуру, имеющую не только западную «окраску», но и сохраняющую традиционные характеристики китайской нации. Усвоение западных идей было сложным и противоречивым процессом. Одна из причин этого – в различии подходов к реальности и ее восприятию и отображению в художественных образах.

4. Трансформация художественной культуры Китая в период Республики носила системный характер. Изменение эстетики, содержания, форм и техник живописи, потребовало преобразования всей системы художественного образования. Новая система художественного образования включала возможность получения образования за рубежом, открытие нового типа учебных заведений и создание новых учебных программ, вводивших такие дисциплины как масляная живопись, акварель, анатомия, теория цвета, светотень и т. п.

5. Влияние западных идей гендерного равенства открыло женщинам доступ к образованию, изменило статус женщин-художниц, породило в Китайской республике движение «новой женской живописи». Творчество «новых» художниц отразило женское самосознание новой эпохи и показало их желание избавиться от стереотипов традиционной культуры в понимании роли женщины в обществе. Их картины выражали как базовые ценности пола, так и новую эстетику и художественные приемы.

6. Влияние западной рыночной экономики обусловило формирование художественного рынка, изменение способов распространения

художественной продукции, изменение социальной роли и статуса художников, создание ассоциаций художников. Обращение к популярным темам и новым, непосредственно связанным с повседневной жизнью людей сюжетам придало живописному искусству Китайской Республики уникальный облик.

Эмпирическая база исследования – результаты анализа произведений китайских художников периода Китайской республики, таких как: Цзинчэн (金城), Чжоу Сян (周湘), Ли Тефу (李铁夫), Фэн Ганбай (冯钢百), Ли Иши (李毅士), Ли Шутун (李叔同), Люй Сибай (吕斯百), Линь Фэнмянь (林风眠), У Даюй (吴大羽), Ян Вэньлян (颜文梁), Сюй Бэйхун (徐悲鸿), Лю Хайсу (刘海粟). Всего в исследовании проанализированы работы 120 художников, которые работали во времена Китайской Республики.

Степень достоверности результатов исследования обеспечивается достаточной теоретической базой, представляющей собой совокупность проанализированной культурологической, философской, искусствоведческой литературы; корректным использованием культурологического категориального аппарата; научными интерпретациями и исследованиями по истории китайской культуры, принципам китайской живописи, научной интерпретации 75 картин китайских художников, обучающихся в Европе; Всего было проанализировано 150 произведений художников Китайской Республики.

Апробация результатов исследования

Основные положения исследования представлялись для обсуждения на заседаниях кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина. Идеи, изложенные в работе, апробировались в ходе выступлений и дискуссий в рамках научно-практических конференций, международных конференций, конкурсов научно-практических работ: Международная конференция «Аудиовизуальная платформа современной культуры» (Екатеринбург, 2020); Международная конференция

«Образование, Культура, Общество» (Санкт-Петербург, 2021); Международная конференция «Исторические трансформации культуры: концепты, смыслы, практики» (Екатеринбург, 2021); Международная научная конференция «Многообразие культур в условиях глобализованного мира и проблемы сохранения культурно-исторического наследия» (Екатеринбург, 2022); IV Международной научно-практической конференции «Современные тенденции развития науки и мирового сообщества в эпоху цифровизации» (Москва, 2022).

По теме диссертационного исследования опубликовано 11 статей, из них: 4 статьи – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ и Аттестационным советом УрФУ.

Основные положения диссертационного исследования отражены в публикациях

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных журналах, определенных ВАК и Аттестационным советом УрФУ :

1. Люй Чао. Ассоциации художников в период китайской республики в контексте социальных и культурных трансформаций // Общество: философия, история, культура – 2021. – № 3 (83). – С. 93–97; 0,31 п. л.

2. Люй Чао, Кемерова Т. А. Влияние западных идей женского Просвещения на женскую живопись в Китайской Республике // Культура и искусство. – 2022. – № 5 (37). – С. 60–73; 0,42/0,21 п. л.

3. Люй Чао, Кемерова Т. А. Эстетическая культура Китая периода Китайской Республики и ее влияние на развитие живописи // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2022. – № 2 (28). – С. 137–148; 0,50/0,25 п. л.

4. Люй Чао. Культурная ценность традиционной китайской живописи // Общество: философия, история, культура – 2023. – № 3. – С. 211–216; 0,37 п. л.

Статьи, опубликованные в других научных изданиях:

1. Люй Чао. Художественное творчество на фоне цифровой эпохи // *Аудиовизуальная платформа современной культуры (XV Колосницынские чтения): материалы Международной научной конференции, Екатеринбург–2020.* – С. 190–195; 0,43 п. л.
2. Люй Чао. Применение каллиграфических элементов в масляной живописи в Китайской Республике // *Гуманитарный научный вестник.* – 2020. – № 12. – С. 113–117; 0,31 п. л.
3. Люй Чао. Применение новых медиа-технологий в современном китайском искусстве // *Международная научная конференция "образование. культура. общество", Санкт-Петербург – 2021.* – С. 16–18; 0,19 п. л.
4. Люй Чао, Кемерова Т. А. Влияние новых медиа на традиционную живопись // *Исторические трансформации культуры: концепты, смыслы, практики (XVI Колосницынские чтения): материалы Международной научной конференции, Екатеринбург – 2021.* – С. 398–404; 0,28/0,15 п. л.
5. Люй Чао, Кемерова Т. А. Сравнение культурной политики Китая и России с точки зрения социокультурных ценностей // *Наукосфера– 2021.* – № 5 (1). – С. 27–30; 0,13/0,12 п. л.
6. Люй Чао. О культурной ценности визуальных форм цифрового искусства // *IV Международной научно-практической конференции «Современные тенденции развития науки и мирового сообщества в эпоху цифровизации», Москва – 2022.* – С. 147–150; 0,25 п. л.
7. Люй Чао, Кемерова Т. А. Культурно-историческое наследие китайских городов на основе теории «культурной памяти» // *Многообразие культур в условиях глобализованного мира и проблемы сохранения культурно-исторического наследия (XVII Колосницынские чтения): материалы Международной научной конференции, Екатеринбург, 2022.* С. 130–135; 0,25/0,12 п. л.

ГЛАВА 1. СВОЕОБРАЗИЕ ФОРМИРОВАНИЯ КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ

1.1 Социальные функции художественной культуры и культурные традиции.

Культура выполняет важнейшие человекотворческие и социальные функции. Определяемая как социальная память, она рассматривается как способ накопления, отбора, оценки и трансляции значимого человеческого опыта. Культура выполняет познавательные функции, концентрирует лучшие образцы человеческого знания и деятельности.

Каждая социальная общность с помощью знаков и символов выражает свою солидарность. Культура выполняет интегративную функцию в обществе, объединяя людей в культурные сообщества, группы, связывая их также с прошлыми поколениями – носителями культурного опыта, основных смыслов культуры, традиции. Социальные системы, обычаи, ритуалы, нормы в структуре культуры формируют человеческое поведение. В китайской культуре роль ритуала (ли) была исключительно велика. В конфуцианстве ритуалу придавались и социальные, и космогонические функции. Социальные функции ритуала обеспечивали поддержание социальной иерархии, которую Конфуций считал условием и основой социальной гармонии; с помощью ритуала, говорил он, древние правители управляли Поднебесной, следуя велениям Неба. Ритуал, будучи матрицей разумного поведения, подразумевал не только этикет, правильное поведение, но и следование гармонии Вселенной, великому Дао, а также постоянное нравственное самосовершенствование. Ритуал связывал мир живых и мир

ушедших, его соблюдение было очень важно для поддержания культа предков, одной из основ всей китайской культуры.

Усвоение культурных норм в процессе социализации позволяет индивиду комфортно чувствовать себя в «своей» культуре, идентифицировать себя с ней. Культуре присуща способность адаптировать человека к требованиям социальной среды. Культура создается людьми для того, чтобы создать красивую окружающую среду. Окружающая среда здесь относится не только к природной среде, но и к социальной среде человеческой деятельности. Люди должны не только иметь дело с отношениями между человеком и природой, но и координировать отношения между человеком и человеком и обществом. Поэтому человечество обобщило ряд руководящих принципов, касающихся взаимоотношений между людьми и обществом, и воплотило их в виде системы культурных кодов. Культура регулирует поведение людей с помощью этих кодов, это значит, в реальной жизни нет людей, полностью свободных от культурных ограничений. Регулирующая функция культуры обусловлена необходимостью для выживания и развития любой социальной общности соблюдения ее членами некоторого кодекса поведения, этических требований и социальных норм, чтобы люди могли совместно стремиться к определенным ценностям, эстетике и т. д., чтобы обеспечить нормальную и упорядоченную работу и развитие общества. Проблемы социальной регуляции поведения людей в китайской культуре поднимались в основных школах китайской философии. В конфуцианстве она рассматривалась через категорию ритуала (ли), гуманности, человеколюбия (жэнь), сыновней почтительности (сяо), понимаемой как общей принцип иерархии в обществе. В даосизме нашли отражение идеалы социальной гармонии как следования естественности, невмешательства в естественный ход вещей, следования Дао в жизни отдельного человека и в управлении страной. Общим для них является следующее: регулирование отношений между человеком и природой означает, что человек и природа живут в гармонии; регулирование

отношений между отдельными лицами и группами, чтобы отдельные лица и группы жили в гармонии; регулирование отношений между различными этническими группами; достижение баланса между собственными внутренними потребностями индивида и внешней реальностью, между духовной свободой личности и подчинением строгим требованиям социума.

Ценностное наполнение культурного опыта формирует ценностные ориентации личности и социума, передающиеся из поколения в поколение в нравственных и эстетических идеалах. Китайской культуре присуща эстетическая функция, эстетическое начало пронизывает все уровни китайской культуры, от ее повседневных проявлений до построения философских систем и эстетических концепций. Как отмечает В.В. Малявин, «Подобно моральным ценностям, эстетическое начало пронизывает все аспекты китайского мирозерцания... Ключевое понятие китайской эстетики — это «небесный узор», одновременно природный и символический...»¹. Идеалом красоты являются не ее внешние проявления, а созвучие сердца мастера с «живым движением энергий». Поэтому задачей искусства китайские художники всегда считали умение передать этот внутренний, субъективный опыт созерцания постоянной метаморфозы бытия, внутреннюю, возвышенную жизнь природы и духа. Креативная функция культуры заключается в способности культуры развивать творческие способности человека и быть важнейшим средством духовного преображения.

Все эти функции культуры позволяют констатировать способность культуры сохранять преемственность и транслировать социальный опыт с помощью традиции, коллективной памяти. Культура выполняет функцию коммуникации людей как в синхроническом, так и в диахроническом аспекте.

Одним из важнейших понятий в данном исследовании является

¹ Малявин В.В. Китайская цивилизация. М.: Издательство Астрель, Издательство АСТ, Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. С. 199.

«традиция». Понятие «традиция» восходит к лат. *trāditiō*, к глаголу *trādō*, означающему «передавать». В «Современном философском словаре» традиция определяется как «выражение всего предшествующего и относительно устойчивого в социальной жизни и культуре, категория, включающая в себя как содержание различных сфер общества, так и механизм их преемственного развития, форма закрепления и сохранения социокультурного опыта. Традиция – образец поведения, мышления и переживания, оцениваемый положительно или отрицательно, принадлежащий (действительно или мифологически) к культурному наследию социальной группы; особый вид исторического сознания, преобразующий неоднозначность фактов прошлого в однозначные ценности современного».² Традиция – это повторение и продолжение истории, которое имеет следующие характеристики: коллективный характер формирования, непрерывность, множественность, динамичность. Традиция воплощает сплоченность и преемственность нации, культуры или религии. Она передается из поколения в поколение в координатах времени и пространства. Например: конфуцианская культура прошла через доцинское конфуцианство, ханьское и танское конфуцианство, сунское и минское неоконфуцианство, раннюю династию Цин, современную новую классику и современное неоконфуцианство и просуществовала более двух тысяч лет, оказав огромное влияние на культуру, политику, экономику и общество Китая. Учение Конфуция было новаторским, но он возводил его к мудрости древних, утверждал, что лишь добросовестно передает древнюю традицию, занимался изучением и редактированием древних текстов китайской культуры – «И цзин», «Шу цзин», «Ши цзин». Конфуций подчеркивал значение верности обычаям предков для сохранения устоев общества и говорил о себе: «Я передаю, но не создаю; я верю в древность и люблю ее»³.

² Ершов Ю.Г. Традиция // Современный философский словарь / Под общей ред. д. ф. н. профессора В.Е. Кемерова. 3-е изд. М.: Академический проект, 2014. С. 734.

³ Кун Фу цзы, «Речи школы Конфуция». Чанчунь: Народное издательство Цзилинь, 2017. С.48.

Чжэн Сиюань и Ли Фанхуэй обращают внимание на регулятивную роль традиции в обществе: «Традиция – это нормативный кодекс поведения и форма истины»⁴. Поскольку традиция представляет собой совокупность духовного строя нации, идеологии, ритуального поведения, обычаев, языка и других компонентов, сохранившихся до настоящего времени после всех вызовов истории, она образует всеобъемлющую систему ценностей и норм поведения. В процессе наследования любой традиции, будь то описательный факт или научный принцип, конечной целью является надежда на то, что люди подтвердят и примут ее, и она должна направлять поведение людей.

Китайская культура характеризуется множественностью традиций. Древнейшие сложились на основе мифо-религиозного комплекса и вобрали в себя разнообразные элементы а период интеграции в единое культурное пространство. Можно определить их как первичные традиции, которые «складываются стихийно и воспроизводятся как фиксированные формы и последовательность действий непосредственно-практически, в подчиненности ритуалу и обычаю, фольклорно-мифологическим предписаниям»⁵. В основе этого слоя традиций в Китае лежат культ предков и архаические ритуалы.

Вторичные традиции формируются как результат рефлексии над ними и закрепления в профессиональных текстах⁶. Источником формирования вторичных традиций в культуре Китая являются три основных учения Китая – даосизм, конфуцианство и буддизм. Каждое из них производит определенный набор ценностных ориентаций и моделей поведения: конфуцианство – идеальное устройство общества и государства, следование ритуалу как основе социального порядка и иерархии, добродетель и гуманность как качества цзюнь цзы; даосизм – невмешательство в естественный ход вещей, гармония с природой, долголетие и в идеале

⁴ Чжэн Сиюань, Ли Фанхуэй. «Дорога в будущее: диалог с Гидденсом». Чэнду: Сычуаньское народное издательство, 2002. С. 26.

⁵ Ершов Ю.Г. Традиция // Современный философский словарь / Под общей ред. д. ф. н. профессора. В.Е. Кемерова. 3-е изд. М.: Академический проект, 2014. С. 736.

⁶ Там же, с 736.

бессмертие; буддизм – преодоление страдания и причин страдания, порожденных страстями, неведением и ложным пониманием своего «Я», достижение освобождения от сансарического существования благодаря следованию восьмеричному благородному пути. В разные эпохи культурная и политическая элита Китая апеллировала к тому или иному учению, помимо этого существовала и региональная дифференциация традиций; традиции народной культуры сосуществовали с традициями образованной элиты общества. Говоря о региональном культурном многообразии Древнего Китая, Е.А. Торчинов отмечал: «В наибольшей степени отличались друг от друга культуры севера и юга Китая, Если для севера, давшего начало конфуцианству, характерно внимание к этической проблематике и ритуалу, рассудочное стремление к рациональному переосмыслению архаических основ цивилизации, то на юге (огромное царство Чу в бассейне реки Янцзы) господствовала стихия мифопоэтического мышления, процветала экзотичность шаманских культов»⁷. Культура Китая обогащались также традициями иных культур Востока, так, например, буддизм пришел в Китай из Индии и постепенно трансформировался в собственную культурную традицию буддизма чань и других школ китайского буддизма. Позже китайская культура соприкасалась с исламом и христианством.

Роль традиций в культуре Китая была исключительно велика. В эпохи раздробления Китая она оставалась важнейшим средством сохранения целостного культурного пространства. Письменный язык вэнь также обеспечивал культурное единство в ситуации множества диалектов китайского разговорного языка. Культурная традиция является наиболее устойчивым и основным содержанием всей истории китайской культуры, ее с полным правом можно назвать геном китайской нации. Традиционная китайская культура всегда влияла на китайский народ своим идеалом

⁷ Торчинов Е.А. Даосизм. «Дао-Дэ цзин». Перевод Е.А. Торчинова. СПб.: «Петербургское востоковедение», 1999. С. 12–13.

духовной свободы, этикой и нормами управления, а также обеспечивала исторический фон и ресурсы для создания новой культуры.

Традиционная китайская культура является результатом сочетания таких факторов, как географическая среда, сельскохозяйственная цивилизация и патриархальная система, они взаимодействуют и проникают друг в друга, вместе становятся почвой для создания культуры и формируют уникальную духовность традиционной китайской культуры. Традиционная китайская культура — это этическая культура. Этика занимает решающее место в социальной жизни. Упор на культивирование добродетелей и воспитание привел к формированию традиции морализма. Святилища предков, родовые святилища и храмы предков, которые можно найти по всей Поднебесной, — все это свидетельствует о том, что клан, семья и концепция патриархата сохранились в древнекитайском обществе. Традиция почитания предков, традиция сыновней почтительности и уважения к родителям, гуманистическая традиция сосредоточения внимания на нравственном культивировании и моральном воспитании, а также ряд норм и понятий, связанных с этим, стали уникальной духовной идентичностью китайской нации.

Мэн Цзы говорил, что разница между человеком и животным очень незначительна, и заключается она не в биологических характеристиках, а в моральном характере. Он считал, что характер и сердце связаны, поэтому человеческая природа и небо должны быть едины, и поэтому человек должен культивировать свое сердце и природу за отплатить Небу. Фундаментальная причина, по которой нравственность стала сущностью человека, вытекает из того, что свойства Вселенной связаны с природой человека, и что человек управляется добродетелями Неба как законами, которые он соблюдает. Именно поэтому концепция "единства Неба и человека" в традиционной китайской культуре так важна. Она подчеркивает гармонию и единство человека со Вселенной и природой и выступает против любого субъективного и своевольного вмешательства в природу, идущего вразрез с

ее законами. Традиционная китайская культура превозносит принцип "единства Неба и человека", что означает, что субъект может достичь свободного духовного состояния путем постоянного самосовершенствования.

По словам Чжуан цзы, "Небо и земля рождаются вместе со мной, а все вещи едины со мной"⁸. Очевидно, что Чжуан цзы обращал внимание на то, что человек становится единым со всем сущим на небе и земле, но это не единство на уровне реальности, а единство в субъективном мире, где границы правильного и неправильного, добра и зла, красоты и уродства, жизни и смерти стираются в абсолютной духовной свободе.

Традиционная китайская культура — это культура плюрализма и интеграции, которая определяется присущим ей духом "гармонии и различия". Конфуций выступал за "гармонию и различие", подчеркивая необходимость и справедливость социальной иерархии, одновременно провозглашая принцип «Да тун» - «Поднебесная для всех». В книге внука Конфуция Цзы Сы «Чжун Юн» утверждается, что "все вещи следует возвращать вместе, не причиняя друг другу вреда, и пути должны идти параллельно, не противореча друг другу"⁹. Очевидно, что китайской культуре присущ дух терпимости и уважения к различиям и многообразию. Традиционная китайская культура — это сплав различных этнических культур, основанный на культурной самобытности, сплав различных типов и форм культуры. Что касается взаимоотношений между коренными и иностранными культурами, традиционная китайская культура продемонстрировала сильную способность к ассимиляции и интеграции, хотя этот процесс не был простым. Типичным примером этого является китаизация буддизма. Введение буддизма в Китае во времена династии Хань стало первым значительным контактом между китайской культурой и гетерогенной культурой. Процесс поглощения, переваривания и слияния был

⁸ Чжан Тайян. Заметки о теории «Чжуан-цзы». Шанхай: Издательство Шанхайского университета, 2016. С.75.

⁹ Цзы Сы. Чжун Юн. Пекин: Издательство книжного магазина Чжунхуа, 2007. С. 17.

достаточно сложным, хотя своего рода «проводником» для проникновения буддизма выступало учение даосов, их общий интерес к внутреннему миру человека и естественной простоте образа жизни, отказ от ритуализма. Между ними существовали при этом довольно значительные различия: стремление адептов буддизма прекратить сансарическое существование не согласовывалась с искусством «пестования жизни» в даосизме и в идеале достижением бессмертия. Буддизм изначально считался «злым путем», но во времена династии Цзинь буддийские монахи объединили буддийские учения с китайской культурой, и буддийские идеи широко распространились во времена Северной и Южной династий, а во времена династии Тан буддизм достиг расцвета. Несмотря на это, он не изменил рамки традиционной китайской культуры, в которой доминировало конфуцианство, дополненное буддизмом и даосизмом, и не подорвал гуманистический дух, ценности и моральные понятия традиционной китайской культуры. После своего внедрения в Китай буддизм перестал быть таким же, как индийский буддизм; он был интегрирован в китайскую культуру и стал ее частью, приобретая собственные направления в различных философских школах.

Мэн Сяньюнь считает, что китайцы ценят человеческие отношения и не интересуются загробной жизнью. Это связано с характером аграрной рисосеющей цивилизации, в рамках которой ценились совместный труд, добрососедство, социальная гармония, жизнь, семья (даже общество и государство понимаются как большая семья). В Китае лучшие условия для ведения сельского хозяйства, китайцы работают на восходе солнца и отдыхают на закате, а времена года упорядочены и цикличны, что обуславливает особенности китайской культуры. Китайцы обладают миролюбивым характером и действуют по срединному пути. 2500 лет назад китайские мыслители Конфуций и Лао-Цзы размышляли об отношениях между человеком и человеком и выступали за доброжелательность, праведность, благопристойность, мудрость и доверие но каждый в контексте своего понимания человека и социума.

Важнейшим средством поддержания и трансляции этих культурных кодов в Китае является искусство, прежде всего живопись. Зооморфная, растительная, цветовая, предметная и числовая символика визуально передавали идеи величия императорской власти, благородных качеств цзюнь цзы, добродетелей простых людей и т. п. Например, инсигниями императорской власти служили изображения пятипалых драконов, фениксов, тигров, одежды золотисто-желтого цвета и т. п. Исходя из этого сложился канон парадных портретов императоров. Пейзажная живопись передавала не столько красоту природных объектов, сколько служила символическим изображением величественного мироздания, трех творящих сил Космоса (сань цай). Живопись была средством передать Великое Дао, которое невозможно увидеть, осязать, услышать вне этого символического пространства живописи. Лу Юйли считает, что в китайской культуре искусство и Дао едины и неразделимы, и подчеркивает необходимость "вести искусство к Дао и совершенствовать Дао искусством", принимая "стремление к Дао" в качестве основной цели. Категория «Дао» 道 (Путь) имеет особое значение в китайской культуре и выступает культурной универсалией. Задача традиционной китайской культуры, например, состоит в том, чтобы понять, практиковать и проповедовать Путь, а сфера жизни основана на поиске Пути, понимании Пути и следовании Пути. Вполне естественно, что искусство также должно принимать "несение Дао" в качестве своего подтекста и достигать этого царства "Дао" в качестве своей конечной цели. Дао можно постичь только сердцем, его нельзя передать словами, образами или звуками. Но древние китайцы знали, что литература и искусство оказывают большое влияние на эмоции людей, потому что у всех людей есть чувственные желания. Поэтому искусство должно корректировать эмоции, и очень важно, чтобы искусство направляло общество. Искусство должно руководствоваться Дао, оно должно учиться у него. Функция искусства - в воспитании темперамента, очищения сердца и возвышения общества, как сказано в "Аналектах" Конфуция: "Стремление лежит в Пути, основанном на

нравственности, опирающемся на доброжелательность и любовь, и владении искусствами"¹⁰. Вот почему древние китайцы считали, что искусство и Дао невозможно разделить, и что искусство без Дао не имеет души. Если изучение искусства не поднимается до уровня стремления к Дао, то оно сводится к технике.

По мнению Гэ Чжаогуана, одной из важнейших особенностей традиционной китайской культуры является единство трех религий. Другими словами, конфуцианство — это социальное управление, буддизм – духовный поиск, а даосизм – гармония с природой; и эти три религии очень хорошо уживаются друг с другом. В Китае в буддизме и даосизме нет абсолютов и святости, поэтому там трудно увидеть межрелигиозные дебаты и нет войн между религиями. Это характерная черта культуры Китая.

Китайская культура характеризуется непрерывностью своего развития. В отличие от европейской или русской культуры она не знала резкой смены культурных парадигм, новые феномены скорее наслаивались на уже существующие, интегрировались в основное ядро культуры без его разрушения. Традиция может быть определена как проявление всего относительно устойчивого в общественной жизни и культуре, обеспечивающее их преемственное развитие. Традиция позволяет сохранять базовые ценности социальной группы и поддерживать ее сплоченность, трансформируя то, что произошло, т. е. прошлый опыт в ценность современного. При этом в разные исторические эпохи традиция может наделяться как позитивными, так и негативными оценками. Например, в период Китайской республики сложилась новая культурная элита, критиковавшая традиционную культуру и стремившаяся к ее модернизации и вестернизации. Этот период китайской истории прерывает эволюционный характер развития культуры Китая.

¹⁰ Мэн Сяньюнь. Краткий анализ особенностей традиционной китайской культуры. Сборник материалов 14-й научной конференции по традиционной китайской культуре, 2019. С. 342.

1.2. Роль живописи в становлении традиционной культуры Китая

Одна из особенностей китайской цивилизации заключается в ее выраженном этатизме, признании особой роли государства, его заботы о воспитании населения и сохранении национальной культуры. И конфуцианство и даосизм уделяли внимание вопросу о государстве, идеальной форме правления. Можно сказать, что вся традиционная культура Китая была сплавом культуры и государственности, и важнейшую роль в этом играло искусство.

Китайская традиционная культура пережила тысячи лет развития от зарождения династий Ся и Шан-Инь (2070–1046 гг. до н. э.) до процветания династии Чжоу (1046 г. до н.э. – 256 г. до н.э.) , а затем до завершения династий Цинь (221 г. до н.э. – 207 г. до н.э.) и Хань (202 г. до н.э. - 220 г. н.э.) , представляя захватывающую культурную картину. Это был процесс непрерывного развития материальной и духовной культуры. Искусство живописи играло в этом очень важную роль и отражало в своих символах и образах мировоззрение китайского народа, служило его визуальной репрезентацией.

Периоды Ся и Шан-Инь были временем зарождения китайской традиционной культуры, и наиболее важной чертой культуры этого периода была мифологическая культура. Китайская цивилизация зародилась в бассейне реки Хуанхэ, и сельское хозяйство было реальным выбором предков китайцев. Археологические открытия показывают, что примитивное земледелие существовало в Китае еще тысячи лет назад. В то же время изменилась форма социальной организации, приспособленная к сельскому хозяйству, изменился социальный статус мужчин и женщин, форма брака, и китайская нация превратилась из матриархально-родового общества в патриархально-родовое общество, что непосредственно ведет к возникновению патриархального и авторитарного общественного строя,

которое начало формироваться, закладывая социально-политические императивы китайского общества на тысячелетия вперед. Династии Ся и Шан-Инь положили начало эре китайских наследственных династий и завершили первую трансформацию китайской социальной формы, в частности сложение ранговой системы. Основу социальной пирамиды составлял «простой народ», верховная власть была сосредоточена в слое ванов, правителей. М.Е. Кравцова отмечает, что «Утверждение такого типа социальной иерархической структуры должно было повлечь за собой дальнейшую дифференциацию местной художественной деятельности с ее окончательным расслоением на простонародное (низовое) и официальное (элитарное) творчество». ¹¹ Древний Китай был типичным «обществом ритуала», и самую большую часть находок этого периода составляют бронзовые ритуальные сосуды.

Эти эпохи являются только началом китайской интеллектуальной истории и временем функционального понимания искусства, отсутствия четкой художественной концепции. Понимание искусства в основном зависит от его функции и ценности. В этот период ритуалы, музыка и живопись были непосредственно связаны с мифо-религиозным комплексом.

Китайская нация с древних времен известна как страна ритуала (ли). Как важная культурная форма в древнем Китае ритуалы достигли зрелости во времена династии Западная Чжоу. Можно сказать, что культура ритуала и музыка как его манифестация проникла во все стороны общественной жизни еще до династии Чжоу, поэтому некоторые ученые считают, что «по существу ритуал — это социальная система (ритуальная система) и метод политического управления (ритуальное правило), это средство идеологического воздействия (этикет и воспитание) и социальная идеология (этикет)»¹². Ритуал укрепляет социальную иерархию, а музыка, каллиграфия и

¹¹ Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая. СПб.: «Лань», «TRIADA». 2004. С.117.

¹² Вэн Лимин. Ритуальная и музыкальная культура и поэтический дискурс, Чэнду: Сычуаньская издательская группа.. 2007. С. 50.

живопись облагораживают эмоции людей и служат важнейшими и необходимыми средствами воспитания «благородного мужа» («цзюнь цзы») как образца для подражания. Сочетание ритуала и искусства играет роль в поддержании иерархических отношений и стабилизации социального господства. Бронзовые сосуды и расписная керамика этого времени служили этой цели, что нашло выражение в понимании их назначения - «бронзовые сосуды должны отражать ритуал» (приложение, рис. 1). Что касается функции этих произведений искусства в династии Шан-Инь, то ритуалы в основном использовались для молений об урожае и жертвоприношениям предкам, а ритуальные сосуды служили для жертвенных подношений. Но бронза Ся и Шан-Инь уже содержала орнаменты и зооморфные элементы декора, что говорит не только о ритуальном ее значении, но и об эстетической функции. При этом мастера не могли свободно выражать свои художественные вкусы, в то время искусство было профессией ремесленника и имело низкий социальный статус, обслуживая социальные функции ритуала и выступая средством для просвещения людей.

Об этом, в частности упоминается в тексте «Цзо Чжуань». Его автор Цзо Цюмин писал о связи искусства и ритуала: «В прошлом Ся был добродетельным, рисовал предметы прошлого, ...отливал ритуальные сосуды из бронзы и изготавливал предметы из слоновой кости и готовил их для множества ритуалов, чтобы люди поняли волю богов»¹³. Этот фрагмент представляет собой описание функции искусства. Автор считает, что искусство может помочь людям различать добро и зло, знать правильное и неправильное, оставаться на нравственном пути. Поэтому мы можем сказать, что речь здесь идет о познавательных и воспитательных функциях искусства.

В конфуцианском трактате «Кун-цзы цзя юй» обсуждение функции искусства выглядит следующим образом: «Конфуций посетил родовой зал династии Чжоу и увидел портреты Яо, Шуня, Цзе и Чжо, нарисованные на

¹³ Цзо Цюмин: первое издание «Теории древнекитайской живописи», «Хань Фэйцзы о живописи». Пекин: Народное изобразительное искусство, 1998. С. 4.

четырёх стенах, прославляющие их добродетели (Яо и Шуня) и осуждающие пороки (Цзе и Чжо), а также записи о взлёте и падении династии. Существует также изображение Чжоу-гуна, помогающего Чэн-вану (Чжоу-гун — дядя малолетнего императора, он мог бы сам быть императором, но он предпочёл быть верным Чэну). Конфуций внимательно посмотрел на него и сказал людям: «В этом причина процветания династии Чжоу. Зеркало используется для осмотра тела и внешности, и, изучая древние вещи, мы можем понять настоящее. Правитель не может сосредоточиться на том, чтобы научиться жить, но игнорирует тех, кому грозит опасность. Разве это не сбивает с толку?»¹⁴ Мы можем обнаружить, что этот текст содержит две функции изобразительного искусства, а именно познавательную функцию и воспитательную функцию. Познавательная функция искусства отражена в том факте, что произведения искусства могут прекрасно записывать и передавать «лица Яо и Шуня (мудрых государей) и лица Цзе и Чжо (тиранов)», так что люди в более поздних поколениях все ещё могут оценить их личности. В этом случае искусство стало носителем истории, воспитательная функция искусства находит отражение в произведениях искусства, выражающих «добро и зло, благоденствие и упадок», чтобы ценитель мог понять истину. Конфуций говорил, что благодаря персонажам и событиям, изображенным в произведениях искусства, люди могут узнать, что происходило в истории, и могут размышлять над своими собственными действиями. Вышеприведенный текст резюмирует познавательную и воспитательную роль искусства, что является более ранним пониманием функции искусства в древнем Китае.

При династиях Цинь и Хань китайское общество стало феодальным. Основными признаками его общественного хозяйства являются мелкое крестьянское натуральное хозяйство. Династии Цинь и Хань относятся к трем династиям Цинь, Западной Хань и Восточной Хань, которые просуществовали более 400 лет. В этот период развивалась новая феодальная

¹⁴ Конфуций. Речи школы Конфуция. Чанчунь: Народное издательство Цзилинь. 2017. С. 56.

политическая и экономическая система, быстро развивались культура, наука и техника. Во времена династий Цинь и Хань страна впервые объединилась, люди жили и работали в мире и довольстве, развивались экономические и культурные обмены, а идеология и культура были едиными. Основываясь на этом историческом фоне, ханьцы решили возродить ритуальную культуру и восстановить роль конфуцианства в управлении государством и повседневной жизнью людей. Ученые-конфуцианцы в лице Дун Чжуншу из династии Западная Хань «устранили» все школы и уважали только конфуцианство, его политические и этические концепции, что позволило конфуцианству постепенно занять господствующее положение в официальной идеологии и стало гарантией единого общественного порядка. По мнению Дун Чжуншу, образование очень важно, а ритуалы и искусство - важные инструменты управления обществом. Поэтому в династии Хань, исходя из конфуцианских ценностей, искусство было формально включено в категории конфуцианской политической этики, особо подчеркивавшей воспитательную функцию искусства.

Искусство этой эпохи служило не только конфуцианской идее воспитания, его питали также традиции культа предков и погребальных культов. Древнейшими образцами погребальной живописи являются «портрет госпожи Чжао», «галерея чиновников» в Хэнани и стенописи погребений в Лояне. Большое значение для исследования китайской живописи династии Хань имеют Мавандуйские находки. Среди них особенно выделяется погребальное полотно из захоронения госпожи Дай. Это картина, выполненная на шелке, и включающая в себя как человеческие фигуры, так и изображения мифологической персонажей трех миров. М. Е. Кравцова отмечает, что «В сюжете зафиксировано, как и в росписях на ее гробах, два ключевых эпизода: смерть героини и ее переход в потусторонний мир, где она предстает перед духами и божествами»¹⁵. Мавандуйские находки позволяют

¹⁵ Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая. СПб.: «Лань», «TRIADA». С. 250.

говорить о появлении фигурной (портретной) живописи в ее первоначальном варианте и мифо-религиозном назначении. Позднечаньская живопись включает уже различные формы портретной живописи, такие как фрески, картины на шелке, на которых изображены уже персонажи из реальной жизни или истории. Большинство из них представляют собой изображения мудрецов, императоров и императорских наложниц. Из-за требований ритуализации поведения и создания социально-полезных образцов поведения статус портретной живописи приобретает особое значение, отражая функции восхваления правителей и воспитания нравственности в повседневной жизни. Однако, назначение этих изображений позволяет говорить об их отделении от мифо-ритуальных функций (приложение, рис. 2). Художники были включены в национальную официальную систему рангов династии Хань как ремесленники, поэтому художественные творения не могли выражать их собственные мысли и эмоции, что ограничивало развитие живописи.

В Древнем Китае всегда бытовала поговорка, что «каллиграфия и живопись имеют одно происхождение», это формы искусства, которые всегда идут рука об руку. Однако как самостоятельная художественная категория каллиграфия была включена в национальную политическую и культурную систему, начиная с династии Хань. Династия Хань положила начало китайской живописи и каллиграфии как настоящему искусству. Несмотря на это, развитие этих двух направлений неравномерно, и каллиграфия стала искусством раньше, чем живопись. С точки зрения художественной функции появление высказываний Ян Сюн в эпоху династии Западная Хань, таких как «каллиграфия — это изображение сердца», указывает на то, что каллиграфия была связана с эмоциями и как чистая эстетическая форма избавилась от практической функции в доцинский период.

Первоначально китайские иероглифы существовали как практический инструмент для записи и общения людей. По мере развития стилей написания иероглифов, они все более включают эмоциональные компоненты

в процесс письма, так что кисть, тушь и линии китайских иероглифов представляют собой уникальное по своей красоте искусство письма. Поэтому каллиграфия становится искусством с того момента, как люди получают удовольствие от письма. Искусство каллиграфии — это искусство, использующее китайские иероглифы в качестве основы для моделирования, а линии кисти и туши в качестве средства выражения, которое не только показывает красоту, но и выражает эмоции и мысли. Подробное описание и исследование элементов каллиграфии и живописи было сделано В. Г. Белозеровой в статье «Анатомия традиционной китайской живописи»¹⁶, в которой она также отмечает их стилистическое единство.

Под влиянием доциньских философских мыслей искусство династии Цинь все еще было заключено в матрицу патриархальной системы. Искусство династии Хань совершило прорыв в области каллиграфии и по-настоящему осознало, что каллиграфия имеет самостоятельную художественную ценность. По мере совершенствования письменных принадлежностей и материалов, а также эволюции шрифтов и стилей, помимо своих практических функций, каллиграфия поднялась на высоту эмоционального и духовного мира и развилась в самостоятельное искусство.

От Троецарствия до Южных династий на севере и юге Китая установился ряд режимов, которые мы называем династиями Вэй, Цзинь, Южной и Северной династиями (220 – 589 гг.). В этот период между северными народами происходили частые войны, которые привели к созданию многих небольших княжеств и многих школ мысли. Юг реки Янцзы был относительно стабилен, а социально-экономическое развитие интенсивное. Таким образом, в этот период Китай долгое время был разделен, это был период великого слияния северного меньшинства и ханьской культуры, а также наиболее активный период китайской идеологии после периода Чжань го (Сражающихся царств). Войны несли с собой

¹⁶ Белозерова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. 2015. Т. 45. № 2. С. 342–370.

бедствия и страдания людей, стимулировали усиление религиозных настроений, что создавало условия распространения буддизма. Буддизм затронул все аспекты общественной жизни и культурной мысли и оказал существенное влияние на искусство. Под его влиянием реакция интеллектуалов на конфликт между личностью и обществом была уже не так сильна, напротив, они больше сосредотачиваются на проблеме отношения между человеком и природой, формой и духом. Обращение внимания к духу субъекта и стремление к трансцендентности собственного духа были основным направлением в этот период.

Буддизм также оказал глубокое влияние на развитие теории искусства, например, известные теоретики искусства Цзун Бин и Лю Се во времена южных династий были набожными буддистами. Они написали «Предуведомление к изображению гор и вод» и «Вэнь Синь Дяо Лун» соответственно, и все они были написаны под влиянием буддийской мысли. В «Предуведомление к изображению гор и вод» Цзун Бин писал: «Здесь есть высокие пики и горы, бескрайние леса и мысли древних мудрецов, радующие дух»¹⁷. Он рассматривал пейзажную живопись как искусство выражения художником своего темперамента и исследования духовного мира с присущим ему эстетическим чувством. Впервые эстетическая функция искусства четко поставлена выше художественной функции. Если мы говорим, что живопись в прошлом была включена в мифо-религиозный комплекс и была средством его репрезентации, то в рассуждениях Цзун Бина эстетическая функция стала конечной целью художественного творчества.

Времена династий Вэй и Цзинь были отмечены развитием всех видов искусства. Из каллиграфов наиболее известны Ван Сичжи из династии Восточная Цзинь и его сын Ван Сяньчжи; искусство скульптуры было связано с изображением будд и бодхисаттв; в живописи прославились три крупных живописца: Гу Кайчжи, Лу Таньвэй и Чжан Сэньяо. Гу Кайчжи был мастером

¹⁷ Цзун Бин: Предуведомление к изображению гор и вод // Теории древнекитайской живописи. Т.4. Пекин: Народное изобразительное искусство, 1998. С. 583.

в изображении человеческих фигур. Его знаменитая работа - «Наставление придворным дамам» показывает также его интерес к воспитательной роли живописи (приложение, рис. 3). Моделирование персонажей Лу Танвэя получило оценку «красивый портрет». Чжан Сэньяо изображал будд, людей и животных (особенно драконов), настолько хорошо, что сложилась даже легенда о том, что с последним штрихом изображенные мастером драконы оживали и поднимались к облакам, а красавицы начинали улыбаться и танцевать.

Значительным событием во времена Вэй, Цзинь, Южной и Северной династий было расширение жанрового разнообразия живописи - появились пейзажные картины, картины с цветами и птицами, а также картины с фигурами: жэнь у 人物- «люди и вещи» - портрет, жанровая живопись; хуаняо 花鸟- «цветы и птицы»; шань шуй 山水- «картины гор и вод», пейзаж. Можно говорить о расцвете светской живописи, свободной от мифо-религиозного комплекса с одной стороны, и обслуживания ритуала, с другой.

Во времена Вэй, Цзинь, Южной и Северной династий дальнейшее развитие получила философия даосизма, основанная на трактатах Лао Цзы и Чжуан Цзы. Даосизм был основной школой философии при Вэй, Цзинь, Южной и Северной династиях.

Социальная нестабильность периода Троецарствия привела к распаду властных институтов и общественного порядка. Аристократия начала конкурировать с китайской самодержавной имперской властью и ее идеологией; формировалось самосознание аристократии. Этот особый класс активно участвовал в литературной и художественной деятельности, демонстрируя собственную культурную идентичность и развивая свою эстетику. Аристократы и образованная элита были приверженцами даосской философии «у вэй», недеяния, «сдержанности» и «естественности». Влияние даосизма на их мировоззрение обусловило их интерес к пейзажу, а художественное творчество в основном заключалось в том, чтобы выразить собственные эмоции. Итак, начиная с династий Вэй и Цзинь, живопись сама

по себе обладает чувством прекрасного. Можно также сказать, что китайская живопись, как самостоятельное искусство, должна быть прослежена от династий Вэй, Цзинь, Южной и Северной династий.

Причина, по которой живопись начала обретать самосознание во времена династий Вэй и Цзинь, в основном отражена в следующем:

1. Живопись в этот период в полной мере обрела независимый от мифо-религиозного комплекса характер, возникли светские направления живописи.

2. Живопись сформировала в этот период собственный стиль, появились тонкая кисть, жанры пейзажа, цветов и птиц, портрета;

3. Сложилась теория живописи, в трактатах теоретиков живописи в этот период разрабатывались эстетические категории и эстетические стандарты. Особое значение принадлежит теории «Шести канонов» Се Хэ.

4. Внимание художников в этот период было обращено к человеку. Как сказал Цзун Байхуа: «Династии Вэй, Цзинь, Южная и Северная династии были самыми хаотичными и социально болезненными временами в Китае, но это были самые свободные, освобождающие, интеллектуальные и полные энтузиазма времена в истории мысли, а также самой артистичной эпохой»¹⁸. Причина в том, что «человек» во времена династий Вэй и Цзинь стал эстетическим объектом.

В начале династии Суй (581–618 гг.) подчеркивалось, что она должна основываться на конфуцианских традициях, что заложило хорошую основу для прихода династии Тан. Во-первых, в начале династии Тан (618 - 907 гг.) Тан Тайцзун придавал большое значение социальной роли конфуцианской традиции. С другой стороны, конфуцианство открывало новые возможности для развития искусства. Художественное образование молодым аристократам открывало путь к выходу на политическую арену в будущем, а внедрение системы имперских экзаменов способствовало художественной деятельности аристократии и класса чиновников династии Тан, а также способствовало процветанию и развитию искусства. В программу экзамена входило знание

¹⁸ Цзун Байхуа. Царство искусства. Хэфэй: Образовательная пресса Аньхоя, 2006. С. 67.

конфуцианских канонов, литературы, а умение красиво написать иероглифы разными стилями служило свидетельством высокой образованности и благородных духовных качеств претендента.

Социальная мысль династии Тан объединила даосизм и буддизм династий Вэй и Цзинь в одно целое, создав ситуацию, в которой сосуществовали три религии: конфуцианство, даосизм и буддизм. Возникновения буддизма чань повлияло на эстетические концепции. В представлениях о назначении искусства династий Суй, Тан и Пяти династий обычно доминирует функция образования, выполняющая как социальные, так и эстетические функции.

Династия Тан была периодом процветания феодального общества Китая и культуры. Ее отличает относительный либерализм в плане идеологии, и в эту эпоху в полной мере проявилась интеграция идей. Правители проявили политику уважения даосизма, почитания конфуцианства и внимания к буддийским ритуалам, т. е. способствовали тем самым интеграции конфуцианства, даосизма и буддизма, формируя таким образом мультикультурный образец. Во-первых, возрождение конфуцианства в династиях Суй и Тан было отмечено завершением «Пяти классиков справедливости». Пять классических произведений относятся к пяти конфуцианским классическим произведениям, а именно к «И цзин», «Ши цзин», «Ли цзи», «Шу цзин» и «Чунь цю». По мнению Тан Тайцзуна, чтобы исправлять нравы монарха и министров, отличить знатных и низших, воспитать добродетели и установить хорошие обычаи, важно уважать классика конфуцианства, что также является важным решением для управления страной. Императоры и чиновники-конфуцианцы династии Тан совместно способствовали развитию культуры и искусства. В это время была учреждена Императорская академия живописи. В нее входили придворные художники, выполнявшие заказы двора и частные заказы в свободное время. Основным методом обучения и создания картин было копирование старых мастеров, что способствовало сохранению национальных традиций.

Художники работали в разных жанрах – пейзажа, цветов и птиц, портретной живописи. М. Е. Кравцова называет ведущий стиль академической пейзажной живописи «панорамно-монументальным стилем»¹⁹. Такие пейзажи воспроизводили картину космического порядка, созерцая которую человек должен был постигать этические принципы, управляющие человеком, социумом и Вселенной. Она отмечает: «Есть основания полагать, что возникновение и утверждение в академическом пейзаже «панорамно-монументального» стиля было обусловлено не столько собственно живописными, сколько культурно-идеологическими факторами. Его идейной платформой послужили древние натурфилософские воззрения на природу, в которых взаимосвязь элементов ландшафта полагалась воплощением гармонии мироздания. Не исключено также влияние идей неоконфуцианства, формирование которого происходило как раз в эпоху Северная Сун, поскольку в нем произошла онтологизация этических норм, а основные категории превратились в своего рода «нравственный каркас универсума», нашедший воплощение в природных закономерностях как «небесных принципах» (тянь ли 天理)²⁰. К концу династии Тан сложилось два стиля в пейзаже – так называемый «зеленый» (или «сине-зеленый») пейзаж и монохромный. Первый был популярен среди профессиональных художников Академии живописи, второй в большей мере был связан с творчеством «художников-литераторов», образованной элиты общества.

Вся династия Тан придавала большое значение конфуцианству. В более поздний период буддизм оказал влияние на мышление и жизнь людей своей уникальной духовной силой. Хотя влияние даосизма не так велико, как влияние буддизма, оно также играло особую роль в политической и общественной деятельности династии Тан.

Буддизм распространился в этот период очень широко и проник почти во все уголки общества. Буддизм придает большое значение «сердцу»,

¹⁹ Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. Т. 6 (дополнительный). Искусство. М.: Вост. Лит, 2010. С. 756.

²⁰ Там же, с. 757.

которое является непосредственным хозяином жизни, оно основано на рациональном мышлении и обращает внимание на внутренний мир человека. Точно так же «сердце» занимает очень высокое место в теории искусства. Например, Чжан Хуайгуань писал в «Предисловии к исследованию каллиграфии»: «Сердце нельзя научить рукой, и руку нельзя принять сердцем. Хотя к этому можно стремиться, в конце концов, можно этого не достичь»²¹. Каллиграфия и искусство живописи династий Суй и Тан наследовали и расширяли в процессе своего развития функциональную теорию живописи династий Вэй и Цзинь: они продолжали подчеркивать воспитательную функцию живописи; Ли Шимин, император династии Тан также хорошо осознавал воспитательную роль искусства. Он связывал развитие каллиграфии с введением имперского экзамена на занятие должности и считал каллиграфию важным критерием отбора талантов. В древнем Китае каллиграфия была неотделима от разработки классики, распространения культуры, наследия цивилизации. Во времена династии Тан каллиграфия считалась символом культуры и важным фактором процветания страны, и социальный статус каллиграфии был беспрецедентно высок.

Чжан Янюань (810–880, китайский искусствовед и коллекционер) писал в монументальном труде по истории искусства «Лидай Мин Хуа Цзи» («Истории знаменитых картин»): «В прошлом большинство императоров собирали культурные реликвии, и они рано или поздно наблюдали за ними и учились у них. Они использовали это, чтобы сделать людей счастливыми. Потому что, увидев эти произведения искусства, они поняли красоту каллиграфии и живописи, и поняли волшебство природы. Они стремились заняться самопознанием, вместо того, чтобы играть с произведениями искусства из любопытства»²². Живопись имеет функцию «вращения чувств», утверждал он. Это мнение оказало влияние и на более поздние теории живописи. Поэтому в конфуцианской идеологической системе

²¹ Чжан Хуайган: «Шу Туань Сюи». «Избранные статьи по каллиграфии прошлых династий», Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии. 2012. С. 155.

²² Чжан Янюань. Лидай Мин Хуа Цзи (Истории знаменитых картин). Пекин: Чжунхуа. 1985. С. 22.

суйское и танское искусство выполняло образовательную, политическую и социальную функции. Вместе с тем люди династии Тан придавали большое значение роли эмоции в творчестве, а эстетическая функция стала важным содержанием в художественной функциональной системе. По их мнению, искусство каллиграфии и живописи может доставлять удовольствие от красоты.

Академия живописи была возрождена во времена династии Северная Сун. Как отмечает Дж. Роули, «В Сунское время, когда художники всерьез задумались над отношением между Дао и искусством, пейзажная живопись стала выражать более последовательный и широкий взгляд на мир. Мастера пейзажа – от Цзин Хао до Го Си – стремились воссоздать естественный мир как всеобъемлющую систему, сопоставимую с системой самого космоса»²³. В период династии Южная Сун для пейзажа становится более характерен камерный характер. Стиль «зеленого пейзажа» отходит на второй план, монохромная живопись становится главным направлением в пейзаже (приложение, рис. 4). Выдающимися художниками нового направления были Ван Вэй и Су Ши. Это новое явление в живописи было связано с разделением в конце Танской династии живописной традиции на два направления – официальное (профессиональное) и неофициальное (непрофессиональное). В Сунский период окончательно оформилась новая живописная школа – вэньжэньхуа – живопись «художников-литераторов», или «образованных людей». Эти люди не были профессиональными художниками. В своем большинстве они состояли на государственной службе, были чиновниками разных рангов и составляли слой образованной элиты. Для них занятия живописью, каллиграфией, поэзией были «трусами в досуге», отдохновением от ритуализированных форм поведения в часы службы. В китайской культуре тема досуга занимала большое место в философских, эстетических трактатах и художественных текстах. Среди

²³ Роули Дж. Принципы китайской живописи / Книга прозрений / Сост. В.В. Малявин. М.: Наталис, 1997. С. 217.

занятий вэньжэнь, образованной элиты в часы досуга упоминаются состязания в каллиграфии, живописи и поэзии, прогулки в горах, любованием пейзажем, беседы, игра на музыкальных инструментах и т. п. Досуг был «жизнью без службы» («сянь цзюй»), оппозицией службе, отдохновением от многочисленных обязательств и ограничений²⁴. Искусство для вэньжэнь не было источником дохода, работой по заказу, а служило эмоциональному самовыражению и эстетическому наслаждению. Истинным произведением искусства эти художники считали то, которое создается по зову души, спонтанно.

Творчество «художников-литераторов» отличалось не только лиризмом и камерным характером, они разработали новые приемы работы кистью. И официальные, и неофициальные художники работали в одних и тех же жанрах – пейзаж, цветы и птицы, портрет, но использовали разные приемы живописи. Академических художников характеризует стиль «гун би» – «тщательная кисть», «прилежная кисть», при котором тщательно вырисовываются все детали, каждый прожилок на листе растения, каждая фигура в многофигурной композиции и т. п. Стиль «се и», к которому чаще прибегали в направлении вэньжэньхуа, означал «передачу идеи», «рисование сути» и предполагал лаконичность, отсутствие детализации, использование размывов туши и т. п. Идейной основой нового направления в живописи были даосизм и особенно буддизм Чань, на творчество живописцев оказала влияние буддийская живопись монастырей школы Чань. Во времена династии Юань вэньжэньхуа стала главным направлением живописи в Китае (приложение, рис. 5).

Появление направления живописи вэньжэньхуа было новацией в культуре Китая, но новацией, обусловленной логикой развития культуры и искусства. Традицию и новацию иногда противопоставляют друг другу, но это не выявляет всех аспектов их соотношения. «Не существует

²⁴ Кемерова Т.А. Место досуговой деятельности в системе китайской культуры // Китай: история и современность. Материалы научно-практической конференции. Екатеринбург: Уральский государственный университет. 2010. С. 21–32.

онтологической противоположности традиции и новации. Традиция живет, постоянно обновляясь, а у новации перспектива выживания связано с укоренением в культуре, приобретением статуса традиции»²⁵. Так и живопись «художников-литераторов» сохранилась как направление живописи в следующие эпохи, заняв прочные позиции в системе художественной деятельности традиционного Китая.

1.3. Социально-культурная среда в Китае рубежа XIX–XX веков и периода Республики.

В приведенном выше материале речь шла об изменениях в традиционной китайской живописи и искусстве каллиграфии в связи с социальными и культурными изменениями в разные исторические периоды в Китае. Этот раздел будет посвящен анализу культурных трансформаций периода Республики.

Социально-политическая и экономическая ситуация в Китае начинает меняться на рубеже XIX–XX веков и в начале XX века, что привело к трансформации всей системы культуры. В этот период империей Цин (1636 – 1912 гг.) правила маньчжурская династия. Ее положение осложнялось неудачами во внутренней и внешней политике, в том числе поражением в Опиумной войне, в японо-китайской войне, восстаниями внутри страны. Технологически более слабая, чем западные державы, она не могла противостоять экономической и военной экспансии. В культуре Цинского периода процветали традиционные направления культуры и искусства, поддерживаемые властью. Цинские императоры поддерживали конфуцианство как базу для сохранения и упрочения своих политических позиций, академическое направление живописи, прославлявшее добродетели императоров, и традиции китайской культуры. В ранг эталона были

²⁵ Ершов Ю. Г. Указ. соч., с. 735.

возведены шедевры академической живописи династии Сун. Несмотря на подчеркнута мультикультурную политику Цинской династии, в обществе нарастало недовольство ее правлением, звучали призывы к ее свержению. В этот исторический период активизировались различные школы мысли и культуры²⁶. Еще в 1905 году Сунь Ятсен создал демократическую организацию «Гумэнхой» («Объединенный союз») и провозгласил «Три народных принципа»: восстановление суверенитета нации, демократию и народное благосостояние²⁷.

Демократические силы Китая объединились в Движение за новую культуру, которое стало ядром Синьхайской революции (10 октября 1911 г.). После падения последней императорской династии Цин (1645–1911 гг.) и провозглашения Республики общество и политика Китая претерпели огромные изменения. В экономике сосуществовали три формы: феодальная экономика, рыночная экономика и новая демократическая экономика. Это предопределило сосуществование и конфликт трех культур: гуманистической культуры, феодальной культуры и новой демократической культуры. Таким образом, культура периода Китайской Республики отличалась от культуры предыдущих династий множественностью культурных моделей и традиций, стремлением к демократизации общества и культуры.

В это время западная мысль и культура также проникли в Китай в беспрецедентных масштабах. Китайские интеллектуалы, стремящиеся к прогрессу, начали обращать внимание на изучение и применение западной мысли и культуры на пути к национальному спасению. Распространение западных идей заставило закрытую феодальную культуру обратиться к открытой для инноваций культуре. Новая демократическая культура адаптируется к потребностям развития общества и обладает

²⁶ Дж.К. Фэрбенк, А. Фейерверкер. Кембриджская история Китайской Республики 1912–1949 (Перевод Лю Цзинкунь). Пекин: Китайское издательство социальных наук, 2007. С. 372.

²⁷ История Китая с древнейших времен до начала XXI века / Гл. ред. академик РАН С. Л. Тихвинский. Т. VII. М.: Наука – Восточная литература. 2013. С. 28.

характеристиками национальности, науки и демократии. Три основные культурные модели стали основными формами в культурной жизни общества и отражали конфликт существовавших укладов²⁸.

Движение за новую культуру сформировалось в крупных городах – Пекине и Шанхае, где была сосредоточены и культурная жизнь и где было много прогрессивно настроенной молодежи. В 1915 году Чэнь Дусю начал издавать в Шанхае журнал «Новая молодежь», ознаменовав подъем нового культурного движения. Основными авторами журнала стали Ли Дачжао, Лу Сюнь, Ху Ши и другие. Инициаторы нового культурного движения отстаивали идеи демократии и науки. Старая мораль, старая литература и классический китайский язык подвергались яростной критике, а новая мораль, новая литература и народная литература широко пропагандировались. Идеологи Движения за новую культуру предлагали заменить классический литературный язык вэньянь более современным письменным языком байхуа, доступным более широкому кругу людей. Новое культурное движение выступило с критикой конфуцианства, утверждало, что оно неприменимо к современной жизни, критикуя отсутствие идей равноправия и демократии в конфуцианстве; критикуя феодальную этику и мораль и защищая независимость личности²⁹. Движение за новую культуру — это далеко идущее идеологическое освободительное движение. Его идеологические положения о продвижении науки и противодействии суевериям завоевали поддержку народа.

После Октябрьской революции в России в 1917 году группа интеллектуалов в Китае начала обращать внимание на социалистическую мысль и изучать ее. Они пришли к выводу, что социализм подходит для стран с относительно отсталой экономикой. Поэтому в Китае появилась группа интеллектуалов, которые поддерживали и продвигали

²⁸ Чжу Цициюнь. Движение четвертого мая в перспективе социальной истории // Преподавание истории. 2022. № 10. С. 4.

²⁹ Гун Шудуо. Социальные изменения и культурные тенденции — Исследование современной китайской культуры. Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2005. С. 2.

социалистические идеи. Движение 4 мая получило свое название от массовой демонстрации студентов 4 мая 1919 года, протестовавших против решений Версальского договора и предательства пекинского правительства. Первоначально оно выдвигало только политические требования, но вскоре стало базой для распространения идей марксизма и борьбы против феодальных порядков и традиционной культуры в целом. Многие молодые люди получали образование в Европе и вернувшись в Китай писали статьи и книги, знакомящие с западными доктринами, что было важным способом распространения западных идей³⁰. Таким образом интеллектуальной элите стали доступны почти все западные дисциплины, такие как политика, экономика, наука и техника, философия, религия, география, историография, военное дело, юриспруденция, литература, искусство, эстетика, психология, медицина, педагогика. В Китай с лекциями приезжали видные западные ученые и философы – Д. Дьюи, Б. Рассел, индийский писатель и общественный деятель Рабиндранат Тагор.

Культура периода Китайской Республики развивалась под влиянием западной культуры. Западная мысль и культура выступают за свободу и равенство, а индивидуальные интересы имеют первостепенное значение, в то время как традиционная китайская культура подчеркивает патриархальную иерархию и коллективные интересы. Процесс усвоения западных идей не был простым, но трудности их изучения и адаптации, сосуществование и интеграция двух культур стали неизбежной тенденцией. Западные идеи гражданских прав и равенства начали оказывать широкое и глубокое влияние. Это качественное изменение во внутренней структуре культуры является фундаментальным моментом, в котором культура Китайской Республики отличается от древней культуры. Благодаря непрерывным исследованиям, размышлениям и дискуссиям в рамках культурных обменов между Китаем и Западом люди постепенно избавились от концепции

³⁰ Чжао Цуйчжэнь. Новое культурное движение и Движение четвертого мая // Изучение истории. 2006. № 3. С. 12–13.

абсолютизма и начали выступать за интеграцию китайской и западной культур.

По мнению Канта, просвещение способствовало «автономии» личности (autonomy)³¹. Можно сказать, что просвещение, в конечном счете, заключается в том, чтобы критиковать и ниспровергать старый способ мышления и заменять его новым способом мышления. Просвещение в Китае — это сложное движение. Благодаря появлению нового культурного Движения 4 мая просвещение распространилось от элиты к народу, охватывая множество областей, таких как политика, экономика, культура и искусство. Китайская Республика была ключевым этапом социальных преобразований и способом для общества обрести свободу и раскрепощение.

Антрополог Тон Энчжэн считает, что «в дополнение к собственным открытиям и изобретениям, появление новых культурных факторов в одном обществе может также исходить от другого общества. Этот процесс заимствования культурных факторов из других обществ и интеграции их в свою собственную культуру называется культурной коммуникацией»³². Культурная коммуникация происходит в обществе, группах и между людьми. Культурная коммуникация — это «своего рода феномен культурного взаимодействия, который возникает во взаимоотношениях между сообществами, группами и всеми людьми в процессе деятельности людей по социальному взаимодействию»³³. Как отдельные люди, так и страны живут в контексте культурной коммуникации. Во времена Китайской Республики обмен товарами, технологиями, знаниями и идеями между Китаем и Западом вызвал изменения в традиционной китайской культуре. Такого рода культурное распространение не было принудительным, потому что китайская нация сама делала выбор принимать или не принимать меняющееся культурное содержание. У Китая есть свои собственные ценностные

³¹ Иммануил Кант. Ответ на вопрос «что такое просвещение». (перевод Сяо Шуцяо) Пекин: Издательство китайского перевода, 2019. С. 19.

³² Тон Энчжэн. Человечество и культура. Чунцин: Издательство Чунцина, 2004. С. 202.

³³ Сима Юнцзе. Социология культуры. Пекин: Китайская пресса социальных наук, 2003. С. 275.

суждения и выбор, мы можем увидеть их в репрезентативных работах таких мастеров, как Линь Фэнмянь, Сюй Бэйхун и Лю Хайсу. Предысторией этого выбора был кризис и падение феодальной цинской династии, ослабление контроля над обществом со стороны конфуцианской ортодоксии.

Трансформации подверглась вся система социальных институтов и культуры Китая. Таким образом, и художники периода Китайской Республики могли свободно выражать свои мысли и эстетические концепции. Они нашли поддержку в заимствованных западных идеях и традиционных конфуцианских, буддийских и даосских концепциях, что породило подъем художественного творчества³⁴. Можно сказать, что живопись Китайской Республики является отражением своей эпохи, и в относительно свободной атмосфере идеологии того времени давало простор для идеального выражения эмоционального мира человека.

В контексте этой эпохи это также повлияло на эстетическое восприятие людей, в результате чего живопись и эстетические концепции периода Китайской Республики развивались в пространстве между традицией и современностью, местной культурой и иностранной культурой. Период Китайской Республики был важным периодом перемен в китайской живописи. «Хотя период Китайской Республики был лишь коротким периодом в истории китайского искусства, он оказал глубокое влияние на развитие современной китайской живописи и художественного образования. С начала XX века и до Второй мировой войны в Европе были популярны различные модернистские школы: например, брутализм, экспрессионизм, футуризм, кубизм, абстракция и так далее»³⁵. Именно в этом историческом контексте группа молодых людей из Китая, любивших искусство, отправилась в Европу изучать западную живопись. Вернувшись домой, Линь Фэнмянь, Лю Хайсу, Сюй Бэйхун, У Даюй, Янь Вэньлянь и другие стали

³⁴ Фань Цзин чжун, Цао Ицян. История искусства и концептуальная история. Нанкин: Издательство Нанкинского педагогического университета, 2003. С. 187.

³⁵ Ван Ли. Введение и распространение западного современного искусства в Китае // Красота и время. 2012. № 9. С. 88.

основой движения за модернизацию китайского художественного творчества и образования. Благодаря учебе эти молодые люди в то время имели систематическое представление о западном искусстве, осваивая технику, они также имели свои собственные художественные концепции и стили. Молодые художники активно исследуют инновационные методы сочетания китайского и западного искусства, и в то же время они также придерживаются традиций китайской живописи, понимая, что простое копирование западного искусства приведет к утрате традиционной китайской культуры. Поэтому, хотя они активно изучали западное искусство, они также рассматривали западное искусство как воображаемую «противоположность» и стремились сохранить свою китайскую художественную идентичность.

Многие художники приняли западную концепцию «писать с натуры» и то, как люди наблюдают за вещами (приложение, рис. 6). Они отошли от традиционных форм китайской живописи, таких как пейзаж, цветы и птицы, и сосредоточили свое внимание на реальной жизни. Художники, искавшие новые пути в живописи, обладали систематическим пониманием китайской и западной живописи, что позволило им освоить различные живописные материалы, и экспериментировать с ними, например, используя приемы масляной живописи для выражения эффекта рисования тушью, или применяя китайские материалы для рисования для создания реалистичного эффекта. Появилось много художественных школ, каждая со своими собственными художественными идеями, и в результате появились реалистичная китайская живопись, цветная живопись тушью, абстрактная китайская живопись и экспериментальная живопись тушью.

Объективно говоря, «интеграция Китая и Запада» — это неизбежный процесс модернизации Китая начала XX века. В контексте интеграции мировой экономики переход Китая от аграрного общества к индустриальному является неизбежным историческим изменением. Процесс модернизации Китая, включая науку и технологии, экономику, социальную систему, социальную структуру и ценности, — все это исходило от западного

общества. Следовательно, изменение китайской живописи также неизбежно, поэтому художники как западной школы живописи, так и традиционной школы также сходились во мнении, что китайская живопись срочно нуждается в реформе. Это был непрерывный процесс выбора, столкновения мнений и компромиссов между адептами традиционной китайской живописи и сторонниками западной живописи. Эта трансформация продвигалась через новые культурные институты, такие как Академия изящных искусств, художественные ассоциации, художественные журналы и художественные выставки. Люди, занимающиеся такого рода работой, часто являются репатриантами из-за рубежа или интеллектуалами с высшим образованием, и большинство их идей приходят из зрелого западного мира искусства.

В процессе трансформации традиционной живописи существовало много споров о том, может ли китайская живопись быть современной. Фэн Цыкай подтвердил передовой характер китайской живописи в «Победе китайского искусства в современном искусстве»: «С древних времен между восточной и западной культурами существовали непреодолимые различия. Однако за последние полвека в изобразительном искусстве внезапно произошло странное явление, то есть современное западное искусство подверглось значительному влиянию восточного искусства, а китайское искусство, которое живет в Восточной Азии уже более тысячи лет, внезапно появилось в мире искусства новой эры в Европе и стал наставником современного искусства»³⁶. Хотя эстетик Фу Лэй не одобрял полное заимствование западных методов, он понимал неизбежность интеграции Китая и Запада. Он писал: «Эта наивная древняя нация полностью утратила чувство собственного достоинства. Она только блуждает вслепую ... После глубокого понимания двух художественных теорий Востока и Запада никогда не поздно пойти на Восток или Запад»³⁷.

Модернизация китайской живописи медленно, но неуклонно

³⁶ Шао Ци, Сунь Хайянь. Сборник дискуссий о китайской живописи в 20 веке. Шанхай: Издательство каллиграфии и живописи Хай, 2008. С. 33.

³⁷ Фу Мин. Лекции Фу Лей об изобразительном искусстве. Пекин: Современная мировая пресса, 2005. С. 20.

продвигалась вперед в таких дискуссиях. Однако, в конце концов, национальная живопись, представляющая традиционный дух, не заняла основного места в структуре китайской живописи периода Республики, потому что Китай нуждался в реалистической живописи, чтобы просвещать и вдохновлять народ.

В целом, направление художественной мысли в ранней Китайской Республике было сосредоточено на праве говорить о западном искусстве, и Китай был подобен ребенку, который мало-помалу познал новый мир. В то время китайская живопись воспринимала западное искусство как передовое, как эталон и использовала изучение реалистических приемов построения живописной перспективы и выражение реалистических тем как средство реформы; в то же время она изменила лиризм традиционной живописи и стала стилем, который следовал реализму. Живопись периода Китайской Республики приняла изучение западной живописи в качестве основного направления, интегрируя ее стили, техники, эстетику и т. д. В определенной степени этнический характер китайской живописи был снижен, что привело к очевидной тенденции вестернизации китайской живописи. Можно сказать, что «китайская живопись создала свое собственное понимание контекста новой эпохи вместе с социальными изменениями периода Китайской Республики. Это познание включает в себя понимание западного искусства и культуры и переосмысление собственных традиций»³⁸. Салливан указывает, что «в истории развития искусства в XX веке западное искусство опережало китайское. Китайскому искусству необходимо наверстать упущенное, прежде чем можно будет начать новый этап. В противном случае, придерживаясь традиции, китайская живопись может только стоять на месте или даже регрессировать в смысле художественного развития»³⁹.

Модернизация китайского искусства — это инновационная и

³⁸ Лю Жуйкуань. Модернизация китайского искусства: анализ художественных журналов и выставочной деятельности (1911–1937). Пекин: Совместная издательская компания SDX, 2008. С. 5.

³⁹ Салливан М. (Англия). Пересечение восточного и западного искусства (перевод Чжао Сяо). Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2014. С. 171.

разнообразная история от закрытой системы до интеграции восточного и западного искусства. Это новая эра в истории развития китайского искусства⁴⁰. Если китайская живопись переживает поворотный момент из-за модернизационных характеристик Китайской Республики, мы можем думать, что зарождение концепции китайской живописи в истинно современном смысле произошло во времена Китайской Республики. «Историю искусства Китайской Республики также можно назвать историей эволюции современной китайской живописи»⁴¹.

Возвращаясь к проблеме соотношения традиции и новации, можно отметить, что на поверхности культура периода Китайской республики выглядит как разрыв с традицией, но вместе с тем, она содержит в себе идею возвращения к более ранним традициям китайской культуры, представленным в многообразии ее форм, в синкретизме даосских, конфуцианских и буддийских учений, в традициях народной культуры.

⁴⁰ Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа. История искусств Китайской Республики (1911-1949). Чэнду: Издательство изящных искусств Сычуани, 1992. С. 9.

⁴¹ [там же].

ГЛАВА 2. ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНЫХ ИДЕЙ НА РАЗВИТИЕ ЖИВОПИСИ В ПЕРИОД КИТАЙСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

2.1 Роль западных идей в эволюции содержания и формы китайской живописи

Длительная история китайской культуры содержит немало эпизодов ее контакта с инокультурным контентом. В большей мере это касается влияния центрально-азиатских народностей и Индии, откуда в Китай пришел буддизм и вместе с ним буддийская живопись, скульптура и архитектура. В XVII–XVIII веках Китай знакомится с христианством. Китайцы смогли увидеть и образцы европейской масляной живописи благодаря творчеству художника-иезуита Джузеппе Кастильоне, ставшего придворным художником императора Цяньлуна под именем Лан Шинина,⁴² и монаха-иезуита Аттире. Кастильоне использовал европейские приемы живописи и китайские традиционные сюжеты. Знакомы были китайские художники и с линейной перспективой и даже использовали ее в росписях по фарфору для экспорта в Европу, но совершенно не ценили ее, называя ремеслом, а не искусством. В.Д. Дубровская отмечает, что хотя линейная перспектива под названием «сяньфа» была известна китайским художникам и даже преподавалась Кастильоне в придворной художественной академии, она не получила распространения и не повлияла на господствующее положение традиционной китайской живописи⁴³. Таким образом, можно сказать, что влияние западной культуры до Китайской Республики было незначительным.

С конца правления династии Цин Китай начал систематически изучать Запад. Основной сферой интересов стали естественные науки, медицина, юриспруденция и образование, а гуманитарные науки составляли очень

⁴² Головачев В.Ц. Кастильоне // Духовная культура Китая. Энциклопедия. Т. 6. М. С. 597–598

⁴³ Дубровская Д.В. Восприятие европейской линейной перспективы в Китае на примере живописи Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина; 1688–1766 гг.) // Вестник Института востоковедения РАН. 2018. № 1. С. 89–101.

небольшую долю. Цинское правительство предприняло некоторые усилия для внедрения передовых западных идей и технологий, но серьезной модернизации Китая препятствовала политика закрытости страны. Целью правящей династии было «научиться Востоку противостоять Западу», чтобы сохранить традиционную культуру, а цель изучения Запада - лучше управлять своей собственной страной⁴⁴. После поражения Китая в Первой японско-китайской войне (1894–1895 гг.) национальный кризис усилился, и стало очевидно, что без серьезной модернизации Китай не сможет решить свои проблемы. Неудачи внутренней политики маньчжурской династии усугубили кризис. Понимание необходимости реформ объединило все демократические силы, и в результате в начале XX века в Китае произошли радикальные социальные изменения, обусловленные как внутренними закономерностями, так и культурными контактами между Китаем и Западом. Цинская династия была свергнута, и в 1912 году была провозглашена Китайская Республика. Это событие дало импульс радикальной трансформации традиционного китайского политического, экономического, социального порядка и прежней культурной модели, изменило направление социального развития страны и глубоко повлияло на развитие китайского общества, культуры и искусства. Оно изменило идеологию и образ жизни людей, а также оказало глубокое влияние на эстетические концепции и творческие методы китайского искусства. В период Китайской Республики реформаторы начали выступать за изучение западной культуры в обстановке национального кризиса, четко осознавая важность изучения западных идей и концепций, в первую очередь таких как наука и демократия.

К началу XX века термин «наука» был принят китайским просвещением. Когда интеллектуалы-гуманисты использовали его, они в первую очередь подчеркивали его социальную и гуманистическую ценность. Например, наука помогает борьбе против религии и суеверий, позволяет

⁴⁴ J. K. Fairbank (США). Кембриджская история поздней династии Цин в Китае (Перевод Го Ивэнь). Пекин: Китайское издательство социальных наук, 2007. С. 683.

сформулировать и выразить революционные позиции и взгляды. Кан Ювэй, лидер Движения за новую культуру, считал, что наука является необходимым условием для содействия демократическому развитию. И наука, и демократия призваны дать людям возможность быть «самостоятельными и предприимчивыми», чтобы изменить статус-кво отсталой китайской мысли и культуры⁴⁵. Революционеры, такие как Кан Ювэй, Лян Цичао и Тан Ситон, восприняли концепции гражданских прав, равенства и свободы и придерживались положения «китайские традиции как основа, а западное обучение как непосредственная польза». Его цель - избавиться от оков старой феодальной культуры через внедрение новых идей.

Движение за новую культуру рассматривает идею «науки и демократии» в качестве своих основных ценностей, которые помогут достичь цели просвещения общественности и реформирования общества. Кан Ювэй составил трактат «Великое единство» в духе социальной утопии Сунь Ятсена. Он использовал эволюционную теорию, чтобы сравнить социальную мысль Китайской Республики с западной моделью социальной эволюции, и продемонстрировал взаимосвязь китайских и западных дисциплин в понимании человеческой природы. Он выступал за демократическое общество с его идеей равенства⁴⁶. Еще одним идеологом демократии был Лян Цичао, «сочетавший распространение новых идей и теорий западных социальных и естественных наук с глубокой критикой китайской феодальной культуры и этики в качестве ориентира для политических реформ»⁴⁷.

Одной из главных задач модернизации культуры было внедрение новых форм искусства, так как оно всегда было средством трансляции основных культурных кодов, просвещения народа и воплощением его национального духа. Получив западное образование и вернувшись домой,

⁴⁵ Кан Ювэй. Мен Цивэй (Редактор Лу Юйлие) . Пекин: Книжный магазин Чжунхуа, 1987. С. 15.

⁴⁶ Дин Юнь. Кан Ювэй: Между 19-м и 20-м веками // Фуданьский обзор политической философии. 2017. № 1. С. 275.

⁴⁷ Ли Си Суо. Лян Цичао и современное китайское общество и культура. Тяньцзинь: Тяньцзиньское издательство древних текстов. 2005. С. 771.

художники привнесли новые идеи в живопись периода Китайской Республики. Они не только привезли инструменты и техники западной живописи, но и организовали художественные группы и основали художественные школы. Они пропагандировали такие новшества в живописи, как эскизы, техники масляной живописи и акварели, а также новые методы живописи, такие как фокусировка, перспектива и принципы светотени. Что еще более важно, они предложили западные формы живописи и эстетические концепции и активно способствовали распространению западной живописи в Китае, полагая что принятие западной культуры и искусства, от технологической модернизации до культурных изменений, соответствует потребностям модернизации китайской культуры. Рост числа ассоциаций художников, появление художественных выставок, реформа художественного образования, популярность художественных журналов и способствовали развитию визуальной эстетики, изменению привычного китайцам визуального восприятия.

В ранний период существования Китайской Республики наиболее актуальным вопросом стало то, как перенять у Запада идеи и научные методы, способствующие социальному и культурному развитию. Патриоты верили, что только интегрируя китайскую культуру в мировую культуру, можно обеспечить продолжение китайской нации. В это время традиционная китайская живопись также постепенно приходила в упадок, что ударило по самооценке художников, а затем укрепило их решимость учиться у Запада⁴⁸. Чтобы найти пространство для выживания и развития традиционной китайской живописи, они осознали важность использования западной живописи, поэтому они приехали в Америку, Европу и Японию, чтобы изучить передовые западные идеи и техники живописи, пытаясь найти способ спасти страну с помощью искусства.

Это необходимое условие для понимания изменений в живописи во

⁴⁸ Ху Данлин. Исследование иностранных студентов и развитие современного и китайского искусства // Художественное образование. 2022. № 2. С. 156.

времена Китайской Республики. Это предложение нашло отклик в мире искусства. После 1912 года правительство Китайской Республики разработало политику финансирования студентов для обучения за рубежом, и группа молодых людей воспользовалась этой возможностью, чтобы изучать западное искусство. Больше всего студентов отправляется в Европу, еще одной привлекавшей их внимание страной стала Япония. Хотя Япония является азиатской страной, после реставрации Мэйдзи она объявила, что «покинет Азию и войдет в Европу», и приняла западную цивилизацию и образ жизни. Японская живопись также взяла на себя инициативу впитывать питательные вещества западной живописи. Процесс вестернизации Японии сделал ее членом развитых стран Запада. Япония и Китай — это азиатские страны, и у них много культурных и художественных сходных черт. Модернизация Японии вдохновила китайских художников, поэтому многие художники решили учиться в Японии, пытаясь найти короткий путь к спасению традиционной китайской живописи. Среди выдающихся китайских художников, учившихся в Японии, были Хэ Сяннин, Ли Шутон, Гао Цзяньфу, Чэнь Баои, Гуань Лян, Чэнь Чжифо, Фу Баоши и другие. Они косвенно узнавали о западных концепциях живописи, изучая японские модели модернизации⁴⁹. Ли Шутон написал «Метод совершенствования рисунка» и «Введение в метод акварельной живописи». Эти две статьи представляют собой исследование интеграции западной и китайской живописи, и они являются просветительскими работами китайского изучения западной живописи. Учитель Ли Шутона в Токийской художественной школе Курода Цинхуэй известен как «отец западной живописи в Японии» и находится под большим влиянием западного искусства.

Самым выдающимся представителем изучения художественной мысли о соединении Востока и Запада в Японии является Гао Цзяньфу, основавший Школу живописи Линнань. После обучения в Японии он решил использовать

⁴⁹ Цуй Чжицин. Реформа современной китайской модели художественного образования китайскими студентами, обучающимися в Японии // Журнал университета Гуйчжоу. 2019. № 2. С. 63.

концепцию реформы японской живописи в Китае, полный решимости реформировать и возродить традиционную китайскую живопись в новом качестве. Гао Цзяньфу придавал большое значение правилу «писать с натуры», и как китайский художник, он обладает высокой степенью реалистичности. В его китайских картинах используется метод фокусной перспективы, который является точным, разумно структурированным и имеет определенную текстуру. Эти элементы заимствованы из концепции западной живописи. Взгляд Гао Цзяньфу на западное искусство таков: «Методы изучения искусства на Западе разные: жители Запада привыкли рисовать маслом, кистью или карандашом. Его цель - сделать изображение реальным и легким для распознавания зрителем. В реалистической школе метод заключается в том, чтобы сначала скопировать форму объекта, чтобы получить контур объекта. Затем определить светотени. Работы, написанные таким образом, очень реалистичны»⁵⁰. Можно видеть, что Гао Цзяньфу обратил внимание на преимущества западной живописи с точки зрения реализма, сравнивая восточные и западные методы живописи.

Хотя известная картина «Лев», написанная Гао Цзяньфу, выполнена тушью и красками, это реалистическая работа. Автор запечатлел момент, когда лев оглядывается и рычит, и реалистично изобразил его. Фигура животного отличается подчеркнутым объемом, четким соотношением светлого и темного, а также нежной текстурой шерсти. Светотени и глянцевая поверхность нарисованы акварелью, четкая структура мышц нарисована традиционным японским методом рендеринга. Это полностью отличается от изображения льва в традиционной китайской живописи. Гао Цзяньфу написал много картин на зооморфную тематику, и все они очень реалистичны. Мы видим, что он использует западные техники живописи для выражения объема и текстуры шерсти животных. Он не применял только китайские формы живописи и не следовал традиционным художественным

⁵⁰ Гао Цзяньфу. О живописи // Иллюстрированные текущие события. 1905. № 4. С. 15.

концепциям, таким как использование туши и кисти. Хотя Гао Цзяньфу придавал большое значение западной концепции реализма, он использовал не только западные живописные материалы, а настаивал на использовании и китайских живописных материалов. Что касается техники, он изучил метод рендеринга японской живописи и западный метод акварельной живописи, чтобы усилить реалистичный эффект. Поскольку эти техники соответствуют китайской художественной концепции, они также могут передавать текстуру объектов, ощущение трехмерности и ощущение пространства картины, чего не могут сделать традиционные китайские техники живописи⁵¹. Поэтому Гао Цзяньфу выступал за реалистические приемы западного искусства, но все же надеялся сохранить национальный стиль традиционной китайской живописи, чтобы достичь цели интеграции живописи Китая и Запада. Такая мысль отражает его стремление к современной ему западной культуре и его готовность наследовать традиционную китайскую культуру.

Чтобы избавиться от оков традиции, новые концепции живописи разрабатывают новые способы наблюдения. Среди них научный взгляд на искусство был основным направлением трансформации живописи во времена Китайской Республики. В контексте внедрения науки первостепенной проблемой является то, как выглядит объект просмотра. В ранний период существования Китайской Республики художники, обучавшиеся в Европе и Соединенных Штатах, считали, что поездка в Европу будет более прямым способом изучения западного искусства, чем поездка в Японию. Они приехали в Европу и попытались найти новый язык живописи. Они предложили, чтобы живопись имела функцию документальности, и выступали за изучение западного реализма, а также за наброски и правило писать с натуры. Они считали, что если китайская живопись хочет сохранить свой статус, ей также необходимо добавить современные научные методы, такие как «перспектива», «свет и тень» и «воздушная перспектива», чтобы

⁵¹ Фэн Синьин. Китайский и Запад в живописи Гао Цзяньфу // Художественное море. 2020. № 7. С. 58.

она могла адаптированной к новой эпохе.

С точки зрения масштаба, наибольшее количество людей, обучающихся в Европе, связано с системой стипендий правительства Китайской Республики. После оформления Движения 4 мая число людей, обучающихся в Европе, постепенно увеличилось, в том числе многие выдающиеся художники, такие как Линь Фэнмянь, Сюй Бэйхун, Пань Юлян, Пань Сюнь Цинь, Ли Иши и так далее. Среди них наиболее ярким представителем реализма европейской живописи является Сюй Бэйхун, китайский художник и педагог (1895–1953), учившийся во Франции, предложивший реалистическую китайскую живопись. Группа художников, представленных им, вернула в Китай методы академической живописи, обучая студентов «научным» законам живописи, таким как перспектива, светотень, объем; и они объединили западные реалистические методы живописи с традиционной китайской кистью, пропагандируя «как можно более тонкую живопись для достижения далеко идущего эффекта», уделяя внимание роли различных материалов для истинного видения объекта и стремясь к единству формы и духа. Этот вид реализма все еще занимал господствующее положение в сфере китайской живописи как в то время, так и сегодня.

Сюй Бэйхун, обладающий сильным чувством социальной ответственности и ощущением национального кризиса, надеялся использовать искусство для спасения страны. После возвращения с учебы за границей он был директором Академии искусств Бэйпин. Он считал, что если искусство хочет быть эффективным средством, оно должно опираться на реалистичные методы и научный дух. Отправная точка искусства — это прежде всего точное наблюдение за всем и получение истинного изображения. Сюй Бэйхун считает, что реалистическая живопись связана с наукой. Его картины имеют колорит западного реализма, а их тематика

уделяет больше внимания реальной жизни обычных людей⁵². Поэтому отправной точкой для художников-реалистов, таких как Сюй Бэйхун, было достижение успеха художественной революции.

Сюй Бэйхун отправился учиться во Францию в 1919 г. На раннем этапе для китайской художественной интеллигенции была характерна ориентация на Парижскую школу, и он поступил в Национальную школу изобразительных искусств в Париже. Хотя в то время во Франции уже появились школы современного искусства, такие как постимпрессионизм, кубизм, фовизм и другие, Сюй Бэйхун восхищался искусством французского реализма, и его учителем был также французский художник-реалист Паскаль Адольф Жан Даньян-Бувре. Стоит отметить, что при ориентации Сюй Бэйхуна в основном на парижскую школу живописи, он также отличался интересом к реализму. Реализм Сюй Бэйхуна основан на внимании к социальной реальности и имеет социально-критический характер. Сюй Бэйхун отметил: «Необходимо вновь пропагандировать классицизм изобразительного искусства нашей страны, точно так же, как люди династии Сун отстаивали дух реализма. Если мы хотим восполнить нынешние недостатки, мы должны принять европейский реализм, такой как голландские изысканные натюрморты, выдающиеся работы французских художников Курбе, Милле, немца Менцеля и т. д.»⁵³. Видно, что мастерами-реалистами, которыми он очень восхищается, являются Гюстав Курбе, Жан Франсуа Милле и Адольф Менцель. Их объединял интерес к трудной и бедной жизни людей низов общества, проявившийся в таких работах как «Каменотес» Курбе, «Сборщицы колосьев» Милле и «Сталевар» Менцеля, что отличалось от сюжетов из жизни аристократического общества или религиозных тем, использовавшихся предыдущими мастерами реализма. Эти художники показали реальную ситуацию повседневной жизни людей своей эпохи и продемонстрировали свое сильное чувство социальной

⁵² Хуа Тяньсюэ. Реализм Сюй Бэйхуна // Художественное обозрение. 2009. № 6. С. 99.

⁵³ Сюй Бэйхун. Сюй Бэйхун говорит о себе. Под ред. Ван Чжэня. Сборник эссе Сюй Бэйхуна. Шанхай: Шанхайское художественное издательство. 2005. С. 23.

ответственности, что нашло понимание у «новых» китайских художников.

Как сказал Курбе: «Я рисую только то, что вижу», точно так же цель выбора Сюй Бэйхуном реализма состоит в том, чтобы отразить социальную реальность Китая и служить продолжающемуся культурному движению Китая. Он считает: «На ранней стадии изучения искусства нужно полагаться на науку. Прогресс искусства меняется, поэтому мы не знаем и не можем знать обо всех изменениях. Отправной точкой искусства является, прежде всего, точное наблюдение за всеми объектами и получение его наиболее точного изображения. Это первое»⁵⁴. Например, на картине Сюй Бэйхуна «Тянь Хэн и пятьсот воинов» изображена сцена расставания Тянь Хэн и пятисот солдат (приложение, рис. 7). Он выражает дух древних «ши», «благородных мужей», ученых, и темперамент китайского народа.

Также реалистичные его картины «Юй-Гун передвигает горы» и «Народность Ба: набор воды из реки». Сюжет этих картин основан на наблюдении за людьми в жизни, чтобы воспроизвести простоту, трудолюбие и настойчивость простых людей. Цель этой социальной тематики - пробудить у аудитории чувство социальной ответственности и вызвать духовный резонанс в обществе.

Однако реализм Сюй Бэйхуна не был полностью скопирован с Запада. Сюй Бэйхун трансформировал реализм Запада через свое собственное познание. Он преобразовал китайскую живопись и внедрил западные «реалистические» методы в китайскую систему живописи, такие как использование перспективы, светотени, а также законов пространственной композиции. Используя западный реализм в качестве эталона, он создал новую форму и эстетический стандарт китайской живописи. Сюй Бэйхун очень детально изучал древнекитайскую живопись и надеялся привнести в свое творчество художественный дух китайских династий Тан и Сун, поскольку считал, что именно китайская живопись династий Тан и Сун

⁵⁴ [там же].

стремилась к аутентичности, в отличие от поздней живописи. Художники после династии Юань предпочитали «свободный стиль», утрачивая реалистический дух династии Сун. Он хвалил картины династий Тан и Сун за то, что они достигли уровня выразительности и реалистичности, воспроизводящей природу. Реалистический дух живописи — это стремление к точности изображения формы и выражения духа «шэн» (形神兼备). Поэтому Сюй Бэйхун выдвинул семь правил живописи, включая «разумную композицию», «точные пропорции», «четкие слои», «естественные движения или жесты», «баланс», «отражение характера» и «выразительность и реалистичность». Из его реалистичных картин видно, что персонажи и животные, которых он изображал, детально структурированы, передают ощущение трехмерности и пространства и очень живые, естественные движения и позы. В них есть как традиционная китайская «живопись идей», так и методы моделирования западной живописи, основанные на анатомии и эскизах⁵⁵. Анатомия человека — это дисциплина, возникшая во времена европейского Возрождения и являющаяся важной частью европейской науки. Анатомические зарисовки, сделанные Леонардо, в то время были строго запрещены церковью. Под влиянием западной науки и демократического духа Сюй Бэйхун использовал реалистические приемы, пытаясь перенять опыт западной живописи, чтобы изменить облик традиционной китайской живописи. В мире живописи появилась группа выдающихся художников, таких как Цзян Чжаохэ, Ли Ху, У Цзуорен, Фэн Факсюн, Цзун Цисян и др., которые уважают концепцию реализма Сюй Бэйхуна и стремятся сочетать дух китайской живописи с западными техниками моделирования, привнося новые идеи в национальную живопись.

Одной из самых любимых тем художника были лошади, и он сохранил очарование традиционной живописи в этом сюжете. Он признавался, что любит рисовать животных и долгое время усердно работал над реальными

⁵⁵ Ма Хунцзэн. Переосмысление реалистической идеологической системы Сюй Бэйхуна // Изобразительное искусство. 2003. № 6. С. 73.

объектами. У него существуют тысячи эскизов одних только лошадей, анатомию которых он тщательно изучал, так что знал их скелет, мышцы и ткани, динамику движения и т. п. Одна из главных причин, по которой Сюй Бэйхун любил рисовать лошадей, — это символика лошади в традиционной китайской культуре. Лошадь в древней китайской мифологии почиталась как посредник между людьми и божествами, могла преодолевать огромные расстояния, символизировала мужскую энергию, силу, скорость. Она была также ранговым животным, обозначая статус и благосостояние человека. Мифологизированные образы этого животного включали «небесных коней» (тяньма) и «морскую лошадь» (хайма)⁵⁶. Сюй Бэйхун писал: «Исконное искусство моей страны связано с изображением этих животных, которые быстро бегают, их изображения просты и условны. Например, бронзовые артефакты периода Воюющих государств и резьба по камню династии Хань, хотя на них не видно их ушей и носов, все равно они вибрируют, как будто вот-вот прыгнут. Это стиль периода процветания нашей страны»⁵⁷. Лошади являются излюбленным предметом китайских художников на протяжении веков, и первоначальным намерением Сюй Бэйхуна при рисовании лошадей было также унаследовать традиционную культуру. Лошади, которых он нарисовал, находятся в естественном состоянии, энергичны, очерчены четкими линиями; рисунки выполнены тушью, но в изображении используется прием эскизов, уделяется внимание взаимосвязи между объемом и формой (приложение, рис. 8). Художник использует прием одной линии, движения кисти на одном дыхании и создает при этом точный образ. Этот прием дополняется каллиграфическими линиями на хвосте и гриве, быстрым движением кисти, оставляющим просветы, что добавляет элегантности и позволяет в полной мере использовать преимущества кисти и туши.

Можно видеть, что реализм для Сюй Бэйхуна — это не только выбор

⁵⁶ Кравцова М.Е. История искусства Китая. С. 422–424.

⁵⁷ Ван Вэньцзюань. Графическая интерпретация Сюй Бэйхуна Ма // Художественное обозрение. 2017. № 3. С. 86.

метода, но и отражение его стремления к демократии и науке под влиянием духа Движения за новую культуру. Он подверг критике старые традиции, изменил национальный характер и усовершенствовал китайскую живопись. Лошадь, которую он изображает, сильна и скачет свободно, выражая его стремление к жизненной силе и индивидуальности, а также своего рода ожидание силы и энергии преобразования Родины⁵⁸. Поэтому, только прояснив мотивацию Сюй Бэйхуна к реалистической живописи, можно понять внутреннюю связь между его реалистической живописью и эстетическими концепциями. Реализм, который он отстаивает, связан не только с изобразительным искусством, но и тесно связан с философскими, социальными и культурными проблемами. Как часть Движения за новую культуру, его целью является художественная революция.

Изучая западный реализм, новаторы начали критиковать традиционную китайскую живопись. Репрезентативными художниками, которых они критиковали, были четыре самых известных художника династии Цин - Ван Шимин, Ван Цзянь, Ван Хуэй и Ван Юаньци (так называемые «четыре Вана»). Их стиль рассматривался как символ феодализма и был объектом художественной революции. Сюй Бэйхун отметил: «Первый шаг в изучении живописи — это рисование. Это самая базовая дисциплина и единственный закон живописного мастерства»⁵⁹. Сюй Бэйхун считает, что рисование эскизов является основой всех пластических искусств, западные эскизы реалистичны, подчеркивая применение перспективы и анатомии, включая обработку светотени, перспективы, что помогает точно сформировать объект наблюдения.

Поэтому Сюй Бэйхун считает, что западный «реализм» может представлять западный научный дух, является передовым и соответствует критическому и передовому характеру революции. Можно видеть, что сторонники художественной революции придали значение политическому

⁵⁸ Чжан Шутао. Сюй Бэйхун: Скачущая лошадь // В одной лодке. 2021. № 10. С. 30.

⁵⁹ Сюй Бэйхун. Сюй Бэйхун читал от себя. Под ред. Ван Чжэня. Сборник эссе Сюй Бэйхуна. Шанхай: Шанхайское художественное издательство, 2005. С. 32.

аспекту реализма, и он имеет эффект противостояния феодальной культуре и традиционному искусству. Таким образом, дух реализма, науки и демократии — все это отражает культурные требования и политические идеалы революционеров во имя просвещения народа.

Вообще говоря, революционеры больше ценят практическую значимость реализма и дух науки. В период Движения за новую культуру «наука» и «демократия» вместе стали двумя основными направлениями выражения новой культуры и новых идей. Революционеры считали, что уважение к естественным наукам и искоренение суеверий являются необходимыми условиями социального прогресса. В этот период группа мыслителей и прогрессивных ученых рассматривала «науку» как универсальный закон природы и общества и использовала ее для преобразования традиционной культуры и формирования мировоззрения эпохи просвещения. Посредством правдивого воспроизведения конкретных людей и событий художники достигают цели вызвать у публики понимание реального мира и эмоциональный резонанс. Они надеются создать новую эстетическую систему и изменить восприятие публикой старого искусства, формируя новую визуальную эстетику.

Можно констатировать, что трансформация содержания, формы и концепции китайской живописи тесно связана с тенденцией распространения научной мысли, а также является одним из главных достижений Движения за новую культуру. В начале правления династии Цин китайцы познакомились с западным искусством. Итальянский миссионер Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин) привнес в императорскую академическую живопись западные реалистические методы и технику масляной живописи, однако, поскольку аристократический класс считал, что западная живопись уступает традиционной китайской живописи, она не стала мейнстримом. Эта ситуация коренным образом изменилась в период Китайской Республики. Прогрессивные интеллектуалы считали, что реалистический стиль имеет природу современной науки, высоко ценили его, и он стал одной из тем

Движения за новую культуру. Цай Юаньпэй, президент Пекинского университета, выражал уверенность, что «китайские художники могут перенять западные реалистические методы живописи и добавить в живопись методы научных исследований»⁶⁰. Лян Цичао, сторонник Движения за новую культуру, считал, что стремление к красоте должно сначала начинаться с поиска истины, основанной на западной научной рациональности, развивать способность наблюдать истинную жизнь природы, чтобы искусство могло достичь своих результатов⁶¹. Таким образом, изобразительное искусство в это время взяло на себя роль культурного просвещения, а реализм соответствовал целям политических идеалов и тенденции национального спасения. Причина в том, что реализм соответствует основному течению научной мысли в обществе и способствует освобождению интеллекта людей, выявлению истинной человеческой природы и просвещению общественности. Он играет незаменимую роль в изображении тяжелых условий жизни простых людей, их повседневной жизни. В этом отношении реализм периода Китайской Республики имеет сходство с французским реализмом XIX века. Ему присущ рационализм и критический дух, и это был способ осуществить модернизацию китайского искусства. Характеристики реализма таковы: с научной рациональностью в качестве основной ценности, с целью воспроизведения объективных вещей, с духом сомнения и критики в качестве руководящего принципа и с гуманизмом в качестве ценностной ориентации; его методами рисования и моделирования стали пространственная композиция, пропорции, светотень, перспектива и т.д. Его система знаний охватывает оптику, перспективу, анатомию, цвет, геометрию и другие дисциплины⁶². Художественная концепция, смысл, лиризм, символизм и другие характеристики традиционной китайской живописи

⁶⁰ Чжан Хуэйин. Исследование идей эстетического воспитания Цай Юаньпэя и его современных ценностей // Современная коммуникация. 2021. № 13. С. 221.

⁶¹ Ван Синхао. Взгляд Лян Цичао на эстетическое воспитание и веселое воспитание // Популярная литература и искусство. 2018. № 21. С. 213.

⁶² Ши Шуан. Дискурсивные паттерны в сравнении китайского и западного искусства периода Китайской Республики // Исследование китайского искусства. 2018. № 1. С. 90.

стали синонимами отсталой культуры. Особенности и принципы западной реалистической живописи соответствовали потребностям национальных условий Китая того времени. Художники-реалисты утвердили рациональный дух западной науки и объединили западный реализм с традиционной китайской живописью.

Внедрение западных идей и живописных техник было сложным и противоречивым процессом. Одна из причин этого – в различии подходов к реальности и ее восприятию и отображению в художественных образах. Дж. Роули, исследуя различия между западной и китайской живописью, отмечал: «У каждой культуры имеются, по-видимому, свои характерные признаки. Разумность и телесная красота были сильными сторонами греческого искусства. В искусстве Западной Европы повсюду преобладает акцент на человеческой индивидуальности и власти человека над материей»⁶³. Для Запада проблема физической формы красоты стала первой эстетической точкой зрения, которая возникла и продолжала существовать долгое время. Общий пример: красота связана только с «видимым», со зрительным восприятием объектов. Люди часто напрямую связывают красоту с формой предметов и обращают внимание на пропорции, симметрию, изменение соотношения между целым и частями. Например, древние греки более говорили о «гармонии», чем о «красоте». Китайские традиционные эстетические идеалы базируются на психологии восприятия эстетического объекта, то есть на внутреннем психологическом опыте. В.В. Малявин уточняет, что «Живопись в Китае имела своим предметом не природный мир и не идеальные представления людей, а некую символическую реальность... От китайского художника не требовалось изображать с натуры, ему даже не казалось странным писать виды местностей, в которых он вообще не бывал»⁶⁴. Пейзаж предполагает скорее умозрительное истолкование, его

⁶³ Роули Дж. Принципы китайской живописи // Книга Прозрений / Сост. В.В. Малявин. М.: Наталис, 1997. С. 213.

⁶⁴ Малявин В.В. Китайская цивилизация. М.: Издательство Астрель, Издательство АСТ, Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. С. 478–479.

образы не требуют сходства с объектом изображения. Более того, оценочные критерии, предложенные теоретиком художником и живописи IX–X веков Цзин Хао, относят копирование форм и непосредственное отображение реальности к низшему уровню художественного мастерства – «умелость» (нэн)⁶⁵. Это ремесленный уровень. Для того, чтобы достичь высшего уровня художественного мастерства – «божественного», «одухотворенного» (шэнь), художник должен много читать, путешествовать, очищать свое сердце от суетных помыслов, постичь природу всего сущего в Великом Дао, совершенствоваться, учиться у древних.

Китайские художники, впервые познакомившись с европейской живописью, не оценили ее, сочли ремесленной. Им были чужды и пространственные приемы построения картины. В отличие от европейской живописи, китайские художники использовали различные приемы: «трех далей», аксонометрическую, полицентрическую или «рассеянную» перспективу; часто это зависело от типа живописного свитка, так в больших горизонтальных свитках доминировал прием «рассеянной перспективы, благодаря которой зритель скользит взглядом от одной группы предметов к другой, «странствуя» в пространстве картины как в символически представленном бесконечном многообразии «тьмы вещей». Еще одно отличие визуального восприятия в западной и китайской живописи отмечает Дж. Роули: «Художники Востока и Запада подходили к проблеме расположения частей с разных сторон. Мы стремились к тому, чтобы как можно убедительнее соединить вещи, а китайцы подчеркивали разрывы между ними»⁶⁶.

Не менее значительными были и различия живописных техник. По мнению В.Г. Белозеровой «уникальность китайской эстетики заключается в том, что концепция телесности предопределила как структуру художественной формы, так и сам процесс её создания, а именно технику

⁶⁵ Кравцова М.Е. История искусства Китая. С. 550.

⁶⁶ Роули Дж. Принципы китайской живописи // Книга Прозрений / Сост. В. В. Малявин. М.: Наталис, 1997. С. 294.

письма»⁶⁷. В каллиграфии и живописи Китая основными элементами являются «черты» (хуа 畫), «точки» (дянь 點), «линии» (сянь 線), «штрихи» (цунь 皴). «Анатомические свойства пластики линий, штрихов и точек выражают глубинные мировоззренческие принципы национальной эстетики, а потому их отсутствие остро ощущается представителями китайской культуры при восприятии искусства других стран»⁶⁸. В этом была основная сложность заимствования западных форм искусства, для преодоления которой потребовалось перестроить систему художественного образования.

Безусловно, художники заимствовали концепции, приемы и техники западного реализма и классицизма, однако они не отказались полностью от традиционной живописи, а пошли на компромиссы. Художники-реалисты, такие как Сюй Бэйхун, интегрировали реалистический дух и методы художественного выражения западного искусства в традиционные кисть и тушь, что привело к появлению нового реалистического стиля китайской живописи.

2.2. Развитие художественного образования в период Китайской республики под влиянием западных концепций.

После культурного Движения 4 мая процесс внедрения западной живописи на Восток ускорился. Художники-реалисты стали важной движущей силой нового культурного движения. Кан Ювэй и другие видели цель обращения к западному реалистическому искусству в улучшении традиционной китайской живописи и расширении возможностей художникам проявить свои таланты. «Новые» художники должны создавать свои собственные картины, а не повторять работы древних. Реформирование китайской живописи оказалось невозможным без модернизации

⁶⁷ Белозёрова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. 2015. Т. 45. № 2. С. 344.

⁶⁸ Там же, с. 367.

художественного образования в Китае⁶⁹. Она заключалась в открывшейся возможности получать художественное образование за рубежом, создании новых художественных учебных заведений и перестройке программ обучения художников в Китае. Это связано с тем, что китайские и западные художники использовали принципиально различные приемы, материалы и техники живописи.

В этот период в Китае появились два основных вида образования. Первый - художественные колледжи, образовательные концепции и методы рисования которых придерживались реализма. Второй вид базировался на «школе живописи идей», которая фокусировалась на идеальной художественной концепции. Сочетая различные культурные потребности того времени, они отражали разные концепции и школьные модели, различные методы «слияния китайского и западного» в живописи. Представителями реалистической школы были Сюй Бэйхун, заведующий художественным факультетом Нанкинского центрального университета, и Янь Вэньлянь, президент Сучжоуской академии изящных искусств (приложение, рис. 9). Линь Фэнмянь, президент Национальной академии искусств Ханчжоу, и Лю Хайсу, президент Шанхайской академии изящных искусств, представляли школу, связанную с традиционным китайским стилем живописи се и («передача сути»). Их философия и практика художественного образования сосредоточены на идеальной художественной концепции для достижения поставленной цели⁷⁰.

Идеи и практика художников-реалистов, представленных Сюй Бэйхуном, постепенно заняли господствующее положение в области китайской живописи. Результатом реформирования художественного образования было становление новой реалистической живописи, сохранявшей при этом лучшие достижения традиционной китайской живописи.

⁶⁹ Мо Ай. Культурная миссия и моральная привлекательность искусства // Национальный художественный музей Китая. 2010. № 1. С. 8.

⁷⁰ Ли Чао. О китайском движении западной живописи // Ронгбаочжай. 2011. № 2. С. 50.

Важной частью художественного образования Китая была отправка студентов на учебу за границу. Обучение за границей способствовало обмену китайской и западной культурами, а также стало началом открытости китайского общества. Направление Китаем студентов для обучения за рубежом и их финансирование государством можно проследить со времен правления поздней династии Цин. С 1872 по 1875 год 120 студентов были отправлены учиться в Соединенные Штаты. С тех пор студенты продолжали выезжать за границу, чтобы всесторонне изучить передовую западную науку и технологии, культуру и искусство. Это стало началом современного китайского образования за рубежом.

После образования Китайской Республики эта практика не только продолжилась, но и значительно расширилась. Более того, большое количество художественных талантов вернулось в страну, и они последовательно присоединились к преподаванию изобразительного искусства в различных городах и основали новые художественные академии. Они не только освоили западные художественные концепции и техники живописи, изменив тем самым облик традиционной китайской живописи но и придали художественному образованию в Китайской Республике совершенно новый облик, радикально изменили традиционную китайскую модель образования.⁷¹ Чэнь Баои подробно описал это в своей статье «Краткая история эволюции западной живописи»⁷².

Китайские студенты, которые отправились учиться в Японию, Европу и Соединенные Штаты, получили академическое художественное образование и знание западных эстетических концепций. Большинство из них вернулись на родину и внедрили западные идеи и методы художественного образования в Китае, став основой для его модернизации. Они сыграли важную роль в формализации и систематизации

⁷¹ Чэнь Жуолинь. Исследование по истории китайского художественного образования в 20 веке. Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2006. С. 36.

⁷² Чэнь Баои. Краткая заметка о процессе эволюции западной живописи // Шанхайский художественный ежемесечник. 1942. № 5. С. 164.

художественного образования в Китайской Республике, тем самым эти люди внесли свой собственный вклад в трансформацию китайской живописи.

Правительство Китайской Республики выдвинуло пять стандартов художественного образования: 1. Продвигать художественное образование; 2. Поддерживать художественные таланты; 3. Сохранять произведения искусства; 4. Революционизировать искусство; 5. Социализировать искусство⁷³. Министерство образования Национального правительства обнародовало соответствующие учебные программы и сформулировало содержание дисциплин по изобразительному искусству. Цель их состояла в том, чтобы позволить учащимся совершенствовать свои эстетические способности посредством изучения изобразительного искусства.

Среди нововведений, которые они предложили, необходимо отметить курсы рисования эскизов. Термин «се шэн» «写生» (рисовать с натуры) относится к изображению природы или персонажей такими, какими их непосредственно наблюдает художник. Это своего рода реальный процесс визуального воспроизведения. С открытием курсов рисования в частных школах художники начали осознавать важность этих художественных практик. Сюй Бэйхун много раз упоминал проблему рисования эскизов в своих статьях. Он писал: «Рисование эскизов — это основа всех пластических искусств; потому что художники, если они не заложат прочную основу для рисования эскизов, неизбежно сформируют феномен врожденных недостатков, а плагиат и имитация - неизбежная тенденция»⁷⁴. Из этого видно, что рисование эскизов играет незаменимую роль в обучении западной живописи, этого невозможно достичь, копируя работы предшественников.

При введении в программы этого вида художественных занятий, новаторы столкнулись с рядом трудностей. Самым спорным вопросом был вопрос рисования тела. На Западе рисование обнаженной натуры является

⁷³ Сборник правил китайского современного художественного образования (1840–1949). Пекин: Образовательная научная пресса, 1997. С. 269.

⁷⁴ Сюй Бэйхун. Сюй Бэйхун об искусстве. Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2010. С. 182.

важным методом обучения для развития навыков рисования и моделирования. Чэнь Баои вспоминал: «В то время проблема рисования человеческого тела в академии, где изучалась западная живопись, официально подвергалась дискриминации или даже была запрещена. Этот инцидент был серьезным ударом и препятствием для внедрения западной живописи, которая только что была представлена в то время, и необходимо было энергично прорываться через это»⁷⁵.

Можно видеть, что из-за ограничений традиционной морали рисование человеческого тела изначально не было принято людьми. В 1913 году Ли Шутон открыл этот курс в Чжэцзянской первой педагогической школе, но он не был широко известен. Только в 1915 году Лю Хайсу открыл курс рисования человеческого тела в Шанхайской академии изящных искусств, что стало важным событием в истории китайской живописи (приложение, рис. 10). С одной стороны, живописцы получили от этого события новое вдохновение для живописи. Это означало найти материалы из реальной жизни, а не просто учиться, копируя работы предшественников; с другой стороны, живописцы поняли, что рисование человеческого тела может не только улучшить навыки рисования, но и изменить способ видения вещей. Поэтому они продолжают исследовать взаимосвязь между изображениями и человеческим телом в своих набросках, чтобы получить новое визуальное мышление. В 1917 году студенты Шанхайского художественного колледжа провели выставку живописи в зале Чжаньюан в Шанхае, чтобы показать зарисовки человеческого тела. Но выставка была закрыта, потому что консервативно настроенные критики посчитали откровенную демонстрацию картин с обнаженной натурой очень неприличной. Лю Хайсу резко возразил в «Новостях текущих событий». Он написал: «Рисование человеческого тела — это искусство и средство, необходимое для художественного

⁷⁵ Чэнь Баои. Краткая история процесса западного движения живописи // Шанхайский художественный ежемесячник. 2007. № 12. С. 68.

образования»⁷⁶. Анализируя проблему создания эскизов, можно сказать, что она имеет революционное значение для развития новой визуальной эстетики. Это изменило способ рисования и общий вид традиционной китайской живописи (приложение, рис. 11).

Говоря о трансформации художественного образования в период Китайской республики, следует отметить особую роль в этом процессе художника и педагога Лю Хайсу. В контексте ожесточенной борьбы между старой и новой идеологиями в то время он бросил вызов старым идеям и морали, которые остались от феодализма. Таким образом, Лю Хайсу вошел в историю китайского искусства и стал одним из самых влиятельных китайских преподавателей искусства.

Сам Лю Хайсу был одним из самых известных художников Китайской Республики. Хотя он уделяет внимание обучению базовым навыкам реализма, его цель - стремиться к идеальному царству в живописи. Как отмечает Се Хайян, «он исходил из концепции западной живописи и впитал в себя сущность различных школ. Благодаря его интеграции, слиянию духа времени, духа нации и духа самости, он стал уникальным художником»⁷⁷. Лю Хайсу находился под глубоким влиянием постимпрессионизма. Он считал, что должен использовать прямое наблюдение за природой, чтобы выразить свои внутренние эмоции⁷⁸. Однако этот способ просмотра предназначен не для воспроизведения объективных вещей, а для рационального анализа и выражения эмоционального переживания. Рудольф Арнхейм сказал по этому поводу: «Зритель может организовать и обработать это по своему желанию в соответствии со своими собственными предпочтениями; это показывает, что просмотр — это полностью субъективное поведение, которое придает форму и смысл реальности»⁷⁹. Можно сказать, что Лю Хайсу впитал рациональную

⁷⁶ Шенмэй. Историческое исследование истории физического воспитания в Шанхае с точки зрения гуманитарных наук // Искусствоведение. 2010. № 2. С. 186.

⁷⁷ Се Хайян. Полное собрание сочинений Лю Хайсу. Нанкин: Цзянсуское издательство изобразительных искусств, 2002. С. 165.

⁷⁸ Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа. История искусства Китайской Республики (1911-1949). Чэнду: Издательство изящных искусств Сычуани, 1991. С. 145.

⁷⁹ Рудольф Арнхейм. Искусство и визуальное восприятие. (перевод Тэн Шуяо). Чэнду: Народное

интерпретацию «видения» в западной современной живописи. Он выступает против воспроизведения объективных вещей в реализме и размышляет о нем, критикует имитацию реальности и не выступает за сравнение западной науки с искусством. Он так сформулировал это свою мысль: «Стремление к объективным реальным картинам — это просто рассматривать искусство как служанку науки»⁸⁰.

Очевидно, Лю Хайсу считал, что на зрение влияет человеческая мысль, а реализм больше не является основным направлением современной западной живописи. Он признает основное направление визуальной эстетической трансформации: с одной стороны, что изображение природы должно быть не объективным воспроизведением, а субъективным выражением. Он подчеркивает тесную взаимосвязь между субъективными эмоциями и визуальным языком живописи полагая, что «живопись — это творческая мотивация в интуиции, чтобы выразить свою собственную жизнь»⁸¹. С другой стороны, он использует стиль новейший западной живописи и ее визуальный язык, такой как использование субъективной передачи цвета, чтобы подчеркнуть внутренние эмоции субъекта. Композиция может нарушать закон перспективы и сочетает традиционную китайскую композицию для создания нового стиль живописи. Салливан писал в книге «Китайское искусство и художники в 20 веке», что, когда Лю Хайсу вернулся в Европу в 1933 году, он больше не следовал художественному стилю западного постимпрессионизма, а был больше похож на посла культуры. Хотя Лю Хайсу встречался со многими важными фигурами в мире западной культуры и искусства, он обнаружил важный факт, что Запад принимает китайское искусство только как традиционную живопись тушью. Интересно, что когда в Китае начался бум изучения Запада, Запад больше ценил китайское традиционное искусство. Это

издательство Сычуани, 1998. С. 6.

⁸⁰ Лю Хайсу. Хайсу Хуаншань рассказывает об художественных записях. Фучжоу: Народное издательство Фуцзяни, 1984. С. 228.

⁸¹ Лю Хайсу. Искусство - это выражение жизни // Учебный свет. 1923. № 3. С. 18.

позволило китайским художникам укрепить свою культурную уверенность в себе. Можно видеть, что культурный стандарт заключается не просто в том, чтобы вернуться к традиции, к кисти и туши, а в том, чтобы основываться на традиции и творчески трансформировать традицию⁸².

Например, картина «Сакре-кёр» Лю Хайсу (приложение, рис. 12), созданная в 1931 году, интересна тем, что хотя это западный пейзаж, написанный маслом, линии на картине выполнены в технике традиционной китайской каллиграфии. Использование кисти здесь не только отражает «костяной метод использования кисти», но и обладает «ярким очарованием», которое глубоко укоренено в трактате Се Хэ «Шесть канонов живописи», формируя уникальный визуальный эффект. Кроме того, Лю Хайсу также интегрировал колористические приемы западной живописи в традиционную живопись тушью, сформировав уникальный стиль «разбрызгивания туши» и пейзажа (приложение, рис.13).

Целью художественного образования в период Китайской Республики было возрождение культуры и искусства китайской нации. В период радикальных социальных изменений в Китайской Республике художественное образование также нуждалось во внедрении передовых западных образовательных концепций.

Под влиянием концепции «образование для спасения страны» Лю Хайсу поверил, что живопись в новую эпоху может пробудить общественность, поэтому он основал Шанхайский колледж изящных искусств, который стал первой частной художественной школой в Китайской Республике.

Создание новых художественных учебных заведений с принципиально новыми программами было еще одной важной составляющей всесторонней модернизации системы образования. Шанхайский колледж изящных искусств, основанный в 1912 году, был самой влиятельной частной

⁸² М. Салливан. Китайское искусство и художники в 20 веке (перевод Чен Вейхэ и Цянь Ганнань). Шанхай: Шанхайское народное издательство изящных искусств, 2012. С. 320.

академией изящных искусств в Китайской Республике. Цель колледжа – «развивать традиционное восточное искусство и изучать тайны западного искусства. Также необходимо выполнять ответственность по продвижению искусства в жестокое общество. Потому что искусство сейчас может облегчить страдания китайского народа»⁸³. Программы обучения в колледже была выстроена по-новому. «Из того, как Шанхайская академия изящных искусств уделяет особое внимание обучению - от копирования коллекций картин, копирования демонстрационных работ, росписи декораций в помещении до набросков моделей и зарисовок пейзажей на открытом воздухе, - видно, что система образования претерпела структурные изменения»⁸⁴. Внедрение западных концепций художественного образования в систему преподавания Шанхайского колледжа изящных искусств означает, что интеграция традиционной китайской живописи и западной живописи получила существенное развитие. Новые правила и новые учебные программы таких школ, как Шанхайский колледж изящных искусств, создали прецедент для преподавания искусства и сделали важный шаг в модернизации и преобразовании традиционной китайской живописи (приложение, рис. 14).

Такие художники, как Линь Фэнмянь, Лю Хайсу, Сюй Бэйхун, Ли Шутон, Фэн Цыкай, Чжу Цичжань, Гуань Лян и др., изучавшие масляную живопись, настаивали на создании китайской живописи, чтобы пробудить национальное самосознание. Чжу Цичжань, который после учебы в Японии вернулся в Китай, считал что «жители Запада говорят о зрении, поэтому они используют свои глаза для наблюдения. Китайцы придают большое значение уму, поэтому это метод психологического наблюдения. Поэтому китайцы особенно стремятся выйти за рамки внешнего облика вещей и ищут его

⁸³ Лю Хайсу. Избранные статьи об искусстве Лю Хайсу. Шанхай: Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 1987. С. 16.

⁸⁴ Пан Яочан. История современного китайского художественного образования. Ханчжоу: Издательство Китайской академии изящных искусств, 2002. С. 23.

художественную концепцию»⁸⁵. Благодаря концепции и практике живописи «Китайское учение как основа и западное учение как технология» основная часть китайской живописи была в определенной степени усовершенствована и в большей степени адаптирована к объективным требованиям общественного развития (приложение, рис. 15).

В обучении студентов Шанхайского колледжа изящных искусств большую роль играли Пань Юлян, Цао Юньчжун, Чэнь Шивэнь, Мао Бинь, Чжан Сянь и другие известные преподаватели с опытом обучения за рубежом. Большинство из них окончили знаменитую Европейскую академию изящных искусств. Они внедрили передовые западные образовательные концепции, изменили модель преподавания искусства со времен поздней династии Цин и создали новый стиль художественного образования в Китае. Шанхайский колледж изящных искусств также пригласил многих европейских и американских преподавателей для преподавания западной живописи, в том числе перспективы, анатомии человеческого тела, рисования эскизов и других курсов. Они включили в свое преподавание педагогические идеи и содержание западного художественного образования, так что художественное образование в период Китайской Республики, наследуя традиционное искусство, продолжало впитывать полезные элементы западного художественного образования.

Шанхайский колледж изящных искусств также добавил в свои программы курсы вокала, фортепиано, хорового исполнения, иностранные языки и другие. Система учебных программ стала более продуманной, комплексной и способствовала всестороннему развитию учащихся. Под влиянием формулы «обучения с Запада на Восток» в ранней Китайской Республике западная художественная мысль быстро распространилась в Китае. Учебная программа Шанхайского колледжа изящных искусств с самого начала продемонстрировала черты интеграции китайского и

⁸⁵ Чжу Цичжан. Картины и слова Чжу Цичжана. Шанхай: Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 1998. С. 77.

западного языков живописи. В 1922 году Шанхайский колледж изящных искусств ввел такие специальности, как западная живопись, традиционная китайская живопись, промышленный дизайн, скульптура, а также разделение обучения на две ступени - высшую педагогическую школу и общую педагогическую школу⁸⁶.

Курсы, предлагаемые кафедрой китайской живописи, включали три основных раздела: теоретические курсы, курсы живописи и общедоступные курсы с трехлетним периодом обучения. Доля базовых курсов, предлагаемых кафедрой западной живописи Шанхайского колледжа изящных искусств, аналогична курсам традиционной китайской живописи: все они включают основные курсы, такие как этику, цветоведение, художественную анатомию, перспективу, эстетику, историю искусства, философию и т. д. Из структуры курса видно, что программа Шанхайского колледжа изящных искусств фокусируется на двойном улучшении культурных и профессиональных качеств студентов. Создание школой курса рисования человеческого тела, набор студенток и наем иностранных профессоров, все это пионеры в истории китайского художественного образования. В то же время система обучения студийной системы не только способствует обучению студентов в соответствии с их способностями, но и способствует обучению учителей персонализированным способом обучения⁸⁷.

Взяв в качестве примера Шанхайский колледж изящных искусств, мы можем констатировать попытки частных колледжей и университетов обучать искусству в западном стиле. Однако государственные художественные школы вкладывают больше средств в преподавательский состав и материальные условия. Хотя все они являются системами художественного образования западного образца, они имеют свои особенности развития. Цай Юаньпэй, министр образования Китайской Республики, всегда считал

⁸⁶ Хуан Хоумин. Лю Хайсу и раннее преподавание в Шанхайском художественном колледже // Журнал Нанкинской академии искусств. 2014. № 4. С. 258.

⁸⁷ Ван Манджун. Шанхайский художественный колледж в период до Лю Хайсу (1911-1919) // Китайское искусство. 2019. № 2. С. 17.

национальное эстетическое образование и художественное образование основной образовательной стратегией. В своем «Предложении о создании Национального университета искусств» он изложил идею создания Национальной академии искусств Ханчжоу. «Художественное образование является важной частью современного образования, и необходимо создавать профессиональные художественные колледжи по образцу других стран Востока и Запада. Реализация художественного образования заключается в привитии знаний о создании и оценке красоты, и популяризировать его в обществе. Поэтому во всех странах Востока и Запада созданы государственные художественные академии, музыкальные академии и национальные театры для воспитания художественных талантов высокого уровня и содействия внедрению и популяризации эстетического воспитания. Насущная задача образования в нашей стране должна быть дополнена строительством национального художественного университета в бассейне реки Янцзы, это главная причина создания национального художественного университета»⁸⁸.

Еще одним крупным художественным учебным заведением в указанный период стала Государственная академия изящных искусств Ханчжоу.

1 марта 1928 года на берегу озера Сиху в древнем городе Ханчжоу была основана Государственная академия искусств Сиху (ныне Китайская академия изящных искусств). Осенью 1930 года она была переименована в Государственную академию изящных искусств города Ханчжоу.

Академия в Ханчжоу стала первым государственным художественным учебным заведением в Китае, в котором осуществлялось обучение на уровне бакалавриата и последипломного образования, и это одно из мест рождения высшего художественного образования в Китае. Создание Государственной академии изящных искусств Ханчжоу финансировалось правительством и

⁸⁸ 70 лет Китайской академии изящных искусств. Ханчжоу: Издательство Китайской академии изящных искусств, 1998. С. 127.

всегда играло роль образца для подражания в художественном образовании во времена Китайской Республики. В академии также была организована аспирантура и издавался ежемесячный журнал «Аполлон». В соответствии с двойными целями развития талантов художественного творчества и талантов художественного образования, академия делает упор как на академическую теорию, так и на технологии, а также использует эвристическое обучение для интеграции китайского и западного стилей. Ее программа опирается на западные модели мышления и обучения, чтобы лучше понять законы искусства⁸⁹.

Вначале Государственная академия изящных искусств включала факультеты китайской живописи, западной живописи, скульптуры (самое раннее учебное заведение в области искусства скульптуры в Китае) и факультет дизайна (приложение, рис. 16). У Даюй был директором департамента западной живописи (приложение, рис. 17), Пань Тяньшоу был директором департамента традиционной китайской живописи, Ли Цзиньфа был директором департамента скульптуры (приложение, рис. 18). Лю Цзибяо был директором департамента дизайна, а француз Андре Кродо руководил научно-исследовательским институтом (приложение, рис. 19). На первом курсе было более 30 преподавателей и 70 студентов.

Чтобы развивать художественные таланты с различными профессиональными характеристиками, Государственная академия изящных искусств Ханчжоу создала подготовительные курсы и научно-исследовательские институты в соответствии с профессиональными основами и способностями студентов. С точки зрения составления учебной программы, Национальный художественный колледж Ханчжоу в то время проводил различие между «чистым» искусством и прикладным, чтобы удовлетворить потребности общества в различных видах художественных произведений.

⁸⁹ Дай Янь. Гуманистическое направление современного художественного образования в Китае - на примере Национального художественного колледжа Ханчжоу // Художественное образование. № 3. 2015. С. 90.

Учебники и методы обучения Государственной академии изящных искусств Ханчжоу были созданы по образцу Парижской академии изящных искусств. Цель факультет дизайна - попытаться восстановить художественную классику линий и цветов древней бронзы и фарфора в традиционном китайском искусстве. С другой стороны, это также попытка изменить ситуацию, когда практический дизайн в то время в основном основывался на традициях и испытывал недостаток в инновациях.

В 1929 года Государственная академия изящных искусств Ханчжоу объединила кафедру китайской живописи и кафедру западной живописи в кафедру живописи. Государственная академия изящных искусств была привержена комбинированному преподаванию живописи, здесь изучалась как масляную живопись, так и китайская живопись. Это был крупный инновационный прорыв в художественном образовании в то время. Политика основания Государственной академии изящных искусств заключается в том, чтобы «Внедрять западное искусство, организовывать китайское искусство, примирять китайское и западное искусство и создавать искусство нового времени»⁹⁰. Ректор академии Линь Фэнмянь и академический директор Линь Вэньчжэн неоднократно подчеркивали эту модель преподавания - интеграции китайской и западной традиций. Линь Вэньчжэн предложил метод и необходимость китайской живописи опираться на западную живопись. По его мнению «сама картина не имеет национальных границ, и разница между западной живописью и китайской живописью заключается только в их различных техниках»⁹¹. Идея интеграции китайского и западного искусства была единодушно принята многими художниками того времени, которые считали, что традиционная китайская живопись в этот период находилась в упадке, и существовала настоятельная необходимость в ее трансформации с точки зрения сюжета, духа, технологии и т. д., и способ

⁹⁰ Ян Цюлинь. Линь Фэнмянь (Иллюстрированные цитаты известных китайских мастеров каллиграфии и живописи). Пекин: Издательство Китайского университета Жэньминь, 2005. С. 92.

⁹¹ Линь Вэньчжэн. Я делюсь своим мнением с Академией искусств Вестлейк // Новое изобразительное искусство. 1928.

измениться состоял в том, чтобы перенять основные методы западной живописи. Линь Вэньчжэн говорил, что инновация китайской живописи заключается не в изучении древних методов, а в том, чтобы научиться усваивать основные теории живописи и методы западной живописи, а для этого необходимо также изучать историю западного искусства, эстетику, мифологию и т. д.

Таким образом, программа художественного образования Государственной академии изящных искусств Ханчжоу не только использовала западную систему художественного образования для развития художественных талантов, но также включала в себя цель реформирования китайской живописи. Линь Вэньчжэн, директор по академическим вопросам Государственной академии изящных искусств Ханчжоу, написал в «Общих чертах художественного образования нашего колледжа»: «Если мы хотим изучать живопись маслом, чтобы отказаться от подражания западной модели и создать новое искусство, представляющее национальный дух, то те, кто изучает западную живопись не могут игнорировать достижения китайской живописи за последние тысячи лет»⁹². Цель состоит в том, чтобы учиться друг у друга сильными сторонами, в то же время устраняя недостатки двух типов живописи и поддерживая традиционные китайские культурные феномены и статус китайской живописи. Это играет очень важную роль в защите китайской живописи и даже китайской культуры⁹³.

Разработка учебных программ и качество преподавания в Государственной академии изящных искусств зависели от качественного руководства и профессорско-преподавательского состава. Большинство из них имели опыт обучения за границей и понимали стили и идеи многих западных художественных школ. Будь то в своем собственном художественном творчестве или в преподавании, они смогли эффективно

⁹² Чжэн Чао. Стремление к эстетическому образованию - Чжэцзянская академия изящных искусств работает уже десять лет // Новое искусство. 1983. С. 107.

⁹³ Ли Минвэй. Сквозь столетие: интерпретация мыслей Линь Фэнмяня об интеграции китайского и западного художественного образования // Художественное исследование. 2003. № 6. С. 79.

реализовать идеи, отстаиваемые Цай Юаньпэем - «Академическая открытость, свобода мысли и совместимость реализма и идеализма в литературе и искусстве».

Методы обучения Государственной академии изящных искусств Ханчжоу также имеют большое значение для дальнейшего развития китайской живописи. Они используют открытый дух, чтобы усвоить западные методы живописи и концепции для преобразования китайской живописи. Его цель - исследовать новую жизненную силу китайской живописи в новую эпоху и продвигать национальный дух⁹⁴.

Среди многих введенных западных курсов ректор Линь Фэнмянь также придавал большое значение внедрению обучения рисованию с натуры. Линь Фэнмянь – известный художник в Китае. Он разработал стиль живописи, который соединяет Китай и Запад и сочетает в себе художественное очарование Востока и Запада. В то же время, в области художественного образования, начиная со своего собственного художественного творчества, он оказал очень важное влияние на стиль преподавания в Государственной академии изящных искусств (приложение, рис. 20). Западные реалистические методы моделирования можно увидеть в его произведениях маслом, как и дух традиционной китайской «живописи идей»⁹⁵.

Представляя и практикуя западное искусство, Государственная академия изящных искусств Ханчжоу всегда учитывала ценность и значение национального искусства. Будь то реализм или экспрессивный стиль, западная живопись или традиционная живопись, все они в разной степени сохраняют и обновляют форму или духовные факторы китайской живописи. Например, профессор Ван Юэчжи, который в то время был главой отделения западной живописи, сформировал свой собственный совершенно новый образ масляной живописи благодаря большой практике рисования. Его

⁹⁴ Шэнь Циван. Исследование учебной программы китайской живописи в Национальном художественном колледже Ханчжоу // Журнал колледжа Лишуй. 2020. № 3. С. 88.

⁹⁵ Люй Хунлян. Рассматривая применение концепции «Интеграции Китая и Запада» в художественном образовании из Национального художественного колледжа Ханчжоу // Шанхайская культура. 2018. № 4. С. 87.

живописная форма исходит из китайской традиции, а его материалы для рисования основаны на сильных сторонах западной живописи, сочетая выразительный язык с традиционной «живописью идей». Ван Юэчжи создал в 1930-х годах ряд работ в технике масляной живописи, таких как «Попрошайка», «Тайваньские иммигранты» (приложение, рис. 21), «Картина летящих вместе ласточек» (приложение, рис. 22) и т.д. Сочетая техники рисования линий в традиционной китайской манере, цветопередачу и другие техники, через цветовую палитру масляной живописи, он добивается нового очарования традиционной китайской живописи.

Из «Академического регламента Государственной академии изящных искусств Ханчжоу», опубликованного Государственной академией изящных искусств в 1930 году, видно, что теоретическое содержание учебной программы в то время было очень богатым⁹⁶. Независимо от специализации в живописи, скульптуре, архитектуре или дизайне, было предусмотрено изучение истории китайского искусства, истории западного искусства, эстетики, анатомии, перспективы, китайской литературы, французского языка, музыки и других теоретических курсов. Цель состояла в том, чтобы дать студентам возможность овладеть основательной, систематической и всеобъемлющей художественной теоретической грамотностью, чтобы студенты могли глубже понять само искусство и его взаимоотношения с обществом, могли более всесторонне понять законы художественного развития и интегрировать художественное понимание и художественную мысль в художественное творчество.

Художественное образование во времена Китайской Республики было ориентировано на сочетание искусства и практичности и развивалось в направлении интеграции Китая и Запада, формируя современную систему учебных программ по искусству. Таким образом, «теория примирения между Китаем и Западом», представленная Лю Хайсу и Линь Фэнмяном в ранней

⁹⁶ Под ред. Ян Мужу. Семьдесят лет Китайской академии изящных искусств. Ханчжоу: Издательство Китайской академии изящных искусств, 1999. С. 143.

Китайской Республике, соответствует потребности времени, сочетая визуальные эстетические характеристики живописи с социальной реальностью и жизнью людей, выражая внутренние эмоции в визуальной презентации. Исходя из предпосылки признания различий между китайской и западной живописью, художники придерживаются традиционного китайского взгляда на мышление и культуру и наследуют национальный дух в традиционной живописи. В то же время художники постигали визуальную выразительность и символизм западного модернизма и овладевали творческими техниками и выразительными средствами западной живописи⁹⁷.

Создание и развитие Академии изящных искусств во времена Китайской Республики положило конец феодальной традиционной системе художественного образования Китая - модели обучения по принципу передачи знания от отца к сыну, от учителя к ученику. Всего за 37 лет было развито начальное, среднее и высшее художественное образование в системе частных и государственных учебных заведений. Трансформация художественного образования в период Китайской республики отражает общую трансформацию китайского общества. В социальной среде того времени китайскому художественному образованию было трудно освободиться от влияния политических, экономических и других факторов. Художественные учебные заведения периода Китайской Республики, несомненно, сыграли важную роль в становлении нового направления в области культуры, а социальный статус живописи продолжал улучшаться и стал частью построения идеального общества⁹⁸.

Художественное образование Китайской Республики восприняло западные теории художественного образования, прошло через ряд реформ и постепенно сформировало новую модель живописи в Китае. Всеобъемлющая реформа художественного образования, основанная на принципе «изучения

⁹⁷ Цзун Сиань. Тенденция популярной художественной мысли и трансформация китайской живописи // Журнал Университета Гуйчжоу (Художественное издание). 2002. № 2. С. 25.

⁹⁸ Пань Гонгкай. Предисловие к китайскому художественному образованию в 20 веке. Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 1999. С. 3.

сильных сторон Китая и Запада и обучения у других» заложила основу для трансформации визуальной эстетики в живописи⁹⁹.

Прежде всего, масштабный подъем западного художественного образования приблизил живопись к реальной жизни, расширил эстетический опыт художника в отношении реальной жизни и выражения собственных эмоций и постепенно привлек внимание общественности к живописи. Во-вторых, западное образование в области живописи помогает художникам систематически изучать и понимать теории и методы западной живописи, что значительно изменило то, как художники наблюдают и мыслят, в то же время она сыграла определенную роль в эстетическом просвещении общественности. Это также отражает эволюцию традиционной китайской живописи в условиях культурных изменений¹⁰⁰.

2.3. Влияние концепций демократии и гендерного равенства в период Китайской Республики на сферу живописи

Две наиболее важные идеи Движения за новую культуру — это наука и демократия. Эти две концепции представляют собой основные идеи западного Просвещения. Наука представляет собой прогресс человеческих знаний и изменения, вызванные новыми открытиями. Демократия, с другой стороны, представляет собой законы социального функционирования, разработанные людьми для достижения идеального общества.

В феодальном обществе Китая традиционные ценности общества устанавливались с позиции мужских интересов, в то время как женщины должны были подчиняться традициям патриархального общества, выраженных в моральных стандартах «троякая покорность и четыре

⁹⁹ Чэнь Шаоцин. Краткий анализ современного художественного образования // Литература Цзяньнань. 2011. № 4. С. 61.

¹⁰⁰ Ван Юйин. Краткий анализ влияния западного художественного образования на художественное образование в нашей стране // Оценка искусства. 2020. № 14. С. 136.

достоинства». Троякая покорность — подчинение до замужества отцу, в замужестве - мужу, после смерти мужа – сыну, соблюдая целомудрие. Они отражают зависимое положение женщин. «Четыре добродетели» относятся к женской добродетели, женским словам, женской внешности и женским навыкам¹⁰¹. «Женская заповедь» Бан Чжао из династии Хань подробно объясняла «четыре добродетели» У женщин есть четыре вида добродетелей: «женские добродетели не обязательно должны быть выдающимися; женские слова не обязательно должны быть красноречивыми; женская внешность не обязательно должна быть красивой; женские навыки не обязательно должны быть экстраординарными». Соблюдение целомудрия, знание стыда и соблюдение правил — вот стандарты женской морали. Подумать, прежде чем говорить, не произносить злых слов, не говорить гадостей, это правила, которому женщины должны следовать в разговоре. Умываться и одеваться, быть аккуратной, принимать ванну вовремя, соблюдать чистоту — это правила для ухода за собой. Заниматься рукоделием, не болтать с людьми и хорошо готовить еду, чтобы развлечь гостей — это требования к женским навыкам. Женщины, которые могут выполнить эти четыре пункта, добродетельны¹⁰². В более позднем времени стандарты, установленные «Женской заповедью», стали основными требованиями традиционного китайского общества к женщинам.

В период Китайской Республики общество претерпело кардинальные изменения. С внедрением западной демократической мысли начинают распространяться идеи гендерного равенства, и статус женщин претерпел очевидные изменения. Как отмечает Ю.А. Куприянова (Селиверстова), «Одним из главных вопросов, волновавших деятелей культуры в 1910–1920-е гг., стало освобождение китайских женщин (фунью цзефан). Ими активно обсуждался образ “новой женщины” (синь нюйсин), которая должна была обладать набором качеств равноправного с мужчиной члена общества. В

¹⁰¹ Юй Цюн. Традиция и современность этикета - три послушания и четыре добродетели // Молодой писатель. 2016. № 15. С. 165.

¹⁰² Фан Йе. Книга поздней династии Хань. Т. 84. Биография женщин. С. 35.

январе 1920 г. в Шанхае был основан журнал под названием “Новая женщина”. Основными проблемами, которые поднимали в своих статьях общественные деятели и писатели в контексте женского движения, были право женщин на образование, равноправие в семье, свобода вступления в брак, право на труд и равную оплату наряду с мужчинами, запрет на бинтование ног»¹⁰³. Обычай бинтования ног можно рассматривать как одну из форм подчинения женщин традиционной морали. Как отмечает Н.В. Захарова, в Китае возникло общественное движение противников бинтования ног, в котором «значительную долю участников составляли образованные женщины. Они писали воззвания, статьи, стихи и песни, в которых призывали отказаться от обычая уродовать ноги, воспевали природную красоту женских ног, призывали китайнок стремиться не к телесной, а к духовной красоте. Постепенно от призывов отказаться от бинтования ног участники движения перешли к лозунгам пересмотра конфуцианской системы воспитания девочек, разрешавшей только семейное обучение»¹⁰⁴.

Как и на Западе, женщины начали активно бороться за свои права, такие как участие в политике, получение образования, участие в работе, стремление к свободе в любви и браке, равный статус с мужем и получение того же вознаграждения, что и мужчины. Социальный статус женщин может отражать степень модернизации и цивилизованности страны. Поэтому изучение социальной активности и творчества женщин-художниц в период Китайской Республики имеет большое значение для понимания масштабов происходивших социальных и культурных изменений.

Социальный статус женщин относится к степени признания обществом власти, обязанностей и роли женских групп в общественной жизни и социальных отношениях. С появлением западного феминизма китайские женщины стали более открытыми и независимыми. Основным фактором

¹⁰³ Куприянова Ю.А. Шанхайские женщины в первой половине XX в.: от “тройной покорности” к равноправию в браке // Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность. 2014. № 6. С. 44.

¹⁰⁴ Захарова Н.В. Становление женской прозы в Китае в начале XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 12. С. 97.

улучшения социального статуса женщин является обретение экономической независимости¹⁰⁵. Это означает, что женщины могут на равных участвовать в общественной деятельности и избавиться от своей зависимости от мужчин. Фундаментальная причина заключается в том, что развитие промышленности и рыночной экономики в Китае изменило производственные отношения феодального общества. Некоторые трудоемкие производства требуют большого количества женского труда. После Движения 4 мая многие образованные женщины начали строить карьеру в обществе и добиваться экономической независимости. Было законодательно закреплено право женщин самостоятельно владеть имуществом. Эти экономические факторы заложили основу для свободного творчества женщин-художников.

Другим важным фактором является то, что женщины в период Китайской Республики получили равный доступ к образованию. После основания Китайской Республики в 1912 году педагог Цай Юаньпэй занимал пост министра образования и отвечал за реформу образования. Начиная с сентября 1912 года Министерство образования издало различные нормативные акты, направленные на обеспечение права женщин на образование. Например: девочки в начальной и неполной средней школах могут учиться вместе с мальчиками. После окончания средней школы могут поступить в старшую школу для девочек и высшую педагогическую школу для девочек. Впоследствии, по инициативе Цай Юаньпэй, китайские университеты также были открыты для женщин¹⁰⁶. Несмотря на то, что развитие женского высшего образования шло медленно, а доля от общего числа студентов очень мала, был достигнут большой прогресс в этом вопросе.

Со своей идеей равенства между мужчинами и женщинами Цай Юаньпэй уделял внимание женскому художественному образованию,

¹⁰⁵ Кан Кайфэй. Переосмысление женского освободительного движения Четвертого мая // Литература и история Цзяньхуай. 2020. № 2. С. 140.

¹⁰⁶ Цюй Тьехуа. Анализ исторической эволюции и особенностей политики в области высшего образования в Китайской Республике // Современное университетское образование. 2013. № 7. С. 212.

активно способствовал улучшению социального статуса женщин-художниц. Цай Юаньпэй отмечал: «Мастерство имеет практическую природу, это относится к некоторым произведениям искусства. Среди них есть такие, которые предназначены для ежедневного использования, как и предназначенные для получения эстетического удовольствия. Искусство кажется бесполезным, но это не так. У человеческих существ есть стремления, отличные от практической пользы, и из этого следует, что искусство незаменимо. Я вижу, что женское образование в Дунчэне согласуется с мировыми тенденциями, и это самое отрадное. И не только учащиеся женского пола должны уделять внимание мастерству и изобразительному искусству, но и учащиеся мужского пола также должны уделять внимание мастерству и изобразительному искусству. Это равное содержание образования для мужчин и женщин»¹⁰⁷. Из его слов видно, что Цай Юаньпэй не только привержен делу художественного образования в Китае, но и рассматривает женское художественное образование как важную часть популяризации художественного образования для всего народа. Под влиянием его концепции эстетического воспитания женское художественное образование достигло беспрецедентного развития, что эффективно способствовало формированию современной китайской системы художественного образования. Развитие женского художественного образования в современном Китае неотделимо от пропаганды и усилий Цай Юаньпэй.

Одним из проявлений успеха женского художественного образования в период Китайской Республики стало появление многих выдающихся женщин-художниц. Например: Хэ Сяннин, Пань Юлян, Цай Юльям, Фан Цзюньби, Гуань Цзилань, Сунь Дуочи, Ли Цинпин, Цю Ди и т. д. Они занимали важное положение в мире живописи во времена Китайской Республики. Более 20 женщин-художниц приняли участие в первой

¹⁰⁷ Чжан Сяовэй. Биография Цай Юаньпэя. Издательство литературы и искусства Байхуа, 2009. С. 58.

Национальной художественной выставке, проведенной Министерством образования Национального правительства в 1929 году, которая также проиллюстрировала статус женщин-художниц в мире живописи того времени¹⁰⁸.

Феминистское сознание получило воплощение в содержании художественных произведений. Культурное Движение 4 мая пробудило интерес китайских женщин к области искусства, разрушило оковы феодального традиционного представления о женщинах в прошлом, и женщины-художницы начали привлекать внимание общества. Женщины периода Китайской Республики отличались особым творческим подходом, наблюдали жизнь с уникальной точки зрения и выражали свои эмоции собственным неповторимым художественным языком, демонстрируя женскую субъективность, уверенность в себе и готовность женщин активно участвовать в жизни общества.

Анн Д'Аллева считает, что изучение произведений женщин-художниц не является феминистской историей искусства, если в нем не обсуждаются различные способы, которыми идентичность женщины-художницы влияет на ее творчество или ее профессию, или не обсуждается ее пол или различные способы, которыми господствующая гендерная идеология влияет на нее¹⁰⁹. Женщины-художницы периода Китайской Республики включали собственные художественные концепции, творческое мышление и эмоциональное выражение в свои живописные творения. Они пытались освободиться от старой идеи о том, что традиционные женщины-художники использовали живопись как развлечение и демонстрировали слабость, чтобы угодить мужчинам. «Новые» художницы избавились от «женского сознания», в котором доминирует мужская эстетика, и использовали свои собственные художественные творения для интерпретации «самосознания» в

¹⁰⁸ Лон Шэн. Процесс управления Китайской женской художественной школой и ее вклад в развитие Китайской Республики // Журнал Нанкинской академии искусств (Искусство и дизайн). 2021. № 7. С. 166.

¹⁰⁹ Анн Д'Аллева. Художественные методы и теории (перевод Ли Чжэнь). Нанкин: Издательство изобразительных искусств Цзянсу, 2009. С. 76

женской живописи.

Женскую живопись можно определить как живопись, созданную женщиной-художницей, которая изображает жизнь с женской точки зрения и выражает женские эмоции. Выражение женского сознания в живописи относится к уникальным эмоциям и духу, которые могут быть воплощены через уникальный женский образ мышления и художественное творчество. Работа интерпретирует психологический мир и жизненный опыт женщин на эмоциональном, духовном и идеологическом уровнях. Выражение женского сознания женщин-художников периода Китайской Республики включало их размышления об истории, сопротивлении судьбе и выражении их собственных ценностей, а также ряд ощущений и самопознание через духовный опыт и эстетические концепции¹¹⁰. Именно из-за этих культурных особенностей женщин-художниц Китайской Республики их картины имеют уникальную культурную значимость. На протяжении тысячелетий женщины занимали незначительное место в области искусства, где доминировали мужчины. Творчество традиционных женщин-художниц отражало особенности патриархальной культуры и следовало мужским стандартам в живописи, подавляя их собственный эмоциональный опыт и гендерные характеристики, что обусловило слабое положение традиционных женщин-живописцев в истории искусства. В контексте эпохи, когда распространялись демократические идеи освобождения женщины, женщины-художницы вышли из ситуации, когда традиционные женщины хотели, чтобы им сочувствовали. Они создали новую форму выражения, впитав современные западные методы и теории живописи. Независимо от того, являются ли они художницами, занимающимися китайской живописью или западной масляной живописью, они показали особенности женского сознания в новую эпоху в контексте интеграции и столкновения китайской и западной культур и в контексте демократического прогресса.

¹¹⁰ Тао Ёнбай. К сознательной женской живописи // Наблюдение за искусством. 1997. № 3. С. 45.

В процессе построения нового «женского сознания» женщины-художницы Китайской Республики не отказались полностью от старого традиционного искусства, но приняли творческую идею сочетания традиционной китайской живописи с духом западного модернизма. В процессе художественного творчества они уделяли больше внимания своим собственным чувствам и создали новый женский художественный образ с точки зрения женщин, чтобы способствовать развитию женской культуры в Китайской Республике. Ли Баоцюань говорил по этому поводу: «Если цивилизация была создана людьми с мудростью и упорным трудом, тогда мужчины могут быть художниками, и, конечно, женщины тоже могут стать художницами. Теперь, когда мы знаем, что цивилизация была создана человечеством, женщины, конечно, также должны нести ответственность за это творение. Женщины-художники не пытаются создать ситуацию конфронтации и соперничества с мужчинами. Усилия женщин-художников не направлены на то, чтобы помочь мужчинам-художникам преуспеть в искусстве. Цель усилий женщины-художницы - добиться успехов в культурной деятельности всего человечества»¹¹¹.

Женщины-художницы Китайской Республики интегрировали женское сознание в свои живописные творения, выражая собственные эмоции и подчеркивая статус женщин. Наиболее заметный способ - поместить образ женщины в социальную и культурную среду при создании картин, чтобы выразить их эмоции и художественные концепции. Например, семейная сцена на картине Пань Юлян «Моя семья» (приложение, рис. 23).

Фигура самой Пань Юлян заняла место в центре картины, она развернута лицом к зрителям. Ее муж наклонился и встал позади нее, в то время как другой мужчина изображен на заднем плане. Внимание обоих сосредоточено на фигуре Пань Юлян, демонстрируя внимание к ней. Из этой работы очень ясно видно, что композиция в картине Пань Юлян направлена

¹¹¹ Ли Баоцюань. Обзор современных китайских художников. Общество Киношита, 1937. С. 70.

на преодоление концепции «мужского превосходства и женской неполноценности» в феодальном обществе. Она думает о своем семейном и социальном статусе и доносит свои идеалы до зрителей через картину.

На ее картинах внимание мужчин сосредоточено на женщинах, мужские фигуры поэтому размещаются на втором плане. Мужчины, изображенные на картинах, ценят достоинство и личные качества женщин. Пань Юлян попыталась пробудить женское самосознание с помощью символического языка живописной композиции, намеренно подчеркивая статус женщин-художников. Все это - выражение ее собственных феминистских идей. Еще раз взглянув на образ Пань Юлян, можно сказать, что и короткие волосы являются характерной чертой женщин новой эры. В отличие от традиционных длинных волос женщин и ношения украшений, Пань Юлян не носит никаких украшений, а обходится очками в черной оправе, которые символизируют знания и культуру. Очки, одежда, представляющая собой облегающий короткий чонсам, открывающий икры, белые носки и черные кожаные туфли в западном стиле создают визуальный облик новой женщины. Этот образ женщины в новую эпоху сильно контрастирует с трагическим опытом Пань Юлян¹¹².

Пань Юлян (1895–1977) родилась в конце династии Цин и очень рано потеряла родителей. В 14 лет она была продана своим дядей в бордель и стала проституткой. В 17 лет Пань Юлян стала его наложницей. Во время своей жизни в Шанхае она познакомилась с учителем Хун Е, «новым» художником, который выступал за интеграцию китайских и западных методов живописи. В возрасте 21 года она стала одной из первых студенток Шанхайского художественного колледжа. На нее оказала глубокое влияние Лю Хайсу, директор школы, которая хорошо разбиралась как в китайском, так и в западном искусстве. Пань Юлян с самого начала приняла идею интеграции китайских и западных творческих методов. Она впервые

¹¹² Цинь Юань. Воплощение самосознания в автопортрете Пань Юлян // Литература и искусства. 2021. № 21. С. 41.

отправилась учиться во Францию в возрасте 26 лет, где училась в Лионской школе изящных искусств, Национальной высшей школе изящных искусств в Париже и позже в Королевской академии изящных искусств в Риме. Ряд созданных ею картин в технике масляной живописи, таких как «Пьяница» и «Женщина-музыкант», были отобраны для престижных выставок, например выставка Французского независимого салона и Итальянская национальная выставка изобразительных искусств, став на них первыми среди картин китайских женщин-живописцев. В 1928 году она вернулась в Китай и последовательно занимала должности заведующего кафедрой западной живописи Шанхайской академии изящных искусств, директора Института живописи Шанхайской академии изящных искусств и преподавателя рисования Нанкинского центрального университета. Эти достижения даже превзошли большинство выдающихся художников-мужчин того времени. Из этого видно, что Пань Юлян была глубоко оскорблена феодальной моралью, когда была подростком. Позже, при поддержке своего мужа и ее собственных усилиях, она получила хорошее образование нового образца и стала женщиной нового века с высоким культурным уровнем и высоким социальным статусом. И эта серия изменений личности и встреч не только сформировала ее смелый и свободный характер, но и стала важным источником вдохновения для создания серии ее картин. Именно благодаря своему уникальному жизненному опыту и художественным амбициям она создала уверенный стиль живописи, опираясь на западное искусство, чтобы построить свой собственный свободный и независимый художественный мир. Как и Пань Юлян, Фан Цзюньби, также художница, создала серию автопортретов, в которых выразила свои идеалы. Она нарисовала образ интеллектуальной женщины со свободной пластикой тела как представление художника об идеальном восточном женском образе.

Из приведенного выше анализа видно, что новые женщины-художницы периода Китайской Республики интегрировали свои личные мысли и концепции в содержание живописи, борясь против морали и предрассудков

старого общества, чтобы удовлетворить социальные требования женщин. В сфере творчества, где мужчины составляли основную массу, они подчеркнули элегантные женские характеристики и преимущества, поощряя женщин отождествлять себя со своими собственными ценностями и бросать вызов ограничениям феодальной этики и морали. Симона де Бовуар писала в книге «Второй пол»: «Мужчины никогда не будут использовать гендер в качестве отправной точки для самовыражения. Ему не нужно заявлять, что он мужчина»¹¹³. Из-за патриархального сознания, социальной среды, политических причин и их собственных факторов у женщин-художников в Китайской Республике не было изначально хорошего пространства для выживания и развития. Поэтому они попытались избавиться от слабой и пассивной ситуации традиционной женской живописи. Их творческие темы уделяют больше внимания жизни самих женщин. Картины женщин в Китайской Республике демонстрировали беспрецедентное «женское сознание». Они обращают внимание на собственные гендерные различия женщин и их эмоциональное выражение. С момента окончания правления династии Цин в 1912 году, с появлением феминистской мысли, подъемом женского освободительного движения и популяризацией женского образования, «женское сознание» также претерпело историческую трансформацию в соответствии с изменениями времени. Как представительницы женщин той эпохи, художницы Китайской Республики исследовали путь освобождения женской силы от пассивного принятия традиционного мужского доминирования к активной борьбе за гендерное равенство.

В самом начале существования Китайской Республики появились группа революционеров, энергично пропагандировавших западные демократические идеи, поддерживавших женское освободительное движение и организовывавших женское образование, в котором ключевым

¹¹³ Симона де Бовуар. Второй пол (перевод Тао Тъежу). Пекин: Китайское книжное издательство, 2004. С. 273.

направлением стало художественное образование. В начале XX века западное искусство быстро распространилось в Китае, и все больше и больше женщин знакомились с ним. Женское художественное образование стало социальной тенденцией и модой, и некоторые обеспеченные женщины предпочитали учиться за границей, чтобы получить более продвинутое западное современное художественное образование¹¹⁴.

На этих художниц повлияла тенденция интеграции китайского и западного искусства. Вернувшись с учебы, они привезли с собой большое количество новых художественных техник, новых художественных теорий и новых художественных направлений мысли. Они стали мостом для пересечения и интеграции китайского и западного искусства, и внесли свой собственный вклад в развитие художественного образования китайских женщин. Среди этих выдающихся женщин-художниц - Пань Юлян, Цай Уильям, Фан Цзюньби, Тан Юнью, Ван Цзинъюань, Чжан Лиин, Ян Хуагуан, Лу Чжуаньвэнь и др., которые учились во Франции, а также Хэ Сяннин, Гуань Цзилань, Цю Ди, Чэнь Чжаофан, Фэн Циин, Юань Шужэнь, Цю Чжуовэнь, Чжан Иньфан и т. д., которые учились в Японии. Добившись отличных результатов, они вернулись в Китай и стали важной частью развития современного китайского живописного искусства. Они сформировали новаторский стиль живописи в своих соответствующих художественных системах, привнеся жизненную силу в разнообразие и богатство изобразительного искусства Китайской Республики. Хэ Сяннин, которая осталась в Японии, унаследовала традиционную простую атмосферу работы кистью и тушью (приложение, рис. 24). Картины Гуань Цзилань отличаются смелым цветом и оказывают сильное визуальное воздействие на людей (приложение, рис. 25). Работы Цю Ди обладают сильным чувством пространственной композиции и уникальным декоративным стилем (приложение, рис. 26). Фан Цзюньби, которая осталась во Франции,

¹¹⁴ Чжоу Юйчао. Преобразование женского художественного образования в конце династии Цин и Республики // Красота и времена. 2019. № 10. С. 45.

привнесла художественную концепцию китайской живописи в западную живопись маслом, и ее работы заставляли людей чувствовать себя элегантными и умиротворенными. Пань Юлян хорошо использует сочетание западных модернистских цветов и китайской живописи, ее работы яркие и полные ритма и т. д.

Женская живопись периода Китайской Республики была важной частью китайского искусства в XX веке. Важное значение их женских символов не может ограничиваться самими работами. Их художественная практика должна иметь историческую коннотацию с освобождением личности, с характеристиками и видением феминизма. Известный ученый Ипполит Даннер пришел к выводу, что «произведения должны соответствовать окружающей среде; независимо от того, в какую эпоху произведения искусства создаются в соответствии с этим сводом канонов»¹¹⁵. В период Республики китайское общество переживало период трансформации, и начались беспрецедентные обмены между китайской и западной культурами. Являясь важным содержанием культурной коммуникации, искусство также четко продемонстрировало особенности интеграции Китая и Запада под влиянием развития науки и техники и демократической мысли. Западное искусство, представленное академической живописью и модернистским искусством, послужило ориентиром для художественной трансформации Китая, который переживал социальные изменения, и способ интеграции Китая и Запада больше соответствует направлению китайских социальных и культурных реформ. Таким образом, китайские художницы этого периода также в целом демонстрировали особенности интеграции Китая и Запада. Однако, из-за их разного образовательного и личного опыта, они создали свои собственные художественные стили и сформировали свои собственные художественные концепции. Ниже приведен анализ конкретных художников.

¹¹⁵ Даннер И. Философия искусства (перевод Фу Лей). Пекин: Пекинская книжная компания, 1998. С. 107.

Женщины-художницы, которые учились в Европе в Китайской Республике, получили образование по западной системе преподавания и обладали солидными базовыми навыками в живописи. В своих ранних картинах они в основном демонстрировали строгий академический стиль и демонстрировали глубокие реалистические навыки с научными методами и навыками точного моделирования. Например, Пань Юлян училась в Шанхайской академии изящных искусств, прежде чем уехать за границу, и на художественном факультете Национального центрального университета, где учились Сунь Дуочи и Сяо Шуфан. Содержание учебной программы этих школ включает, как свидетельствует Ху Гуанхуа, «рисование эскизов, живопись маслом, пейзажные зарисовки, натюрморты, копирование, перспективу, художественную анатомию человека, теорию цвета, историю китайского искусства, историю западного искусства и другие курсы»¹¹⁶. Можно видеть, что система обучения, привнесенная с Запада, оказала важное влияние на художественные идеи и концепции женщин-художниц в Китайской Республике. Творческое мышление и методы выражения западного «реализма», несомненно, стали важнейшими характеристиками времени в творчестве новых женщин-художниц. Это вид живописи, который преследует цель точного воспроизведения формы и цвета и создание эскизов. Персонажи, нарисованные Пань Юлян, Цай Юляем, Ван Цзюнь и Тан Юнью, реальны и эмоциональны. Они отличаются от символических образов традиционной китайской живописи и дополняют субъективное понимание художником личности персонажей. Художницы применяли западные техники живописи и материалы и придавали большое значение изучению живописи научными методами, такими как использование перспективы, анатомии, цвета, оптики и т. п. в живописи. Что касается техники выражения, то женщины-художницы, обучающиеся за границей, начинали с набросков, в то время как традиционная китайская живопись начиналась с копирования

¹¹⁶ Ху Гуанхуа. Пионер национальных, провинциальных и муниципальных художественных колледжей во времена Китайской Республики // Исследование китайского искусства. 2015. № 4. С. 83.

работ своих предшественниц. Именно в концепции и образовании западной реалистической живописи женщины-художницы, вернувшиеся домой после учебы, участвовали в распространении западного искусства в Китае в качестве участниц и посредников. В то же время они сформировали особый личный стиль и приобрели твердые навыки рисования и хорошую художественную грамотность.

В Европе в период Китайской Республики это совпало с сосуществованием модернистской живописи и реалистической живописи. Академия изящных искусств, в которой доминируют Национальная высшая академия изящных искусств в Париже, Королевская Бельгийская академия изящных искусств и Римская академия изящных искусств, по-прежнему придерживалась академического реалистического стиля в качестве основного направления преподавания. Фан Цзюньби, которому в 1912 году было 14 лет, последовал за своей сестрой на учебу во Францию и был принят в Национальную высшую школу изящных искусств в Париже в 1920 г. Он был учеником таких художников, как Сюй Бэйхун и Пань Юлян. Фан Цзюньби однажды решительно выступила за использование реализма для преобразования традиции китайской интеллектуальной картины в статье «Мой взгляд на совершенствование китайской живописи». Она считала, что «недостатком китайской живописи сегодня является то, что она не может выразить то, что видят глаза с помощью кисти. Причина в том, что китайская живопись — это в основном копирование, следование живописным приемам предшественников, но не проявление собственных эмоций. Единственный способ - реформировать традиционную живопись западной реалистической живописью и внедрить научные методы, такие как перспектива и анатомия»¹¹⁷. Сравнивая китайскую живопись с западной реалистической живописью, Фан Цзюньби пришла к выводу, что упадок китайской живописи обусловлен стремлением к воспроизведению персонажей, цветов и птиц и очарования пейзажа, игнорируя при этом научные вопросы, такие как

¹¹⁷ Фан Джунби. Мой взгляд на совершенствование китайской живописи. Шанхай. 1922, № 8. С. 49.

расстояние, перспектива, цвет и свет. И ее работы часто помещают персонажей в определенные сцены, чтобы добиться эффекта поэзии и живописи. В выборе темы она достигла особых успехов в рисовании персонажей, детских тем и персонажей буддийской мифологии. Поскольку она получила классическое образование в традициях академической западной живописи, пропорции персонажей, которые она создает, точны, а структура на месте, что указывает на тонкость ее наблюдения за персонажами, отражая уникальную перспективу наблюдения и тонкое мышление женщин-художниц, а также поэтическое воображение.

Традиционная китайская культура уважает смирение и интроверсию. Изображения на картинах часто символичны, а художественные символы часто используются в живописи для выражения эмоций. Особенно велика символическая нагрузка таких образов традиционной китайской культуры, как «слива, орхидея, бамбук, хризантема - четыре благородных» и «сосна, бамбук, слива - три друга зимы», они стали главными лирическими темами китайских художников-литераторов ¹¹⁸. Эти элементы традиционной китайской живописи были интегрированы в масляную живопись Фан Цзюньби. В китайской культуре слива вошла в десятку самых известных растительных символов благодаря своей чистоте и стойкости. Цветущую сливу можно увидеть на многих работах Фан Цзюньби, таких как ее работа 1925 года «Портрет госпожи Чэнь» (приложение, рис. 27). Рассматривая ее внимательно, мы обнаружим элегантность китайского художника и поэта. Можно видеть, что Фан Цзюньби использует западные техники масляной живописи, чтобы выразить элегантную художественную концепцию классической китайской поэзии, как будто используя статичные картины, чтобы рассказать динамичную древнекитайскую историю. Ее картины в масляной технике излучают классическое китайское очарование, реализуя интеграцию китайской и западной масляной живописи, и «изучая европейские техники живописи, она все еще сохраняет свой национальный

¹¹⁸ Цинь Мэньна. Культура китайской живописи. Пекин, 2008. С. 215.

дух и очарование китайской живописи»¹¹⁹.

Персонаж картины - мать Фан Цзюньби, госпожа Вэй Юэлан. У нее седые волосы, и она сидит на красной подушке в простом одеянии, держа буддийские четки в правой руке и священные писания в левой, сосредоточенно размышляя с умиротворенным выражением лица. Зеленая фарфоровая курильница для благовоний, расположенная позади фигуры, выпускала струйки зеленого дыма, создавая атмосферу священнодействия. На картине изображена типичная сцена медитации китайских буддистов. Цветок сливы, изображенный в правой части картины, придает жизненную силу симметричной композиции, а также намекает на возвышенный, отстраненный и твердый внутренний характер изображенного персонажа. Эта картина демонстрирует сильную китайскую культурную атмосферу в выборе сюжета и выражения, и она также стала одним из шедевров Фан Цзюньби. Фан Цзюньби, родившаяся в семье китайского живописца, с детства находилась под влиянием традиционной китайской культуры, но она также очень четко приняла и использовала преимущества западной системы моделирования и практиковала добавление символического языка китайской живописи к созданию картин маслом. Поэтому очарование китайской живописи можно ощутить в ее масляной живописи, и ее попытки объединить китайскую и западную живопись увенчались успехом.

Тан Юнью, художница, уехавшая учиться во Францию в 1930 году, также изучала масляную живопись в Высшей школе изящных искусств в Париже. Ее работы основаны на импрессионистской манере живописи и в то же время не чужды постимпрессионизму и экспрессионизму. Она часто использует лирические сцены в качестве темы своих произведений. Стиль ее живописи прост и обобщен, а форма сильна. В ее работах нет преувеличенной деформации и абстракции, и это также отличается от стиля академической школы. Тан Юнью настаивала на изучении западного модернизма и впитала суть традиционной живописи, особенно углубленных

¹¹⁹ Ву Лянде. Шедевры западной живописи // Хороший друг. 1926. № 21. С. 95.

исследований живописи импрессионистов. Как и многие художники того времени, она сочетала традиционные формы китайской живописи и художественную концепцию с техникой масляной живописи, формируя таким образом художественный стиль с твердыми формами, яркими цветами и гармонией. Вместе с обработкой сцен и натюрмортов с изменением света и цвета добавляется субъективная цветовая и графическая обработка, чтобы усилить поэтическое выражение эмоций художника. В качестве примера можно рассмотреть одну из ее работ.

«Портрет женщины» был создан, когда Тан Юнью училась в Европе и нашла свой собственный творческий стиль (приложение, рис. 28). На картине изображена женщина, сидящая в кресле, свет сосредоточен на ее голове, освещая аккуратную прическу, у нее глубокий взгляд, устремленный вперед, задумчивое выражение лица. Структура персонажей подчеркивается с помощью светотени, и художница изображает персонажей в импрессионистских техниках и сдержанной цветовой палитре. Одежда цвета индиго дополняется красным шарфом, а серый фон используется для согласования общего тона. Контраст между светлым и темным во всей картине сильный, отражающий глубокую способность художницы к моделированию и управлению цветом. Изучая творчество Тан Юнью, мы можем обнаружить, что она выразила некоторые важные художественные концепции в процессе изучения западной живописи. Она говорила: «Люди с Востока не обязательно должны быть такими же, как жители Запада, когда они пишут картины маслом. Китайская живопись и западная живопись — это просто разные материалы ... Сущность древнего искусства нашей страны сейчас так ценится западными людьми, можем ли мы просто игнорировать это сами? Поэтому те из нас, кто изучает западную живопись, всегда должны четко объяснять систему нашего собственного искусства. С другой стороны, мы несем ответственность за объединение преимуществ Востока и Запада»¹²⁰.

¹²⁰ Ли Чао. Исследование масляной живописи Тан Юнью: Пересечение искусства Франции и Японии в начале 20-го века // Искусствоведение. 2015. № 5. С. 16.

В картинах Тан Юнью, хотя она придавала большое значение реализму однако, в отношении метода реализма и способа выражения она не придерживались прежних эстетических стандартов реализма. Это происходит потому, что под влиянием течения мысли того времени художница создавала новые творения, основанные на новом понимании. Это представляет собой уникальное сочетание китайского и западного творческого стиля Тан Юнью.

Пань Юлян, творчество которой было который тесно связано с Тан Юнью, также добилась высоких достижений на Западе. Что касается цветового стиля, она смело объединяет свои субъективные эмоции, основанные на импрессионистских техниках. Западные люди очень высоко ее оценили, характеризуя как художницу, которая «сочетает в себе экспрессионизм и реализм». В последние годы жизни Пань Юлян больше не придерживалась воспроизведения объективных вещей и уделяла больше внимания выражению субъективных чувств. Изучая технику модернистской живописи, она включила большое количество элементов китайского искусства, чтобы сформировать свой собственный неповторимый восточный шарм в своем стиле живописи. В своей творческой карьере Пань Юлян пыталась интегрировать китайское и западное искусство, сочетая западные методы живописи с традиционной китайской культурой и искусством. Особенно яркими являются работы, созданные в последние годы ее жизни с использованием китайского народного искусства, такие как ее картина «Танец с двойным веером».

На ней изображены две женщины были одеты в китайском стиле, танцующие со складными веерами. Их движения похожи на стилизованную сцену Янко (китайский народный танец) в народной новогодней картине, с сильным ощущением динамичности. В правом верхнем углу картины изображен фонарь в китайском стиле, а подпись сделана каллиграфическими знаками. Цвета работы сильны и великолепны, с использованием фовистской однотонной плоской живописи и сильного красно-зеленого цветового

контраста; используются свободные и резкие линии, чтобы очертить контуры персонажей, вся атмосфера веселая и приятная, теплая и безудержная, вполне в национальном стиле. Ее произведения искусства «сочетают в себе сильные стороны китайской и западной живописи, но также придают ей индивидуальность»¹²¹. Это выдающийся пример китайской художницы, которая может успешно интегрировать китайское и западное искусство.

Из приведенного выше содержания видно, что художницы периода Китайской Республики, придерживаясь своего собственного художественного стиля, осознавали преимущества сочетания традиционных китайских культурных и художественных элементов с западным искусством. Их работы в технике масляной живописи дают богатый материал для изучения художественной культуры Китайской Республики, показывая процессы и итоги усвоения западного искусства. Когда женщины-художницы периода Китайской Республики писали свои картины, они включали элементы традиционной китайской живописи в свой формальный язык и пытались объединить китайское и западное художественное творчество. В своих произведениях масляной живописи они используют метод линейного моделирования китайской живописи, плоскую пространственную композицию, традиционные культурные символы, формы народного искусства и художественные концепции религиозного искусства. Таким образом, женщины-художницы периода Китайской Республики обладали независимостью и самобытностью на пути художественного творчества¹²².

Прогресс, достигнутый женской живописью в Китайской Республике, в основном находится под влиянием западного искусства и идей эмансипации женщин. Это может быть отражено в следующих аспектах: прежде всего, женщины-художницы Китайской Республики расширили тематику

¹²¹ Фэн Цзяньчжан. Жизнеописание поздних картин Пань Юлян // Журнал Хучжоуского педагогического университета. 2021. № 5. С. 86.

¹²² Хуан Цзянь. Социологический анализ «инцидента с манекеном» в Ранней Китайской Республике // Журнал Наньтунского Университета (издание по социальным наукам). 2008. № 6. С. 129.

китайской живописи, например, добавив такие сюжеты, как изображение обнаженного тела, которые были недоступны в традиционной китайской живописи. Во-вторых, после того, как женщины-художницы, которые учились в Европе и Японии, вернулись домой, они внесли свой вклад в сочетание западных систем моделирования и техник, таких как масляная живопись, с формами китайской живописи. В-третьих, содержание живописи свидетельствует об улучшении социального статуса женщин. Эстетическая система с доминированием мужской эстетики была изменена. Работы женщин-художниц больше не предназначены для того, чтобы доставлять удовольствие мужчинам, а выражают их собственные эмоции и ценности. От художественного образа на картине до подчеркивания собственного пола - все они демонстрируют сильное независимое мышление того времени (приложение, рис. 29).

Под влиянием западной женской эмансипации они смело бросили вызов феодальным традиционным устоям. Принимая западные гендерные концепции и техники живописи они рационально относятся к восточному и западному искусству и стремятся создать национальный, персонализированный и современный личный художественный стиль. Самым важным достижением является то, что их достижения изменили социальный контекст мужского превосходства и женской неполноценности, существовавший на протяжении тысячелетий, позволили женщинам освободиться от своих угнетенных, маргинализированных и игнорируемых социальных ролей. Женщины-художницы ясно показали свое способность выражать и отстаивать правомерность женских эмоций и статуса в своих творениях. Они преодолели слабую эмоциональную экспрессию древних женщин и уверенно продемонстрировали свою готовность конкурировать за равный голос с художниками-мужчинами¹²³. Женщины-художницы периода Китайской Республики настаивали на формировании истинного образа

¹²³ Тан Инцюн. Краткий анализ художественных характеристик и творческих целей женщин-художниц периода Китайской Республики // Шэньхуа. 2013. № 6. С. 61.

женщин в новую эпоху и способствовали развитию женского искусства в современном контексте, и тем самым наряду с художниками-мужчинами продвигали реформу традиционной китайской живописи.

2.4. Эволюция содержания и форм искусства в условиях рыночной экономики

С развитием рыночной экономики и трансформацией форм торговли в Китае во времена Китайской Республики изменились и методы обращения произведений искусства. Они стали объектами рыночной торговли с товарной ценностью, что способствовало развитию арт-рынка. Новая экономическая модель влияет на искусство живописи во всех аспектах - от содержания до методов показа. Расширение товарного рынка и изменения в представлениях людей о потреблении сделали живопись действительно потребляемым товаром.

Влияние рыночной экономики на сферу живописи проявилось в нескольких направлениях. Прежде всего, произошла трансформация бизнес-концепций художников и социальной идентичности, они приобрели качества бизнесменов. Во-вторых, изменились способы распространения произведений искусства и сложился арт-рынок. Это, в свою очередь привело к изменению тематики живописи, ориентации ее на запросы потребителей изобразительного искусства.

Социальный статус и роль художников в Китайской Республике претерпели значительную трансформацию, они превратились из создателей произведений искусства в коммерчески сознательных практиков арт-рынка. Экономические факторы привели к маркетизации искусства, свободная торговля произведениями искусства стала новым явлением. Экономическое и социальное развитие предоставило более широкое пространство для художественного творчества, способствовало росту рыночного спроса на

произведения искусства, а также способствовало появлению многих художественных организаций, что еще больше способствовало маркетизации искусства. Китайцы любят традиционную национальную культуру и стремятся приобрести работы знаменитых каллиграфов и художников, поэтому они сформировали развитый рынок продажи и покупок произведений искусства. Кроме того, превращение традиционных художников и части знати в профессиональных живописцев стало источником более широкого предложения для рынка живописи и каллиграфии¹²⁴.

Уже со времен поздней династии Цин, с развитием товарной экономики и началом формирования рынка живописи и каллиграфии, художники открыли для себя товарные атрибуты своих работ. Продажа каллиграфии и живописи начала становиться общепринятым образом жизни и признаваться обществом. Тем не менее, энтузиасты и художники в основном торговали в частном порядке, и это все еще был художественный обмен для немногих, и прибыль не являлась его главной целью, поэтому феномен торговли живописью и каллиграфией в то время не был широко распространен.

В период Китайской Республики, в связи с радикальными социальными и политическими изменениями и всесторонними экономическими и культурными преобразованиями, образ жизни и ценности людей также претерпели изменения. Привилегированные слои общества потеряли свой политический статус и экономическую основу и были вынуждены зарабатывать на жизнь, в том числе живописью и каллиграфией. С другой стороны, у богатого класса общества сформировалась потребность в потреблении каллиграфии и живописи, таким образом сложился огромный рынок покупателей¹²⁵. В результате концепция потребления и торговли

¹²⁴ Тао Сяоцзюнь. 1937–1949, рынок живописи и каллиграфии в условиях социальных изменений // Литературные и художественные исследования. 2016. № 1. С. 142.

¹²⁵ Чжан Юнцзюнь. Рынок живописи и каллиграфии в Пекине, Китайская Республика // Пекинское обозрение. 2021. № 1. С. 78.

произведениями искусства постепенно была принята художниками и обществом, и рынок произведений искусства начал процветать. Искусство живописи попрощалось с прежней простой идентичностью «искусства», но приобрело характеристики «товара», а художник также добавил качества бизнесмена.

Как искусство живописи превратилось в товар для обращения на рынке в конце правления династии Цин и особенно в период Республики? Прежде всего, мы начинаем анализ от положения создателя произведения искусства. Феодалные династии до Китайской Республики принадлежали к патриархальному аграрному обществу. Социальная иерархия ставила чиновничий класс на самое высокое место в социальной иерархии, за которым следуют земледельцы, ремесленники и в конце - торговцы. Хотя у купцов есть деньги, они не могли носить шелковую одежду и т. п., они часто сталкиваются с риском конфискации имущества, а их потомки не могли быть чиновниками. Видно, что статус купцов в феодальном обществе был очень низок, и в древние времена купцы подвергались дискриминации. Причина в значительной степени связана с конфуцианской моделью устройства общества и государства. Почти все феодальные правители использовали конфуцианскую доктрину, чтобы управлять умами людей. Конфуцианство подчеркивает честность и порядочность по отношению к другим. А торговец сам не вовлечен в производственный процесс, поэтому ведение торговых дел неизбежно вызовет у людей чувство недоверия. Правители, чтобы продвигать конфуцианские идеи щедрости, доброжелательности и честности и поддерживать социальную гармонию, должны были подавлять спекуляцию, мошенничество и другие осуждаемые конфуцианской моралью формы поведения торговцев, так что статус торговцев был очень низким¹²⁶.

Профессиональные художники в традиционном Китае в основном делились на две категории: профессиональные художники и художники-

¹²⁶ Го Чжисян. Краткое обсуждение идентичности и статуса древних торговцев // Юридический вестник Нанкинского университета. 1996. № 2. С. 108.

интеллектуалы. К первым относятся придворные живописцы и народные живописцы, которые полагаются на свои собственные навыки рисования в обмен на вознаграждение, и их доход относительно стабилен. Придворные живописцы могли получать очень большое содержание, но оно зависело от одобрения заказчиками - императорами и знатью. Художники-интеллектуалы, как правило, обладали высоким социальным статусом и высоким культурным уровнем, поэтому им не нужно было творить, чтобы угодить аудитории. Живопись и каллиграфия для них — это средство эстетического самовыражения и символ статуса. Из вышеизложенной ситуации можно сделать вывод, что работы древних художников, помимо того, что служили императорской семье и знати, являлись предметом для досуговой деятельности образованной элиты, «художников-литераторов», и их трудно было распространять на рынке. Случайные сделки совершались не с целью получения прибыли, поэтому четкой рыночной цены не существовало. Если возникала ситуация, когда приходится зарабатывать на жизнь продажей картин, большинство людей стыдились такого рода бизнеса, который обнаруживал их затруднительное положение. Поэтому интеллектуалы всех возрастов считали бескорыстное наслаждение творчеством своим приоритетом, а торговлю - вульгарным делом. Эта концепция привела к тому, что в китайском обществе никогда не существовало развитого механизма торговли искусством, несмотря на традиции коллекционирования произведений искусства.

Можно видеть, что причина отсутствия маркетизации произведений искусства кроется в ограничениях политической и социальной системы традиционного Китая. Эта ситуация начала постепенно меняться после Опиумной войны. Неравноправные договоры, подписанные цинским правительством и западными странами, усилили торговую экспансию Запада. Такие факторы, как приток иностранного капитала, начало развития промышленности и внешней торговли, а также рост населения в крупных городах способствовали процветанию бизнеса и изменили социальную

структуру и мировоззрение людей. Значение бизнеса в общественной жизни возросло¹²⁷, а эффективность старых социальных предписаний и моральных ограничений ослабла. Значительно улучшился и социальный статус бизнесменов. Художники больше не считали коммерческую деятельность постыдной. В этой ситуации многим из привилегированных прежде сословий пришлось приспособливаться к экономической системе вознаграждения за труд ради собственной жизни. Концепция интеллектуалов, концентрирующихся на чтении книг мудрецов, изменилась, и они начали участвовать в труде в экономических целях. Это социальное явление становится все более распространенным. Сложились рыночные правила, гарантирующие честную торговлю. Поэтому каллиграфы и художники постепенно появились на рынке как профессиональные художники и были приняты обществом. Прежняя практика разделения идентичности по классам в феодальном обществе постепенно исчезла, и люди начали измерять свой социальный статус количеством денег, которые у них были, что также побудило художников избавиться от традиционной социальной иерархии и превратиться в бизнесменов.

Хотя рынок живописи и каллиграфии в правление династии Цин уже начал формироваться, картины все еще не полностью вошли в товарную торговлю. К концу правления династии Цин постепенно сформировались деловые методы профессиональных художников. Например, художники Школы живописи Хайшан, сложившейся в конце XIX века, обычно объявляли цены на свои работы, а также принимали индивидуальные заказы и получают вознаграждение через посреднические организации, такие как магазины канцелярских товаров и ассоциации художников. Можно видеть, что школа живописи Хайшан завершила процесс коммерциализации живописи. Художники не только могли беспрепятственно покупать и продавать свои работы, но и сформировали ориентированный на рынок или

¹²⁷ Сюй Чэнбо. Об изменениях в политическом статусе купцов при династиях Мин и Цин // Народный форум. 2013. № 29. С. 206.

потребление механизм массового производства и управления живописью. Чтобы обеспечить достаточное количество работ, картины также производились массово, как и другие продукты. Даже в работах известных художников предмет и форма живописи зачастую становятся шаблонными, и явление копирования своих работ очень распространено. Кроме того, они также размещали рекламу в газетах, продвигали с помощью выставок и других коммерческих методов, чтобы расширить свою популярность и увеличить продажи. Художники также начали мигрировать в развитые экономические центры, где общественная и культурная жизнь процветала¹²⁸.

С другой стороны, формирование рынка покупателей также привлекло больше людей к занятиям живописью и каллиграфией. Когда автократическая система династии Цин была разрушена, западный образ жизни распространился в Китае также и через торговлю. Прежде всего, в крупных городах вдоль побережья появились и постепенно стали популярными разнообразные формы проведения досуга и развлечений, такие как отели, чайные, театры, казино, магазины каллиграфии и живописи и т. п. Эти новые бизнес-модели стимулировали регулярное потребление во всех слоях общества, потребление произведений искусства постепенно стало важным содержанием повседневной жизни людей. Эта более свободная экономика и общество создали условия для развития каллиграфии и живописи. Высокоразвитая торговая экономика прибрежных городов очень привлекательна для предпринимателей, купцов, чиновников и других социальных слоев. Там собралось много литераторов и художников, а экономика и культура никогда не были так развиты. Владельцы бизнеса смогли накопить большой капиталы, и большинство из этих богатых людей получили хорошее традиционное культурное образование, и хотя их материальная жизнь их вполне удовлетворяла, они стремились привнести в нее эстетическое начало, наполнить свои дома произведениями живописи и

¹²⁸ Чжоу Синь. Анализ развития и проблем китайского рынка живописи и каллиграфии // Молодежная эпоха. 2017. № 13. С. 29.

каллиграфии. Коллекционирование каллиграфии, живописи и древнего искусства стало их общим хобби и одновременно отличным способом инвестирования. Произведения каллиграфии и живописи создаются сочетанием таланта и большого труда, поэтому имеют незаменимую ценность. Каллиграфия и живопись как товары обладают уникальной эстетической и художественной ценностью и могут удовлетворять духовные и жизненные потребности людей¹²⁹.

Период Китайской Республики был периодом перехода от традиционного общества к модерному, временем слома старых идей и традиционной системы ценностей, активного распространения западных эстетических концепций, что повлияло на характер рынка живописи и каллиграфии, и художники, которые вносили изменения в соответствии со временем, также завоевали признание рынка. Развитие промышленности и коммерции в период Китайской Республики сыграло положительную роль в продвижении индустрии искусства, поскольку развитая рыночная экономика увеличила расходы на все сферы жизни, а конкуренция на рынке стала более интенсивной. Формирование и процветание огромного рынка каллиграфии и живописи привлекло большое количество каллиграфов и художников, собравшихся в развитых крупных городах, тем самым заложив основу для коммерциализации живописи и непосредственно повлияв на концепции потребления людей и рынок искусства. Традиционная идентичность каллиграфов и художников также стала более коммерческой и профессиональной.

Рыночные отношения повлияли и на способы распространения изобразительного искусства.

В период Китайской Республики большое количество художников и более активная художественная деятельность были сосредоточены в экономически развитых районах, таких как Шанхай, Сучжоу, Ханчжоу,

¹²⁹ Цай Мин. Диалог с каллиграфией и живописью в Ранней Китайской Республике // Популярный журнал. 2017. № 5. С. 66.

Нанкин, Гуанчжоу и другие крупные города. Именно в них было сосредоточено наибольшее число ассоциаций художников, ставших новым явлением в художественной жизни Китая.

Дисбаланс в социально-экономическом развитии Китая до периода Республики и в начале этого времени можно увидеть по неравномерности в географическом распределении ассоциации художников - в этих прибрежных городах их было более семидесяти процентов от общего числа в стране. Это доказывает, что экономические факторы оказывают важное влияние на рост и географическое распространение искусства живописи¹³⁰. Например, в Шанхае насчитывалось более ста ассоциаций живописи, что составляло около трети от общего числа национальных ассоциаций живописи в то время, и это был центр культурной жизни того времени. Шанхай, открытый культурному обмену со странами Запада, привлек каллиграфов и художников со всей страны в поисках возможностей для развития. Процветающая экономическая среда и хорошая культурная атмосфера создают условия для развития Ассоциации художников.

Ассоциации художников играли важную посредническую роль в развитии искусства во времена Китайской Республики. В древние времена Шанхай был всего лишь маленьким прибрежным городком. Процветание экономики Шанхая неотделимо от его удачного географического положения и важного коммерческого статуса. После Первой опиумной войны (1840–1842) Шанхай стал торговым портом, где торговцы со всего мира вели торговую деятельность. Западные теории и концепции также проникли в Шанхай в то же время, и статус Шанхая претерпел исторические изменения¹³¹. Благодаря пересечению торговли и коммерции с западной цивилизацией Шанхай стал самым коммерциализированным и урбанизированным районом в Китае. В этом космополитичном мегаполисе

¹³⁰ Цзоу Дяньфэй. Почему во времена Китайской Республики возникло большое количество художественных клубов // Коллекционер. 2016. № 7. С. 30.

¹³¹ Цян Цзянь. Шанхай и Наньтун в эпоху поздней династии Цин и ранней Китайской Народной Республики // Архитектура и строительство. 2016. № 3. С. 42.

все школы живописи были вовлечены в коммерциализацию и секуляризацию общественной жизни. Наиболее показательным примером является Школа живописи Хайшан. Школа живописи Хайшан — это общий термин для некоторых художников и работ со схожими стилями в шанхайском мире живописи. Художники этого объединения приезжали из разных регионов, и их методы рисования и стили были различны. Главная цель их собрания в Шанхае - продавать картины, чтобы заработать на жизнь. Из-за растущей конкуренции в художественной сфере художники объединялись в организации, занимавшиеся в первую очередь организацией арт-рынка. И покупателям также необходимо было иметь организацию, которая могла защитить их интересы. В результате ассоциации живописи послужила связующим звеном между каллиграфами и художниками и рынком¹³². Это было новым в организации художников, прежде объединявшихся мотивами творчества и передачи традиции от мастера к ученику. Примерами таких ассоциаций могут служить Шанхайская школа каллиграфии и живописи Хайшан, Клуб живописи и каллиграфии Ююань, Клуб живописи и каллиграфии Ванми Шанфан, Шанхайская исследовательская ассоциация живописи и каллиграфии, Клуб живописи и каллиграфии Цинман и другие¹³³. Художественные направления их были различными: ассоциации художников Шанхая пропагандировали западную доктрину и опирались на западную теорию живописи, в то время как Пекин поддерживал традиционную китайскую культуру и традиционную живопись.

Вступив в ассоциацию, каллиграфы и художники достигали цели участия в общественной деятельности и саморекламы. В этом смысле подавляющее большинство ассоциаций живописи участвовали в экономической деятельности по продаже и покупке произведений искусства каллиграфии и живописи. Ежедневные расходы ассоциации на деятельность

¹³² Цяо Чжицян. Географическое распространение и социальное происхождение современной ассоциации каллиграфии и живописи // Журнал Нанкинского университета искусств. 2004. № 3. С. 50.

¹³³ Чэнь Бэй. Исследование Шанхайского общества китайской живописи во времена Китайской Республики // Пикторали. 2014. № 6. С. 63.

в основном покрывались за счет сбора комиссионных с продаж.

Многие ассоциации художников сделали искусство живописи и каллиграфии, которые первоначально служили императорам и знати, частью популярной культуры. Это сыграло большую роль в продвижении рынка живописи и каллиграфии, сделав торговлю живописью и каллиграфическим искусством более процветающей и активной. Развитый рынок каллиграфии и живописи в период Китайской Республики еще больше усовершенствовал ценовые стандарты каллиграфии и живописи: 1. Биржевая цена работ по каллиграфии и живописи в традиционном обществе должна учитывать человеческий фактор, она зависела от одобрения знатными заказчиками, тогда как ценообразование в период Китайской Республики стало открытым, независимым от личности покупателя, богатого или бедного, все цены указывались по прейскуранту. 2. Принимались только деньги, не осуществлялось никакого материального обмена, работы по каллиграфии и живописи включались в денежно-экономическую систему, превращаясь в отношения чистой рыночной экономики. 3. Известные художники при этом сохраняли творческую свободу: они могли отказать покупателю в просьбе нарисовать заданный сюжет. Они рассматривали доход только как результат творчества, а не как предпосылку, тем самым проводя границы между искусством и рынком, обеспечивая творческую свободу художника и преодолевая предыдущую ситуацию зависимости живописи от вкусов императорского двора и знати.

В период Китайской Республики механизм управления рынком живописи также стал более диверсифицированным. В дополнение к самозанятым художникам, брокеры и агенты также начали проявлять активность на рынке. У некоторых известных каллиграфов и художников часто было несколько агентов, которые зарабатывали разницу или комиссионные, находя покупателей для художника, и становясь связующим звеном между художником и рынком. Кроме того, в Китае начали организовываться выставки западных произведений искусства, а также

индивидуальные или совместные выставки китайских художников, что способствовало росту их популярности и распространению произведений искусства на рынке¹³⁴. В период Китайской Республики было проведено множество выставок различных форм живописи и каллиграфии, которые способствовали обмену между художниками и обществом, а продажа работ могла принести практическую пользу художникам. Выставки каллиграфии и живописи способствует творчеству художников, продвижению их художественных идей и обеспечивает художникам лучшие условия жизни. Можно сказать, что форма выставки совмещает художественные цели и коммерческий характер произведений искусства. Хотя эти формирующиеся коммерческие формы разделяют некоторые интересы художников, коммерческие организации, такие как магазины живописи и каллиграфии, магазины бумаги, канцелярских товаров и т. д., в значительной степени способствовали рыночному обращению произведений искусства, предоставляя художникам более широкое пространство для развития.

Можно видеть, что экономические факторы оказали чрезвычайно важное влияние на распространение живописи и методы торговли ею во времена Китайской Республики. Без процветания рынка живописи и каллиграфии было бы невозможно активное участие на рынке ассоциаций живописи и каллиграфии, коммерческие агентов и посредников, не сложился бы новый культурный ландшафт. Ассоциации художников, художественные магазины были сосредоточены в крупных городах с развитой экономикой и зрелыми рынками искусства, такими как Шанхай, Пекин, Сучжоу, Ханчжоу и Гуанчжоу. Это показывает двустороннее взаимодействие между экономическим развитием и процветанием культуры и искусства. В целом, рынок искусства каллиграфии и живописи постепенно сформировался в период Китайской Республики, и появление различных форм художественного посредничества на рынке способствовало развитию и

¹³⁴ Лю Минху. Изучение и анализ структуры шанхайского рынка живописи и каллиграфии во времена Китайской Республики // Художественное обозрение. 2017. № 3. С. 116.

процветанию искусства в Китайской Республике. С одной стороны, влияние экономики на живопись отражается во влиянии ее на сознание художника и его деловое поведение, с другой стороны, это отражается в новом стиле и содержании художественных текстов, в изменении тематики живописи.

В период Китайской Республики процветание рынка живописи и каллиграфии косвенно повлияли на творчество художников и социальную атмосферу функционирования искусства. В этот период процесс от создания произведений искусства до потребления становился все более современным по характеру товарного обращения. Как концептуальный продукт, живопись выполняет эстетические функции и не имеет практической ценности. Это было ее главной характеристикой в традиционном обществе. В условиях арт-рынка художники создают произведения искусства, которые становятся товарами после того, как они выставлены на рынок, а потребители становятся потребителями произведений искусства после того, как они их покупают, формируя таким образом полный набор отношений потребления искусства. Поэтому тематика и стиль работ художника теперь начинают зависеть от потребностей коллекционеров произведений искусства из разных слоев общества и разных культурных традиций¹³⁵. Подобно европейскому Ренессансу, городской средний класс постепенно стал основной частью китайского общества во времена Китайской Республики. Группа потребителей произведений искусства была очень разнообразна. Она включала правительственных чиновников, аристократию, западных и японских чиновников в Китае, иностранных и китайских предпринимателей, городской средний класс. Вместе они сформировали основного потребителя художественного рынка живописи и каллиграфии в то время.

Влияние рыночного спроса на искусство живописи уже имело место в Европе. Например, после XIV века Нидерланды стали важным центром сухопутных и водных перевозок в северо-западной Европе, здесь интенсивно

¹³⁵ Лю Шаньюн. Что определяет цену искусства // Мир связей с общественностью. 2017. № 16. С. 125.

развивалась текстильная промышленность, экономика и культура процветали, что сделало Нидерланды еще одним европейским культурным и художественным центром после Италии. В искусстве появляется интерес к повседневной жизни людей и реализму. В 16 веке искусство Нидерландов порвало со своей привязанностью к религиозной живописи и, наконец, сформировалась независимая нидерландская школа живописи. В эпоху Европейского Возрождения городской средний класс постепенно стал основной частью общества и главным потребителем картин и произведений искусства¹³⁶. Формирующийся средний класс все больше выступает за дух гуманизма, поэтому живопись также вышла на сцену современного искусства из первоначального классицизма. Она перешла от оригинальной серой классической цветовой системы к богатому и контрастному стилю живописи, перекликающемуся с направленностью Ренессанса и оказавшему влияние на мир живописи последующих поколений. Все это отражает влияние ориентации рыночного спроса на искусство живописи.

Во времена Китайской Республики спрос на каллиграфию и живопись на арт-рынке значительно возрос, и некоторые художники изменили свои оригинальные стили живописи, чтобы удовлетворить рыночный спрос. Например, Чжен Бо Нянь намеренно рисовал цветы и птиц в стиле «сяо се и» (промежуточном между «се и» и «гун би»), который стал популярен в то время. Художники Школы живописи Хайшан в основном выбирали популярные темы, такие как благопожелательная символика, цветы, птицы и рыбы, праздничные истории, благословения и празднования дней рождения. Начинаящим богатым бизнесменам, чиновникам или городскому среднему классу трудно понять художественную концепцию традиционной пейзажной живописи, их больше привлекали картины с цветами и птицами, фруктами и овощами, а также историческими фигурами в качестве предмета, потому что эти сюжеты часто встречаются в жизни (приложение, рис. 30). Это также

¹³⁶ Чжан Кан. Реформация в 16–17 веках и появление голландской живописи на заказ // Журнал изящных искусств. 2018. № 3. С. 123.

связано с тем, что рисование пейзажной живописи занимает больше времени, чем рисование цветов и птиц, и затраты времени выше. Символическое значение живописи цветов и птиц более прямолинейно, а рисование персонажей — это повествовательный сюжет, и художник может быстро добиться желаемого эффекта¹³⁷. Это привело к популярности жанра «цветы и птицы» на рынке. Жанр «цветы и птицы» дает возможность рисовать как в манере «живописи идей», «се и» (свободный стиль в китайской живописи), так и в манере «гун би» («тщательная кисть»), но эти приемы заставили людей почувствовать эстетическую усталость, поэтому новый способ в изображении цветов и птиц нижнем регистре «сяо се и», совмещающем эти манеры письма, стал более популярным на рынке.

Школа живописи Хайшан являлась инновационной, обладала свободным стилем и самобытной индивидуальностью, а также хорошо совмещала методы западного искусства и традиции китайской живописи. Тематика Школы живописи Хайшан была преимущественно светской. Картины с цветами и птицами, а также с персонажами создавались с использованием западных методов живописи, таких как свет и тень, линии и цвета, тогда как сюжеты были основаны на древней мифологии и поэзии. Они лаконичны и четки в применении кисти и туши и следуют концепции «художников-литераторов», как отмечает Ли Цюн¹³⁸.

Анализ арт-рынка в период Китайской Республики показывает, что социально-экономические преобразования способствовали превращению произведений искусства в объекты рыночной торговли, имеющие коммерческую ценность а художники превратились из создателей произведений искусства в коммерчески сознательных практиков арт-рынка. Группы профессиональных художников объединялись в ассоциации для распространения своих работ на рынке и устойчивых условий для

¹³⁷ Сун Ян. Сознательная эволюция: прорывы и откровения в живописи цветов и птиц во времена Китайской Республики // Изобразительное искусство. 2018. № 8. С. 135.

¹³⁸ Ли Цюн. Наследие и инновации традиционной кисти и туши в китайской живописи // Большой обзор изобразительных искусств. 2012. № 2. С. 44.

художественного творчества. Появились различные посредники в области искусства, что еще больше способствовало процессу маркетизации искусства. Чтобы лучше адаптироваться к рыночному спросу, каллиграфы и художники постоянно корректируют свои творческие темы и формы искусства. Справляясь с социальными преобразованиями, китайские каллиграфы и художники завершили трансформацию своей профессиональной идентичности, изменили свое творческое мышление и придали живописи Китайской Республики уникальный облик, что в определенной степени повлияло на направление последующего художественного развития.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Трансформация художественной культуры Китая в период Республики была частью масштабных преобразований всех сфер жизни китайского общества. Живопись этого периода стала формой критики традиционной культуры, полем противоборства старого и нового, традиции и новации. Это связано с тем, что значение живописи в Китае выходит за рамки эстетического наслаждения искусством, она в полной мере воплощает черты всей системы культуры, выступая средством визуального выражения мифо-религиозного и философского комплекса конфуцианства, даосизма и буддизма, важнейшим средством сохранения и передачи основных культурных кодов.

Китайская культура характеризуется множественностью традиций. Древнейшие сложились на основе мифо-религиозного комплекса и вобрали в себя разнообразные элементы а период интеграции в единое культурное пространство. В основе этого слоя традиций в Китае лежат культ предков и архаические ритуалы. Вторичные традиции формируются как результат

рефлексии над ними и закрепления в профессиональных текстах. Источником их стали три основных учения Китая – даосизм, конфуцианство и буддизм. Каждое из них производит определенный набор ценностных ориентаций и моделей поведения.

Китайская традиционная культура начинает формироваться со времени династий Ся и Шан-Инь (2070–1046 гг. до н. э.), достигает процветания в династии Чжоу (1046 г. до н.э. – 256 г. до н.э.) и окончательно оформляется в династиях Цинь (221 г. до н.э. – 207 г. до н.э.) и Хань (202 г. до н.э. - 220 г. н.э.), представляя захватывающую культурную картину. В ранней истории Китая ритуалы, музыка и живопись были непосредственно связаны с мифо-религиозным комплексом. Как важная культурная форма ритуалы достигли зрелости во времена династии Западная Чжоу. Тексты этого времени показывают две функции изобразительного искусства, а именно познавательную и воспитательную. Конфуцианство придает ритуалу исключительную роль, подчеркивая его социальные и космогонические функции. Искусство этой эпохи служило не только конфуцианской идее воспитания, его питали также традиции культа предков и погребальных культов. Древнейшими образцами погребальной живописи являются «портрет госпожи Чжао», «галерея чиновников» в Хэнани и стенописи погребений в Лояне. Династия Хань положила начало китайской живописи и каллиграфии как настоящему искусству, осознала их самостоятельную художественную ценность. Китайской культуре присуща эстетическая функция, эстетическое начало пронизывает все уровни китайской культуры, от ее повседневных проявлений до построения философских систем и эстетических концепций.

Значительным событием во времена Вэй, Цзинь, Южной и Северной династий было расширение жанрового разнообразия живописи: жэнь у 人物– «люди и вещи»; хуа няо 花鸟- «цветы и птицы»; шань шуй 山水– «картины гор и вод», пейзаж. Можно говорить о расцвете светской живописи, свободной от мифо-религиозного комплекса с одной стороны, и

обслуживания ритуала, с другой. К концу династии Тан живописная традиция разделилась на два направления – официальное (профессиональное) и неофициальное (непрофессиональное). В Сунский период окончательно оформилась новая живописная школа – вэньжэньхуа – живопись «художников-литераторов», или «образованных людей». И официальные, и неофициальные художники работали в одних и тех же жанрах – пейзаж, цветы и птицы, портрет, но использовали разные приемы живописи. Академических художников характеризует стиль «гун би» – «тщательная кисть», «прилежная кисть», стиль «се и», к которому чаще прибегали в направлении вэньжэньхуа, означал «передачу идеи», «рисование сути». Появление направления живописи вэньжэньхуа было новацией в культуре Китая, но новацией, обусловленной логикой развития культуры и искусства. Живопись «художников-литераторов» сохранилась в следующие эпохи, заняв прочные позиции в системе художественной деятельности традиционного Китая.

Каллиграфия и искусство живописи династий Суй и Тан наследовали и расширяли функциональную теорию живописи династий Вэй и Цзинь: они продолжали подчеркивать воспитательную функцию живописи. Искусство живописи играло очень важную роль и отражало в своих символах и образах мировоззрение китайского народа, служило его визуальной репрезентацией.

Своеобразием традиционной культуры Китая можно назвать непрерывность развития, эстетизм, символизм, отсутствие крайностей рационализма и мистицизма, взаимопроникновение духа и быта. Для китайской культуры не характерна смена культурных парадигм, новые культурные феномены скорее наслаиваются на существующие, интегрируются в ее корпус без разрушения основного ядра культуры.

Период Китайской Республики (1912–1949 гг.) имеет особое значение в изучении культурно-исторического наследия Китая, так как нарастание социальных, политических и экономических противоречий, культурного кризиса в Китае привело к трансформации всей системы китайской

культуры; было прервано эволюционное развитие китайской культуры. Процессы модернизации были связаны как с внутренними потребностями развития страны, так и с интенсивным проникновением западных идей – философских, социально-политических, эстетических концепций. В ранний период существования Китайской Республики наиболее актуальным вопросом стало то, как перенять у Запада идеи и научные методы, способствующие социальному и культурному развитию. Патриоты верили, что только интегрируя китайскую культуру в мировую культуру, можно обеспечить продолжение китайской нации. Живопись периода Республики, основанная на новой визуальной эстетике, стала полем противоборства старого и нового, традиции и новации, что не было случайным, так как живопись в Китае выполняет роль важнейшего средства трансляции культурных кодов, в полной мере воплощает черты национальной культуры. В своей исторической динамике она испытала влияние даосизма, конфуцианства и буддизма. Конфуцианство в значительной степени определило традиционализм китайской культуры, ее ориентацию на следование обычаям предков. Культурная традиция является наиболее устойчивым и основным содержанием всей истории китайской культуры, ее с полным правом можно назвать геном китайской нации. Живопись в свою очередь выступает средством визуального выражения мифо-религиозного и философского комплекса. Она в полной мере воплотила черты традиционной культуры Китая.

Внедрение западных идей сломало традиционный китайский политический, экономический и культурный порядок и прежние модели, изменило направление социального развития страны и глубоко повлияло на развитие китайского общества, культуры и искусства. Оно изменило идеологию и образ жизни людей, а также оказало глубокое влияние на эстетические концепции и творческие методы китайского искусства. Изменения в социальной политике и культуре заставили китайцев изменить свое эстетическое восприятие, психологию, опыт восприятия живописи и

другие аспекты; люди постепенно приобретают новый эстетический опыт.

Под влиянием Движения 4 мая, Движения за новую культуру, и новых идей с Запада в Китайской республике появляется поколение «новых» художников, в работах которых выражались новые эстетические концепции, использовались новые техники и приемы живописи. Интеллектуалы Китайской Республики не хотели отставать от мира и старались идти в ногу с современными западными эстетическими, литературными и художественными идеями, выбрав науку и демократию средствами трансформации традиционной культуры. Основное внимание «новых» художников было обращено на традицию западной реалистической живописи, а также на новые направления европейской живописи конца XIX – начала XX века. Художники начали исследовать новые формы и стили и осваивать новые техники, такие как масляная живопись и акварель, применять западные приемы перспективы, фокусировки, светотени и т. п. Вместо копирования мастеров прошлого они начали рисовать с натуры, впервые обращаясь и к изображению обнаженного человеческого тела.

Однако усвоение западных идей было сложным и противоречивым процессом. Одна из причин этого – в различии подходов к реальности, ее восприятию и отображению в художественных образах, в принципиальном различии визуальной эстетики Китая и Запада. Взгляд на «гармонию» в китайской эстетической мысли фокусируется на психологическом уровне, на внутреннем опыте, тогда как взгляд на «гармонию» в западной эстетической мысли уделяет больше внимания «видимому», зримому проявлению красоты, пропорции, соотношению части и целого. Внутренняя и внешняя гармония, которую ценят как конфуцианство, так и даосизм в Китае, по сути, является психологическим состоянием, внутренним духовным согласием между эстетическим субъектом и эстетическим объектом. Традиционная китайская эстетика больше сосредоточена на эстетическом удовольствии и выражении субъективной воли. Западная эстетика, с другой стороны, больше занимается вопросом формы объекта.

Китайские художники, впервые познакомившись с европейской живописью, не оценили ее, сочли ремесленной. Им были чужды и пространственные приемы построения картины. В отличие от европейской живописи, китайские художники использовали различные приемы: «трех далей», аксонометрическую, полицентрическую или «рассеянную» перспективу; часто это зависело от типа живописного свитка, так в больших горизонтальных свитках доминировал прием «рассеянной перспективы, благодаря которой зритель скользит взглядом от одной группы предметов к другой, «странствуя» в пространстве картины как в символически представленном бесконечном многообразии «тьмы вещей».

Не менее значительными были и различия живописных техник. По мнению В.Г. Белозеровой «уникальность китайской эстетики заключается в том, что концепция телесности предопределила как структуру художественной формы, так и сам процесс её создания, а именно технику письма»¹³⁹. В каллиграфии и живописи Китая основными элементами являются «черты» (хуа 畫), «точки» (дянь 點), «линии» (сянь 線), «штрихи» (цунь 皴). «Анатомические свойства пластики линий, штрихов и точек выражают глубинные мировоззренческие принципы национальной эстетики, а потому их отсутствие остро ощущается представителями китайской культуры при восприятии искусства других стран».¹⁴⁰ В этом была основная сложность заимствования западных форм искусства, для преодоления которой потребовалось перестроить систему художественного образования.

Безусловно, художники заимствовали концепции, приемы и техники западного реализма и классицизма, однако они не отказались полностью от традиционной живописи, а пошли на компромиссы. Для художников Китайской Республики не было конечной целью учиться у Запада. Художники-реалисты, такие как Сюй Бэйхун, Гао Цзеньфу, Ли Шутон, Пань Юлян, Лю Хайсу, Тан Юнью интегрировали реалистический дух и методы

¹³⁹ Белозёрова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. 2015. Т. 45. № 2. С. 344.

¹⁴⁰ Там же, с. 367.

художественного выражения западного искусства в традиционные кисть и тушь, что привело к появлению нового реалистического стиля китайской живописи.

Реформирование китайской живописи оказалось невозможным без модернизации художественного образования в Китае. Она заключалась в открывшейся возможности получать художественное образование за рубежом, создании новых художественных учебных заведений и перестройке программ обучения художников в Китае. В этот период появились два основных вида образования. Первый - художественные колледжи, образовательные концепции и методы рисования которых придерживались реализма. Второй вид базировался на школе «живописи идей», которая фокусировалась на идеальной художественной концепции. Сочетая различные культурные потребности того времени, они отражали разные концепции и школьные модели. Реалистическая школа была представлена Сюй Бэйхуном, школа «живописи идей» - Линь Фэньмяном. Создание нового типа художественных учебных заведений, таких как Шанхайский художественный колледж и художественный колледж Ханчжоу, выполнило задачу внедрения западных концепций художественного образования.

Одним из направлений развития художественного образования стало создание новых учебных программ. Они включали в себя такие предметы, как западная живопись, традиционная китайская живопись, промышленный дизайн, скульптура, теория цвета, анатомия, перспектива, эстетика, этика, философия. Художники, получившие образование за рубежом - Лю Хайсу, Линь Фэнмянь, Пань Юлян, Цао Юньчжун, Чэнь Шивэнь, Мао Бинь, Чжан Сянь - стали также выдающимися педагогами. Произошла смена традиционной формы передачи опыта и художественных навыков от отца к сыну, от учителя к ученику на обучение у профессиональных педагогов по специально разработанным программам с учетом новой визуальной эстетики. В итоге всего за 37 лет было развито начальное, среднее и высшее художественное образование в системе частных и государственных учебных

заведений.

Специфическое выражение демократических идей в Китайской Республике связано с влиянием концепции гендерного равенства. В феодальном обществе Китая традиционные ценности общества устанавливались с позиции мужских интересов, в то время как женщины должны были подчиняться традициям патриархального общества, выраженных в моральных стандартах «троякая покорность и четыре достоинства». Во период Китайской Республики статус женщин претерпел очевидные изменения. Они получили возможность получить образование, в том числе за рубежом, свободу вступления в брак и равноправие в семье, право на труд и т. п. Одним из проявлений успеха женского художественного образования в период Китайской Республики стало появление многих выдающихся женщин-художниц. Например: Хэ Сяннин, Пань Юлян, Цай Юльям, Фан Цзюньби, Гуань Цзилань, Сунь Дуочи, Ли Цинпин, Цю Ди и др. Женская живопись периода Китайской Республики в своем содержании отражает женское сознание новой эры. Женщины-художницы Китайской Республики интегрировали женское сознание в свои живописные творения, выражая собственные эмоции и подчеркивая статус женщин. Созданный ими новый женский образ — образ более уверенной в себе и активной женщины. Они отказались от кодексов поведения и морали феодального общества и уделяли больше внимания выражению своих гендерных ценностей и личного мнения.

Под влиянием западных идей и рыночной экономики во времена Китайской Республики изменились и методы обращения произведений искусства. Они стали объектами рыночной торговли с товарной ценностью, что способствовало развитию арт-рынка. Новая экономическая модель повлияла на искусство живописи во всех аспектах - от содержания до методов показа. Прежде всего, произошла трансформация бизнес-концепций художников и социальной идентичности, они приобрели качества бизнесменов, превратились в независимых профессиональных художников.

Во-вторых, изменились способы распространения произведений искусства и сложился арт-рынок. Это, в свою очередь привело к изменению тематики живописи, ориентации ее на запросы потребителей изобразительного искусства.

Новым явлением к сфере искусства стали ассоциации художников, крупнейшие из них создавались в экономически развитых районах Китая, где процветала культура и формировался арт-рынок. Группы профессиональных художников объединялись в ассоциации для распространения своих работ на рынке и устойчивых условий для художественного творчества. К их числу принадлежали Шанхайская школа каллиграфии и живописи Хайшан, Клуб живописи и каллиграфии Ююань, Шанхайская исследовательская ассоциация живописи и каллиграфии и другие. Ассоциации художников сделали искусство живописи и каллиграфии, которые первоначально служили императорам и знати, частью популярной культуры. Это сыграло большую роль в продвижении рынка живописи и каллиграфии. Популяризации искусства способствовали художественные журналы, выставки западных произведений искусства, а также индивидуальные или совместные выставки китайских художников.

Во времена Китайской Республики спрос на каллиграфию и живопись на арт-рынке значительно возрос, и некоторые художники изменили свои оригинальные стили живописи, чтобы удовлетворить рыночный спрос. Например, Чжен Бо Нянь намеренно рисовал цветы и птиц в стиле «сяо се и» (промежуточном между «се и» и «гун би»), который стал популярен в то время. Художники Школы живописи Хайшан в основном выбирали популярные темы, такие как благопожелательная символика, цветы, птицы и рыбы, праздничные истории, благословения и празднования дней рождения. Сложился новый культурный ландшафт.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в период Китайской республики произошла трансформация всех сфер художественной культуры, носившая комплексный характер. Результатом ее стало появление новой

живописи Китая, соединившей западные идеи и собственную художественную традицию. Возникла культура, имеющая не только современную западную «окраску», но и сохраняющая традиционные характеристики китайской нации. Влияние этой культуры сохранялось в более поздние периоды китайской истории.

Переосмысление социальных и культурных изменений в Китайской Республике с точки зрения живописи и анализ ее воздействия на последующие поколения открывает новую исследовательскую перспективу. Во-первых, направление неореализма в китайской живописи после 1970-х годов также связано с влиянием западной живописи и обращением к национальным традициям художественной культуры, что актуализирует интерес к живописи периода Китайской Республики. Во-вторых, интерес для исследователей представляет трансформация других сфер культуры Китая – философии, литературы, театра, архитектуры и др.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белозерова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи / В.Г. Белозерова // Общество и государство в Китае. 2015. Т. 45. № 2. С. 342–370.
2. Головачев В.Ц. Кастильоне / В.Ц. Головачев // Духовная культура Китая. Энциклопедия. Т. 6. М., 2010. 1031с.
3. Дубровская Д.В. Восприятие европейской линейной перспективы в Китае на примере живописи Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина; 1688–1766 гг.) / Д.В. Дубровская // Вестник Института востоковедения РАН. 2018. № 1. С. 89–101.
4. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. Т. 6 (дополнительный). Искусство. М.: Вост. Лит, 2010. 728с.
5. Ершов Ю.Г. Традиция / Ю.Г. Ершов // Современный философский словарь / Под общей ред. д. ф. н. профессора В.Е. Кемерова. 3-е изд. М.: Академический проект, 2014. 1064с.
6. Захарова Н.В. Становление женской прозы в Китае в начале XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 12. С. 96–99.
7. История Китая с древнейших времен до начала XXI века / Гл. ред. академик РАН С. Л. Тихвинский. Т. VII. М.: Наука – Восточная литература, 2013. 687с.
8. Кемерова Т.А. Место досуговой деятельности в системе китайской культуры / Т.А. Кемерова // Китай: история и современность. Материалы научно-практической конференции. Екатеринбург: Уральский государственный университет. 2010. С. 21–32.
9. Кравцова М.Е. Мировая художественная культура / М.Е. Кравцова. История искусства Китая. СПб.: «Лань», «TRIADA». 960с.
10. Кравцова М.Е. История искусства Китая / М.Е. Кравцова. СПб.: Лань, 1999. 416с.

11. Куприянова Ю.А. Шанхайские женщины в первой половине XX в.: от “тройной покорности” к равноправию в браке / Ю.А. Куприянова // Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность. 2014. № 6. С. 44.
12. Малявин В.В. Китайская цивилизация / В.В. Малявин. М.: Издательство Астрель, Издательство АСТ, Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. 632с.
13. Мощенко И.А. Концепт любовь в ранних произведениях Чжан Айлин (张爱玲, 1920–1995) // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2021. № 3. С. 59–67.
14. Роули Дж. Принципы китайской живописи / Дж. Роули. Книга прозрений / Сост. В.В. Малявин. М.: Наталис, 1997. 325с.
15. Торчинов Е.А. Даосизм / Е.А. Торчинов. «Дао-Дэ цзин». СПб.: «Петербургское востоковедение», 1999. 256с.
16. 安·达勒瓦, 李震译: 艺术方法与理论, 南京: 江苏美术出版社, 2009, 共 251 页.
- Д'Аллева Анн. Художественные методы и теории (перевод Ли Чжэнь) / Анн Д'Аллева. Нанкин: Издательство изобразительных искусств Цзянсу, 2009. 251с.
17. 陈抱一: 洋画运动过程略记, 上海艺术月刊, 1942 年第 5 期, 第 164 页.
- Чэнь Баои. Краткая заметка о процессе движения западной живописи // Шанхайский художественный ежемесячник. 1942. № 5. С. 164.
18. 陈蓓: 民国时期上海国画社团研究, 画刊, 2014 年第 6 期, 第 61-65 页.
- Чэнь Бэй. Исследование Шанхайского общества китайской живописи во времена Китайской Республики // Пикторали. 2014. № 6. С. 61-65.
19. 陈瑞林: 20 世纪中国美术教育历史研究, 北京: 清华大学出版社, 2006 年, 共 276 页.
- Чэнь Жуолинь. Исследование по истории китайского художественного образования в 20 веке. Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2006. 276с.

20. 蔡敏: 与民国前期书画对话, 博览群书, 2017年第5期, 第66-67页.

Цай Мин. Диалог с каллиграфией и живописью в Ранней Китайской Республике // Популярный журнал. 2017. № 5. С. 66-67.

21. 陈少钗: 现代美术教育浅析, 剑南文学, 2011年第4期, 第61页.

Чэнь Шаоцзинь. Краткий анализ современного художественного образования // Литература Цзяньнань. 2011. № 4. С. 61.

22. 崔之进: 近代留日学生对中国美术教育模式的改革, 贵州大学学报, 2019年第2期, 第63-71页.

Цуй Чжицзинь. Реформа современной китайской модели художественного образования китайскими студентами, обучающимися в Японии // Журнал университета Гуйчжоу. 2019. № 2. С. 63-71.

23. 丹纳, 傅雷译: 艺术哲学, 北京图书股份有限公司, 2019年, 共387页.

Даннера И.А. (Франция). Философия искусства (перевод Фу Лей) / И.А. Даннера. Пекин: Пекинская книжная компания, 1998. 387с.

24. 丁耘: 康有为: 在十九与二十世纪之间, 复旦政治哲学评论, 2017年第1期, 第275-286页.

Дин Юнь. Кан Ювэй: Между 19-м и 20-м веками // Фуданьский обзор политической философии. 2017. № 1. С. 275-286.

25. 戴燕: 中国近现代美术教育的人文指向——以国立杭州艺术专科学校为例, 艺术教育, 2015年第3期, 第90-91页.

Дай Янь. Гуманистическое направление современного художественного образования в Китае - на примере Национального художественного колледжа Ханчжоу // Художественное образование. № 3. 2015. С. 90-91.

26. 范景忠, 曹义强主编: 美术史与观念史, 南京: 南京师范大学出版社, 2003年, 共751页.

Фань Цзин Чжун, Цао Ицян. История искусства и концептуальная история. Нанкин: Издательство Нанкинского педагогического университета,

2003. 751с.

27. 傅敏：傅雷谈美术，当代世界出版社，2005年，共305页。

Фу Мин. Фу Лей рассказывает об изобразительном искусстве. Пекин: Современная мировая пресса, 2005. 305с.

28. 费正清，郭沂纹译：剑桥中国晚清史，北京：中国社会科学出版社，2007年，共1400页。

Фэрбэнк Дж.К. (США). Кембриджская история поздней династии Цин в Китае (Перевод Го Ивэнь) / Дж.К. Фэрбэнк. Пекин: Китайская пресса социальных наук, 2007. 1400с.

29. 冯兴滢：高剑父绘画艺术里的“中”与“西”，艺海，2020年第7期，第58-59页。

Фэн Синьин. Китайский и Запад в живописи Гао Цзяньфу // Художественное море. 2020. № 7. С. 58-59.

30. 方君璧：我的中国画改良观，太平洋，1922年第8期，第49页。

Фан Чжунби. Мой взгляд на совершенствование китайской живописи // Тихий океан. 1922. № 8. С. 49.

31. 冯建章：潘玉良后期绘画的生命性叙事，湖州师范学院学报，2021年第11期，第84-90页。

Фэн Цзяньчжан. Жизнеописание поздних картин Пань Юлян // Журнал Хучжоуского педагогического университета. 2021. № 11. С. 84-90.

32. 范晔：后汉书，卷八十四，列女传，共2986页。

Фан Йе. Книга поздней династии Хань. Т. 84. Биография женщин. 2986с.

33. 费正清，费维恺，刘敬坤译：剑桥中华民国史1912-1949，北京：中国社会科学出版社，2007年，共1124页。

Фэрбенк Дж.К., Фейерверкер А. (США). Кембриджская история Китайской Республики 1912-1949 (Перевод Лю Цзинкунь) / Дж.К. Фэрбенк, А. Фейерверкер. Пекин: Китайская пресса социальных наук, 2007. 1124с.

34. 高剑父：论画，时事画报，1905年第4期，第15页。

Гао Цзяньфу. О живописи // Иллюстрированные текущие события. 1905. № 4. С. 15.

35. 龚书铎: 社会变革与文化趋向 — 中国近代文化研究, 北京: 北京师范大学出版社, 2005 年, 共 397 页.

Гун Шудуо. Социальные изменения и культурные тенденции // Исследование современной китайской культуры. Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2005. 397с.

36. 郭志祥: 古代商人的身份与地位略论, 南京大学法律评论, 1996 年第 2 期, 第 106-109 页.

Го Чжисян. Краткое обсуждение идентичности и статуса древних торговцев // Юридический вестник Нанкинского университета. 1996. № 2. С. 106-109.

37. 黄厚明: 刘海粟与上海美专的早期课程教学, 南京艺术学院学报, 2014 年第 4 期, 第 256-262 页.

Хуан Хоумин. Лю Хайсу и раннее преподавание в Шанхайском художественном колледже // Журнал Нанкинской академии искусств. 2014. № 4. С. 256-262.

38. 胡丹玲: 留学生与中国近现代美术的发展研究, 艺术教育, 2022 年第 2 期, 第 155-158 页.

Ху Данлин. Исследование иностранных студентов и развитие современного и китайского искусства // Художественное образование. 2022. № 2. С. 155-158.

39. 胡光华: 民国时期国立、省立、市立美术院校的先声, 中国美术研究, 2015 年第 4 期, 第 81-91 页.

Ху Гуанхуа. Пионер национальных, провинциальных и муниципальных художественных колледжей во времена Китайской Республики // Исследование китайского искусства. 2015. № 4. С. 81-91.

40. 黄剑: 民国初期“人体模特儿事件”的社会学分析, 南通大学学报(社会科学版), 2008年第6期, 第127-132页.

Хуан Цзянь. Социологический анализ «инцидента с манекеном» в Ранней Китайской Республике // Журнал Наньтун Университета (издание по социальным наукам). 2008. № 6. С. 127-132.

41. 华天雪: 徐悲鸿的写实主义, 美术观察, 2009年第6期, 第97-101页.

Хуа Тяньсюэ. Реализм Сюй Бэйхуна // художественная наблюдательность. 2009. № 6. С. 97-101.

42. 康凯斐: 五四时期妇女解放运动再认识, 江淮文史, 2020年第2期, 第138-148页.

Кан Кайфэй. Переосмысление женского освободительного движения Четвертого мая // Литература и история Цзянхуай. 2020. № 2. С. 138-148.

43. 康有为: 孟子微, 楼宇烈编, 北京: 中华书局, 1987年, 共324页.

Кан Ювэй. Мен Цивэй (Редактор Лу Юйлие). Пекин: Книжный магазин Чжунхуа, 1987. 324с.

44. 孔子: 孔子家语, 吉林人民出版社, 2007年, 共246页.

Кун Фу цзы. «Речи школы Конфуция». Чанчунь: Народное издательство Цзилинь, 2017. 246с.

45. 李宝泉: 中国当代画家评, 木下社, 1937年, 第70页.

Ли Баоцюань. Обзор современных китайских художников. Нанкин: Общество Киношита, 1937. С. 70.

46. 李超: 论中国西洋画运动, 荣宝斋, 2011年第2期, 第44-53页. •

Ли Чао. О китайском движении западной живописи // Рон бао чжай. 2011. № 2. С. 44-53.

47. 李超: 唐蕴玉油画研究: 20世纪前期留法与留日艺术的交汇, 美术研究, 2011年第5期, 第15-16页.

Ли Чао. Исследование масляной живописи Тан Юнью: Пересечение искусства Франции и Японии в начале 20-го века // Искусствоведение. 2011.

№ 5. С. 15-16.

48. 鲁道夫·阿恩海姆, 滕守尧译: 艺术与视知觉, 成都: 四川人民出版社, 1998年, 共 635 页.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие (перевод Тэн Шуяо) / Рудольф Арнхейм. Чэнду: Народное издательство Сычуани, 1998. 635с.

49. 吕洪良: 从国立杭州艺专看“中西融合”理念在美术教育中的应用, 上海文化, 2018年第4期, 第83-90页.

Люй Хунлян. Исследование применение концепции «Интеграции Китая и Запада» в художественном образовании Национального художественного колледжа Ханчжоу // Шанхайская культура. 2018. № 4. С. 83-90.

50. 龙圣: 民国时期中华女子美术学校办学过程及其贡献, 南京艺术学院学报(美术与设计), 2021年第2期, 第164-169页.

Лон Шэн. Процесс управления Китайской женской художественной школой и ее вклад в развитие Китайской Республики // Журнал Нанкинской академии искусств (Искусство и дизайн). 2021. № 2. С. 164-169.

51. 刘明虎: 民国时期上海书画市场结构的梳理与分析, 美术观察, 2017年第3期, 第114-117页.

Лю Минху. Изучение и анализ структуры шанхайского рынка живописи и каллиграфии во времена Китайской Республики // Художественное обозрение. 2017. № 3. С. 114-117.

52. 刘海粟: 海粟黄山谈艺录, 福州: 福建人民出版社, 1984年, 共 363 页.

Лю Хайсу. Хайсу Хуаншань рассказывает об художественных записях. Фучжоу: Народное издательство Фуцзяни, 1984. 363с.

53. 刘海粟: 艺术是生命的表现, 学灯, 1923年第3期, 第18页.

Лю Хайсу. Искусство - это выражение жизни // Просвещение. 1923. № 3. С. 18.

54. 刘海粟: 创立上海图画美术宣言, 刘海粟艺术文选, 上海: 上海人民美术出版社, 1987年, 共 569 页.

Лю Хайсу. Избранные статьи об искусстве Лю Хайсу. Шанхай: Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 1987. 569с.

55. 李琼: 中国画传统笔墨的传承与创新, 美术大观, 2012年第2期, 第44页.

Ли Цюнь. Наследие и инновации традиционной кисти и туши в китайской живописи // Большой обзор изобразительных искусств. 2012. № 2. С. 44.

56. 刘尚勇: 什么决定了艺术品的价格, 公关世界, 2017年第16期, 第124-125页.

Лю Шаньюн. Что определяет цену искусства // Мир связей с общественностью. 2017. № 16. С. 124-125.

57. 林文铮: 为西湖艺术学院贡献一点意见, 新美术, 1928年. 第32页.

Линь Вэньчжэн. Я делюсь своим мнением с Академией искусств Вестлейк // Новое изобразительное искусство. 1928. С. 32.

58. 李明伟: 穿越世纪: 解读林风眠的中西融合艺术教育思想, 艺术探索, 2003年第6期, 第78-82页.

Ли Минвэй. Сквозь столетие: интерпретация мыслей Линь Фэнмяня об интеграции китайского и западного художественного образования // Художественное исследование. 2003. № 6. С. 78-82.

59. 刘瑞宽: 中国美术的现代化: 美术期刊与美展活动的分析 (1911-1937), 北京: 生活读书新知三联书店, 2008年, 共418页.

Лю Жуйкуань. Модернизация китайского искусства: анализ художественных журналов и выставочной деятельности (1911-1937). Пекин: Совместная издательская компания SDX, 2008. 418с.

60. 李喜所: 梁启超与近代中国社会文化, 天津: 天津古籍出版社, 2005年, 共855页.

Ли Си Суо. Лян Цичао и современное китайское общество и культура. Тяньцзинь: Тяньцзиньское издательство Древних книг, 2005. 855с.

61. 莫艾: 艺术的文化使命与道德诉求, 中国美术馆, 2010年第1期, 第8页.

Мо Ай. Культурная миссия и моральная привлекательность искусства // Национальный художественный музей Китая. 2010. № 1. С. 8.

62. 孟祥运: 浅析中华优秀传统文化特点, 第十四届中国传统文化学术研讨会论文集, 2019年, 第340-344页.

Мэн Сяньюнь. Краткий анализ особенностей традиционной китайской культуры. Сборник материалов 14-й научной конференции по традиционной китайской культуре, 2019. С. 340-344.

63. 马洪增: 徐悲鸿写实主义思想体系的重新解读, 美术, 2003年第6期, 第72-75页.

Ма Хунцзэн. Переосмысление реалистической идеологической системы Сюй Бэйхуна // Изобразительное искусство. 2003. № 6. С. 72-75.

64. 潘耀昌: 中国近现代美术教育史, 杭州: 中国美术学院出版社, 2002年, 共208页.

Пан Яочан. История современного китайского художественного образования. Ханчжоу: Издательство Китайской академии изящных искусств, 2002. 208с.

65. 潘公凯: 20世纪中国美术教育序言, 上海: 上海书画出版社, 1999年, 共589页.

Пан Гонкай. Предисловие к китайскому художественному образованию в 20 веке. Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 1999. 589с.

66. 曲铁华: 民国时期高等教育政策的历史演进及特点探析, 现代大学教育, 2013年第7期, 第210-216页.

Цюй Тьехуа. Анализ исторической эволюции и особенностей политики в области высшего образования в Китайской Республике // Современное университетское образование. 2013. № 7. С. 210-216.

67. 秦源: 潘玉良自画像中自我意识的体现, 大众文艺, 2021年第21期, 第41-42页.

Цинь Юань. Воплощение самосознания в автопортрете Пань Юлян // Популярная литература и искусство. 2021. № 21. С. 41- 42.

68. 秦梦娜: 中国绘画文化, 北京: 时事出版社, 2008 年, 共 375 页.

Цинь Мэньна. Культура китайской живописи. Пекин: Издательский дом Новости, 2008. 375с.

69. 羌建: 清末民初的上海与南通, 档案与建设, 2016 年第 3 期, 第 41-47 页.

Цян Цзянь. Шанхай и Наньтун в эпоху поздней династии Цин и ранней Китайской Народной Республики // Архитектура и строительство. 2016. № 3. С. 41-47.

70. 乔志强: 近代书画协会地域分布与社会探源, 南京艺术学院学报, 2004 年第 3 期, 第 49-51 页.

Цяо Чжицян. Географическое распространение и социальное происхождение современной ассоциации каллиграфии и живописи // Журнал Нанкинского университета искусств. 2004. № 3. С. 49-51.

71. 阮荣春, 胡光华: 中华民国美术史 (1911-1949), 成都: 四川美术出版社, 1991 年, 共 450 页.

Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа. История искусств Китайской Республики (1911-1949). Чэнду: Издательство изящных искусств Сычуани, 1992. 450 с.

72. 沈其旺: 国立杭州艺专中国画课程设置研究, 丽水学院学报, 2020 年第 3 期, 第 81-90 页.

Шэнь Циван. Исследование учебной программы китайской живописи в Национальном художественном колледже Ханчжоу // Журнал колледжа Лишуй. 2020. № 3. С. 81-90.

73. 宋飏: 自觉演化: 民国时期花鸟画的突破与启示, 美术, 2018 年第 8 期, 第 134-135 页.

Сун Ян. Сознательная эволюция: прорывы и откровения в живописи цветов и птиц во времена Китайской Республики // Изобразительное искусство. 2018. № 8. С. 134-135.

74. 师爽: 民国时期中西美术比较中的话语模式, 中国美术研究, 2018 年第 1 期, 第 87-94 页.

Ши Шуан. Дискурсивные паттерны в сравнении китайского и западного искусства периода Китайской Республики. Исследование китайского искусства. 2018. № 1. С. 87-94.

75. 司马云杰: 文化社会学, 北京: 中国社会科学出版社, 2003 年, 共 639 页.

Сима Юнцзе. Социология культуры. Пекин: Китайское издательство социальных наук, 2003. 639с.

76. 邵琦、孙海燕: 二十世纪中国画讨论集, 上海书画出版社, 2008 年, 共 419 页.

Шао Ци, Сунь Хайянь. Сборник дискуссий о китайской живописи в XX веке. Шанхай: Издательство каллиграфии и живописи Хай, 2008. 419с.

77. 苏利文, 赵潇译: 东西方艺术的交会, 上海人民出版社, 2014, 共 312 页.

Салливан М. (Англия). Пересечение восточного и западного искусства (перевод Чжао Сяо) / М. Салливан. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2014. 312с.

78. 苏立文, 陈卫和、钱岗南译: 20 世纪中国艺术与艺术家, 上海人民美术出版社, 2012 年, 共 610 页.

Салливан М. Китайское искусство и художники в XX веке (перевод Чен Вейхэ, Цянь Ганнань) / М. Салливан. Шанхай: Шанхайское народное издательство изящных искусств, 2012. 610 с.

79. 申美: 裸之情境——人文视野下上海美专人体教学背景之历史考察, 艺术学研究, 2010 年第 2 期, 第 184-215 页.

Шенмэй. Историческое исследование истории физического воспитания в Шанхае с точки зрения гуманитарных наук // Искусствоведение. 2010. № 2. С. 184-215.

80. 童恩正: 人类与文化, 重庆: 重庆出版社, 2004 年, 共 382 页.

Тон Энчжэн. Человечество и культура. Чунцин: Издательство Чунцина, 2004. 382с.

81. 陶咏白: 走向自觉的女性绘画, 美术观察, 1997年第3期, 第45页.

Тао Ёнбай. К сознательной женской живописи // Наблюдение за искусством. 1997. № 3. С. 45.

82. 唐颖琼: 浅析民国时期女性画家的艺术特点与创作目的, 参花, 2013年第6期, 第61页.

Тан Инцюн. Краткий анализ художественных характеристик и творческих целей женщин-художниц периода Китайской Республики // Цветок женьшеня. 2013. № 6. С. 61.

83. 陶小军: 1937—1949 社会变迁下的书画市场, 文艺研究, 2016年第1期, 第139-148页.

Тао Сяоцзюнь. Рынок живописи и каллиграфии в условиях социальных изменений (1937-1949) // Литературные и художественные исследования. 2016. № 1. С. 139-148.

84. 王文娟: 徐悲鸿马的图像学阐释, 美术观察, 2017年第3期. 第86页.

Ван Вэньцзюань. Графическая интерпретация образа лошади в живописи Сюй Бэйхуна // Художественное обозрение. 2017. № 3. С. 86.

85. 王兴皓: 梁启超的美育观与趣味教育, 大众文艺, 2018年第21期, 第213-214页.

Ван Синхао. Взгляд Лян Цичао на эстетическое воспитание и популярное образование // Популярная литература и искусство. 2018. № 21. С. 213-214.

86. 伍联德: 西洋画杰作, 良友, 1926年第21期, 第95页.

Ву Лянде. Шедевры западной живописи // Добрый друг. 1926. № 21. С. 95.

87. 翁礼明: 礼乐文化与诗学话语, 成都: 四川出版集团, 2007年版, 共274页.

Вэн Лимин: «Ритуальная и музыкальная культура и поэтический

дискурс», Чэнду: Сычуаньская издательская группа. 2007. 274с.

88. 王莉: 西方现代艺术在中国的引进与传播, 美与时代, 2012 年第 9 期, 第 88-89 页.

Ван Ли. Введение и распространение современного западного искусства в Китае // Красота и время. 2012. № 9. С. 88-89.

89. 王曼隽: 前刘海粟时期上海美专 (1911—1919), 中国美术, 2019 年第 2 期, 第 11-21 页.

Ван Манджун. Шанхайский художественный колледж в период до Лю Хайсу (1911-1919) // Китайское искусство. № 2. 2019. С.11-21.

90. 王誉颖: 浅析西方艺术教育思想对我国艺术教育的影响, 艺术评鉴, 2020 年第 14 期, 第 136-138 页.

Ван Юйин. Краткий анализ влияния западного художественного образования на художественное образование в нашей стране // Экспертиза искусства. 2020. № 14. С. 136-138.

91. 徐悲鸿, 王震编: 徐悲鸿自述, 徐悲鸿文集, 上海: 上海画报出版社, 2005 年, 共 258 页.

Сюй Бэйхун. Сюй Бэйхун рассказывает о себе (Под ред. Ван Чжэня). Сборник эссе Сюй Бэйхуна. Шанхай: Шанхайское художественное издательство, 2005. 258с.

92. 徐悲鸿: 徐悲鸿论艺, 上海: 上海书画出版社, 2010 年, 共 245 页.

Сюй Бэйхун. Сюй Бэйхун об искусстве. Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2010. 245с.

93. 谢海燕: 刘海粟全集, 江苏美术出版社, 2002 年, 共 815 页.

Се Хайян. Полное собрание сочинений Лю Хайсу. Нанкин: Цзянсуское издательство изобразительных искусств, 2002. 815с.

94. 徐承波: 试论明清商人政治地位的变化, 人民论坛, 2013 年第 29 期, 第 205-207 页.

Сюй Чэнбо. Об изменениях в политическом статусе купцов при династиях Мин и Цин // Народный форум. 2013. № 29. С. 205-207.

95. 西蒙娜·德·波伏娃: 第二性, 陶铁柱译, 北京中国书籍出版社, 2004, 共 686 页.

Бовуар С. (Франция). Второй пол (перевод Тао Тьежу) / С. де Бовуар. Пекин: Китайское книжное издательство, 2004. 686с.

96. (德) 伊曼努尔·康德, 肖树乔译: 对“什么是启蒙”的回答, 中译出版社, 2019年, 共 228 页.

Кант И. (Германия). Ответ на вопрос «что такое просвещение». (перевод Сяо Шуцяо) / Иммануил Кант. Пекин: Издательство китайского перевода, 2019. 228с.

97. 余琼: 礼仪之传统与现代 — 三从四德, 青年文学家, 2016 年第 15 期, 第 163-165 页.

Юй Цюн. Традиция и современность этикета - три послушания и четыре добродетели // Молодой писатель. 2016. № 15. С. 163-165.

98. 杨牧之主编: 中国美术学院七十年华, 杭州中国美院出版社, 1998 年, 共 346 页.

70 лет Китайской академии изящных искусств. Ханчжоу: Издательство Китайской академии изящных искусств, 1998. 346с.

99. 杨秋林: 林风眠 (中国书画名家画语图解), 北京: 中国人民大学出版社, 2005 年, 共 275 页.

Ян Цюлинь. Линь Фэнмянь (Иллюстрированные цитаты известных китайских мастеров каллиграфии и живописи). Пекин: Издательство Китайского университета Жэньминь, 2005. 275с.

100. 宗白华: 艺境, 合肥: 安徽教育出版社, 2006 年, 共 551 页.

Цзун Байхуа. Царство искусства. Хэфэй: Просвещение, 2006. 551с.

101. 中华民国教育宗旨及教育标准. 中国近现代艺术教育法规汇编 (1840-1949). 北京: 教育科学出版社, 1997 年, 第 269 页.

Сборник программ современного китайского художественного образования (1840-1949). Пекин: Образовательная научная пресса, 1997. С. 269.

102. 朱继军: 社会史视野中的五四运动, 历史教学, 2022年第10期, 第4页.

Чжу Цзицзюнь. Движение четвертого мая в перспективе социальной истории // Преподавание истории. 2022. № 10. С. 4.

103. 赵翠珍: 新文化运动与五四运动, 历史学习, 2006年第3期, 第12-13页.

Чжао Цуйчжэнь. Новое культурное движение и Движение четвертого мая // Изучение истории. 2006. № 3. С. 12–13.

104. 张守涛: 徐悲鸿: 奋力奔腾的骏马, 同舟共进, 2021年第10期, 第29-32页.

Чжан Шутао. Сюй Бэйхун: Скачущая лошадь // В одной лодке. 2021. № 10. С. 29-32.

105. 张慧颖: 蔡元培美育思想及其当代价值研究, 现代交际, 2021年第13期, 第220-222页.

Чжан Хуэйин. Исследование идей эстетического воспитания Цай Юаньпэя и его современных ценностей // Современная коммуникация. 2021. № 13. С. 220-222.

106. 朱屺瞻: 朱屺瞻画语, 上海人民美术出版社, 1998年, 共112页.

Чжу Цичжан. Картины и слова Чжу Цичжана. Шанхай: Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 1998. 112с.

107. 郑朝: 美育之求索——浙江美术学院初创十年, 新美术, 1983年, 第107页.

Чжэн Чао. Стремление к эстетическому образованию - десять лет работы Чжэцзянской академии изящных искусств // Новое искусство. 1983. С. 107.

108. 宗贤: 大众化美术思潮与中国画变革, 贵州大学学报 (艺术版), 2002年第2期, 第22-26页.

Цзун Сиань. Тенденция популярной художественной мысли и трансформация китайской живописи // Журнал Университета Гуйчжоу (Художественное издание). 2002. № 2. С. 22-26.

109. 邹典飞: 民国时期为何会涌现大量的美术社团, 收藏, 2016年第7期, 第30-32页.

Цзоу Дяньфэй. Почему во времена Китайской Республики возникло большое количество художественных клубов // Коллекция. 2016. № 7. С. 30-32.

110. 张晓唯: 蔡元培传, 百花文艺出版社, 2009年, 共238页.

Чжан Сяовэй. Биография Цай Юаньпэя. Тяньцзинь: Издательство литературы и искусства Байхуа, 2009. 238с.

111. 周宇超: 清末民初女子美术教育的嬗变, 美与时代, 2019年第10期, 第44-46页.

Чжоу Юйчао. Преобразование женского художественного образования в конце династии Цин и начале Китайской Республики // Красота и время. 2019. № 10. С. 44-46.

112. 张康: 16-17世纪宗教改革与荷兰风俗画的产生, 美术学报, 2018年第3期, 第122-127页.

Чжан Кан. Реформация в 16-17 веках и появление голландской живописи на заказ // Журнал изящных искусств. 2018. № 3. С. 122-127.

113. 章永俊: 民国北京的书画市场, 北京观察, 2021年第1期, 第76-80页.

Чжан Юнцзюнь. Рынок живописи и каллиграфии в Пекине в период Китайской Республики // Пекинское обозрение. 2021. № 1. С. 76-80.

114. 周鑫: 中国书画市场的发展及问题分析, 青春岁月, 2017年第13期, 第29页.

Чжоу Синь. Анализ развития и проблем китайского рынка живописи и каллиграфии // Новая эпоха. 2017. № 13. С. 29.

115. 章太炎, “庄子 - 齐物论” 注释, 上海大学出版社, 2016年, 共188页.

Чжан Тайян. Заметки о теории «Чжуан-цзы», Шанхай: Издательство Шанхайского университета, 2016. 188с.

116. 郑曦原, 李方惠: 通向未来之路: 与吉登斯对话, 成都: 四川人民出版社, 2002年, 共316页.

Чжэн Сиюань, Ли Фанхуэй. «Дорога в будущее: диалог с Гидденсом». Чэнду: Сычуаньское народное издательство, 2002. 316с.

117. 子思: 中庸, 中华书局, 2007年, 共305页.

Цзы Сы. Чжун Юн. Пекин: Издательство книжного магазина Чжунхуа, 2007. 305с.

118. 左丘明: 中国古代画论类编 — 韩非子论画, 人民美术出版社, 1998年, 共1327页.

Цзо Цюмин: первое издание «Теории древнекитайской живописи», «Хань Фэйцзы о живописи». Пекин: Народное изобразительное искусство. 1998. 1327с.

119. 宗炳: 中国古代画论类编, 第四编, 画山水序, 人民美术出版社, 1998年, 共583页.

Цзун Бин: «Предуведомление к изображению гор и вод» //«Теории древнекитайской живописи». Т. 4. Пекин: «Народное изобразительное искусство». 1998. 583с.

120. 张怀瓘: 书断续, 历代书法论文选, 上海: 上海书画出版社, 2012年, 共1039页.

Чжан Хуайган: «Шу Туань Сюи». «Избранные статьи по каллиграфии прошлых династий». Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2012. 1039с.

121. 张彦远: 历代名画记, 北京: 中华书局, 1985年, 共274页.

Чжан Яньюань. Лидай Мин Хуа Цзи (Истории знаменитых картин). Пекин: Чжунхуа, 1985. 274с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список иллюстративного материала

1. «Бронзовый сосуд», XIII век до н. э., династия Цинь. («青铜尊» 秦朝)



2. «Керамический рельеф с человеческими фигурами» династии Хань
(«画像砖» 汉朝)



3. «Наставления придворным дамам» (фрагмент) Гу Кайчжи
(«女史箴图» 顾恺之)



Восточная династия Цзинь. Шелк, тушь.

4. «Шесть благородных» Ни Цзан. («六君子图» 倪瓒)



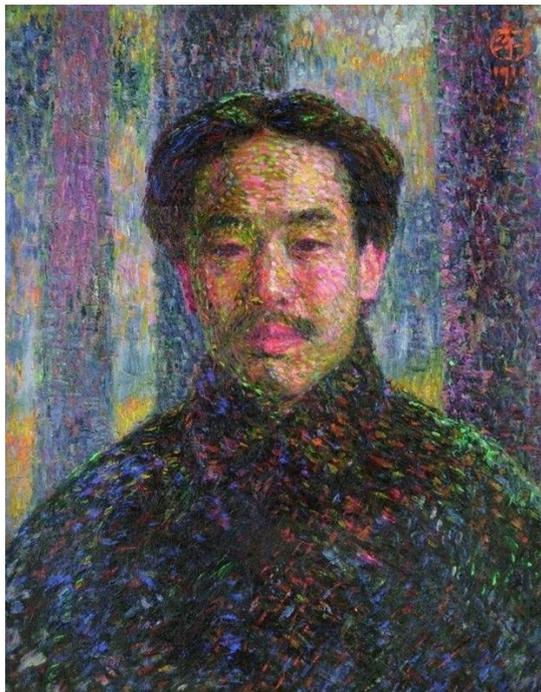
Династия Юань. Бумага, тушь. 61.9×33.3 см

5. «Чжао Су Жу» Хунжэнь. Династия Цин. («昭素居» 弘仁)



Династия Цин. Бумага, тушь.

6. «Автопортрет» Ли Шутон. («自画像» 李叔同)



1911 г. Холст, масло. 60.6×45.5 см

7. «Тянь Хэн и пятьсот воинов», Сюй Бэйхун. («田横五百仕» 徐悲鸿)



1928–1929 гг. Холст, масло. 197×349 см.

8. «Скачущая лошадь» Сюй Бэйхун. («奔马图» 徐悲鸿)



1934 г. Бумага, тушь. 75×113 см.

9. «Кухня» Ян Вэньлян. («厨房» 颜文梁)



1920 г. Цветные мелки. 48.5×64 см.

10. «Курс рисования человеческого тела в Шанхайском колледже изящных искусств»

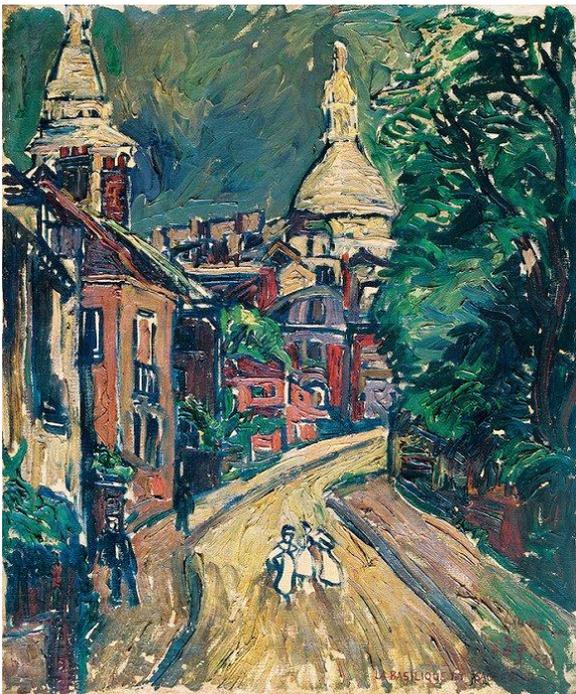


11. «Обнаженная женщина» Лю Хайсу. («裸女» 刘海粟)



1931 г. Холст, масло.

12. «Сакре кёр» Лю Хайсу. («圣心院» 刘海粟)



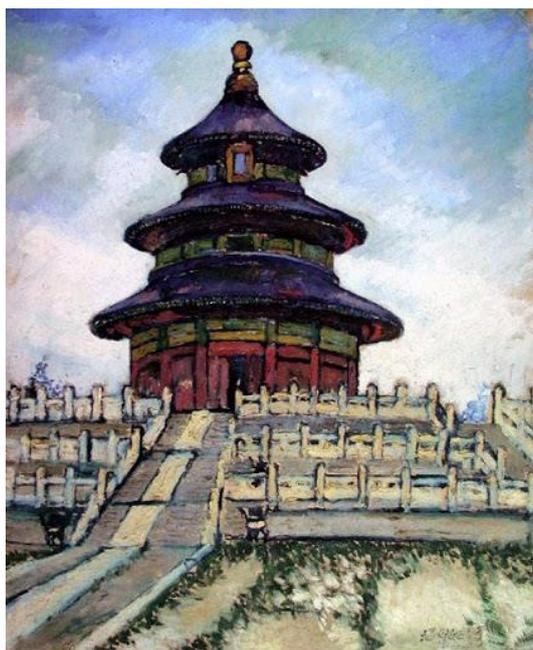
1931 г. Холст, масло. 73×60 см.

13. «Хуаншань. Море облаков» Лю Хайсу. («黄山云海奇观» 刘海粟)



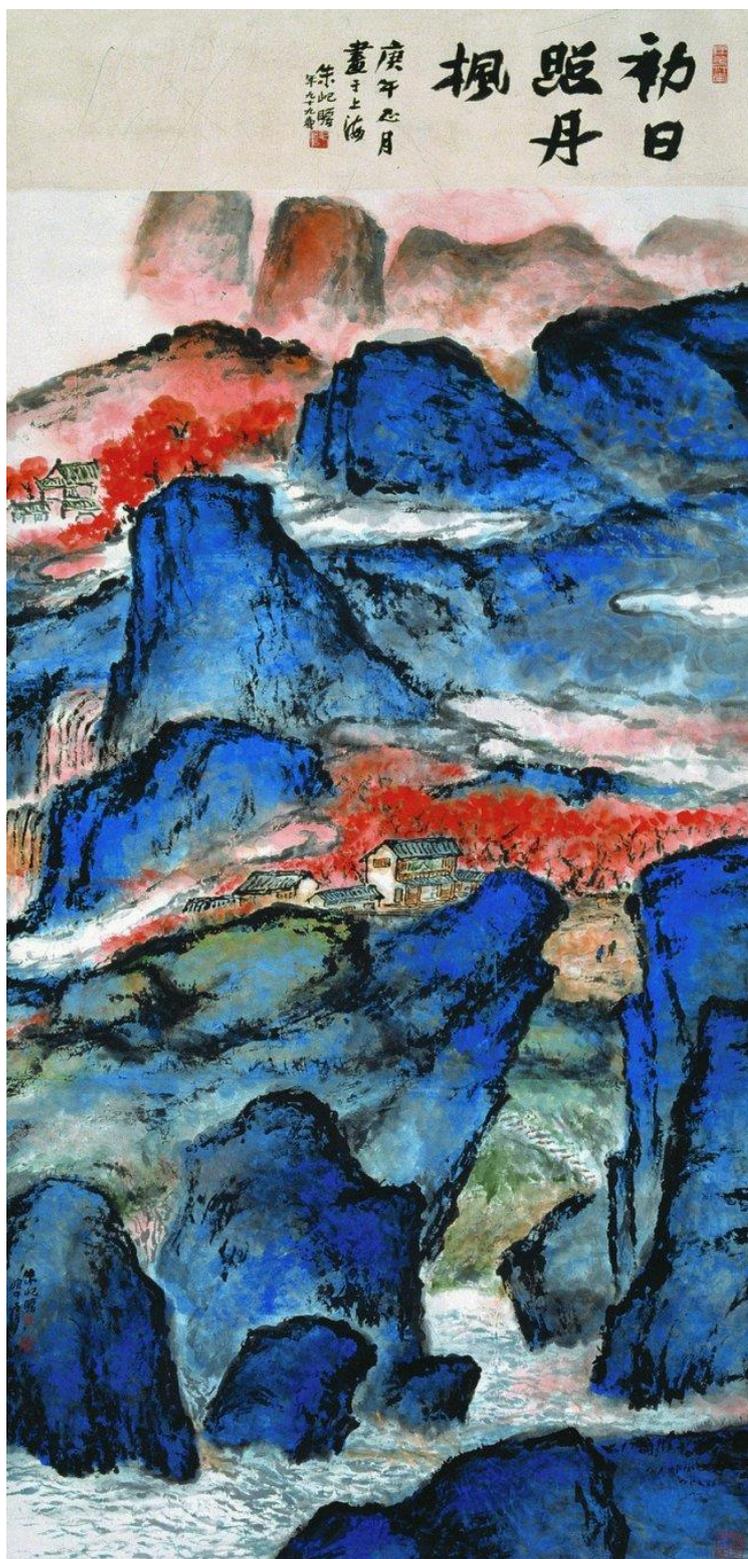
1982 г. Бумага, цветная тушь. 82×150 см

14. «Пекинский храм Неба» Лю Хайсу. («北京天坛» 刘海粟)



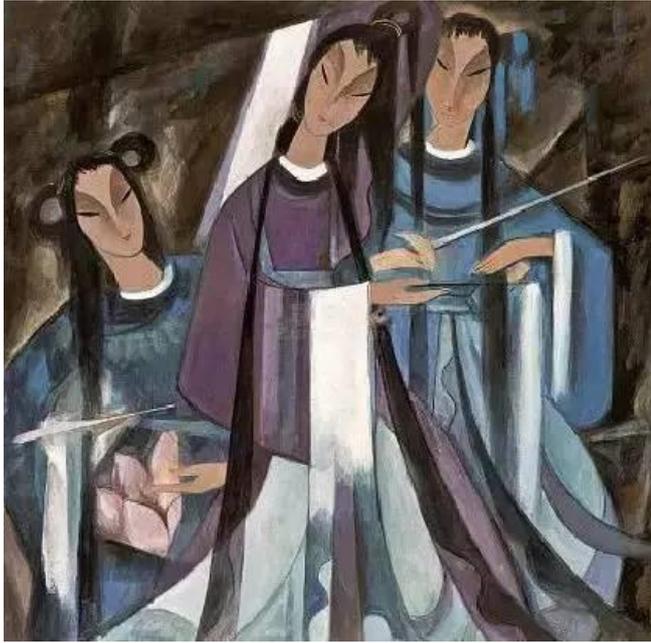
1953 г. Холст, масло. 73.5×60.8 см

15. «Красный клен на восходе солнца» Чжу Цичжань («初日照丹枫» 朱屺瞻)



1990 г. Бумага, цветная тушь. 282x134 см

16. Линь Фэнмянь («宝莲灯» 林风眠) «Фонарь Бао Ляан»



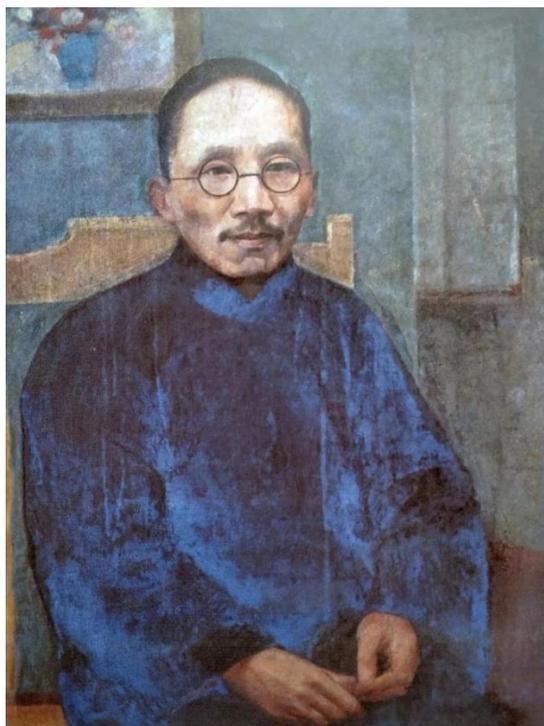
1950 г. Бумага, тушь. 67×67 см

17. «Цветные ритмы» У Даюй. («奔马图»徐悲鸿)



Холст, масло. 45×33 см.

18. Фан Ганмин («蔡元培像» 方干民). «Портрет Цай Юаньпэя»



1929 г. Холст, масло.

19. «Портрет китайца» Андре Клодо. («中国人肖像» 安德烈·克罗多)



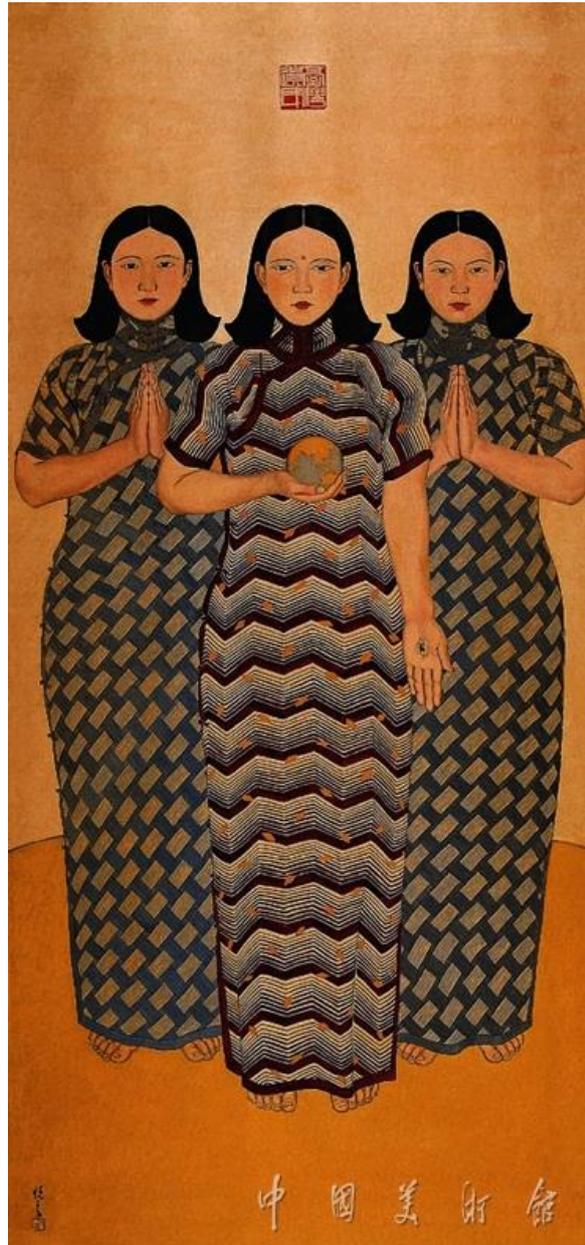
1927 г. Холст, масло.

20. Лин Фенмянь. («四只白鹭» 林风眠). «Четыре цапли»



Бумага, тушь. 64.5×66.5 см

21. Ван Юэчжи. («台湾移民图» 王悦之). «Тайваньские иммигранты»



1934 г. Шелк, масло. 183×71 см

22. Ван Юэчжи («双燕图» 王悦之). «Летящая пара ласточки»



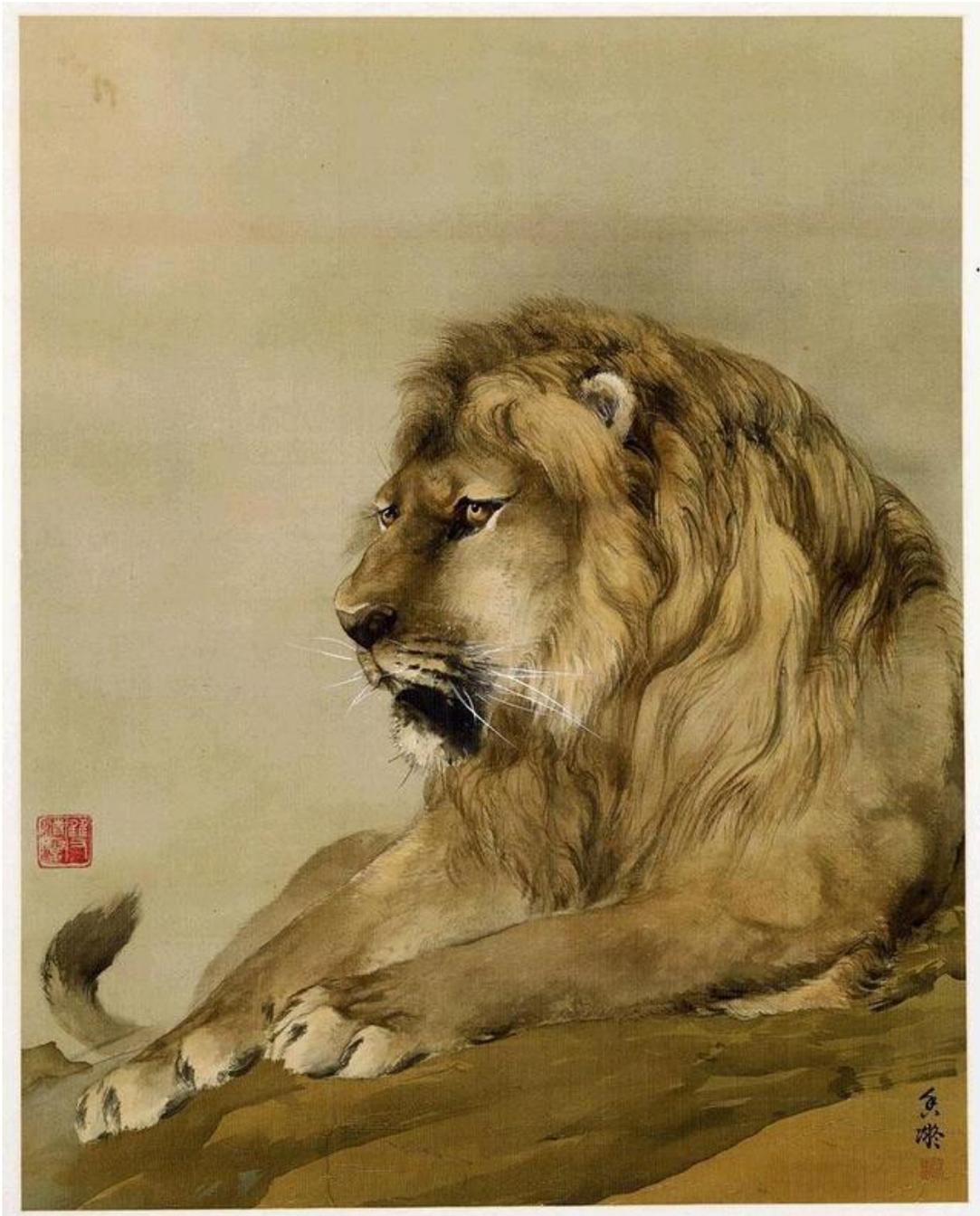
1928 г. Холст, масло. 180x69 см.

23. Пань Юлян. (我的家庭» 潘玉良). «Моя семья»



1933 г. Холст, масло

24. Хэ Сяннин. «Пробуждение льва» («醒狮图» 何香凝)



1910 г. Шелк, тушь. 63×49 см

25. «Портрет девушки» Гуань Цзилань. («女孩肖像» 关紫兰)



1929 г. Холст, масло. 90×75 см.

26. «Цветок в вазе» Цю Ди. («瓶花» 丘堤)



1929 г. Холст, масло.

27. «Портрет миссис Чен» Фан Чжунби. («陈老夫人像»方君璧)



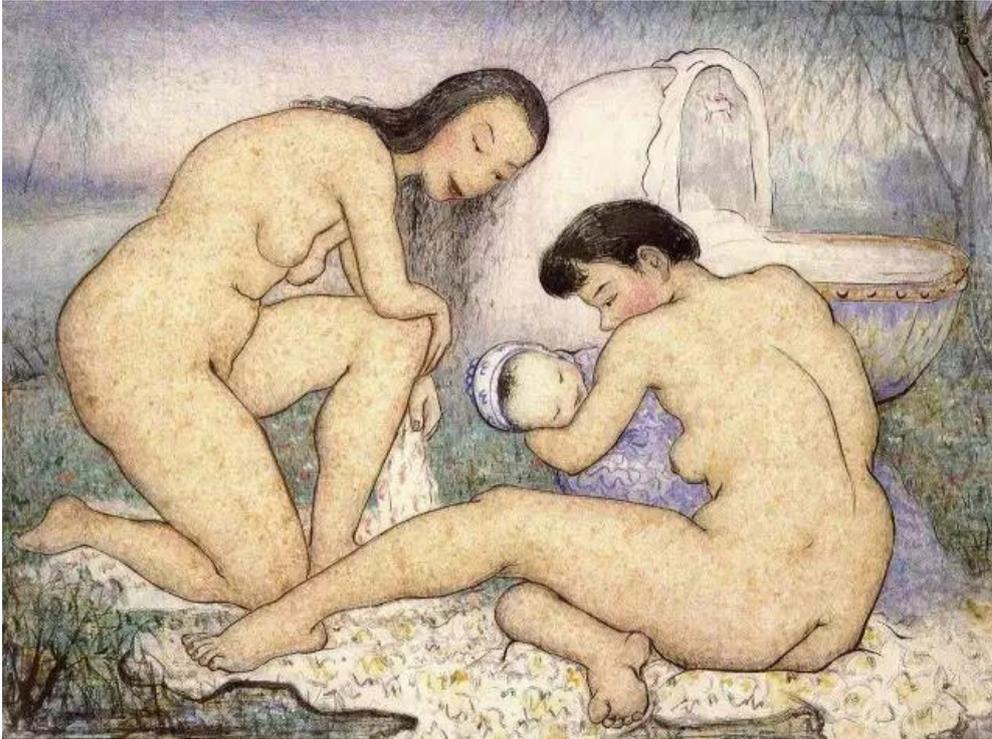
1925 г. Холст, масло. 46×33 см.

28. «Портрет женщины» Тан Юнью. («女人肖像»唐蕴玉)



1930. Холст, масло. 53×45 см

29. «Материнская любовь» Пань Юлян. («母爱» 潘玉良)



1938 г. Бумага, тушь. 80×107 см.

30. «Четыре ширмы с цветами и птицами» У Чаншо. («花鸟四条屏» 吴昌硕)



硕)

Династия Цин. Бумага, тушь.