Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова» (РГХПУ им. С. Г. Строганова)

На правах рукописи

Ван Хунфу

КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ В ПЕРИОД РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ (1990–2010): ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
Том I

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент Г. К. Кошелев

Москва 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Введение **3**

Глава 1. Искусство КНР на переломном этапе: от Культурной революции к политике Реформ и Открытости **21**

1.1. Эволюция взглядов на реализм в историческом контексте 21

1.2. Традиционная эстетическая парадигма и требования реализма 41

1.3. Руководящие органы в сфере живописи в КНР (художественные академии и другие государственные органы) 48

1.4. Культурный и художественный обмен в условиях глобализации 59

Глава 2. Подъем китайской современной живописи и ее международное признание в эпоху политики Реформ и Открытости **67**

2.1. Выставки китайского современного искусства в Китае и за его пределами 67

2.2. Пути решения проблем национальной идентичности в современной китайской живописи 91

2.3. Разнообразие школ: основные течения и художественные особенности современной китайской живописи 105

Глава 3. Современные мастера китайской живописи **128**

3.1. Лю Сяодун: наблюдатель и летописец городской жизни 128

3.2. Юэ Миньцзюнь: представитель иронического реализма 134

3.3. Цзэн Фаньчжи: исследователь экспрессионизма 140

3.4. Мао Янь: представитель неоэкспрессионизма 146

3.5. Ма Кэ: практик концептуального искусства 155

3.6. У Гуаньчжун: исследователь красоты формы 167

Заключение **178**

Список литературы 194

Приложение 223

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика работы. С 1990-х годов вплоть до начала XXI века Китай переживал глубокие трансформации в обществе. Волна политики Реформ и Открытости захлестнула страну от прибрежных районов до внутренних областей. Важнейшая составляющая китайской культуры, китайская национальная живопись гохуа, получила широкие возможности для дальнейшего развития. В китайскую живопись пришли художественные идеи и стили со всего мира. Формирование рыночной экономики изменило творческую экосистему и механизмы распространения китайской культуры. Развитие информационных технологий предоставило художникам удобные способы получения информации и обмена творческим опытом. Весь комплекс этих факторов поставил перед китайской живописью кардинально новые задачи. Художники, преисполненные духом поиска и стремления к новаторству, активно включились в процесс переосмысления современной китайской живописи. Они обращаются к изучению ее богатого наследия – от техники кисти и туши и композиционных форм до культурного содержания, – стремясь черпать из него идеи и заново интерпретировать суть китайской живописи с принципиально новых позиций и при помощи новых художественных подходов. При этом они смело заимствуют идеи и художественные приёмы западного современного искусства – такие, как цветовая композиция, абстрактная выразительность и формальные новации, – соединяя их с традиционными элементами китайской живописи, стремясь найти пути обновления в области выразительных форм и художественного языка.

В процессе поисков и инноваций вопросы национальной идентичности постепенно вышли на передний план. В условиях глобализации ключевой проблемой становится сохранение китайской культурной идентичности в условиях взаимодействия различных культур. Анализ этих двух десятилетий в качестве отдельного исторического периода обусловлен внутренней логикой развития самого китайского современного искусства и насущными потребностями современной искусствоведческой науки.

В истории искусства 1990 год часто сводится к отголоску художественного движения Новой волны 1985 года, тогда как искусство Китая после 2010 года без особых оговорок включается в глобальную категорию современного искусства. Однако подобная периодизация не учитывает высокую степень сложности и значимости периода 1990-2010 годов. В течение этих двадцати лет необходимо было осмыслить и завершить интеллектуальные задачи 1980-х годов, реагировать на стремительное воздействие рыночной экономики, а также сохранить самостоятельность в культурной гегемонии западной художественной системы в период после Холодной войны, переосмыслив многочисленные направления западного искусства XX века.

Исследование масштабных художественных направлений и институциональных механизмов опирается на конкретный жизненный и творческий опыт отдельных художников, в связи с чем в работе уделяется особое внимание подробному анализу творчества шести знаковых фигур рассматриваемого периода. В работе исследуется художественная практика и переживание реальности Лю Сяодунем, реконструирующим визуальный эпос современного реализма; анализируется символика Юэ Миньцзюня с его широко улыбающимися персонажами, выражающими национальное бессознательное и духовный тупик, скрытый за карнавальной эстетикой; рассматривается трансформация травматической памяти в визуальный язык в творчестве Цзэн Фаньчжи, пронизанного тревогой культурной идентичности, напряженным поиском между Востоком и Западом; исследуется творческий метод Мао Яня, соединивший посредством предельно тонкой техники лессировки и приглушённой серой палитры западную классическую портретную традицию с принципом сеи китайской живописи художников-литераторов; анализируется формальный прорыв китайского модернизма в творчестве Ма Кэ, сочетающего деконструктивные стратегии кубизма и визуальную традицию дуньхуанских фресок; прослеживается модернизация национальной художественной формы в эстетической теории У Гуаньчжуна. Таким образом, детальное изучение и теоретическая реконструкция истории живописи этих двадцати лет необходимы

для понимания механизмов формирования культурной субъектности китайского современного искусства. Углублённый анализ ключевых художественных направлений придаёт данному исследованию исключительную научную ценность и долговременную историческую значимость.

Актуальность темы исследования обусловлена несколькими факторами. В политическом и экономическом отношении эти двадцать лет стали для Китая переломным временем. Выступления Дэна Сяопина в ходе поездки по Югу в 1992 году окончательно направили страну по пути рыночных реформ. За этим последовала глубокая перестройка всего общественного уклада, стремительно формировалось китайское городское общество нового типа. В условиях интернационализации искусства китайская живопись начала активно выходить на международную сцену, открывая для себя новые возможности и перспективы развития. Если на Венецианской биеннале 1993 китайские художники во многом воспринимались как своего рода экзотика, то в 2005 году был официально создан национальный павильон Китая, речь уже шла о самостоятельном культурном высказывании.

Кроме того, в это время совершился переход Китая от традиционных печатных медиа к цифровым сетевым технологиям. Распространение телевидения, интернета и использование цифровых камер полностью изменили способы получения изображений. Изображение перестало быть редкой привилегией элиты и превратилось в продукт тиражирования и потребления. Традиционная станковая живопись столкнулась с крайне серьёзным кризисом собственной легитимности. Анализ того, каким образом живопись в этот особый исторический период отстояла собственную онтологическую ценность в условиях наступления новых медиа, составляет ещё одно ключевое направление данного исследования.

Хронологические рамки настоящего исследования – развитие китайской живописи в период 1990-2010 гг. Период 1990-2010 гг. рассматривается как важный переломный исторический период в китайском искусстве, как период расцвета и международного признания национальной живописи в результате политики Реформ и Открытости. В исследовании детально проанализирована

инновационность и прорывы китайской современной живописи в области художественного стиля, тематики и выразительных приёмов, а также путь на международную художественную арену и факторы, способствовавшие этому процессу. В рамках диссертации рассмотрено творчество ведущих китайских мастеров этого периода, проанализированы их концепции, стили, влияние, вклад в развитие китайской живописи.

Географические рамки исследования: искусство материкового Китая.

Степень изученности вопроса. Китайское искусство 1990-2010 гг. до сих пор рассматривалось арт-критиками в основном в контексте современной художественной жизни: в периодических изданиях, блогах, а также каталогах выставок. Общие вопросы развития китайского искусства изложены в ряде монографий, в которых исследуются социальные, исторические и культурные особенности указанного периода в истории Китая. Оглядываясь на научную эволюцию данной темы за эти двадцать лет, можно чётко проследить траекторию перехода от описания к теоретизации, а также от положения зависимости от Запада к автономному производству знания.

В 1990-е годы на этапе становления, описания явлений и идеологических дискуссий критика в основном была рассеяна по предисловиям к выставкам, рубрикам художественных журналов и автокомментариям самих художников. Критический дискурс тогда в основном оставался на уровне непосредственного описания явлений и интуитивно-эмоциональных оценок. Например, Ли Сяньтин в 1992 году предложил понятия «цинический реализм» и «политический поп-арт», точно зафиксировав новые художественные тенденции того времени, однако теоретическая база этих концепций в значительной степени опиралась на интуицию и эмпирическое наблюдение, а не на строго выстроенные западные академические методологии. Одновременно дискуссии этого периода часто ограничивались формалистскими спорами вокруг традиции и модерности, идеологическими дискуссиями о том, должно ли искусство следовать политической повестке. В целом данный этап можно охарактеризовать как начальную фазу научного исследования, в которой ещё не сформировались

системные методологии, а заимствование западных теорий нередко носило некритический характер.

Второй этап приходится на начало-середину 2000-х годов и характеризуется внедрением западных теорий и их локальной адаптацией. С возвращением на родину большого числа учёных, получивших образование за рубежом, а также благодаря переводу и публикации западных теоретических трудов по современному искусству, китайское искусствознание в 2000-е годы пережило настоящий бум. Семиотика (в частности, визуальная семиотика), психоанализ (например, теория стадии зеркала Жака Лакана), теория власти и дискурса Мишеля Фуко, концепция поля и культурного капитала Пьера Бурдьё, концепция публичной сферы Юргена Хабермаса, ориентализм Эдварда Саида, теории третьего пространства и гибридности Хоми Бхабхи, теория культурной идентичности Стюарта Холла стали широко и интенсивно применяться в исследованиях китайской современной живописи. Однако ограничения этого этапа также были очевидны. Чрезмерное увлечение теоретическими схемами нередко приводило к ситуации, когда теория подменяла собой историю: богатая и сложная художественная практика Китая превращалась лишь в материальную базу или испытательный полигон для подтверждения западных теорий. В результате субъектность и теоретическая оригинальность китайских исследователей по-прежнему оставались недостаточно раскрытыми.

Третий этап, период рефлексивной критики и зарождения самостоятельного теоретического конструирования, пришелся на вторую половину 2000-х. Столкнувшись с кризисом, вызванным чрезмерным доминированием западных теорий, часть китайских исследователей начала глубокую рефлексию и пересмотр прежних теоретических ориентиров. В этот период исследования живописи 1990-2010 годов постепенно смещаются от анализа отдельных художников к комплексному рассмотрению всей художественной экосистемы. Именно этот поворот исследовательской перспективы стал наиболее актуальной академической отправной точкой для настоящего исследования.

И, наконец, текущий четвёртый этап, – переход к эпохе множественных методологий и построения самостоятельной системы знания, который длится с 2010 года по настоящее время. С вступлением во второе десятилетие XXI века, на фоне глобальной геополитической перестройки и усиления роли Китая на мировой арене, создание самостоятельной китайской системы знания стало одной из ключевых стратегических задач гуманитарных наук. Нами проведен анализ научных исследований, посвященных отдельным мастерам современного китайского искусства; изучены периодические издания с критикой и оценкой отдельных аспектов этой темы. Особое внимание было уделено знакомству с выводами диссертаций по смежным темам, рассмотрению ежегодных периодических изданий и каталогов художественных работ, посвященных наиболее значительным выставкам означенного периода. В процессе исследования эволюции реалистического искусства автор проанализировал ряд монографий Люй Пэна, в частности, его труды «История китайского современного искусства» [1], «Историография китайского изобразительного искусства XX века»[2], «История китайского искусства в XX веке»[3]. Важными источниками для изучения китайской живописи указанного периода стали «Курс по истории современного китайского изобразительного искусства»[4] Чэня Жуйлиня, «История современного искусства Китая» [5] Паня Яочана, «Современное китайское изобразительное искусство.

---

[1] *Люй Пэн*. История китайского современного искусства. – Ханчжоу: Чжунго мэйшу сюэюань чубаньшэ (Издательство Китайской академии искусств), 2013.

吕澎.中国现代美术史[M].杭州:中国美术学院出版社,2013.

[2] *Люй Пэн*. Историография китайского изобразительного искусства XX века. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2007.

吕彭..20 世纪中国美术史学史[M].北京:北京大学出版社,2007.

[3] *Люй Пэн*. История китайского искусства в XX веке. – Пекин: Синьсин чубаньшэ (Издательство «Новая звезда»), 2013.

吕彭.20 世纪中国艺术史[M].北京:新星出版社,2013.

[4] *Чэнь Жуйлинь*. Курс по истории современного китайского изобразительного искусства. – Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 2009.

陈瑞林.中国现代美术史教程[M].北京:人民美术出版社,2009.

[5] *Пань Яочан.* История современного искусства Китая. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета),2009.

潘耀昌.中国近代美术史[M].北京:北京大学出版社,2009.

Масляная живопись»[6] Фань Дианя, «История китайской масляной живописи»[7] Лю Чуня, «История нового китайского искусства 1949–1966»[8] Чэня Люйшэна, «История искусства нового Китая:1966–1976»[9] Вана Минсяня и Яня Шаньчуня, «История современной китайской масляной живописи»[10] Ли Чао, «Сто лет освоения и интерпретации масляной живописи в Китае: 1900–2000»[11] Ли Чанцзюня, «История искусства Китая новой и новейшей эпох»[12] Жуань Жунчуня, Ху Гуанхуа, «Народное искусство: История китайского революционного искусства»[13] Шана Хуэй, «Пятьсот лет китайской масляной живописи»[14] Чжао Ли и Юй Дина, «История искусства Нового Китая 1949–2000»[15] Цзоу Юэцзиня и др.

Следует выделить монографию Ли Чао «История современной китайской масляной живописи», посвященную изучению масляной живописи и становлению и развитию китайского реализма. Ли Чанцзюнь в работе «Сто лет освоения и интерпретации масляной живописи в Китае: 1900–2000» также обращается к

---

[6] *Фань Диань*. Современное китайское изобразительное искусство: Масляная живопись. – Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2000.

范迪安.中国当代美术–油画[M].杭州:浙江人民美术出版社,2000.

[7] *Лю Чунь*. История китайской масляной живописи. Испр. и доп. издание. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2016.

刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.

[8] *Чэнь Люйшэн*. История нового китайского искусства 1949–1966. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2000.

陈履生.新中国美术图史:1949-1966[M].北京:中国青年出版社, 2000.

[9] *Ван Минсянь, Янь Шаньчунь*. История искусства нового Китая:1966–1976. – Пекин: «Чжунго циннянь чубаньшэ» (Издательство «Китайская молодежь»), 2000.

王明贤、严善錞.新中国美术图史:1966-1976[M].北京:中国青年出版社,2000.

[10] *Ли Чао*. История современной китайской масляной живописи. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2007.

李超.中国现代油画史[M].上海:上海书画出版社,2007.

[11] *Ли Чанцзюнь*. Сто лет освоения и интерпретации масляной живописи в Китае: 1900–2000. – Пекин: Жэньминь чубаньшэ (Народное Издательство), 2017.

李昌菊.中国油画本土化百年（1900-2000）[M].北京:人民出版社,2017.

[12] *Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа*. История искусства Китая новой и новейшей эпох. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство» г. Тяньцзинь), 2005.

阮荣春、胡光华.中国近现代美术史[M].天津:天津人民美术出版社,2005.

[13] *Шан Хуэй*. Народное искусство: История китайского революционного искусства. – Шицзячжуан:Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2021.

尚辉.人民的艺术:中国革命美术史[M].石家庄:河北美术出版社,2021.

[14] *Чжао Ли, Юй Дин*. Пятьсот лет китайской масляной живописи: в 5 тт. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2014.

赵力，余丁.中国油画五百年（套装 1-5 卷）[M].长沙:湖南美术出版社, 2014.

[15] *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002.

邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.

истории масляной живописи в Китае. Жуань Жунчунь и Ху Гуанхуа в «Истории искусства Китая новой и новейшей эпох» в третьей части («Расцвет реализма, 1937-1949») доказывают, что реализм был неизбежным выбором в реальностях Войны сопротивления Японии.

Если говорить о периоде Реформ и Открытости, то необходимо выделить монографию Гао Минлу, Чжоу Янь, Ван Сяоцзянь и др. «История современного китайского искусства: 1985–1986» [16] и работы Гао Минлу «Стена: история и границы современного китайского искусства» [17] и «История современного китайского искусства»[18]. В числе других подобных работ следует назвать труды «Эволюция и движение. Современное китайское изобразительное искусство [19] Чжэна Гуна, «Путь современного китайского искусства»[20] Паня Гункая, «История современного китайского искусства 1978–2018»[21] Лу Хуна и др.

Отметим исследования реализма, посвященные конкретным временным периодам: «Вопрос выбора в эпоху Великого бедствия: Исследование искусства в китайском тылу во время Войны сопротивления Японии» [22] Хуан Цзунсяня, «Искусство и выбор эпохи – от революции в искусстве к искусству Революции»[23] Ван Яна, «Сравнительное исследование современного высшего художественного

---

[16] *Гао Минлу, Чжоу Янь, Ван Сяоцзянь и др.* История современного китайского искусства: 1985–1986. – Шанхай: Shanghai People's Publishing House, 1991.

[17] *Гао Минлу*. Стена: история и границы современного китайского искусства. – Пекин: China Renmin University Press, 2006.

[18] *Гао Минлу*. История современного китайского искусства. – Шанхай: Шанхай дасюэ чубаньшэ (Издательство Шанхайского университета), 2021.

高名潞.中国当代美术史[M].上海:上海大学出版社,2021.

[19] *Чжэн Гун*. Эволюция и движение. Современное китайское изобразительное искусство. – Гуйлинь: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2002.

郑工.激进与运动:中国美术的现代[M].桂林:广西美术出版社,2002.

[20] *Пань Гункай*. Путь современного китайского искусства. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2012.

潘公凯.中国现代美术之路[M].北京:北京大学出版社,2012.

[21] *Лу Хун*. История современного китайского искусства 1978–2018. – Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2021.

鲁虹.中国当代艺术史 1978-2018[M].石家庄:河北美术出版社,2021.

[22] *Хуан Цзунсянь*. Выпрос выбора в эпоху Великого бедствия: Исследование искусства в китайском тылу во время Войны сопротивления Японии. – Чунцин: Чунцин чубаньшэ, 2000.

黄宗贤.大患难时代的抉择—抗战时期大后方美术研究[M].重庆:重庆出版社,2000.

[23] *Ван Ян*. Искусство и выбор эпохи – от революции в искусстве к искусству Революции. – Ханчжоу: Чжэцзян мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Цжэцзян), 2011.

汪洋.艺术与时代的选择—从美术革命到革命美术[M].杭州:浙江美术出版社,2011.

образования в Китае и России»[24] Ма Яо, «Советское изобразительное искусство и масляная живопись Нового Китая»[25] Чжу Ша и др. Чжу Ша в своем исследовании делает упор на распространение и влияние советского искусства на художественные процессы в Новом Китае, утверждая, что советский социалистический реализм стал важным образцом для национального искусства в этот период.

Также необходимо выделить труды «Историю русского изобразительного искусства»[26] и «Историю русского и советского изобразительного искусства»[27] Си Цзинчжи, «Русское искусство»[28] Ху Цзяньчэна, «Историю русского искусства»[29] Жэнь Гуансюаня, «Образ России: стилистическое исследование художественной формы»[30] Юй Жуньшэна, «Очерки о русском искусстве»[31] Гао Мана, «Академия имени Репина и русское искусство»[32] Ди Лифэна, «Красота может спасти мир:

---

[24] *Ма Яо*. Сравнительное исследование современного высшего художественного образования в Китае и России. – Пекин: Гаодэн цзяоюй чубаньшэ (Издательство «Высшее образование»), 2015.

马遥.中俄当代高等美术教育比较研究[M].北京:高等教育出版社,2015.

[25] *Чжу Ша*. Советское изобразительное искусство и масляная живопись Нового Китая. – Нанькин: Дуннань дасюэ чубаньшэ (Издательство Юго-восточного университета), 2013.

朱沙.苏联美术与新中国油画[M].南京:东南大学出版社,2013.

[26] *Си Цзинчжи*. История русского изобразительного искусства. – Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Ляонин), 2019.

奚静之.俄罗斯美术史[M].沈阳:辽宁美术出版社,2019.

[27] *Си Цзинчжи*. История русского и советского изобразительного искусства. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство» г. Тяньцзинь), 2000.

奚静之.俄罗斯苏联美术史[M].天津:天津人民美术出版社,2000.

[28] *Ху Цзяньчэн*. Русское искусство. – Шицзячжуан: Хэбэй цзяоюй чубаньшэ (Издательство «Просвещение» пров. Хэбэй), 2003.

胡建城.俄罗斯艺术[M].石家庄:河北教育出版社,2003.

[29] *Жэнь Гуансюань*. История русского искусства. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 1900.

任光宣.俄罗斯艺术史[M].北京：北京大学出版社,1900.

[30] *Юй Жуньшэн*. Образ России: стилистическое исследование художественной формы. – Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ (Издательство Педагогического университета провинции Гуанси), 2021.

于润生.俄罗斯的形象：艺术体裁的修辞研究[M].桂林:广西师范大学出版社,2021.

[31] *Гао Ман*. Очерки о русском искусстве. – Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»), 2005.

高莽.俄罗斯美术随笔[M].北京:人民文学出版社,2005.

[32] *Ди Лифэн*. Академия имени Репина и русское искусство. – Шэньян: Ляонин чубаньшэ, 2013.

邸立丰.列宾美术学院与俄罗斯艺术[M].沈阳:辽宁出版社,2013.

Мыльников и русское искусство»[33] Суня Тао, «Русская классическая живопись – 100 портретов»[34] Цюаня Шаньши и др.

Необходимо отметить такие важные труды, как «Новая история искусства Китая 1949–1966 гг.»[35] Чэня Лушэна, «Новая история искусства Китая 1949–2000 гг.»[36] Цзоу Юэцзина. В работах этих авторов широко представлено описание различных историко-политических и культурных процессов в Новом Китае, которые играли важную роль в становлении современного китайского искусства и развитии его направлений. Особый интерес представляют работы Лу Хуна «Атлас современного китайского искусства. 1978–1999: в 6 т.»[37] и «30 лет современного китайского искусства»[38]; У Хуна «Преходящее: Китайское экспериментальное искусство на рубеже XX века»[39], «Remaking Beijing: The Story of Wangfujing»[40]; Лао Чжу «Introduction to Contemporary Art in China»[41]; Кун Синьмяо «Сравнение китайского и западного искусства»[42]; Ли Чанцзюй «Столетие локализации китайской масляной живописи»[43]. В числе диссертационных исследований можно упомянуть работу Чжу Юнхуэя «Исследование применения традиционных китайских культурных символов в творчестве Ван Хуайцина»[44], а также статьи Ян

---

[33] *Сунь Тао*. Красота может спасти мир: Мыльников и русское искусство. – Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство), 2013.

孙韬.美能拯救世界:梅利尼科夫与俄罗斯美术[M].北京:人民美术出版社,2013.

[34] *Цюань Шаньши*. Русская классическая живопись – 100 портретов. – Цзинань: Шаньдун мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Шаньдун), 2010.

全山石.俄罗斯经典绘画–100 幅俄罗斯肖画[M].济南:山东美术出版社,2010.

[35] *Чэнь Лушэн*. Иллюстрированная история нового китайского искусства·1949-1966 [M]. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 2000 陈履生:《新中国美术图史·1949–1966》［M］.北京:中国青年出版社, 2000

[36] *Цзоу Юэцзинь*. Новая история китайского искусства 1949-2000 [M.]. – Издательство изобразительных искусств Хунани, 2002,邹跃进:《新中国美术史 1949-2000》［M］.湖南美术出版社,2002 年

[37] *Лу Хун*. Атлас современного китайского искусства. 1978–1999: в 6 т. – Ухань: Hubei Education Press, 2001.

[38] *Лу Хун*. 30 лет современного китайского искусства. – Пекин: China Youth Press, 2013.

[39] *У Хун*. Преходящее: Китайское экспериментальное искусство на рубеже XX века. – Чикаго: University of Chicago Press, 1999.

[40] *У Хун*. Remaking Beijing: The Story of Wangfujing. – Лондон: Reaktion Books, 2005

[41] *Лао Чжу*. Introduction to Contemporary Art in China. – Лондон: Taylor and Francis, 2021.

[42] *Кун Синьмяо*. Сравнение китайского и западного искусства. – Цзинань: Shandong Fine Arts Publishing House, 2008.

[43] *Ли Чанцзюй*. Столетие локализации китайской масляной живописи. – Пекин: People's Publishing House, 2017.

[44] *Чжу Юнхуэй*. Исследование применения традиционных китайских культурных символов в творчестве Ван Хуайцина: дис.... канд. искусствоведения / Науч. рук. Сюй Юнкан. Юго-Западный университет национальностей, 2023.

Сяомэна «Китайская живопись в международной перспективе»[45], Дай Цзинцзина «Анализ применения традиционных китайских народных элементов в современной масляной живописи»[46] и Ван Сюаня «Эволюция китайской живописи в контексте Реформ и Открытости» и «Трансформация китайской традиционной живописи «гохуа» в начале XX века»[47].

Из исследований зарубежных ученых, посвященных китайскому реалистическому искусству XX века, важно отметить новаторские труды Майкла Салливана: «Искусство и художники Китая XX века»[48] «История китайского искусства»[49]; «Китайский "авангард" 1979 – 1989 годов»[50] Пола Гладстона и др. Джулия Эндрюс в своей работе «Художники Китайской Народной Республики и политика» сосредотачивается на трансформации традиционной китайской живописи под влиянием реализма, поддержанного Компартией КНР. Необходимо также отметить прорывные работы российских исследователей М.А. Неглинской «Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией»[51], В.Л. Сычева «Изобразительное искусство в поисках путей обновления»[52], В. Беляева «Советское искусство и его влияние на китайскую живопись»[53], Н.А. Виноградовой «Сто лет искусства Китая и Японии»[54], С. Скатерщикова «Китай между Японией и Америкой»[55], статьи Е.П. Яковлевой «Китайские воспитанники Ленинградско-

---

[45] *Ян Сяомэн*. Китайская живопись в международной перспективе // Газета «Китайское изобразительное искусство». 2024. 30 декабря. № 006.

[46] *Дай Цзинцзин*. Анализ применения традиционных китайских народных элементов в современной масляной живописи // Вестник Цзилиньского инженерно-педагогического университета. 2019. Т. 35, № 7. С. 61–63. DOI: 10.3969/j.issn.1009-9042.2019.07.020.

[47] *Ван Сюань*. Эволюция китайской живописи в контексте Реформ и Открытости // KANT: SS&H. 2024. №3 (19). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-kitayskoy-zhivopisi-v-kontekste-reform-i-otkrytosti (дата обращения: 28.07.2026); а также *Ван Сюань.* Трансформация китайской традиционной живописи «гохуа» в начале XX века // Культура и цивилизация. – 2024. – Т. 14. – №3А. – С. 281-286.

[48] *Салливан М*. Искусство и художники Китая XX века / пер. с англ. Чэнь Вэйхэ и Цянь Ганнань. – Шанхай: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство г. Шанхая), 2013. – С. 12.

迈克尔·苏立文. 20 世纪中国艺术与艺术家[M].陈卫和,钱岗南译,上海:上海人民美术出版社,2013.第 12 页.

[49] *Салливан М.* История китайского искусства/ Шанхайское народное. издательство, Апрель 2014. 350 с.

[50] *Гладстон П.* Китайский «авангард» 1979-1989 годов: художественное объединение «Звезды» – «Северный художественный коллектив» – «Общество «Пруд» – "Сямэньские дадаисты": критический полилог / Пер. с англ. К. Батыгина. Санкт-Петербург: Библиороссика; Бостон: Academic Studies Press, 2023. 250 с., [8] л. ил., цв. ил.

[51] *Неглинская М.А.* Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. – Москва: Издательство «Спутник», 2022.

[52] *Сычев В.Л.* Изобразительное искусство в поисках путей обновления //Литература и искусство КНР. 1976-1985. – Москва: Наука, 1989

[53] *Беляев В.* Советское искусство и его влияние на китайскую живопись. – Москва: Искусство, 1983

[54] *Виноградова Н.А.* Сто лет искусства Китая и Японии. – М.: НИИТИИИ РАХ, 1999. 296 с.

[55] *Скатерщиков С.* Китай между Японией и Америкой // Артхроника. – 2011. – №25. – С. 26-29.

Петербургской академической высшей художественной школы», 2024; «Пань Икуй – китайский художник санкт-петербургской школы», 2019; доклад «Годы ленинградской аспирантуры китайского графика У Бидуаня», 2025 и др. Важное прорывное значение имеют труды сотрудников Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова К.Н. Гаврилина и Г.К. Кошелева по проблемам исторического и портретного жанров в китайской реалистической живописи, методике преподавания масляной живописи в художественных университетах и школах КНР, а также по вопросам взаимосвязей российского и китайского искусства.

При этом в существующей научной литературе нет конкретного и всестороннего анализа искусства рассматриваемого двадцатилетия, а конкретные вопросы, изучаемые в диссертации, еще не выяснены другими исследователями и нуждаются в дальнейшей разработке. В процессе исследования и систематизации развития китайской масляной портретной живописи автор обнаружил, что, хотя в области портретной живописи есть много превосходных художников и работ, однако не хватает специальных трудов, недостаточно исследований и дискуссий о художественных стилях, жанрах и творческих методах современной китайской живописи этого периода, выставочных площадок и независимых художественных платформ.

Объектом исследования является станковая живопись, включая масляную живопись, традиционную китайскую живопись, акварель, акрил и др., а также в определённой степени межмедийные эксперименты, создававшаяся на территории материкового Китая в период с 1990 года по 2010 год. После этого периода механизмы распространения китайского современного искусства и система художественного дискурса претерпели очередной фундаментальный разрыв и реконструкцию, вступив в так называемую эпоху постсовременности или интернет-культуры. Таким образом, 2010 год выступает своеобразной точкой отсчёта для наблюдения за завершённым циклом двадцатилетней «сжатой модерности».

Предметом исследования стали механизмы художественной, культурной и институциональной трансформации китайской живописи 1990-2010 годов в условиях глобализации, рыночной экономики и взаимодействия с национальной художественной традицией.

Цель исследования - воссоздание двадцатилетнего пути развития китайской живописи, переосмысление ее ключевых понятий и построение новой парадигмы интерпретации эволюции современного национального искусства.

Данная цель определила **задачи исследования**:

1. Исследовать социальную трансформацию, рыночные изменения и мировой контекст развития китайской современной живописи 1990–2010 гг., определить ключевые исторические события и центральные эпохальные условия, обусловившие трансформацию живописи данного периода;

2. Проанализировать основные творческие направления и художественные течения китайской современной живописи данного периода, проследить эволюцию и общую картину развития станковых направлений – живописи маслом и китайской живописи (тушь), а также творческую практику художников в области современной живописи и интерпретировать стилистическую эволюцию и идейное содержание их ключевых произведений;

3. Исследовать влияние выставочной системы, художественного рынка и независимых художественных площадок на развитие современной живописи, проанализировать взаимодействие между институциональной средой и художниками. Исследовать эволюцию стиля и техники станковой живописи под воздействием цифровых медиа, определить ключевые пути онтологического обновления живописи и тенденции её развития;

4. Сопоставить взаимосвязи и различия между китайской современной живописью и современной живописью России/СССР и стран Запада, оценить влияние художественных теорий и методов творчества, проанализировать процесс интеграции художественных элементов российской живописи в китайском контексте;

5. Исследовать культурную значимость китайской современной живописи данного периода, обобщить её исторический опыт в конструировании культурной идентичности и межкультурном коммуникационном продвижении, оценить значение данного опыта для развития современного искусства.

Методология настоящего исследования подразумевает комплексный подход, характерный для искусствоведения, и включает культурно-исторический, формально-стилевой, сравнительный, а также иконологический и иконографический методы, что позволяет всестороннее проанализировать современную живопись в исторической ретроспекции, рассмотреть ее тенденции, направления и перспективы развития. Выбор методов определяется спецификой объекта исследования, базой исследовательских материалов, целью и задачами исследования.

В исследовании применяются следующие методы:

1. Культурно-исторический метод служит ключевой методологической опорой для систематизации эволюции искусства данного периода, реконструкции исторического контекста социальных перемен, коммерциализации и глобализации искусства. Посредством изучения соответствующих исторических документов и материалов (включая отечественные и зарубежные монографии, журнальные статьи, диссертации, выставочные каталоги и альбомы художников, включая результаты российского академического сообщества) осуществляется отбор и систематизация информации, обеспечивающей историко-источниковую и теоретическую базу для анализа живописных произведений и исследования художественной среды, гарантируя методологическую строгость исследования. Исследование выставочных и музейных коллекционных документов направлено на систематизацию архивов отечественных и зарубежных выставок, связанных с китайской современной живописью 1990–2010 гг., кураторской документации, а также на использование в качестве дополнительных первичных исследовательских материалов данных о произведениях из собраний китайских и зарубежных музеев.

2. Формально-стилевой: в связи с контекстом развития искусства осуществляется интерпретация выразительных средств и формального языка (композиция, цвет, мазок, материал) произведений живописи.

3. Иконологический и иконографический методы позволяют выявить специфические художественные характеристики произведений (пластические приёмы, эстетические ориентации) с дальнейшей интерпретацией культурного содержания (характеристика эпохи, культурная идентичность) и переходом от «описания изображения» к «культурной интерпретации».

4. Сравнительный метод: осуществляется сравнительный анализ китайской современной живописи 1990–2010 гг. по ряду параметров, включая различия в выразительных средствах двух ключевых направлений – живописи маслом и китайской живописи (тушь), сопоставляются различные художественные направления и течения, в том числе региональные, а также выявляется многообразие китайской современной живописи и закономерности её развития.

Источниковой базой исследования являются произведения китайской живописи различных жанров, представленные на выставках, находящиеся в собраниях крупнейших музеев КНР и частных собраниях.

Научная новизна исследования заключается в подробном и всестороннем анализе художественной эволюции китайской живописи с 1990 по 2010-е годы. В рамках исследования переосмысливается уникальная траектория развития китайской живописи в лице шести ее крупнейших представителей, раскрываются особенности их творческих практик и технологий, сочетающих в себе как традиционные, так и современные черты. В работе обосновывается тезис о том, что современность китайского искусства не является простым воспроизведением западной модели модерности, а представляет собой своеобразную альтернативную и парадоксальную модерность. Одновременно исследуются выставочные механизмы, анализируются трансформации творческих концепций и эстетического мировоззрения художников, развивающихся в пространстве сложных социокультурных процессов, которые сопровождают очередной виток технологической и информационной революции.

Положения, выносимые на защиту:

1. В 1990-2010-е годы китайские художники переосмыслили визуальный язык живописи, формируя новые стратегии культурной идентичности и осуществляя реконструкцию китайской современной художественной парадигмы. Произведения живописи являются визуальными текстами, существующими в широком пространстве, определяющем их функционирование.

2. Исследование охватывает шесть ключевых художественных направлений, сформировавших основную траекторию развития китайской живописи рассматриваемого двадцатилетия и являющихся матрицей визуальных текстов.

- Деревенский реализм и искусство «нового поколения» – направление, истоки которого связаны с творчеством Ло Чжунли и Чэня Даньциня, а наиболее яркими представителями стали Лю Сяодун, Синь Дунван и Юй Хун. Для него характерно внимание к повседневным и микросоциальным формам человеческого существования.

- Циничный реализм – художественное течение, представленное такими авторами, как Фан Лицзюнь, Юэ Миньцзюнь и Ян Шаобинь, чья эстетика строится вокруг чувства скуки, нигилизма, уличной грубости и насмешки.

- Политический поп-арт – направление, связанное с именами Вана Гуанъи, Чжана Сяогана и Ли Шаня, в котором политическая пропагандистская образность сопоставляется с символами коммерческого потребления, образуя стратегию визуальной деконструкции.

- «Яркое китчевое искусство» и поколение «карикатурной эстетики» – новое художественное направление, представленное братьями Ло, Ци Чжилуном, Хуаном Иханем и Чэнем Кэ, которое преобразует массовую потребительскую культуру и интернет-субкультуры в визуальный художественный язык.

- Абстрактные поиски и формальные эксперименты – модернистское направление, представленное Чжао Уцзи, У Гуаньчжуном, Шаном Яном и Дином И, стремившимися преодолеть рамки реалистической парадигмы и реконструировать язык традиционной эстетики средствами модернизма.

• Экспрессионизм и психологический нарратив, представленные Цзэном Фаньчжи, Мао Янем и Ма Кэ, выражают экзистенциальные переживания с характерным для этого направления вниманием к субъективному духовному состоянию.

4. Выставочная система и художественный рынок в 1990-2010-е прошли путь от академического прорыва выставок в Художественном музее Национальной академии живописи Китая в Пекине к международной интеграции Шанхайской биеннале и далее к модели сосуществования художественного кластера и выставочной институции в рамках биеннале в Арт-квартале 798 в Пекине.

5. В этом широком историческом контексте научное изучение истории китайской живописи 1990-2010 годов приобрело совершенно новую миссию. В работе преодолены жёсткие дисциплинарные границ посредством внедрения междисциплинарных методов исследования.

6. Исследование стремится утвердить перспективу культурной субъектности. Китайская живопись рассматривается как активный культурный субъект, способный самостоятельно осуществлять стратегический выбор и институциональные инновации.

7. В работе акцентируется внимание на диалектическом единстве историчности и современности. История китайской живописи 1990-2010 годов рассматривается не только как завершённое прошлое, но и как своего рода код, позволяющий понять многие противоречия современного китайского искусства. Китайская живопись этого двадцатилетия представляет собой исключительно богатое, сложное и вместе с тем глубоко противоречивое наследие визуальной культуры. Глубокое осмысление исторических вех необходимо для изучения самостоятельного пути развития китайского искусства, который позволил бы одновременно сохранить собственную идентичность и оставаться открытым миру.

Теоретическая значимость исследования состоит в расширении представлений о развитии новейшего китайского изобразительного искусства, его тенденций и представления о направлениях китайской живописи. Данная работа способствует осознанию культурной и художественной ценности произведений

национальной школы, что позволяет уже в наше время сформулировать методы ее сохранения, а также пути дальнейшего развития традиционных и новаторских техник китайской живописи. Настоящее исследование способствует развитию культурного обмена между Китаем и Россией, вводя в научный оборот российского искусствознания сведения о новейших школах, их ярчайших мастерах и их произведениях. Все это позволит создать обновленные лекционные курсы по истории современного искусства КНР, дополнив существующую картину его развития.

Практическая значимость исследования связана с возможностью применения теоретических и практических выводов диссертации в выставочной и музейной практике, с созданием экспозиции современного китайского искусства. Всестороннее исследование современной китайской живописи способствует дальнейшему развитию этого вида искусства, высокой оценке его роли в китайской художественной культуре. Стоит отметить, что в представленной диссертации так же рассматриваются особенности формирования рынка искусства, его влияния на современную визуальную культуру. Результаты работы могут применяться в практике преподавания курса истории искусства для искусствоведческих специальностей, а также при написании учебников по истории китайского искусства конца XX-начала XXI века. В дальнейшем они могут быть использованы для создания курсов по выбору, учебников и учебных пособий по истории искусства, а также мультимедийных обучающих ресурсов.

Основные результаты исследования прошли апробацию и подтвердили свою научную достоверность в восьми статьях, где были представлены основные положения настоящей диссертации. Пять статей из восьми опубликованы в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК Министерства образования и науки РФ. Отдельные разделы диссертации были представлены в качестве докладов на международных научных конференциях.

ГЛАВА 1. ИСКУССТВО КНР НА ПЕРЕЛОМНОМ ЭТАПЕ: ОТ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ К ПОЛИТИКЕ РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ

1.1. Эволюция взглядов на реализм в историческом контексте

Реализм в китайской живописи, ориентируясь на культурные потребности китайского общества, прошел поэтапную эволюцию и достиг зрелости. Его источником является реальная жизнь, а художественное произведение направлено на отражение социальной реальности. В этой главе рассматриваются теоретические основы и практический путь реализма в китайской живописи. Реализм пользовался в Китае большой поддержкой и постепенно стал одним из ключевых направлений в творчестве китайских художников.

В исторической перспективе реалистический дух наиболее ярко проявился в конфуцианской традиции, произведениях салонной живописи эпохи Сун, а также живописи художников-литераторов вэньжэньхуа [56]. Примечательным является самый ранний поэтический сборник «Шицзин» («Книга песен»), где был изложен принцип «фубисин» (赋比兴), ознаменовавший новую парадигму для дальнейшего развития художественного творчества. Иероглиф «фу» означает «описание, развернутое изложение», непосредственное изображение предметов или эмоций, что прямо коррелирует с реализмом в живописи. Под «би» подразумевается метафора, намек или передача глубокого скрытого смысла, что связано с символизмом и тайным замыслом в живописи. В свою очередь, «син» – это использование сторонних объектов для раскрытия основного замысла, что схоже с

[56] Художники-литераторы – исторически так называли представителей направления вэньжэнь-хуа (文人画), «живопись интеллектуалов» или «живопись литераторов», возникшее в период династии Сун (960–1279 гг.). Это элитарное направление традиционной китайской живописи, тесно связанное с культурой образованных людей эпохи имперского Китая, отразило художественные и философские принципы древнего Китая, а также универсальные ценности: уважение к природе, поиск внутренней гармонии и стремление к духовному самосовершенствованию. Работы становились не просто изображениями, а философскими трактатами, передающими личные переживания, размышления и идеалы автора. Вэньжэнь-хуа существовало на протяжении нескольких столетий и стало важной страницей в культуре и искусстве Китая. В XX веке наследие вэньжэнь-хуа оказало большое влияние на ведущих мастеров гохуа, в том числе на Ци Байши, Пань Тяньшоу, Хуан Биньхуна, Фу Баоши.

приёмом «выражения чувств через пейзаж» в живописи. Данный принцип не только придал жизненные силы поэзии, но и стал источником вдохновения для художников.

Элементы реалистического подхода прослеживаются уже в ранней китайской живописи. К примеру, на свитке «Фея реки Ло» художника Восточной Цзинь Гу Кайчжи хотя и изображен легендарный сюжет, но люди и их одежда, их настроение и окружающее пространство отражают эстетику и образ жизни той эпохи. Во время эпох Тан и Сун традиция продолжилась. Работа «По реке в День поминовения усопших» Чжана Цзэдуаня тонко воссоздаёт повседневную жизнь столицы Северной Сун – Бяньцзина: от городской архитектуры, транспорта и торговли до деятельности представителей различных социальных слоёв. Произведения салонной живописи эпохи Сун представляли собой вершину художественных достижений того времени, особенно такие произведения, как «По реке в День поминовения усопших», основанные на наблюдении за реальной жизнью и точном ее изображении со стороны художника. В работе «По реке в День поминовения усопших» при помощи тонких штрихов и особой композиции показано величие древней столицы Бяньцзин (Кайфына). Вся композиция от выражения лиц людей до расположения зданий отразила реалистический дух произведений салонной живописи эпохи Сун, став классическим образцом реалистической живописи в древнем Китае.

В раннем китайском обществе основные жанры китайской живописи включали пейзажи гор и рек (шаньшуй), изображения цветов и птиц (хуаняо), а также портретную живопись. При этом акцент делался на выражение субъективных эмоций и эстетических идеалов художника, по причине чего реалистические произведения встречались достаточно редко.

Теория формы и духа («синшэньлунь», 形神论) художников-литераторов стала следующим шагом в изучении диалектических отношений между реалистической живописью и выражением идей. Форма «син» 形 и дух «шэнь» 神 воплощают единство противоположностей. Одновременно со стремлением к подобию, художники-литераторы уделяли особое внимание подобию по духу – при помощи кисти и туши, а также создания художественного настроения воссоздавали

эмоции и духовное содержание, выходящие за пределы самой материальной формы. Стремление к соединению формы и духа не только обогатило художественное содержание древнекитайской живописи, но и способствовало развитию реалистических концепций.

В новейшее время китайское общество пережило значительные преобразования, в ходе которых неоднократно нарастал государственный кризис и обострялись социальные противоречия. В этих условиях многие художники стали обращать внимание на реальную жизнь и быт, изображая общественные реалии и страдания народа, что стало началом формирования реалистического направления (илл. 2). К числу важнейших представителей китайского реализма относятся Сюй Бэйхун (徐悲鸿, 1895-1953) и Цзян Чжаохэ (蒋兆和 , 1904–1986). Сюй Бэйхун, которого называют «отцом современной китайской живописи», выдвинул теоретическое положение о контурном рисунке как основе изобразительного искусства. Хотя данное положение вызвало широкие научные дискуссии, идея о том, что «рисунок является основой всех изобразительных искусств», не только придала китайской живописи новый импульс, но и способствовала обмену и взаимному проникновению художественных техник Востока и Запада. Сюй Бэйхун стал одним из первых художников XX века, объединивших национальные художественные традиции с достижениями европейской живописи. Цзян Чжаохэ также был одним из тех мастеров, кто помог сформировать «новый путь» китайской живописи в XX веке: не отказываясь от национальной эстетики, он активно заимствовал европейские методы построения объёма, перспективы и передачи эмоций. Его работы часто рассматривают как важный мост между традиционным и современным искусством Китая. Работы этих художников не только заключают в себе чувства народа, но и ярко отражают социальную действительность, благодаря чему они стали важной вехой в становлении реалистического направления в китайской живописи.

В ключевой период трансформации современного искусства глубокое влияние на развитие китайской живописи оказала система Сюй Бэйхуна, яньаньская линия

в искусстве, а также движение за новую няньхуа[57]. Яньаньская линия в китайском искусстве связана с периодом с 1936 по 1947 год, когда в городе Яньань формировались новые художественные практики в условиях военных конфликтов и социальных изменений в Китае. Этот период ознаменовался созданием Яньаньского института искусств имени Лу Синя при поддержке Мао Цзэдуна и Чжоу Эньлая.

Работа Сюй Бэйхуна «Юй Гун передвинул гору» не только демонстрирует практические навыки художника с точки зрения анатомии, но и содержит глубокий символический смысл. При помощи тонких точных штрихов мастзапечатлел непоколебимость и волю Юй Гуна. В процессе преподавательской деятельности в Центральной академии изящных искусств художник способствовал смене парадигмы в области художественного образования, сделав образовательную систему более научной, более структурированной, что стало важным вкладом в процесс модернизации образования в сфере китайской национальной живописи. В качестве примера могут послужить ксилография Гу Юаня, который путём новаторского преобразования традиционных техник ксилографии и внедрения национальных элементов создал ряд выдающихся произведений, отражающих облик народной жизни яньаньского периода. Эти произведения не только несут в себе уникальный стиль Гу Юаня, но и глубоко отражают исторический фон и условия жизни людей той эпохи. Движение за новую няньхуа способствовало формированию и развитию массового эстетического вкуса. Эти произведения, отличающиеся яркой образностью и чётко выраженной тематикой, завоевали широкое признание среди народа, выражая эстетические представления общества того времени. Новаторская работа «Сражение на севере Шэньси» Ши Лу изменила традиционную китайскую живопись. При помощи уникальной композиции художник воссоздал эпоху войны и революции. Произведения новой няньхуа обогатили выразительные формы и содержательное наполнение китайской

[57] Разновидность народных картин, или синь няньхуа (буквально – новые новогодние картины), получившая распространение в 1930-1950 гг.

живописи, открыли перспективы и ресурсы для осмысления истории и постижения искусства.

В условиях глубоких социальных преобразований, пережитых Китаем в Новое и Новейшее время, реализм в китайской живописи претерпел существенные изменения. Столкнувшись с влиянием реалистической живописи, а также социальной трансформации, китайская живопись начала делать упор на отражение социальных проблем. Сюй Бэйхун выступил за реалистическую живопись, внедряя в китайскую живопись западные техники, такие как рисование с натуры и анатомия. Так, в работе «Юй Гун передвинул гору» автор продемонстрировал непоколебимый дух китайской нации. Цзян Чжаохэ в работе «Беженцы» (илл. 12), которая стала вехой реалистической живописи, изобразил простых людей, лишившихся жилья во времена военных потрясений. Согласно яньаньской концепции, искусство должно служить народу, и эта идея осуществлялась на практике. В 1933–1934 годах Сюй Бэйхун организовал передвижную выставку китайской живописи по странам Европы (Франция, Бельгия, Италия, Германия) и выставку современной китайской живописи в СССР. После основания КНР в 1949 году интерес к советскому художественному опыту, возникший в 1930-е годы, усилился в связи с изменением идеологического и политического курса страны. Под влиянием успехов в строительстве социализма в СССР появились произведения китайского соцреализма, в основном героического характера. На раннем этапе становления Нового Китая в 1950-1960-е годы китайская масляная живопись начала активно перенимать творческий метод и выразительные приемы советской школы художников. Произведения соцреализма отражали дух времени и стали одним из самых значимых выражений той эпохи.

В период Второй японо-китайской войны (1937 – 1945 гг.), а также Освободительной гражданской войны (1945 – 1949 гг.) многие китайские художники использовали кисть как оружие, создавая множество реалистических произведений, посвященных национальной борьбе и общественным переменам. В качестве примера можно привести работу известного художника Сюя Бэйхуна «Пятьсот воинов Тянь Хэна» (илл. 1) или работу художника Цзяна Чжаохэ под

названием «Беженцы» (илл. 12). Эти картины, благодаря выразительным образам и глубокому содержанию, отразили героическую борьбу и несгибаемый дух китайского народа в условиях национального кризиса. После образования КНР реалистическая традиция китайской живописи продолжила выполнять задачу по отражению реальной жизни общества и распространения революционных идей. Художники, глубоко погружаясь в повседневность, создавали важные произведения, затрагивая темы жизни рабочих, крестьян и солдат. Среди наиболее характерных произведений того времени можно выделить картину «Выпас буйволов» Ли Кэжаня или «Сражение в Северной Шэньси» Ши Лу. Эти произведения отличаются простотой художественного языка и искренностью чувств, а также отражают значительные изменения в жизни народа после основания КНР и трудный путь революционной борьбы. Помимо внимания к судьбе народа и отражения социальной реальности, чувства и взгляд художников реализма в китайской живописи проявляются также через критику общественных явлений. Например, работа Хуана Чжоу «В Синьцзяне все хорошо» раскрывает социальную несправедливость и темные стороны общество посредством живых образов и реалистичных сцен, выражая глубокое сочувствие страданиям народа и стремление к лучшей жизни.

Поиски новой эстетики в реалистической живописи Китая в большей степени были сосредоточены на исследовании собственно художественного языка и формы [58] . Они связаны со стремлением к самостоятельности искусства, к переосмыслению, преодолению и обновлению традиционных художественных форм. По мере проникновения и расширения влияния западного модернизма в Китае некоторые художники начали экспериментировать с внедрением его идей и техник в китайскую живопись. Они перестали строго придерживаться традиционных средств и канонизированных приемов, обратившись к смелым новаторским поискам нового художественного языка. Художники Линь Фэнмянь и

---

[58] *Гладстон П.* Китайский «авангард» 1979 – 1989 годов: художественное объединение «Звезды» – «Северный художественный коллектив» – «Общество «Пруд» – «Сямэньские дадаисты»: критический полилог / Пер. с англ. К. Батыгина. Санкт-Петербург: Библиороссика; Бостон: Academic Studies Press, 2023. 250 с., [8] л. ил., цв. ил. С. 31.

Сюй Бэйхун в своем творчестве объединили достижения китайского и западного искусства, сформировав уникальные стили, а также внесли значительный вклад в модернизацию китайской живописи: «Сюй Бэйхун, став после образования КНР (1949) первым председателем Всекитайского союза художников (1949–1953) и ректором Центральной академии Пекина, сумел воспитать «плеяду художников нового Китая». Изучение опыта европейского, а затем и советского искусства, преподавание анатомии и рисунка сделались тогда частью обязательной учебной программы, как для отделений масляной живописи, так и для факультетов гохуа»[59].

Оценивая вклад Линь Фэнмяня в модернизацию китайской живописи, исследователь М.А. Неглинская пишет: «Уроженец провинции Гуандун знаменитый мастер кисти XX века Линь Фэнмянь (1900–1991) успешно адаптировал в гохуа опыт, почерпнутый из масляной живописи (юхуа), создав собственную версию экспрессионизма. <…> В 1919 году Линь Фэнмянь на шесть лет отбыл во Францию, посвятив время учебе в художественной школе Дижона и Национальной школе изящных искусств Парижа. <…> Произведения этого художника, сочетающие тушь, акварель и гуашь – наложенные плотным слоем непрозрачные краски и белила <…>, больше, чем работы кого-либо из современников, живших в Китае, сближались с европейским искусством»[60] (илл. 13).

Произведения эстетического новаторства отличаются высокой степенью экспериментальности. Художники активно исследуют границы искусства, используя новые материалы, техники и способы выражения. Например, в работах У Гуаньчжуна, выполненных в технике тушевой живописи, традиционная эстетика сочетается с современным чувством формы: благодаря оригинальному использованию цвета и композиции он создал произведения, ярко отражающие его индивидуальность и дух времени. Помимо внимания к художественному языку и форме, эстетический поиск в китайской живописи акцентирует выражение

---

[59] Неглинская М.А. Современное искусство Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. – Москва: Издательство «Спутник», 2022. – С. 147.

[60] Там же. – С. 149-150.

внутреннего мира художника, передавая через произведение искусства личные переживания и чувства автора. Так, в композициях художника Ци Байши, которые выполнены в жанре «хуа-няо» («цветы и птицы»), при помощи особенностей штрихов и живости образов художник выражает любовь к природе и жизни. Помимо этого, пейзажный работы Чжана Дацяня отличаются масштабной композицией и богатой цветовой палитрой, благодаря которым художник передает чувство восхищения природой и стремление к ней. Эти произведения обладают не только высокой художественной ценностью, но и несут глубокое философское осмысление жизни.

После образования КНР реалистическая живопись получила новые возможности для развития: художники погружались в повседневную жизнь социалистического строительства. В это время реалистическое искусство стало основным направлением, достоверно отражая трудный и извилистый исторический путь старого Китая и коренные преобразования в истории Нового Китая. Такие мастера, как Дун Сивэнь (илл. 6) и Ло Гунлю (илл. 7) создали ряд классических произведений изобразительного искусства, которые не только обладают художественной ценностью, но и имеют важное историческое значение.

В этот исторический период реализм занимать доминирующее положение, когда художники больше сосредотачивались на отражении социальной реальности и вопросах о судьбе нации. В другие периоды акцент смещался в сторону эстетического поиска, когда художники уделяли больше внимания изучению художественного языка и формы. Оба направления являлись неотъемлемой частью процесса модернизации китайской живописи. Так, в первые годы после основания КНР доминировали произведения социального характера, тогда как после начала политики Реформ и Открытости по мере увеличения влияния западного модернизма, эстетический поиск стал привлекать большее внимание. Некоторые художники в своих работах одновременно обращались как к социальной реальности, так и к новаторству в художественном языке и формах. Они не только выражали свои размышления о действительности посредством своих работ, но и передавали личные эстетические стремления и эмоциональный опыт через

уникальность стиля и формы. Например, пейзажная живопись Ли Кэжаня сочетает черты обоих направлений: через живопись он передает свое восхищение природой, одновременно раскрывая личный художественный стиль и эстетические стремления через уникальную технику работы с кистью и тушью. Эти поиски способствовали модернизации китайской живописи, внося значительный вклад в сохранение и обновление китайской традиционной культуры. С одной стороны, реалистические работы художников передавали дух эпохи и быт народа через раскрытие социальной действительности и критику общественных явлений. С другой стороны, эстетический поиск посредством особого художественного языка и формы демонстрировал эстетические стремления и эмоциональный опыт художников, одновременно стимулируя их новаторскую деятельность в традиционной культуре. Такое объединение культурных ценностей не только обогатило художественное содержание китайской живописи, но и повысило ее культурное значение.

В будущем следует продолжать придерживаться реалистического направления в творчестве, одновременно уделяя внимание эстетическому новаторству. Помимо этого, следует укреплять сотрудничество с мировым художественным сообществом, повышая влияние и конкурентоспособность китайской живописи на международном уровне. Благодаря такому подходу возможно не только сохранение ценнейшего культурного наследия китайской живописи, но и его развитие, наполненное новыми идеями.

Начальный этап развития китайского реализма (с начала XX века до политики Реформ и Открытости) ознаменовался первыми контактами с зарубежным искусством, западными художественными течениями. На фоне усиления иностранного присутствия и расширения культурных контактов, в начале XX века в Китай начали проникать такие идеи западного модернизма, как импрессионизм и кубизм. Ряд китайских художников, включая Сюй Бэйхуна и Линь Фэнмяня, начали осваивать западные художественные методы и теоретические подходы. Они стремились соединить принципы западного реализма с традициями китайской живописи, формируя новый художественный язык с национальной спецификой

(илл. 3,4). На искусство Китая первой половины XX века оказали значительное влияние художники русской эмиграции, которые не только продолжили творить, оказавшись в Китае, но открыли собственные учебные студии[61]. Так живописец и график М.А. Кичигин (1883-1968), живший в Харбине и в Шанхае, стал одним из инициаторов создания художественной студии «Лотос» (1922–1932 гг.)[62]. В ней учились не только русские, но и китайские художники, в частности, выдающийся художник Хан Цзиншэн (1912–1998), который начал заниматься в «Лотосе» в 1924 г. В работах Хан Цзиншэна прослеживается влияние учителя: мастерство портретных зарисовок, внимание к цветочному натюрморту, а в многофигурных композициях – опора на станковую реалистическую традицию московской школы. Пространство в его картинах (например, «Думать», 1929; «Руины аэропорта», 1947; «Великая Китайская стена», 1982) выглядит ясным и ощутимым, фигуры располагаются гармонично. Позже влияние русской школы ощущалось и в творчестве других китайских мастеров. Например, Гао Ман учился у другого русского педагога в Харбине – А.Н. Клементьева. В своих портретах, в том числе выполненных акварелью на рисовой бумаге в традиционной китайской манере гохуа, он также демонстрировал приёмы русской школы. А современный китайский художник Ван Тунчжэнь не только создавал собственные работы, но и коллекционировал картины русских мастеров (в частности, Клементьева). Некоторые его картины (например, «Хризантема», 1969; «Девушка», 2010; «Портрет Линь Дайюй», 2011) прямо перекликаются с русской художественной традицией. В 1950 году Китай и Советский Союз заключили советско-китайский договор о дружбе, союзе и взаимной помощи, способствующий культурному обмену между странами вплоть до начала 1960-х годов. Советское искусство и система высшего художественного образования СССР оказали мощное влияние на живопись Китая. В КНР были переведены книги и статьи по истории и теории

---

[61] Толстой А.В. Художники русской эмиграции. – М.: Искусство -XX1 век, 2005. – 384 с.; Ван Пин. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века. : дис. ... канд. искусствоведения [Место защиты: НИИ истории и теории изобразительных искусств РАХ]. – Москва, 2007.

[62] *Лебедева Т.А.* Творчество художников-эмигрантов М. А. Кичигина и В. Е. Кузнецовой-Кичигиной в контексте русского искусства XX века: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Лебедева Татьяна Альбертовна; [Место защиты: Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского]. – Ярославль, 2010.

искусства, а также учебные пособия, проходили выставки советской живописи, создавались произведения китайского соцреализма. Китайские художники изучали техники масляной живописи, методы создания монументальных полотен. Реализм был признан главным направлением китайской живописи, сосредоточившейся на сюжетах, связанных с социалистическим строительством и революционными событиями. В этот период Министерство культуры КНР приглашало советских специалистов для преподавания масляной живописи. С 1949 по 1965 годы известные советские художники К.М. Максимов, А.М. Герасимов, Г.М. Манизер, А.А. Егиазаров и др. приезжали в Китай для чтения лекций. Они внедрили систему обучения рисунку по Чистякову и внесли важнейший вклад в трансформацию масляной живописи и развитие нового китайского искусства. Так во время своего пребывания в Китае Максимов создал более десяти оригинальных портретов, включая портрет «Ци Байши», ставший в определенной мере образцом для китайских художников. В этот период метод реализма преобладал над традиционными стилями китайской живописи, произведения реалистического искусства занимали главенствующее место на выставках и в постоянных экспозициях новых музеев, активно создававшихся в этот период в КНР, но на международной арене влияние китайской живописи оставалось ограниченным. Знания западного художественного сообщества о китайском искусстве были недостаточны, как и его присутствие на международных выставках и арт-рынке. Параллельно в Китае происходило пробуждение национального самосознания. Несмотря на ярко выраженное влияние советского искусства, часть художников осознавала необходимость сохранения культурной идентичности (илл. 5). Они обращались к традиционной китайской культуре, народному искусству и классической живописи, интегрируя их элементы в своих работах. К примеру, работы Ци Байши основаны на народной образности и традиционной технике кисти и туши, ярко демонстрируют уникальное очарование китайской культурной традиции, привлекая внимание международного художественного сообщества.

Следующий этап поиска и развития китайской живописи начался с политикой Реформ и Открытости (с конца 1978 года до конца XX века). Освобождение

мышления и обновление художественных концепций стали ключевыми характеристиками данного периода (илл. 14). Политика Реформ и Открытости способствовала интеллектуальной свободе, что отразилось на художественной сфере, и художники начали отступать от жестких рамок традиционных представлений, свободно экспериментируя с различными формами и средствами выражения. Они перестали ограничиваться единым стилем, стремясь к синтезу разнообразных элементов, включая западное современное искусство и массовую культуру. В этот период возникло множество новаторских художественных объединений и проектов, таких как выставка «Звёзды»[63], которые выразили стремление к пересмотру традиционных ценностей и эстетических норм. Эти инициативы привлекли внимание в Китае и за его пределами, способствовали росту международной узнаваемости современной китайской живописи. Одновременно с этим значительно активизировался международный культурный обмен. Все больше китайских художников получили возможность участвовать в зарубежных выставках, организовывать персональные экспозиции и вступать в профессиональный диалог с иностранными коллегами. В свою очередь, международные художественные организации и кураторы проявили повышенный интерес к китайскому искусству, приглашая художников к участию в выставках и совместных проектах. Так, в 1980-1990-е годы китайские художники участвовали в Венецианской биеннале, где были представлены новейшие достижения современной китайской живописи. Это способствовало укреплению ее позиций на мировой художественной арене.

В Новый период (с 1978 г.) на фоне стремительного развития экономики, политики и общества, реализм в китайской живописи вступил в этап многообразного и углублённого развития. В китайской живописи развернулись комплексные поиски, что придало традиционному искусству новые жизненные силы. Исследование реализма в китайской живописи с точки зрения тематики,

---

[63] *Гладстон П.* Китайский «авангард» 1979-1989 годов: художественное объединение «Звезды» – «Северный художественный коллектив» – «Общество «Пруд» – "Сямэньские дадаисты": критический полилог / Пер. с англ. К. Батыгина. – Санкт-Петербург: Библиороссика; Бостон: Academic Studies Press, 2023. – 250 с.

художественных приёмов и концептуальных установок способствует престижу этого направления в условиях современного общества, превращая его в мост между прошлым и будущим, традицией и современностью, искусством и жизнью.

Прежде всего были сняты ограничения с выбора тематики. Изображение крупных исторических событий и перемен в обществе уступило место воспроизведению повседневной жизни простых людей (илл. 15). На картинах стали появляться сцены из жизни городских улиц, из жизни крестьян, трудящихся в поле (илл. 16, 17). Так авторы раскрывали духовность человека в потоке времени, создавая ощущение эпохи и придавая картинам тепло повседневной жизни. С точки зрения приемов выразительности традиционная кисть и тушь стали интегрироваться с современным мастерством живописи. Художники применяли традиционную кисть и тушь, но использовали западную композицию, светотень, цветовую организацию и множество других художественных средств. К примеру, при изображении зданий используется светотеневая моделировка для усиления объёмности, при этом осуществляется размывка тушью, что сохраняет восточную художественную образность. В области цвета применяются характерные для современного искусства насыщенные цвета, что усиливает визуальное воздействие, не лишая произведение присущей китайской живописи сдержанной изысканности и тем самым расширяя выразительные возможности. С точки зрения концептуального выражения, реализм в китайской живописи обрел человеческое лицо, стал нести гуманистические ценности. Он перестал быть плоскостным отображением действительности, обращаясь к социальным проблемам и природе человека. Стали появляться работы, привлекающие внимание зрителя к проблемам взаимоотношений человека и природы, проблемам старения населения.

Трансформация языка художественной формы в эпоху Реформ и Открытости – это осознанное культурное движение в условиях противостояния между традицией и современностью, локальным и глобальным. В рамках движения в целях ответа на влияние и интеграцию западного искусства осуществлялось переосмысление сущности традиционной живописи, в результате чего сформировались практики, сочетающие восточную и западную эстетику.

Перестройка языка кисти и туши под влиянием диалога культур Востока и Запада поставила китайскую национальную живопись под влияние западного модернизма, что вызвало бурные дискуссии о сохранении традиций и современной трансформации. Ли Сяошань в работе «О безвыходном положении гохуа» выступает за полный отказ от традиционных форм, Чжан Динцзэ, в свою очередь, в труде «Сохранение фундаментальных принципов гохуа» подчеркивает важность сохранения культурной идентичности. В таких условиях У Гуаньчжун предложил радикальную концепцию «сведения кисти и туши к нулю», осуществив попытку внедрить структурные композиционные правила западной живописи в китайскую монохроматическую живопись при помощи деконструкции традиционных кисти и туши. В противоположность этому, Чжоу Шаохуа выступил за «реверсию» и «всестороннее созерцание», поддерживая выход за рамки узкой традиции живописи художников-литераторов вэньжэньхуа и поиск ресурсов и поиск возможностей современной трансформации в наследии китайского искусства. Такого рода диалектические изыскания вызвали активные эксперименты в живописи тушью, городской живописи и т.д. Примером может послужить импрессионистская светотеневая живопись тушью Тянь Лимина, которая сочетает светотеневую фактуру с традиционной техникой кисти и туши, формируя уникальный визуальный язык. Пробуждение современности внутри традиции не только привело к радикальной модернизации, но и поспособствовало новому началу этой традиции. Возросший интерес к наследию Хуан Биньхуна и подъем живописи художников-литераторов свидетельствуют о переосмыслении онтологии кисти и туши как к фундаментальной основы художественного языка. Первый, опираясь на изучение манеры, восходящей к эпиграфической традиции, а также техники накапливаемой туши, раскрывает присущую китайской живописи «внутреннюю эстетику». Художники-литераторы с присущим им духом свободы и эстетики противостоят вестернизации реализма. К примеру, в работах Чжу Синьцзяня посредством непринуждённой, экспрессивной манеры кисти осуществляется реконструкция традиционной фигуративной живописи. Такого рода возврат к корням – не восстановление старого порядка, а трансформация в

новое на основе старого. Лун Жуэй выступал за то, чтобы «кисть и тушь шли в ногу со временем», поддерживая внедрение современной композиции в пейзажной живописи. К примеру, в серии картин, посвященной горам Тайхан, посредством линий, восходящих к эпиграфической эстетике, осуществляется реконструкция горного массива, создавая величественный и строгий образ современного пейзажа.

В течение сорока лет произошел концептуальный прорыв живописи гунби[64] – от технических приёмов к трансформации художественных концепций. Введение реалистических методов позволило преодолеть шаблонность, характерную для живописи эпох Мин и Цин. К примеру, Хэ Цзяин, интегрируя светотень западного портрета с традиционной линейностью, наделяет портреты психологической глубиной. Что еще более важно, гунби стал способом концептуального выражения. Сюй Лэй при помощи сюрреалистичной сцены создал культурную метафору, серия его картин «Узоры», используя традиционные бытовые предметы в качестве символа, рассматривает вопросы культурного самосознания в условиях глобализации, реализовав переход от «познания» к «идее». Такого рода трансформация, тем не менее, сохранила характерные черты гунби, в то же время наделила современное искусство дискурсивным измерением.

В урбанистическом контексте китайские художники исследуют возможности традиционного художественного языка в репрезентации современной жизни. К примеру, Фан Сян с позиции путешественника создал серию картин «Человеческий пейзаж», в которой традиционная техника нанесения светотени трансформируется в средство передачи фактуры городской архитектуры, а посредством рассеянной перспективы осуществляется переосмысление временной структуры городского пространства. Ли Цзинь, в свою очередь, преодолел границы портретной живописи и живописи цветов и птиц, в шутливой манере изобразив городскую жизнь. В серии «Гурманство» бесконтурный традиционный метод сочетается с цветовой палитрой поп-арта, что формирует наполненную мирским духом современную модель

---

[64] Гунби (工笔, пиньинь gōngbǐ, кит. «тщательная кисть» или «аккуратная кисть») – академическая техника традиционной китайской живописи, характеризующаяся высокой детализацией, реалистичностью и тщательной проработкой каждого элемента изображения.

живописи художников-литераторов. Такие практики доказывают, что язык художественной формы китайской живописи обладает высокой степенью адаптивности и открытости: сохраняя традицию кисти и туши, он способен интегрировать такие элементы, как инсталляция и видео.

Продолжающаяся более сорока лет трансформация художественного языка – это творческая реконструкция эстетического духа китайской культуры в современности. Начиная с радикальных экспериментов Новой волны 1985 года до пробуждения «культурной уверенности», китайская живопись не только не попала в капкан западной унификации, но и избежала замкнутости традиционализма, проведя модернизацию художественного языка и создав дискурсивную систему, соединяющую прошлое и будущее, локальное и глобальное.

После начала претворения в жизнь политики Реформ и Открытости реализм в китайской живописи на основе традиционного наследия впитывал новые художественные приемы и формы выражения. Такие художники, как Цзинь Шанъи (илл. 8), Ло Чжунли (илл. 18) и другие, не только заимствовали западные формы выражения, но и привносили традиционные элементы, сформировав особый реалистический стиль с китайской спецификой. Совместная работа Фу Баоши и Гуань Шаньюэ «Эти благодатные просторы» демонстрирует величественные пейзажи, пробуждая у людей патриотические чувства и вдохновляя их на созидательный труд.

В процессе развития реализма в китайской национальной живописи происходило столкновение традиции и современности. Фокусом дискуссий был вопрос о способах применения традиционных инструментов для передачи сути современного общества и духа эпохи. Традиционная кисть и тушь являются основным языком китайской живописи, несущим уникальные эстетические и культурные ценности. Некоторые полагают, что традиционная кисть и тушь подчинены строгим каноническим правилам, которые ограничивают изображение новых сюжетов и современных образов, в связи с чем для большей выразительности реалистической живописи необходимо заимствовать западные формы и приёмы. К примеру, традиционные приёмы кисти и туши – растушёвка,

штриховка и точечная фактура, – при изображении современных зданий, промышленных объектов не всегда позволяют точно передать их текстуру и структуру. Другие считают, что традиционная кисть и тушь несут культурный ген, в них заключена душа китайской национальной живописи, поэтому от них невозможно отказаться, вследствие чего необходимо на основе кисти и туши реализовывать инновации и расширять их применение в соответствии с реалиями современности, передавать эмоции и дух реальной жизни, добиваясь органичного соединения традиционного и современного. К примеру, Ли Кэжань в своих пейзажах опирался на традиционные приёмы кисти и туши, одновременно привнося впечатления от личного наблюдения за природой, создавая новый стиль пейзажной живописи с духом эпохи. Сочетая элементы европейского реализма с традиционными китайскими техниками, Ли Кэжань создавал монументальные полотна, прославляющие труд простых людей и достижения социалистического строительства.

Традиционно китайская живопись опирается на живопись идей се-и[65], на выразительность и передачу духовного содержания, а не на детальное воспроизведение реальности. Такое художественное стремление не только сформировало уникальный облик китайской живописи, но и на более глубоком уровне повлияло на эстетические предпочтения зрителей и способы восприятия искусства. Ниже рассмотрим то, как се-и и философские воззрения воздействуют на китайскую живопись, тем самым смягчая её стремление к сугубо объективному воспроизведению реальности. Се-и – это суть китайской живописи, делающая акцент на «изображении духа» и «одухотворённом ритме живого движения». Согласно данной эстетической концепции, искусство не должно быть ограничено внешним обликом физических объектов, а через этот внешний облик передавать

---

[65] Се-и (写意, xiěyì, кит. «писать идею» или «передавать сущность») – одно из направлений традиционной китайской живописи гохуа. Этот стиль акцентирует внимание не на внешней форме, а на передаче внутреннего духа, настроения и философской идеи произведения. Се-и противопоставлен стилю гунби («прилежная кисть»), который характеризуется детальной проработкой рисунка, точностью линий и насыщенными цветами. В современной китайской живописи се-и иногда сочетается с западными техниками, например, с использованием масляных красок. Се-и – это не просто техника, а целостный художественный метод, объединяющий эстетические, философские и когнитивные основания китайской живописи.

внутреннюю духовную сущность и ритм жизни. Поэтому, по сравнению с западной живописью, стремящейся к объективному воспроизведению, китайская живопись в большей степени проявляет субъективность, выразительность и символичность. К примеру, произведения салонной живописи эпохи Сун обладают реалистичностью, но всё это в конечном итоге служит передаче «поэтической» выразительности и созданию особой художественной атмосферы. Художники с помощью тонкой кистевой техники и продуманной композиции преобразовывали природные объекты в поэтичные и выразительные образы. Это преобразование не является простым копированием реальности, а представляет собой процесс её обобщения, осмысления и творческого переосмысления. В этом процессе в полной мере проявляются субъективные чувства и эстетические устремления, тогда как критическое осмысление выражалось недостаточно ярко.

Кроме того, китайская традиционная живопись была подвержена влиянию философии, которая сдерживала объективное воспроизведение реальности. Даосская идея о «взаимном порождении пустого и наполненного» подчеркивает, что все сущее во вселенной взаимно зависимо и взаимно трансформируется, что в пустом есть наполненное и в наполненном есть пустое, что является основой мироздания и создает жизненный ритм. Такие философские идеи способствовали тому, что китайские художники искусно применяли метод пустого пространства, создавая идеи, превосходящие сам изображаемый объект. Акцент на «пустом» заставлял художников в большей степени думать об идеях и чувствах, а не на отображении реального облика объектов.

Конфуцианское учение о Середине и гармонии продвигает идею о гармоничном сосуществовании между людьми, а также между человеком и природой. В китайской живописи это проявляется в стремлении художников изображать идеализированные, гармоничные сцены природы и общественной жизни, что создает для зрителя духовную пищу. Такая идеализация также ослабляет критическую направленность китайской живописи и её способность к активному социальному воздействию.

Что касается пейзажной живописи, то её художественная концепция «странствия и жизни» представляет собой не воспроизведение настоящей природы, а проекцию идеализированного духовного мира учёного-интеллигента. Художники через образы гор и воды выражают свои чувства и идеалы, стремясь к состоянию духовного отрешения от мирской суеты. Такое стремление, обладая высокой художественной ценностью и эстетическим значением, одновременно приводит к тому, что пейзажная живопись при обращении к реальности приобретает более идеализированный и романтизированный характер, не всегда раскрывая и критикуя реальные социальные проблемы. Традиция се-и и философские представления совместно воздействуют на китайскую живопись, ослабляя её стремление к чисто объективному воспроизведению реальности. Это ослабление, с одной стороны, стало причиной формирования уникального художественного облика китайской живописи, а с другой – важной особенностью её эстетической направленности и способов восприятия искусства.

Реализм акцентирует внимание на реалистичной передаче, деталях и достоверном воспроизводстве. Это вызывает противоречие в процессе развития реализма в китайской живописи, что инициирует поиски между художественной выразительностью и достоверностью. Реализм стремится к правдивому отражению реальной жизни, однако существуют разногласия относительно того, что считать реализмом, реальностью и каким образом её следует выражать.

В процессе развития китайского реализма необходимо было переосмыслить традицию, не забывая о балансе культурного наследия и инноваций. С одной стороны, традиционное мастерство и эстетические взгляды несут в себе ценное культурное наследие и выделяют китайскую живопись на фоне других видов живописи. Их необходимо глубоко исследовать и передавать последующим поколениям. С другой стороны, сталкиваясь с постоянно меняющейся социальной реальностью и требованиями эпохи, китайская живопись должна не замыкаться в себе, а активно перенимать современные художественные идеи и выразительные средства, расширяя тематики и формы творчества. К примеру, в современном китайском искусстве можно сочетать традиционную живопись с цифровым

искусством и инсталляциями, создавая новаторские произведения в духе реализма, которые одновременно сохраняют культурный код и отвечают эстетическим запросам современного общества. Основа реализма – это фокус на действительности, и художники-реалисты должны нести ответственность за осмысление и трансляцию этой действительности. Таким образом, суть реализма требует от художников ответственности перед обществом. Художнику необходимо погружение в общественную жизнь, он должен обращать внимание на разнообразные проявления повседневной жизни и чутко улавливать и проблемы, и положительные стороны. С творческой точки зрения, художнику необходимо избегать единообразия и клише, не только видеть крупные исторические события и перемены в обществе, но и повседневную жизнь и мир человеческих чувств. Он должен уметь показывать масштабные изменения в обществе сквозь призму микромира каждого человека, делая реалистическую живопись более близкой зрителю и вызывающей эмоциональный резонанс. Таким образом, весь процесс развития реализма в китайской живописи пронизывают дискуссии и переосмысления, формируя новые ценности и направления дальнейшего развития. В условиях столкновения традиции и современности реализму необходимо искать баланс. Художникам, в свою очередь, важно брать на себя ответственность за общество, применять новые творческие инновационные подходы, создавать произведения, отвечающие духу эпохи и национальному облику Китая, прокладывая китайскому искусству путь на международной арене. Границы реализма в китайской живописи представляют собой сложную проблему, в которой переплетаются художественное восприятие, культурные традиции и эстетические представления. Этот вопрос следует рассматривать через призму зрительских привычек, культурного фона, а также многообразия пониманий сущности реализма.

Современный этап развития китайской живописи, с начала XXI века по настоящее время, – этап подъёма и прорыва. В эпоху глобализации ускоренный обмен информацией и технологический прогресс значительно упростили межкультурные контакты. Благодаря этому современной китайской живописи стало более свойственно многообразие стилей и художественных направлений.

Часть художников продолжает исследовать синтез традиции и современности, предлагая новые интерпретации китайского культурного наследия, например, в творчестве Цай Гоцяна традиционные китайские элементы органично соединяются с актуальными художественными концепциями, что принесло ему широкое международное признание. Молодое поколение художников перенимает глобальную массовую культуру и новые художественные тенденции, создавая произведения, отражающие дух времени и отличающиеся своей инновационностью. В частности, распространение получили практики, объединяющие живопись с цифровым искусством и инсталляцией, что расширяет границы традиционного художественного языка и открывает новые формы визуального выражения.

1.2. Традиционная эстетическая парадигма и требования реализма

Китайская живопись гохуа является ценнейшим наследием традиционной китайской культуры. Она обладает уникальным художественным языком и выразительными средствами, которые занимают особое место в мировом искусстве. Однако на современном этапе развития китайская живопись сталкивается с рядом трудностей при изображении современной социальной действительности. В данном контексте особенно важно рассмотреть следующие аспекты: символическую природу тушевой живописи и канонический характер традиционных техник, а также их влияние на современное развитие китайской живописи.

Китайская живопись основана на применении туши как на ключевом средстве выражения. Этот уникальный художественный материал формирует ее неповторимый стиль и эстетические особенности. Полутона, выражаемые через принцип соблюдения пяти оттенков туши, позволяют создавать многослойность и особую ритмичность изображения. Однако по сравнению с развитой цветовой системой в западной масляной живописи тушь обладает естественными ограничениями при передаче сложных светотеневых эффектов и фактуры реального мира. Эти ограничения обусловлены не только физическими свойствами

самого материала, но и его символической природой, укорененной в китайской культуре. В традиционной китайской культуре тушь рассматривается как носитель таких культурных символов, как утонченность и отстраненность. Она ассоциируется с высокой нравственной чистотой образованного человека, а также с его стремлением к духовной возвышенности и отрешенности от мирской суеты. Такая символичность приводит к тому, что в момент ознакомления с картиной аудитория чаще обращает внимание на передаваемое настроение и эмоциональное содержание работы, а не на точность воспроизведения реальных объектов. По этой причине при обращении к темам, связанным с индустриальными и социальными преобразованиями, тушевая живопись нередко оказывается ограниченной в своих выразительных средствах. Современные сюжеты наполнены ощущением технологичности и урбанизма, вступая в контраст с традиционной культурной атмосферой, которая передает тушь. Это затрудняет поиск подходящего художественного языка для выражения замысла художника и приводит к конфликту между каноническими техниками и индивидуализированной реальность. Традиционная китайская живопись отличается высокой степенью формализации художественных приемов, таких как различные способы штриховки и окантовки. По своей сути эти техники представляют собой абстрактное выражение законов природы. Посредством упрощения форм природных объектов был сформирован универсальный и достаточно зарегулированный художественный язык. В рамках традиционных сюжетов этот язык позволяет точно передавать эстетические устремления художника и его эмоциональное состояние, вызывая у зрителя соответствующий отклик. Однако при обращении к стремительно меняющимся сценам жизни современного общества эти каноничные техники могут становиться серьезным ограничением. Современное развитие привело к глубоким изменениям как в природной, так и в социальной среде. Так, например, появились новые архитектурные формы, транспортные средства, образ жизни и т.д. Все это создает множество источников вдохновения для художников. Несмотря на это, традиционные формализованные приемы китайской живописи часто не способны в достаточной степени служить средством отражения новых сюжетов. Они

стремятся к соблюдению формальных норм и единства стиля, но при этом недостаточно учитывают разнообразие содержания и индивидуальные особенности современной действительности. Таким образом, когда художник с помощью традиционных средств тушевой живописи пытается изобразить такие сюжеты, как высокоскоростные железнодорожные станции или современный мегаполис, он часто сталкивается с трудностями. Индивидуальные особенности и ощущение современности, характерные для таких сюжетов, вступают в резкое противоречие с регламентированностью традиционных техник, что приводит к разрыву между формой и содержанием произведения.

Ощущение разрыва не только влияет на художественный эффект произведения, но и ослабляет восприятие зрителем новизны реалистических сюжетов. Таким образом, символичность туши и каноничные художественные приемы создают серьезные вызовы для возможностей выражения в современной китайской живописи. Чтобы преодолеть эти трудности, необходимо активно искать новые пути развития художественного языка и эстетического содержания, чтобы обеспечить дальнейшее развитие и преемственность китайской живописи в условиях современности, позволив ей отвечать потребностям времени и общества.

В условиях глобализации обмен и столкновение различных культур становятся все более частыми. Китайская живопись, как важная часть традиционной китайской культуры, сталкивается с влиянием западных художественных концепций и эстетических стандартов, что неизбежно приводит к возникновению определенных барьеров в ее восприятии и понимании. Эти барьеры можно рассмотреть с двух сторон: влияния западноцентричной тенденции в определении реализма и влияния многосторонних ожиданий современного зрителя с учетом проблем идентичности. Реализм, возникший в Европе в XIX веке, был художественным направлением, сосредоточенным на достоверном отражении социальной реальности и ее критическом осмыслении. Эта художественная концепция подчеркивала раскрытие социальных противоречий, стремление к единству формы и содержания, а также социальную ответственность искусства. Однако при попытке оценивать китайскую живопись с точки зрения западных стандартов выявляются существенные различия

между традиционным реализмом в Китае и западным реализмом. В традиционной китайской живописи реализм проявляется как мягкое и аккуратное воспроизведение сцен реальной жизни. Например, в жанровых сценах эпохи Сун через достоверное изображение городской жизни передавались обычаи и уклад того времени. Помимо этого, в портретной живописи периодов династий Мин и Цин через тщательную проработку образов передавались эстетические стремления художника и эмоциональная глубина. Несмотря на то, что такие работы обладают некоторыми признаками реализма, они принципиально отличаются от западного реализма способами выражения, эстетическими целям и социальной функции. Если зрители оценивают китайскую живопись по стандартам западного реализма, они часто считают, что ей не хватает остроты при выражения социальных проблем и более строгого критического подхода. Однако такая критика игнорирует исторический контекст и культурные предпосылки традиции реализма в китайской живописи. При изображении окружающей действительности китайские художники больше внимания уделяют созданию художественного настроения и передаче эмоций, а не прямому раскрытию социальных противоречий. Эти особенности объясняются различиями китайской и западной культур в эстетических представлениях, социальной структуре и исторических традициях, а также демонстрируют художественную уникальность и культурную ценность китайской живописи. В современном контексте глобализации ожидания аудитории в отношении китайской живописи становятся все более разнообразными. С одной стороны, аудитория хочет, чтобы китайская живопись сохраняла культурную чистоту, продолжала и распространяла выдающиеся традиции китайской культуры. С другой стороны, от нее ожидают осмысление современных проблем, внимание к социальной реальности и повседневной жизни людей. Это противоречие создает напряжение и затрудняет реалистическое творчество в китайской живописи.

Для того, чтобы удовлетворить разнообразные ожидания аудитории, многие художники пытаются сочетать традиционные техники с современными сюжетами, создавая работы, которые одновременно сохраняют культурное наследие и отражают современную социальную действительность. Однако такое смешение

часто не приводит к гармонии формы и содержания, в результате чего работы художников могут легко попасть в ловушку символического заимствования. Так, например, применение традиционной техники гунби для изображения групп трудовых мигрантов хотя и демонстрирует внимание к современному обществу, но из-за разрыва между формой и содержанием такое произведение не может в полной мере передать глубокий смысл и вызвать эмоциональный отклик у зрителя.

Эта проблема тесно связана с вопросом идентичности современной аудитории. В условиях глобализации зрители сталкиваются с кризисом культурной идентичности. Они одновременно хотят сохранять связь с традиционной культурой и быть частью современного общества. Этот внутренний конфликт приводит к тому, что при восприятии китайской живописи аудитория часто испытывает трудности в поиске формы искусства, которая одновременно соответствовала бы их культурной идентичности и удовлетворяла современные эстетические запросы.

Различия в культурных контекстах, приводящие к трудностям в восприятии, являются одним из важнейших вызовов, с которыми сталкивается китайская живопись в условиях глобализации. Для преодоления таких барьеров необходима комплексная работа на нескольких уровнях. С одной стороны, необходимо проводить больше исследований и заниматься популяризацией традиционной китайской культуры и ее эстетических ценностей для того, чтобы повысить уровень понимания аудитории. С другой стороны, необходимо поощрять художников искать новые подходы в творчестве, сочетая традиционную культуру с современными эстетическими представлениями, создавая произведения, которые одновременно отражают дух времени и культуру Китая. Все это позволяет сохранять и развивать китайскую живопись в условиях глобализации, а также обеспечивать ее вклад во взаимное обогащение человеческой цивилизации.

Реализм в китайской живописи развивался на основе традиционных техник китайской живописи, органично интегрировал западные приемы художников-реалистов, а также перенимал способы передачи светотеневого эффекта, что позволило китайским художникам сформировать свой уникальный художественный стиль. Эти особенности проявляются в нескольких ключевых

аспектах. Во-первых, это выбор тематики, где особое внимание уделялось социальной значимости и актуальности. Например, к таким тематикам относятся картины, изображавшие быт крестьян, рабочих, военных событий и т. д. Такие сюжеты позволяли художникам отразить социальную реальность и надежды народа. Во-вторых, это методы художественного выражения. Реализм в китайской живописи одновременно сочетает подходы реалистичности (сеши[66]) и образности (се-и). При этом стремление к достоверности не исключает выражения субъективных эмоций художника и его эстетических идеалов. В этом плане важным элементом остаются традиционные техники китайской живописи, характеризующиеся особенностями штриховки, работой с тушью и цветом, благодаря чему художники передавали детали и фактуру реальной жизни, представленной на картине. В-третьих, это композиция и пространство. Художники уделяли особое внимание целостности и многоуровневости изображения, применяя приемы передачи перспективы, глубины и размытия для того, чтобы создать ощущение пространства и глубины внутри картины. Композиция выстраивалась с учетом ритмичности и гармоничности для придачи картине динамики и оживленности. Художники стремились к сочетанию достоверности и красоты, таким образом стараясь передать не только визуальную достоверность, но и раскрыть эстетические формы и содержание. Через образы, цвет и особенности нанесения линий они создавали выразительный художественный язык, передавая собственные эстетические чувства и идеалы. В ходе постепенного развития реализма в китайской живописи в новейшее время появилось множество выдающихся произведений, которые отличились не только художественной ценностью, но и оказали значительное влияние на последующие поколения художников. Так, работа Сюя Бэйхуна «Пятьсот воинов Тяня Хэна» (илл. 1) посвящена исторической фигуре Тяню Хэну и его пятистам воинам. Через их героический образ передана национальная честь и дух сопротивления. Композиция

[66] Деревенский реализм (乡土写实绘画, сеши) – течение современной китайской живописи, возникшее в начале 1980-х как реакция на последствия Культурной революции как продолжение «живописи шрамов». Художники в своих работах обратились к повседневной жизни людей, красоте реальной действительности, быту крестьян.

данной работы строгая и упорядоченная, персонажи живые и выразительные. В работе используются разнообразные и насыщенные цвета. Все это демонстрирует стиль Сюя Бэйхуна, который оказал заметное влияние на развитие реализма в китайской живописи. Другим примером может послужить картина Цзяна Чжаохэ под названием «Беженцы» (илл. 12), посвященная судьбе беженцев во время Второй японско-китайской войны (1937-1945). Художник изобразил на картине страдания и борьбу народа, передав социальную действительность и национальный кризис того времени. В художественном исполнении произведение сочетает реализм и выразительность, персонажи выглядят живыми, в то время как цветовая палитра передает глубину и тяжесть их положения. Работа оказала значительное влияние на китайское художественное общество, придав импульс для последующего развития социальной реалистической живописи. Произведение Чжоу Сицун под названием «Народ и премьер Госсовета» изображает визит премьера Госсовета Чжоу Эньлая в пострадавшие от землетрясения 1966 года районы Синтая, показывая его близкий контакт с местными жителями. Композиция картины представлена в достаточно лаконичном формате, изображенные персонажи имеют живые и естественные образы. При этом цветовые решения, выбранные художником, отличаются своей простотой. Работа получила высокую оценку в китайском сообществе художников и положительно повлияла на дальнейшее развитие реализма в портретной живописи. Перечисленные выше работы не только продемонстрировали ценностные устремления художников-реалистов и художественную привлекательность реализма в китайской живописи, но и поспособствовали развитию последующих поколений художников, став источником вдохновения для китайского художественного сообщества. В настоящее время по мере общественного и технологического развития реализм в китайской живописи продолжает преодолевать традиционные рамки и открывать новые пути развития. Существует несколько ключевых направлений, в рамках которых реализм получает дальнейшее развитие.

Диверсификация общественного развития и изменение эстетических представлений стали важными факторами, по причине которых реализм в

китайской живописи стал более разнообразным. Помимо традиционных сюжетов о крестьянах, рабочих и войнах, появляются работы, отражающие городскую жизнь, природную среду, научно-технические инновации, что делает реализм более близким к современной жизни и эстетическим потребностям общества.

Развитие художественных техник позволило китайскому реализму достичь новых высот. Так, например, многие художники, сочетая традиционные приемы китайской живописи с западными реалистическими методами смогли создать уникальные художественные стили. Кроме того, активно применяются новые материалы и технологии для придачи большей выразительности и эмоционального воздействия.

На фоне социальных изменений и эволюции общественного сознания меняются и эстетические подходы в реалистической китайской живописи. Художники стали уделять больше внимания внутреннему миру и эмоциональному состоянию человека, передавая эстетические чувства и идеалы через образы, цвет, линии. Это делает реализм более гуманистическим и эмоционально насыщенным, способствуя развитию более разнообразного и индивидуального художественного языка.

По мере ускорения процессов глобализации и развития международного сотрудничества китайский реализм приобретает все большее значение в мировом художественном сообществе, вступая в диалог с реализмом других стран. Благодаря коммуникации художников происходит расширение художественных горизонтов, взаимное обучение, культурное обогащение и интеграция. Сотрудничество с зарубежными художниками-реалистами порождает новые идеи и стимулирует развитие художественных техник, тематик и эстетики. Таким образом, реализм в китайской живописи непрерывно развивается, открывая новые возможности для творчества и межкультурного диалога.

1.3. Руководящие органы в сфере живописи в КНР (художественные академии и другие государственные органы)

В период Культурной революции (1966–1976 гг.) развитие китайской живописи подверглось серьезным испытаниям. Искусство в этот период в основном служило политическим целям. Многие художники того времени были вынуждены отказаться от собственного художественного стиля и создавать работы, соответствующие требованиям политической пропаганды. Такая политизация привела к однообразию тематик, закостенелости подходов при выборе формы и отсутствию новаторской деятельности в китайской живописи. Тем не менее, даже в этих условиях некоторые художники *Китайской академии искусств* (ранее называвшейся Чжэцзянской академией искусств) продолжали искать пути модернизации китайской живописи, стараясь находить новые идеи в ограниченном творческом пространстве (илл. 10). Они использовали западные техники в живописи, сочетая их с элементами традиционной китайской живописи, стремясь принести новшества в художественную традицию.

Период политики Реформ и Открытости (после 1978 г.) охарактеризовался новыми возможностями для развития китайской живописи. По мере получения большей свободы мысли и выражения, а также расширения международного обмена художники Китайской академии искусств начали переосмысливать ценность традиционной китайской живописи, параллельно активно усваивая сущность западного современного искусства. В этот период творчество китайских художников отметилось тенденцией к многообразию. Так, происходили инновации не только в художественных техниках, но и выборе тем и способах художественного выражения (илл. 9). Китайская академия искусств сыграла важную роль в развитии китайской живописи на начальном этапе реформ. Художники и преподаватели академии не только занимались обучением и исследованиями в области китайской живописи, но и активно участвовали в выставках и других мероприятиях, способствуя интеграции китайской живописи с современным искусством. Их работы оказали значительное влияние внутри страны, а также привлекли внимание мирового художественного сообщества.

В период проведения политики Реформ и Открытости Китайская академия искусств проводила активное усовершенствование учебной системы по китайской

живописи, уделяя особое внимание развитию у студентов творческих способностей и практических навыков. Благодаря перестроенной программе и строгому образовательному контролю академия подготовила большое число талантливых художников, что заложило прочную основу для развития модернистской китайской живописи. С момента основания в 1928 году Китайская академия искусств провозгласила академическую цель, заключавшуюся в упорядочении китайского искусства, ознакомлении с западным искусством, гармоничном сочетании практики восточного и западного искусства, создании искусства своего времени. Данный принцип определил направление развития академии. В процессе обучения ставился акцент на сочетании традиций и новаторского подхода. Так, например, художник Пань Тяньшоу трансформировал традиционную систему персонализированной передачи знаний ученикам в современную образовательную модель, а также предложил разделение обучения на три дисциплины: человек, горы, цветы. Он разработал структуру курсов, включающую копирование техники классических художников и живое наблюдение. Это позволило ему создать учебную программу, объединяющую изучение прошлого, природу и внутренне творческое начало. Среди художников, внесших значительный вклад в развитие современной китайской живописи в рамках академии, были Хуан Биньхун, Линь Фэнъмянь, Пань Тяньшоу, Ли Чжэньцзянь и Фан Цзэнсянь. Творческий путь и работы этих художников, а также их педагогические принципы оказали глубокое влияние на развитие китайской живописи.

Благодаря инициативе Китайской академии искусств стиль художников китайской живописи постепенно стал более разнообразным. Художники перестали ограничиваться традиционными темами и способами выражения, активно экспериментируя с новыми концепциями и техниками. Эта диверсификация обогатила художественные формы китайской живописи и расширила ее эстетические границы. По мере увеличения объемов международной коммуникации работы китайских художников академии стали известны в мировом сообществе. Художники и преподаватели академии активно участвовали в различных международных выставках, что позволило не только

продемонстрировать уникальность китайской живописи, но и перенять передовой опыт международного сообщества художников.

Китайская академия искусства сыграла важную роль в развитии китайской живописи в период, начавшийся с Культурной революции и закончившийся политикой Реформ и Открытости. Благодаря постепенному усовершенствованию системы, стимулированию многостороннего развития и активизации международного обмена академия вдохнула новую жизненную силу в китайскую живопись, позволив ей преобразиться и получить новые смыслы на новом историческом этапе.

Центральная академия изящных искусств, являясь одним из ведущих высших учебных заведений в области художественного образования в Китае, с момента своего основания играет ключевую роль в процессе модернизации китайской живописи. Академия является не только важной базой для сохранения и развития традиционной китайской живописи, но и передовым центром инноваций и трансформаций в искусстве. Анализ вклада и влияния Центральной академии изящных искусств позволяет нам определить ее роль в продвижении модернизации китайской живописи.

Центральная академия изящных искусств является высшим художественным учебным заведением, подчиненным Министерству образования Китая. Ее предшественником считается Пекинская школа искусств, основанная в 1918 году. После нескольких переименований и организационных изменений академия окончательно получила свое современное название в 1950 году. Китайская живопись, будучи одним из наиболее важных элементов наследия традиционной китайской культуры, обладает продолжительной историей и богатым содержанием, занимая уникальное место в мировом художественном пространстве. Однако в процессе модернизации она сталкивается с рядом вызовов и новых возможностей. Центральная академия изящных искусств на протяжении всей своей истории выполняет важную роль по сохранению, развитию и продвижению китайской живописи и других традиционных искусств.

Центральная академия изящных искусств уделяет особое внимание модернизации системы преподавания китайской живописи. В рамках этой работы используются техники художников западной живописи, теория цветов и методы построения композиции. Все эти компоненты интегрируются с традиционными приемами китайской живописи, в результате чего формируется уникальная учебная система. Такая система преподавания ориентирована не только на освоение базовых художественных навыков, но и на развитие у студентов творческого мышления и проявление выразительных способностей. Кроме того, академия активно развивает междисциплинарное взаимодействие, объединяя китайскую живопись с другими видами искусства. Через коммуникацию с другими художественными дисциплинами студенты расширяют свои творческие горизонты, сочетая китайскую живопись со скульптурой, фресками, фотографией и другими формами искусства, создавая оригинальные современные произведения.

В ходе модернизации китайской живописи Центральная академия изящных искусств неизменно придерживается образовательной философии всестороннего развития. Посредством строгой профессиональной подготовки и насыщенных практических занятий академия воспитывает художников, имеющих прочную художественную базу. Таким мастера достигают значительных результатов не только в области китайской живописи, но и вносят вклад в другие художественные направления. Одновременно с этим Центральная академия изящных искусств уделяет внимание развитию у студентов творческого мышления и практических навыков. Так, например, посредством организации студентов к участию в различных художественных выставках, конкурсах и практических проектах стимулируется творческий энтузиазм и потенциал, предоставляется платформа для демонстрации своих работ и обмена опытом.

Центральная академия изящных искусств внесла значительный вклад в развитие китайской живописи не только в творческом, но и в теоретическом аспекте. Организация различных художественных выставок, семинаров и лекций способствовала модернизации процесса создания китайской живописи. Такие мероприятия не только позволяют представить новые стили и достижения в

искусстве, но и стимулирует коммуникацию между художниками. В теоретической сфере исследователи и художники академии активно изучают вопросы модернизации китайской живописи и пути ее практической реализации. Проводя анализ традиционных техник, эстетических концепций и методов создания произведений, они интегрируют современные художественные теории и техники, предлагая новые и перспективные подходы. Все это обеспечивает теоретическую поддержку модернизации китайской живописи, а также служит ориентиром для новаторства в других областях искусства.

С появлением искусства новых медиа художники Центральной академии изящных искусств начали исследовать пути объединения китайской живописи с новыми медийными технологиями. Художники объединяют традиционные техники китайской живописи с современными технологиями, создавая работы с оригинальными визуальными эффектами и уникальным художественным стилем. Такие произведения не только обогащают выразительные средства и эстетическое содержание китайской живописи, но и способствуют ее развитию совместно с искусством новых медиа. В области новых медиа художники Центральной академии изящных искусств активно изучают способы распространения китайской живописи в цифровой среде, используя технологии виртуальной и дополненной реальности для превращения традиционных произведений в цифровую форму. Цифровой подход расширяет аудиторию китайской живописи и открывает более широкие возможности для творчества.

Общественное искусство как новая форма художественного выражения привлекает все большее внимание благодаря своей уникальной художественной привлекательности и социальному влиянию. Художники Центральной академии изящных искусств также исследуют сочетание китайской живописи с общественным искусством. Они встраивают элементы китайской живописи в экспозиции общественного искусства, благодаря чему создаются работы, отличающиеся своим стилем и эстетической ценностью. Такие произведения не только украшают городскую среду, но и повышают художественную грамотность и эстетическое восприятие более широкой аудитории. В области общественного

искусства художники академии активно участвуют в различных проектах и мероприятиях, сотрудничая с другими художниками и дизайнерами для создания более креативных произведений. Интеграция с общественным искусством не только позволяет дополнительно подчеркнуть красоту китайской живописи, но и расширить ее возможности развития совместно с другими художественными направлениями.

Помимо этого, Центральная академия изящных искусств играет важную роль в модернизации китайской живописи посредством международного влияния. Через обмен и сотрудничество с международными художественными организациями художники академии имеют возможность не только демонстрировать более широкой аудитории очарование китайской живописи, но перенимать передовой опыт и идеи глобального художественного сообщества. На международных художественных выставках работы академии в направлении китайской живописи часто получают высокую оценку как от международных жюри, так и от непосредственных зрителей. Эти выставки не только демонстрируют художественные достижения и уровень мастерства художников, занимающихся китайской живописью, но и предоставляют им возможность обучения у зарубежных коллег. Используя перечисленные возможности, художники академии расширяют свой кругозор, обновляют творческие методы, а также играют роль во взаимном обогащении культур Китая и других государств. Кроме того, академия активно организует совместные проекты в партнерстве с крупными международными художественными организациями. Межкультурная коммуникация и художественный обмен посредством таких мероприятий повышает степень узнаваемости Центральной академии изящных искусств в международных кругах, укрепляет статус Китая в мировом искусстве, а также становится источником дальнейшего обновления китайской живописи. В настоящее время на основе имеющихся достижений, Центральная академия изящных искусств продолжает придерживаться образовательной концепции, основанной на сочетании творческого наследия и инноваций. При этом сохраняются поставленные цели, ориентированные на модернизацию системы

преподавания китайской живописи, развитие международного сотрудничества и продвижение китайской живописи на мировом уровне. Таким образом, Центральная академия изящных искусств играет важнейшую роль в процессе модернизации китайской живописи. Посредством модернизации системы преподавания, подготовки специалистов в области современной китайской живописи, продвижения современного подхода к творчеству, теоретическим и практическим исследованиям академия внесла значительный вклад в современное развитие китайской живописи.

Союз китайских художников играет ключевую роль в политическое поддержке и продвижении китайской живописи. В частности, его участники уделяют большое внимание теоретическим исследованиям и творческому руководству в области китайской живописи, организуя экспертные семинары, научные форумы и другие мероприятия, посвященные анализу тенденций развития искусства и закономерностей творческого процесса. Кроме того, Союз китайских художников активно стимулирует инновации и развитие китайской живописи, поощряя художников создавать работы, которые сохраняют традиции, но при этом отражают дух времени, тем самым обеспечивая постоянное обновление и оживление искусства. Так, например, союз регулярно проводит национальные выставки художественных произведений, предоставляя художникам платформу для демонстрации своих работ и одновременно предлагая зрителям более широко ознакомиться с творчеством художников. На этих выставках работы современной китайской живописи занимают важное место как результат творческих поисков художников, сочетающих традиции и инновации.

Союз китайских художников уделяет большое внимание подготовке кадров и формированию профессиональной команды в сфере китайской живописи. Проводя учебные курсы, мастер-классы и стажировки, союз предоставляет художникам возможности для обучения и обмена опытом. Эти мероприятия способствуют не только повышению профессионального мастерства и уровня работ художников, но и укреплению взаимодействия и сотрудничества между ними, что в целом стимулирует развитие китайской живописи. Помимо этого, союз также активно

поддерживает молодых художников, создавая специальные программы и организуя выставки для начинающих авторов. Эти инициативы дают молодым художникам больше возможностей для демонстрации своих работ и профессионального роста, стимулируют творческую их активность и инновационный потенциал, тем самым обеспечивая кадровый резерв для будущего развития китайской живописи.

Таким образом, Союз китайских художников активно укрепляет обмен и сотрудничество с международными художественными учреждениями, организуя международные выставки, художественные форумы и другие мероприятия, способствующие продвижению китайской живописи на мировой арене. Эти инициативы позволяют международному сообществу лучше познакомиться с китайской живописью, а также способствуют обмену опытом и сотрудничеству между художниками из разных стран и регионов, стимулируя развитие глобального художественного сообщества. Кроме того, данная организация активно занимается международным продвижением китайской живописи, публикуя переводы профильных печатных изданий, проводя лекции и презентации по китайской живописи в целях распространения уникального и богатого культурного наследия китайского искусства. Все эти меры способствуют повышению международной известности и влияния китайской живописи, а также вносят значительный вклад в глобальное распространение китайской культуры.

Министерство культуры Китая является главным государственным органом, отвечающим за сферу искусства. Оно играет важную роль в поддержке и продвижении китайской живописи. Министерство культуры уделяет серьезное внимание сохранению, передаче и развитию традиционного искусства Китая, разрабатывая ряд стратегий и политических мер, направленных на защиту и развитие китайской живописи в современную эпоху. Так, например, согласно плану по развитию культуры в рамках XIV пятилетки Министерство культуры прямо указывает на необходимость совершенствования процессов управления художественными музеями и академиями живописи, а также на необходимости более эффективной организации тематических художественных проектов. Внимание также уделяется поддержке молодых художников, сохранению, а также

исследованию государственных художественных коллекций, их систематизации и продвижению. Эти меры создают прочную основу на государственном уровне для устойчивого развития китайской живописи, обеспечивая ее сохранение, инновационное развитие и расширение культурного влияния.

Посредством реализации различных художественных проектов, а также проектов по подготовке кадров Министерство культуры способствует сохранению и развитию китайской живописи. Данные проекты включают Китайский национальный художественный фонд, национальные выставки художественных произведений, цель которых заключается в поддержке художников и их творчества, также в подготовке нового поколения художников. В рамках деятельности *Китайского национального художественного фонда* созданы различные грантовые программы, связанные с китайской живописью, включая программы по созданию произведений и проекты по теоретическим исследованиям в области китайской живописи. Такие программы предоставляют художникам финансовую поддержку и платформы для творчества, а также способствуют обмену и сотрудничеству между художниками, что в свою очередь дает дополнительный толчок к развитию китайской живописи. Кроме того, министерство культуры активно занимается подготовкой художественных кадров и формированием профессиональных коллективов. Посредством организации учебных курсов и семинаров художники получают возможность повышать свои профессиональные навыки и обмениваться опытом друг с другом.

Таким образом, министерство культуры активно усиливает обмен и сотрудничество с международными художественными организациями, способствуя продвижению китайской живописи в глобальном сообществе. Благодаря организации международных выставок, художественных форумов и других мероприятий повышается узнаваемость и признание китайской живописи в международном сообществе. Одновременно с этим Министерство культуры активно поддерживает международное распространение китайской живописи, включая перевод и публикацию сборников произведений, проведение лекций и презентаций. Все это позволяет знакомить международную аудиторию с

уникальным и богатым культурным наследием китайской живописи. Помимо этого, министерство культуры стимулирует интеграцию китайской живописи с другими формами искусства. Через междисциплинарный подход и художественные инновации продвигается взаимодействие китайской живописи с современными технологиями, цифровыми медиа и другими сферами. Эти меры помогают расширить творческие возможности и рыночные перспективы китайской живописи, способствуя ее процветанию в условиях новой эпохи.

Несмотря на значительные успехи государственных художественных учреждений в поддержке и продвижении китайской живописи, остаются определенные вызовы и проблемы. По мере ускорения процессов модернизации некоторые традиционные техники китайской живописи находятся под угрозой утраты. Их передача и развитие требуют повышенного внимания и поддержки. В этом процессе важным вопросом является сочетание традиционной китайской живописи с духом современности для дальнейшего развития. Несмотря на то, что китайская живопись обладает определенной международной известностью и влиянием, ее способность к международному распространению остается по-прежнему ограниченной. Поиск наиболее подходящих способов распространения и демонстрации уникальной художественной ценности и богатого культурного наследия китайской живописи для международной аудитории является одним ключевых вызовов современности в художественных кругах Китая.

Для решения перечисленных проблем требуется выполнение ряда задач. Так, например, существует необходимость в передаче и развитии традиционных техник. Для того, чтобы сохранить и передать традиционные техники китайской живописи государственные художественные учреждения могут расширять исследовательскую деятельность в отношении конкретных художественных техник, а также способствовать их интеграции с современными технологиями и инновационными решениями. Кроме того, можно проводить учебные курсы, мастер-классы и стажировки для подготовки нового поколения художников, являющихся носителями традиции. Для того, чтобы простимулировать инновации и развитие китайской живописи государственные художественные учреждения

могут увеличивать поддержку художников, поощряя их к экспериментам и новаторской деятельности на основе имеющегося наследия. Помимо этого, проведение различных конкурсов инноваций, художественных форумов и других мероприятий позволяет пробудить творческий дух и энтузиазм у художников. Для повышения международной узнаваемости и влияния китайской живописи государственные художественные учреждения могут расширять обмен и сотрудничество с зарубежными художественными организациями в целях стимулирования выхода китайской живописи на мировой уровень. Одновременно с этим следует продолжать переводить и публиковать сборники работ, проводить лекции и семинары по китайской живописи, позволяя все большему числу зрителей познакомиться ближе с художественными идеями и наследием китайской живописи.

Государственные художественные учреждения достигли значительных результатов в поддержке и продвижении китайской живописи. Благодаря вкладу усилий в теоретические исследования, творческое наставничество, подготовку кадров, развитие профессиональных коллективов, а также международный обмен и сотрудничество, они способствуют развитию китайской живописи. В перспективе, по мере углубления процессов глобализации и расширения культурного обмена, китайская живопись будет продолжать сталкиваться как с новыми вызовами, так и с новыми возможностями. Государственные художественные учреждения должны продолжать играть ключевую роль в поддержке китайской живописи, ее сохранении и развитии, внося вклад в международное продвижение китайской культуры. Помимо этого, ожидается, что все большее число художников и исследователей присоединятся к процессу сохранения и развития китайской живописи, совместно способствуя ее процветанию и укреплению культурного значения в новое время.

1.4. Культурный и художественный обмен в условиях глобализации

Глобализация является необратимой тенденцией в современном мире. Она не только изменяет экономическую и политическую обстановку, но и оказывает глубокое влияние на сферу культуры и искусства. На этом фоне китайское

авангардное искусство прошло путь от внутренних поисков до выхода на международную арену. Выставочные мероприятия способствуют международному распространению и признанию китайского авангардного искусства. В настоящее время глобализация стимулирует культурный обмен и взаимное проникновение культур по всему миру, создавая новые возможности для развития национального искусства. Выставки искусства являются важной формой как культурного, так и художественного взаимодействия. Они не только способствуют коммуникации и взаимопониманию между художниками разных стран, но и становятся ключевой платформой, продвигающей художественные инновации и распространение искусства по всему миру.

В современном мире художественные выставки не ограничиваются границами одной страны или региона – они выходят за пределы существующих границ, привлекая художников и аудиторию со всего мира. Такой международный подход превратил выставки в важный инструмент демонстрации культурного разнообразия и стимулирования художественных инноваций. Содержание международных выставок охватывает практически все аспекты человеческой жизни, начиная от традиционной культуры и современного искусства и заканчивая региональной спецификой и глобальными вопросами. Помимо этого, ускоренное развитие цифровых технологий открывает новые возможности для участия в выставках. Например, благодаря интернет-платформам значительно расширяется аудитория, поскольку зрители могут в любое время и в любом месте знакомиться с произведениями искусства со всего мира.

Китайское авангардное искусство, возникшее в конце 1980-х – начале 1990-х годов, прошло путь от воспроизведения западного искусства к формированию собственной художественной практике. Художники этого периода стремились с помощью авангардных форм выразить свое отношение к социальной реальности, а также переосмыслить традиционную культуру. Основные характеристики китайского авангардного искусства проявляются в нескольких аспектах: критичность, экспериментальность и локальность. Критичность заключается в том, что художники-авангардисты часто рассматривают социальную действительность

с критической точки зрения, выражая в своих произведениях обеспокоенность общественными проблемами и свой способ их осмысления. Второй аспект – экспериментальность – исходит из того, что авангардное искусство отличается высокой степенью новаторства, как в форме, так и в содержании. Так, художники этого направления находятся в постоянном поиске нового художественного языка и способов выражения, стремясь преодолеть ограничения традиционного искусства. Наконец, локальность проявляется в том, что несмотря на влияние западного искусства, в китайском авангарде сохраняется устойчивый интерес к национальной культуре. Художники стремятся раскрыть уникальность китайской культурны через свои произведения. Участие в международных выставках позволяет китайским художникам демонстрировать свои работы, взаимодействовать с зарубежной аудиторией и коллегами, тем самым способствуя международному признанию и продвижению китайского авангарда.

Международные выставки предоставляют китайским авангардным художникам площадку для презентации своих произведений. Такие выставки, как правило, объединяют художников и работы со всего мира, позволяя китайскому авангардному искусству продемонстрировать свою уникальность на более широком уровне. Участие в таких мероприятиях – это не только возможность показать свои работы, но и важная платформа для профессионального обмена и общения с международной аудиторией. Посредством такого взаимодействия художники знакомятся с актуальными тенденциями мирового искусства, а также делятся собственными художественными идеями и творческим опытом. Например, 6 декабря 2023 года в музее MART в Италии состоялась выставка под названием «Глобальная живопись: новое поколение китайских художников», на которой были представлены работы 24 молодых китайских художников. Эти произведения позволили зрителям не только ознакомиться со стилем и образом мышления нового поколения китайских художников, но и изучить новейшие изменения китайского искусства. Выставка не только привлекла внимание многочисленных зрителей и специалистов из Италии и других европейских стран, но и внесла значительный вклад в продвижение китайского авангардного искусства на международной арене.

Еще одним крупным международным выставочным событием является Международная Цзинаньская биеннале. Это мероприятие стало одной из важнейших платформ глобального продвижения китайского авангардного искусства. Темой выставки стала концепция «Совместного сосуществования», в рамках которой на мероприятии были представлены работы художников из 22 стран и регионов, распределенных на шесть участков. Среди участников были и представители китайского авангарда. Представленные работы художников не только продемонстрировали разнообразие и инновационный характер китайского авангардного искусства, но и стали поводом для общения и профессионального обмена опытом с международным художественным сообществом.

Китайское авангардное искусство, несмотря на уже достигнутое определенное международное признание, все еще сталкивается с рядом вызовов и возможностей в ходе своего распространения. Так, например, из-за различий в культуре и художественных традициях разных стран в ходе международного продвижения китайского авангарда могут возникать трудности понимания и восприятия.

В последние годы, благодаря повышенному вниманию правительства Китая к развитию культуры и искусства, был принят ряд политических мер, направленных на поддержку художественного творчества и его международного распространения. Эти меры сформировали прочную основу для выхода китайского авангардного искусства на международную арену. Одновременно с этим стремительное развитие цифровых технологий в современном обществе открывает новые возможности для международного продвижения китайского авангарда. По мере развития мировой экономики и международного рынка произведений искусств все больше иностранных коллекционеров и художественных организаций начинают проявлять интерес к китайскому авангардному искусству. Все это предоставляет китайским художникам дополнительные возможности для экспонирования и продажи своих произведений, а также значительно расширят пространство для распространения китайского авангарда на международном уровне.

Укрепление международного обмена и сотрудничества с художественным сообществом способствует более глубокому взаимодействию и интеграции

китайского авангардного искусства с мировым искусством. Построение культурного диалога между китайским авангардом и международным художественным сообществом происходит посредством организации различных международных выставок и арт-фестивалей, а также прочих мероприятий, в то время как участие китайских художников-авангардистов в международных конкурсах и выставках способствует повышению их узнаваемости и авторитету на международном уровне. В данном процессе одним из ключевых факторов продвижения китайского авангарда является акцент на качестве и инновационности произведений. Так, художникам необходимо постоянно искать новые художественные формы и язык выражения для преодоления ограничений традиционного искусства и создания работ, обладающих уникальной выразительностью. В то же время художникам важно уделять внимание социальной реальности и наиболее актуальным вопросам, отражая свой взгляд и осмысление социальных вопросов непосредственно в своих работах, таким образом повышая степень критичности и идейной глубины. Не менее важным является воспитание и привлечение новых художников, обеспечивающих прочную основу для международного продвижения китайского авангарда. Воспитание и обучение большего числа художников, обладающих международным мышлением и новаторским подходом, реализуется в Китае посредством учреждения различных стипендий, организации курсов и обучающих программ в сфере искусства. Одновременно с этим Китай активно привлекает лучших зарубежных художников и экспертов для обогащения китайского авангарда новыми идеями и источниками вдохновения. Кроме того, использование цифровых технологий является одним из ключевых путей международного распространения китайского авангардного искусства. С помощью интернет-платформ и социальных сетей появляется возможность эффективного донесения тех или иных художественных концепций до международной аудитории, а также ее ознакомление с конкретными работами художников. По этой причине изучение методов применения цифровых технологий в рамках творческого процесса способствует появлению дальнейших инноваций и развитию. Так, например, применение такого инструмента, как виртуальная

реальность (VR) или дополненная реальность (AR) позволяет создавать новые художественные формы и произведения. По мере стремительного развития новых медийных технологий, обусловленных процессами глобализации, китайский реализм в живописи сталкивается с новыми возможностями и вызовами. В этой связи особую важность приобретает анализ современного состояния традиций китайского реализма, влияния новых медиа, способов определения и выражения китайского характера в межкультурной практике, а также стратегий реконструкции китайского духа в новой медиасреде. Применение новых медийных технологий для продвижения и развития реалистической китайской живописи становится крайне актуальной задачей. Так, цифровая живопись и технологии виртуальной реальности обогащают реализм китайской живописи более насыщенной цветовой палитрой и высокой степенью визуальной достоверности. Кроме того, новые медиа оказывают влияние на сами творческие концепции. По мере наступления информационной эпохи образ жизни и эстетические представления общества претерпели значительные изменения. В этих условиях китайский реализм должен уделять больше внимания отражению современной жизни и выражению гуманистической проблематики, чтобы соответствовать эстетическим ожиданиям современного зрителя. Новые медийные технологии также предоставляют удобные инструменты для творчества и каналы распространения, позволяя художникам более свободно выражать свои идеи и эмоциональный опыт. Особое внимание уделяется работе кистью и тушью, а также выразительности линий. Эти приемы обладают ярко выраженной китайской спецификой. В эстетических установках важную роль играет передача эмоций, что отражает особенности китайской художественной традиции. Художникам важно сохранять собственную культурную идентичность и творческую индивидуальность в процессе межкультурного взаимодействия.

Художники все чаще обращаются к актуальным социальным и жизненным проблемам, отражая реальность и повседневную жизнь людей. В то же время возрастает внимание к вопросам защиты окружающей среды и экологии, что способствует формированию общественного сознания в области охраны природы.

Более глубокая проработка тематики помогает повысить социальное влияние и культурную ценность китайского реализма в живописи. Эстетические принципы данной традиции также нуждаются в постоянном обновлении при сохранении преемственности. В этой связи художники стремятся переосмысливать и систематизировать традиционные эстетические ценности для сохранения и развития культурного наследия. Такое сочетание инновации и традиции способствует повышению художественного уровня и культурной глубины произведений. Через межкультурное взаимодействие китайская живопись может ярче проявить свою уникальность, способствуя диалогу и взаимному обогащению культур. При этом художникам необходимо сохранять открытость и толерантность в межкультурном взаимодействии, демонстрируя готовность к диалогу. Укрепление культурной идентичности и уверенности способствует повышению статуса и влияния реалистической китайской живописи в современном мире.

Практика известного современного художника Ян Эрминя (род. 1964) наглядно демонстрирует развитие реалистической традиции китайской живописи в условиях новых медиа и реконструкцию китайского духа в межкультурном контексте. Как один из наиболее значимых современных мастеров китайской живописи, он не ограничивается рамками восточной художественной традиции. Он органично соединяет художественные языки Востока и Запада, прокладывая новый путь для развития современной тушевой живописи. В своем творчестве Ян Эрминь полностью использует традиционные материалы китайской живописи, однако содержание и приемы выражения в его работах отличаются современным характером. Он преодолевает традиционное представление о том, что сюаньчэнская бумага не сочетается с яркими цветами, стремясь придать тушевой живописи более насыщенные и разнообразные цвета. Эти идеи вдохнули новую жизнь в традиции китайской живописи, открыв дополнительные возможности для межкультурной художественной коммуникации. Произведения Ян Эрминя получили широкое признание в Китае и оказали заметное влияние на международное художественное сообщество. Его работы находятся в коллекциях известных музеев и частных собраний по всему миру. Участвуя в международных выставках и прочих

мероприятиях, посвященных изобразительному искусству, Ян Эрминь представляет свои произведения и художественные идеи зрителям разных стран. Его творчество не только демонстрирует очарование китайской традиционной культуры, но и передает мысли и дух современного китайского художника.

В рамках межкультурной практики Ян Эрминь уделяет особое внимание сохранению культурной идентичности и творческой самобытности. Хотя его произведения переняли техники и художественные идеи западной живописи, они неизменно сохраняют сущностную ядро традиционной китайской культуры. Такая поддержка культурной идентичности делает работы художника более привлекательными и влиятельными в ходе межкультурного взаимодействия.

Художники продолжают активно экспериментировать и искать новые формы, в результате чего можно ожидать появления большего числа произведений реалистической китайской живописи, обладающих уникальными художественными характеристиками и культурной ценностью. Такие работы придают новое дыхание традиционным методам и создают широкие возможности для диалога и взаимодействия различных культур.

ГЛАВА 2. ПОДЪЕМ КИТАЙСКОЙ СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ И ЕЕ МЕЖДУНАРОДНОЕ ПРИЗНАНИЕ В ЭПОХУ ПОЛИТИКИ РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ

2.1. Выставки китайского современного искусства в Китае и за его пределами

Политика Реформ и Открытости стала важной поворотной точкой в истории Китая, не только подтолкнув изменения в экономической сфере, но и инициировав трансформацию в области художественного сознания и практики. Современная китайская живопись избавлялась от традиционных методов и стала активно осваивать новые выразительные средства, тематические направления и художественные стили, демонстрируя беспрецедентное разнообразие и инновационность. Ускорение процессов глобализации и всё более интенсивный обмен между восточным и западным искусством создали благоприятные условия для выхода современной китайской живописи на международную арену.

В начальный период политики Реформ и Открытости Китай наполнили идеи свободы, и сфера искусства не была исключением. Художники освобождались от догматизма и однообразия, господствовавшего в искусстве длительное время, смело исследуя новые выразительные средства и концепции. Такие западные модернистские художественные течения, как кубизм и абстрактный экспрессионизм, предоставили китайским художникам совершенно новые перспективы и источники вдохновения. Они перестали ограничиваться воспроизведением объективной реальности, уделяя всё большее внимание выражению внутренних чувств, идей и собственного, уникального взгляда на социальные явления (илл. 35, 36, 37, 38). Обновление художественных представлений способствовало постепенному переходу современной китайской живописи от традиционного реализма к многообразию художественных стилей, заложив тем самым идейную основу для её дальнейшего развития.

Под влиянием трансформации сознания современная китайская живопись демонстрирует тенденцию к стилистическому многообразию. С одной стороны,

часть художников продолжила углублять традиции реалистического направления, наделяя его более глубоким социальным содержанием и духом эпохи, обращаясь к актуальным проблемам повседневной жизни, например, положение трудовых мигрантов в условиях урбанизации или психологическое состояние людей в период социальных потрясений. С другой стороны, укоренились абстрактное искусство, экспрессионизм, поп-арт и другие направления современного искусства. К примеру, Гу Вэньда сочетает традиционную живопись тушью с западным абстрактным искусством, создавая произведения с уникальной художественной выразительностью. Чжан Сяоган, в свою очередь, приобрёл широкую известность благодаря серии портретов, насыщенных ярко выраженным духом эпохи. Разнообразие художественных стилей формирует богатую и многогранную картину современной китайской живописи, отвечая различным эстетическим запросам зрителей.

Развитие экономики и повышение уровня жизни способствовали формированию арт-рынка. В стране в большом количестве стали появляться галереи, аукционные дома и художественные ярмарки, что предоставило китайской живописи новые площадки для экспонирования и реализации, а также придало арт-рынку экономический импульс. Кроме того, художники стали ориентироваться на запросы рынка, что повлияло на их творчество. Однако часть художников, стремясь за прибылью, стали игнорировать художественную ценность своих произведений, что повлияло на качество некоторых работ. Тем не менее, в целом становление художественного рынка сыграло положительную роль в развитии китайской живописи, интегрировав ее в мировую экономику и сблизив ее с международным арт-рынком.

Выставка произведений современного китайского искусства «Восток+Запад» (также известная как фестиваль «Хофбург: Свет будущего» – Hofburg: The Light of Future Arts) была организована в Вене, в императорском дворце Хофбург, и её торжественное открытие состоялось 26 февраля 2026 года, а основной выставочный период проходил с 19 по 27 февраля 2026 года. Мероприятие было приурочено к 55-летию установления дипломатических отношений между Китаем

и Австрией и стало ярким примером углубляющегося культурного обмена. Австрия, обладающая богатой художественной традицией и глубоким культурным наследием, предоставила идеальную площадку для демонстрации достижений китайской живописи, которая остро нуждалась в выходе на международную арену и повышении своей узнаваемости. Выставка создала уникальную платформу для взаимного обмена и обучения между художниками двух стран, способствуя активному взаимодействию и взаимопроникновению восточной и западной культур.

На выставке многие произведения искусно объединяли элементы и художественные методы Востока и Запада, синтезируя традиционные китайские техники кисти и туши с формально-композиционными принципами западной модернистской живописи. В изображении форм и фактур они реализовывали традиционные приёмы тушевой живописи, одновременно заимствуя западные принципы композиции и цветовые решения, что придавало произведениям большую визуальную выразительность и притягательность. Подобный синтез отражает глубокое понимание художниками сущностных характеристик обеих культур и символизирует диалог между восточным и западным искусством.

Выставка охватывала такие тематики, как глобализация, городская жизнь, защита окружающей среды, культурные конфликты и др. Некоторые картины отражали сцены стремительного ритма городской жизни и духовное состояние людей, выражая одиночество, растерянность и внутреннюю борьбу человека в современном обществе. Другие были сосредоточены на экологической проблематике, включая загрязнение воздуха, нехватку водных ресурсов и другие вопросы, обращая внимание зрителя к будущему планеты. Все тематики были крайне актуальны, вызывая у зрителей эмоциональный отклик и побуждая к размышлению, что свидетельствует о внимании современной китайской живописи к реальной жизни и её стремлении к социальному воздействию. В представленных произведениях прослеживались некоторые общие черты, однако каждый художник обладал собственным уникальным стилем и художественным языком. В выставке приняли участие 110 художников из Китая, Австрии и других стран – среди них

были как признанные мастера, так и молодые таланты. Одни художники известны тонкой эмоциональной выразительностью и изысканностью стиля, другие привлекали внимание смелыми новаторскими и экспрессивными приёмами. Такое разнообразие индивидуальных стилей обогатило содержание выставки и продемонстрировало безграничные возможности современной китайской живописи. (Художники-участники, например:В выставке приняли участие как китайские, так и зарубежные художники. Среди китайских мастеров – Сюй Сяоян, внук великого художника Сюй Бэйхуна; Чэнь Кайчжань из Сямыня, известный своими бумажными скульптурами лошадей; Лу Цин из Фучжоу, представивший уникальные работы в технике линейного рисунка; Лю Юй, художник Академии живописи Ли Кэжаня, создавший серию «Величественный дух династий Хань и Тан – шесть скакунов из мавзолея Чжаолин»; Чжан Хун, чья работа «Лошадь и бык» получила высокую оценку художественной критики; Дэн Маньмань, которая в день открытия передала в дар одну из своих работ; Су Мэйлунь из Гонконга, чья команда создала картину «Боевой конь в туши»; Янь Цзяхуэйи, художница-концептуалист из сферы видеоигр, а также Чжан Ятао, поделившийся опытом межкультурного творчества. Международную группу представили австрийский мастер барочной живописи Михаэль Фукс, который был не только участником, но и одним из ключевых вдохновителей фестиваля; художница-анималист Маргит Кёниг, а также министр финансов Словацкой Республики Ладислав Каменицкий, выступивший в роли художника-участника.)

Выставка «Восток+Запад» (также проходившая под названием фестиваля «Хофбург: Свет будущего») вызвала широкий международный резонанс и получила множество положительных отзывов. Выставку посетили и местные австрийские зрители, и критики, и исследователи, и иностранцы. Мероприятие было широко освещено в СМИ, что способствовало дальнейшему расширению её влияния. Данная экспозиция обеспечила более широкое представление и признание современной китайской живописи на международной художественной арене, позволив западной аудитории глубже познакомиться с её уникальным художественным своеобразием и достижениями.

Выставка «Мечта дракона» (Dreaming of the Dragon's Nation: Contemporary Art from China), проходившая в Ирландском музее современного искусства (IMMA) в Дублине с 27 октября 2004 года по 6 февраля 2005 года, является репрезентативным примером для анализа развития современной китайской живописи в условиях глобализации, эволюции её художественных стилей, а также оценки её признания на международных выставочных площадках. На основе анализа представленных произведений, изучения кураторских концепций и рассмотрения процессов международного художественного обмена и сотрудничества можно раскрыть значение выхода современной китайской живописи на мировую арену и обозначить перспективы её дальнейшего развития. Анализ произведений, кураторских подходов и международного резонанса выставки позволяет выявить важную роль и ценность современной китайской живописи в контексте межкультурной коммуникации.

Выставка была организована на фоне углубляющегося культурного обмена между Китаем и Ирландией, небольшой европейской страной, отличающейся самобытной художественной атмосферой. Выставка представила выдающиеся произведения современной китайской живописи, продемонстрировав всей европейской аудитории её многообразие и инновационные достижения, а также способствовала развитию культурно-художественного обмена и сотрудничества между двумя странами. В экспозиции приняли участие художники из различных регионов Китая; представленные произведения охватывали такие виды искусства, как масляная живопись, тушевая живопись, графика и скульптура. Среди участников были такие художники, как Дин И, У Имин, Сян Лицин, Сюэ Сун, Ян Фудун, Юй Юхань, Ян Чжэньчжун, Чжао Баньди, Чжан Эньли, а также Чэнь Цян, Го Вэй, Хун Хао, Хун Лэй, Хуан Юаньцин, Лю Цзяньхуа, Лю Цинхэ, Лю Е, Сунь Лян, Сян Цзин, Е Юнцин, Юэ Миньцзюнь, Чжоу Чанцзян, Чжоу Чунья, Хэ Дуолин, Цю Дэшу, Сюй Лэй и Фан Лицзюнь. Эти работы отражают разнообразие стилей и направлений современной китайской живописи, сочетая преемственность и обновление традиционных художественных техник со смелыми экспериментами и новаторскими поисками в области современного искусства.

Экспозиция была организована по принципу тематического зонирования. Были выделены различные разделы, такие как «Городские впечатления», «Природа и гуманизм», «Диалог традиции и современности» и др. Каждый из разделов, благодаря тщательно продуманной экспозиции и световому оформлению, создавал особую художественную атмосферу, позволяя зрителю глубже понять и прочувствовать смысл произведений. В рамках выставки также были предусмотрены интерактивные зоны и мультимедийные пространства, где с использованием современных технологических средств усиливались эффект участия и степень погружения аудитории. Это давало возможность посетителям глубоко осмыслить творческий контекст и культурное значение современной китайской живописи.

Раздел «Городские впечатления» был сосредоточен на сценах и образах современной городской жизни, образе жизни людей, их психологическом состоянии и социальных проблемах в условиях города. Ряд произведений был обращён к теме природы, некоторые работы объединяли природные и гуманитарные элементы, исследуя влияние человечества на экологию. Среди конкретных работ, вошедших в экспозицию, можно отметить керамическую карту Дублина, созданную Лю Цзянхуа (2004 год), а также фотографическую работу Хун Лэя «Я видел сон о первой весне после монгольского вторжения в Цзяннань» (2004 год), в которой автор переосмысливает классическую пейзажную живопись эпохи Юань.

Серия «Диалог традиции и современности» акцентировала внимание на синтезе и взаимодействии традиционных живописных техник с современными художественными идеями. Подобный инновационный художественный язык демонстрирует преемственность и обновление китайской традиционной культуры в условиях современного общества, предлагая зрителю качественно новый эстетический опыт.

Некоторые представленные на выставке реалистические произведения опирались на традиционные техники с акцентом на детальную проработку и осмысление реальности. Художники, обладая тонкой наблюдательностью и

высоким мастерством, достоверно воссоздавали жизненные сцены и образы людей, позволяя зрителю ощутить выразительность и внутреннюю силу произведений. Кроме того, во многих работах использовались приёмы абстракционизма и экспрессионизма. В плане художественных средств особое внимание уделялось передаче материальности и фактурности. Часть представленных работ демонстрировала черты концептуального искусства, акцентируя внимание на идейной и мыслительной составляющей художественного высказывания. Подобный тип художественной практики, в котором центральное место занимает идея, выходит за пределы традиционной живописи, предлагая зрителю принципиально новый эстетический и интеллектуальный опыт.

На выставке также были представлены произведения, в которых используются и переосмысляются элементы традиционной китайской культуры, такие как маски пекинской оперы, образы пейзажной живописи шаньшуй, а также традиционные техники каллиграфии и живописи. Художники осуществляют творческое преобразование культурного наследия, благодаря чему традиционная культура обретает новое звучание и жизненную силу. Это не только способствует сохранению и развитию богатого культурного наследия Китая, но и вносит вклад в многообразие мировой культуры. Многие произведения затрагивают актуальные социальные проблемы, такие как загрязнение окружающей среды, социальное расслоение и урбанизация, побуждая зрителя к поиску путей их решения и содействуя общественному прогрессу.

Выставка «Мечта дракона» по своей сути является межкультурным мероприятием. Представленные на выставке произведения раскрывают уникальное очарование китайской культуры и современный духовный облик общества, предоставляя ирландской аудитории возможность больше узнать о китайской культуре. Поскольку в рамках выставки осуществлялся обмен знаниями с местными ирландскими художниками и культурными институциями, она способствовала взаимному обучению и заимствованию между культурами двух стран, а также стимулировала художественные инновации и развитие искусства в контексте различных культурных традиций.

Выставка привлекла широкое внимание со стороны ведущих местных СМИ. Такие издания, как «Irish Times» и «Irish Independent», опубликовали специальные репортажи, высоко оценив представленную экспозицию. В репортажах был отмечен высокий уровень современной китайской живописи и уникальная художественная выразительность, было подчеркнуто, что выставка стала настоящим событием для ирландской аудитории. По мнению СМИ, представленные работы обладают не только значительной художественной ценностью, но и отражают стремительное развитие китайского общества и культурные трансформации, способствуя углублению понимания Китая среди ирландской общественности. Согласно опросам, проведённым на площадке выставки, зрители также дали ей высокую оценку. Многие посетители отмечали, что благодаря экспозиции они больше узнали о китайской живописи и были глубоко впечатлены эмоциональной насыщенностью, идейным содержанием и креативностью произведений. Так, один из ирландских посетителей в интервью отметил: «Работы этих китайских художников позволили мне увидеть Китай как страну, полную энергии и творческого потенциала. Они разрушили мои стереотипы о китайской культуре и позволили ощутить безграничные возможности искусства». Положительные отклики аудитории говорят об эффективности выставки с точки зрения культурного и художественного обмена между Китаем и Ирландией.

В период проведения выставки был также организован ряд научных мероприятий с участием историков искусства и художников из Китая и Ирландии. В рамках мероприятий были подробно обсуждены вопросы развития современной китайской живописи, её художественные стили, творческие концепции, а также особенности культурного обмена между двумя странами. На симпозиуме «Современная китайская живопись в глобальном художественном контексте» китайские и зарубежные эксперты выразили свои мнения касательно перспективы развития китайской живописи на международной художественной арене, а также обсудили возможности более эффективной интеграции в мировой художественный процесс при сохранении собственной культурной специфики. Подобные формы

академического взаимодействия предоставили китайским художникам возможность обмена опытом с международными коллегами, способствуя расширению их художественного кругозора и развитию творческого мышления. Кроме того, выставка заложила основу для установления сотрудничества между художественными вузами и исследовательскими учреждениями Китая и Ирландии. Стороны достигли предварительных договорённостей о реализации программ академического обмена студентов и совместных научных проектов, что будет способствовать дальнейшему развитию взаимодействия в сфере художественного образования и подготовке кадров международного уровня.

Успешное проведение выставки подтолкнуло к сотрудничеству и взаимодействию китайские и ирландские художественные организации. В качестве одних из организаторов выставки выступили Китайский национальный художественный музей и Национальная галерея Ирландии, которые тесно сотрудничали в вопросах кураторской концепции, транспортировки произведений и информационного продвижения. Ряд ирландских галерей и художественных фондов также проявил значительный интерес к современной китайской живописи, проведя с китайской стороной переговоры по вопросам представительства художников и организации передвижных выставок. Данное сотрудничество не только создало благоприятные условия для продвижения китайского искусства на рынках Ирландии и Европы, но и открыло новые перспективы для развития культурной индустрии. Проведение масштабной выставки современного искусства в стране с высоким международным культурным авторитетом позволило продемонстрировать инновационный потенциал и открытость китайской культуры на мировой арене. Успешная реализация выставки привлекла внимание международных коллекционеров, галеристов и инвесторов в сфере искусства. Ряд представленных произведений был приобретён в ходе экспозиции или последующих передвижных показов, что открыло новые каналы для выхода современной китайской живописи на международный арт-рынок. Выставка способствовала росту узнаваемости и репутации китайских художников, обеспечив их работам более высокую оценку и расширенные возможности развития на

глобальном уровне. Повышенный интерес со стороны международного коллекционерского сообщества привёл к заметному росту цен на произведения, стимулируя дальнейшее внимание и инвестиции со стороны зарубежных художественных институций. Международное признание стало значимым источником вдохновения и стимулом для китайских художников. Отмечая возрастающий интерес и поддержку со стороны мирового художественного сообщества, они укрепляют уверенность в избранном творческом направлении и стремятся к достижению более высокого художественного уровня. Такой положительный эффект обратной связи способствует привлечению всё большего числа художников к практике современной живописи, стимулируя её дальнейшее развитие и обновление, а также усиливая её конкурентоспособность и влияние на международной художественной арене.

Выставка выступает не только как форма культурно-художественного обмена, но и как важная веха в процессе выхода современной китайской живописи на мировой уровень. Благодаря данной выставке ирландская и европейская аудитория получила возможность глубже ознакомиться с многообразием и инновационными достижениями современной китайской живописи, что способствовало укреплению культурных связей и дружеских отношений между Китаем и Ирландией. Выставка предоставила международному художественному сообществу возможность по-новому взглянуть на современную китайскую живопись, способствуя преодолению ряда стереотипных представлений о китайском искусстве и повышению его международного статуса и влияния. Кроме того, выставка оказала позитивное воздействие на внутреннее развитие современной китайской живописи, стимулируя творческую активность и инновационные поиски художников, тем самым придав новый импульс её дальнейшему развитию.

Для того, чтобы современная китайская живопись могла устойчиво развиваться на международной художественной арене и получать более широкое признание, необходимо придерживаться принципа инновационности. Художники должны, опираясь на наследие традиционной культуры, постоянно исследовать новые художественные формы, выразительные средства и концептуальные

подходы, сочетая их с требованиями времени и социальной реальностью, создавая произведения, обладающие яркой индивидуальностью и глубоким культурным содержанием. Одновременно важно сохранять национальную культурную специфику и художественную самобытность, избегая некритического следования западным художественным тенденциям, и органично интегрировать элементы традиционной китайской культуры в современную живопись, раскрывая уникальную выразительность китайской культурной традиции. Выставка выступает успешным примером международного продвижения современной китайской живописи. В перспективе её развития китайская современная живопись должна использовать открывающиеся возможности и эффективно реагировать на вызовы времени посредством непрерывного инновационного поиска, усиления международного культурного обмена и сотрудничества, развития системы подготовки кадров и художественного рынка, а также осознания своей социальной ответственности. Эти усилия позволят последовательно повышать её художественное качество и международное влияние, внося значимый вклад в мировую историю искусства.

Пекинская международная биеннале изобразительного искусства является важной платформой, изучение которой позволяет углублённо рассмотреть процесс становления и признания современной китайской живописи на международной художественной арене. С момента основания в 2003 году биеннале стала значимым событием, привлекающим внимание мирового художественного сообщества. Она не только демонстрирует уникальную выразительность и достижения китайской живописи, но и способствует взаимному культурно-художественному обмену между Китаем и зарубежными странами. Анализ тематики выставок, представленных работ, состава участников и международного влияния различных выпусков биеннале позволяет раскрыть причины и значение выхода современной китайской живописи на мировую сцену, а также обозначить перспективы её дальнейшего развития.

Китай обладает долгой и богатой традицией живописи. От традиционной живописи художников-литераторов до последующего синтеза с такими

направлениями, как реализм и импрессионизм в Новое и Новейшее время художественное искусство непрерывно развивалось и трансформировалось. В современную эпоху, по мере повышения международного статуса Китая, современная китайская живопись постепенно начинает занимать важное место на мировой художественной арене. Пекинская международная биеннале, являясь одной из ключевых платформ внешнего культурного обмена Китая, с момента своего основания в 2003 году сыграла важную роль в продвижении международного признания китайской живописи. Биеннале консолидирует ведущих художников и произведения из разных стран, представляя многообразие художественных практик в контексте различных культурных традиций и формируя платформу для диалога и взаимодействия между современной китайской живописью и мировым художественным сообществом. Число стран и регионов-участников постоянно увеличивалось – с первоначальных 45 до более чем 100 в настоящее время. Общее количество участвовавших художников достигло нескольких тысяч, а совокупное число посетителей превысило миллион человек. Масштаб выставки неуклонно расширяется, а формы представленных произведений отличаются значительным разнообразием, включая живопись, скульптуру, инсталляцию и медиаискусство. В настоящее время биеннале является одной из крупнейших международных художественных выставок, ориентированных преимущественно на живопись и скульптуру.

Девятая Пекинская международная биеннале, открывшаяся 21 января 2022 года в Национальном художественном музее Китая под девизом «Свет жизни», созвучным зимним Олимпийским играм и глобальному осмыслению жизни в эпоху пандемии, собрала 573 художника из 117 стран и регионов; среди китайских участников – Ли Хунцзюнь, Ван Гуанцзюнь, Пэн Вэй, Се Гуанъюэ, Ши Фу, Чэнь Фэйся, Фань Пэнцзе, Гао И, Хуан Хуасань, Хэ Мэнцюн, Цзин Хунчжуан, Сунь Шаолян, Тун Пэн, Чжан Ян, а также Чэнь Цяовэй, Чэнь Чжицзе, Гу Хайтао, Хуан Хуань, Цзян Лу, Ли Шимин, Ли Сян, Лю Чуньтин, Ма Цзе, Шэнь Пэн, Ван Синин и многие другие мастера; международный состав представлен австрийцами Эльмаром Антоном Пайнтнером, Андреасом Фогараши, Луизой Казалицки и

Германом Мешем, белорусами Натальей Сураевой и Виктором Копачем, чехами Иржи Стракой и Дан Гаждошовой, французской художницей Андреа, израильтянкой Дэбби Кэмпел, британкой Ребеккой Винсенз, кубинцем Альфредо Сосабраво, канадцами Чарльзом Чой Ят Чоем и Пьером Расином, аргентинками Рене Моникой Лагос и Софией Ронкайоли Ломбарди, австралийцами Тони Твиггом и Шэнь Цзявэем, а также художниками из Албании, Армении, Бельгии, Бразилии, Египта, Индии, Индонезии, Италии, Казахстана, Мексики, Сербии и других государств; кроме того, в рамках биеннале прошла специальная выставка «Вдыхая розы – искусство жизни» с участием китайских художниц Чэнь Си, Шэнь Лин, Пэн Вэй, Сян Цзин, Янь Пин, Юй Хун, Чжан Яньцзы и зарубежных мастеров – Аннетте Зауэрман (Германия), Икемуры Лейко (Швейцария), Жэсидань Айли (Канада) и Роуз Уайли (Великобритания), – что позволило биеннале стать масштабной платформой для диалога культур, объединившей творческие силы разных стран вокруг общечеловеческих ценностей жизни, надежды и солидарности.

На Пекинской биеннале современная китайская живопись представлена во всем разнообразии стилистических и технических подходов. С одной стороны, традиционные техники, такие как живопись тушью, продолжают развиваться в процессе преемственности и обновления. Художники интегрируют современные элементы в работу с композицией, создавая произведения одновременно и с восточной эстетикой, и с ощущением современности. Так, некоторые мастера тушевой живописи сочетают приёмы западного абстрактного экспрессионизма с традиционной китайской техникой, создавая работы, обладающие как образностью, так и эстетикой. С другой стороны, под влиянием западных модернистских течений в Китае активно развиваются масляная живопись и искусство смешанных техник. Художники смело экспериментируют с цветом, фактурой и материалами, формируя современный художественный язык с выраженной китайской спецификой. От реализма до абстрактного экспрессионизма, от живописи на полотне до пространственных инсталляций – различные стили и техники взаимодействуют, в полной мере демонстрируя творческую жизнеспособность современной китайской живописи.

На Пекинской биеннале представлены многие известные китайские и зарубежные художники, такие как Цзинь Шанъи (илл. 8), Чжу Дэцюнь, Лю Сяодун (илл. 11), Ансельм Кифер. Участие этих художников не только повышает художественный уровень выставки, но и привносит новые перспективы в развитие межкультурного диалога между Востоком и Западом. Их произведения позволяют зрителю через сопоставление ощутить особенности художественного мышления и выразительных средств, обусловленных различными культурными контекстами. Так, портретные работы Цзинь Шанъи отличаются высоким уровнем реалистического мастерства и глубоким психологизмом, тогда как масштабные инсталляции Ансельм Кифер часто содержат философские размышления о истории, культуре и бытии, формируя в пространстве выставки своеобразный межкультурный диалог и взаимодействие.

Пекинская биеннале в значительной степени способствует развитию обмена и сотрудничества между китайскими и зарубежными художниками. В период её проведения также организуются различные научные мероприятия, включая академические симпозиумы и посещения художественных мастерских, в рамках которых художники получают возможность обмениваться творческим опытом, обсуждать художественные концепции и реализовывать совместные проекты. Подобное взаимодействие не только позволяет китайским художникам лучше ориентироваться в актуальных тенденциях мирового искусства, заимствовать передовые художественные идеи и технические приёмы, но и даёт зарубежным авторам возможность больше узнать о китайских художественных традициях. Так, в рамках ряда совместных проектов китайские и иностранные художники создают масштабные настенные росписи и скульптурные композиции, в которых органично сочетаются культурные элементы и художественные стили различных стран, становясь наглядным воплощением межкультурного взаимодействия.

По мере роста известности биеннале привлекала всё большее внимание со стороны международных СМИ и профессиональных художественных институтов. The New York Times, BBC и другие СМИ неоднократно освещали события и ключевые экспозиции биеннале. В то же время художественные музеи и галереи

по всему миру активно устанавливают сотрудничество с Пекинской биеннале, организуя заимствование экспонатов и совместные выставочные проекты. Подобное международное внимание и сотрудничество способствуют дальнейшему повышению видимости и влияния современной китайской живописи в глобальном художественном пространстве, позволяя всё более широкой аудитории ощутить очарование современной китайской живописи.

Проведение Пекинской биеннале оказывает положительное влияние на развитие художественного рынка современной китайской живописи, привлекает внимание международных коллекционеров. С одной стороны, биеннале способствует признанию китайских художников на международной арене и приносит им более значительные экономические результаты, повышая рыночную стоимость их работ. С другой стороны, биеннале придаёт новый импульс внутреннему художественному рынку, привлекая внимание китайских коллекционеров и способствуя дальнейшему развитию. Кроме того, интеграция в международную систему арт-рынка способствует постепенной институционализации и глобализации, что является прочным фундаментом для долгосрочного развития современной китайской живописи.

С момента своего основания в 2003 году биеннале играет незаменимую роль в процессе становления и международного признания современной китайской живописи. Благодаря многообразию тематических концепций, широте представленных произведений, а также активному развитию международного обмена и сотрудничества, данная платформа обеспечивает всестороннюю репрезентацию художественной самобытности и инновационного потенциала китайского искусства, привлекая широкое внимание со стороны мирового художественного сообщества. В перспективе ей необходимо продолжать следовать своим принципам, углублять инновационные подходы, расширять международные горизонты, научно-исследовательскую составляющую, а также активизировать сотрудничество с художественными институциями и художниками из различных стран и регионов. В свою очередь, современная китайская живопись, опираясь на ресурсы данного проекта, будет повышать уровень художественного качества и

профессионального мастерства, развивая самобытный художественный язык и формы выражения. Вероятно, в ближайшей перспективе современная китайская живопись будет играть всё более заметную роль на международной художественной арене, постепенно переходя от этапа становления к активному участию и влиянию. Тем самым китайская живопись сможет внести важный вклад в развитие мирового искусства, способствуя культурному многообразию и гармоничному взаимодействию различных художественных традиций.

По мере экономического роста Китая и повышения его международного влияния современное китайское искусство продвигается на мировой художественной арене. Выставки современного китайского искусства не только демонстрируют творческие достижения китайских художников, но и выступают важной платформой для межкультурного взаимодействия. В этом контексте взаимодействие локального и глобального становится значимым и заслуживающим внимания феноменом. Ниже будет проанализирован данный феномен с точки зрения межкультурного освоения художественного языка, рассмотрены особенности взаимодействия локального и глобального в китайских и зарубежных выставках современного китайского искусства, выдвинуты новые исследовательские подходы и аналитические перспективы в данной области.

Самобытность современного искусства Китая неразрывно связана с его культурным наследием, которое является важнейшим источником художественного вдохновения и образного материала. Множество китайских художников интегрируют в свои произведения элементы традиционной культуры – каллиграфию, национальную живопись, народное искусство, что не только раскрывает уникальность китайской культуры, но и свидетельствует о стремлении художников к её защите и творческому переосмыслению. Особенностью современного китайского искусства также является акцент на социальной реальности: художники через свои произведения осмысляют общественные проблемы и жизненные трудности различных слоёв населения, что воплощает чувство социальной ответственности и придаёт произведениям актуальность. Работы художников посвящены таким вопросам, как урбанизация, переселение

жителей и экологические проблемы, загрязнение окружающей среды, тем самым вызывая широкий общественный резонанс и призывая к критическому осмыслению происходящих процессов. Также в произведениях ярко выражен национальный дух – совокупность устойчивых ценностей и качеств, сформировавшихся в ходе исторического развития народа. В произведениях современного китайского искусства нередко находят отражение такие черты, как стойкость и стремление к самосовершенствованию. Это не только усиливает эмоциональное воздействие художественных образов, но и способствует укреплению глобального культурного влияния страны.

По мере развития глобализации международные художественные тенденции оказали значительное влияние на современное китайское искусство. Многие китайские художники в своей практике обращаются к абстрактному экспрессионизму и поп-арту, что придает работам большую глобальность и актуальность. При этом данные заимствования нередко сочетаются с элементами традиционной китайской культуры, формируя художественный язык с национальной спецификой. Заметную роль в этом процессе играют китайские и зарубежные выставочные и коммуникативные платформы, предоставляющие художникам возможности для демонстрации своих работ и обмена идеями. Благодаря таким платформам китайские авторы получают доступ к актуальным мировым художественным практикам, осваивают новые концептуальные подходы и технические средства, что способствует повышению их профессионального уровня. Кроме того, эти платформы выступают значимым каналом интеграции современного китайского искусства в глобальное культурное пространство. С ростом значимости современного китайского искусства всё больше художников активно включаются в международный художественный рынок. Участие в международных ярмарках и аукционах позволяет им представлять свои произведения широкой аудитории и привлекать внимание зарубежных коллекционеров. Данный процесс не только ускоряет интернационализацию китайского искусства, но и способствует укреплению международной репутации и влияния китайских художников.

В рамках межкультурного освоения художественного языка синтез локального и глобального становится всё более заметными. В развитии современного китайского искусства как одна из ключевых тенденций сформировалась интеграция и переосмысление западного и восточного художественного языка. Многие китайские художники стремятся сочетать западные живописные техники и скульптурные формы с элементами традиционной китайской культуры, формируя самобытные художественные стратегии. Таким образом, абстрактный экспрессионизм сочетается с элементами китайской каллиграфии и национальной живописи, благодаря чему достигается баланс между экспрессивной свободой западного искусства и сдержанной выразительностью восточной эстетики. Важным методом художественной практики становится также извлечение и реконструкция межкультурных элементов. Художники также создают произведения с многослойной культурной семантикой, обращаясь к мотивам различных культурных традиций, к примеру, африканскому орнаменту или индуистской иконографии, и интегрируя их с китайскими культурными кодами. Это не только позволяет обогатить смысловое содержание произведений, но и усилить их потенциал в сфере межкультурной коммуникации. Всё больше китайских художников включает в свою творческую практику цифровые технологии. Использование цифровой живописи, трёхмерного моделирования и других технологических средств позволяет создавать произведения с новыми визуальными эффектами и формами выразительности. Подобные работы не только демонстрируют возможности цифровых медиа, но и открывают дополнительные перспективы для межкультурного взаимодействия, расширяя границы современного китайского искусства.

Венецианская биеннале – одна из важнейших международных художественных платформ и значимое пространство для демонстрации современного китайского искусства. На протяжении многих лет китайские художники активно участвуют в биеннале, представляя произведения, синтезирующие локальную специфику и международные художественные практики. Особого внимания заслуживает 1999 год, когда на 48-й Венецианской

биеннале художник Цай Гоцян представил инсталляцию «Венецианский сбор налогов» (威尼斯收租院). Эта работа, соединяющая традиционные китайские скульптурные формы с западными современными художественными методами, вызвала широкий резонанс и была удостоена высшей награды биеннале – «Золотого льва». Успех Цай Гоцяна не только продемонстрировал инновационный потенциал китайских художников и их способность к межкультурной коммуникации, но и поспособствовал формированию позитивного образа современного китайского искусства на глобальной арене. Эта победа стала важной вехой, ознаменовавшей признание китайского современного искусства на мировом уровне.

Шанхайская биеннале также является одной из ключевых площадок современного искусства в Китае и важным пространством культурного обмена между Китаем и международным художественным сообществом. В каждом её выпуске кураторы и художники стремятся сочетать глобальный характер с локальным художественным выражением, обеспечивая как высокий международный уровень выставки, так и её выраженную китайскую специфику. К примеру, в рамках одной из выставок Шанхайской биеннале кураторская концепция, основанная на темах «город, пространство, культура», позволила продемонстрировать посетителям произведения художников со всего мира, одновременно уделяя особое внимание творчеству китайских авторов. Шанхайская биеннале не только способствует углублению художественного диалога и интеграции востока и запада, но и задает новые направления для дальнейшего развития современного китайского искусства.

Культурные различия представляют собой неизбежный и важный вызов в процессе межкультурного художественного творчества. Различные культурные контексты могут вступать в противоречие, что приводит к недопониманию или коммуникативным барьерам. Для преодоления данной проблемы художникам необходимо глубоко исследовать различные культуры, учитывая принцип толерантности к культурному разнообразию в собственной творческой практике. Творчество на стыке культур требует от художника способности к трансформации

и инновации художественного языка. Это предполагает подбор и последующий синтез элементов различных культурных традиций, что требует высокой художественной подготовки и богатого творческого опыта, а также постоянного поиска и экспериментирования с новыми выразительными средствами и формами художественного языка.

В целях дальнейшего развития межкультурного художественного творчества необходимо интенсифицировать международное сотрудничество – участвовать в международных выставках, научных конференциях и других профессиональных мероприятиях, отслеживая актуальные тенденции мирового искусства, осваивая передовые концепции и технические методы. Кроме того, сотрудничество с зарубежными художниками в рамках совместных проектов открывает возможности для поиска новых форм и направлений межкультурного творчества. Синтез локального и глобального в выставках современного китайского искусства представляет собой сложный и многогранный процесс. Благодаря межкультурному освоению художественного языка китайские художники не только демонстрируют уникальность национальной культуры, но и интегрируют в своем творчестве элементы международных художественных тенденций, способствуя интернационализации современного китайского искусства и формированию его позитивного имиджа на мировой художественной сцене. В то же время межкультурное творчество по-прежнему сталкивается с культурными различиями, а также трансформацией и инновациями художественного языка. Для преодоления этих вызовов необходимо дальнейшее развитие международного сотрудничества и культурных обменов. В перспективе ожидается появление всё большего числа произведений современного китайского искусства, сочетающих и национальную самобытность, и глобальную перспективу. Китайские художники будут продолжать поиски и инновации в области художественного языка, внося значимый вклад в развитие мирового искусства.

В условиях ускоряющейся глобализации и активного культурно-художественного обмена современное китайское искусство выходит на международную арену. Взаимодействие рынка и институциональной системы

становится ключевым фактором его развития. Исследование этой взаимосвязи, а также связанных с ней вызовов и стратегий имеет важное значение для продвижения интернационализации современного китайского искусства.

Взаимодействие рынка и институциональной системы на рынке китайских художественных выставок заключается в том, что государство реализует политику поддержки развития культуры и искусства, создаёт специальные фонды для искусства и художественные индустриальные парки. Это способствует росту как количества, так и качества выставок современного искусства. Такие официальные выставочные платформы, как *Национальная художественная выставка*, предоставляют китайскому современному искусству возможности для демонстрации, повышая его общий имидж и узнаваемость. Одновременно в сферу активно включается коммерческий капитал. Компании и частные коллекционеры проявляют высокий интерес к инвестициям и коллекционированию, что способствует расширению масштабов художественных выставок и повышению их качества, а также побуждает художников ориентироваться на рыночный спрос. Влияние рыночного спроса отражается и на направлениях творчества: распространяются популярные стили и тематики, усиливается интерес к новым художественным формам и молодым художникам. Однако чрезмерная ориентация на рынок может приводить к унификации произведений и их излишней коммерциализации.

На пути к международному признанию китайское искусство сталкивается с рядом вызовов, из них одним из наиболее заметных является культурная специфика и барьеры на пути к ее восприятию. Произведения современного китайского искусства часто содержат глубокие традиционные культурные смыслы, которые трудно интерпретировать для международной аудитории. Различия в культурных контекстах, ценностях и эстетических представлениях ограничивают их распространение. Кроме того, восприятие усложняют языковые различия и особенности художественных средств выражения. Формы и методы, используемые в современном китайском искусстве, отличаются от доминирующих международных практик. Существенное влияние оказывает внутренняя

государственная цензура, которая может ограничивать творческую свободу художников, вследствие чего инновационные и экспериментальные работы не всегда получают возможность публичной демонстрации. При выходе на зарубежные рынки произведения китайских художников также сталкиваются с ограничениями в зависимости от ценностных и нормативных установок отдельных стран, особенно в отношении чувствительных тем. Кроме того, современное китайское искусство действует в условиях высокой конкуренции на глобальном художественном рынке, где доминирующее положение занимают западные, в основном европейские и американские художественные практики, а влияние китайского искусства остаётся сравнительно ограниченным. Наконец, отмечается недостаток эффективных международных каналов продвижения: ограничено влияние международных арт-институций, кураторов и критиков, что сокращает количество выставочных возможностей. При этом правила функционирования международного арт-рынка и его коммерческие модели требуют адаптации и постепенного изучения.

Для преодоления вышеперечисленных вызовов необходимо, прежде всего, активизировать международные художественные обмены. Важно участвовать в международных выставках и фестивалях, организовывать зарубежные экспозиции китайского искусства, приглашать иностранных художников к сотрудничеству в Китае. Кроме того, проведение международных конференций, семинаров, мастер-классов способствует диалогу между китайскими и зарубежными художниками, стимулирует обмен идеями и углубляет понимание современного китайского искусства международной аудиторией. Важным направлением также является подготовка специалистов с межкультурной компетенцией, развитие у художников, кураторов и критиков навыков межкультурной коммуникации и расширение их международного кругозора. Кроме того, изучение культур, истории искусства и теоретических подходов различных стран и регионов, а также освоение универсального художественного языка и выразительных средств позволяет более эффективно продвигать китайское современное искусство на мировой сцене. Наконец, следует уделять внимание развитию культурных инноваций и интеграции:

при сохранении базовых черт традиционной китайской культуры необходимо поощрять художников к заимствованию и переосмыслению передовых международных художественных идей и практик. Это позволит создавать произведения, сочетающие национальную культурную специфику с актуальными глобальными эстетическими тенденциями, повышая их привлекательность и конкурентоспособность на международном уровне.

Кроме того, для преодоления текущих вызовов необходимо совершенствовать систему и стандарты экспертизы работ, оптимизировать процедуры и критерии оценки, предоставляя художникам больше пространства для творческой свободы. Процесс рассмотрения работ должен быть прозрачный, четко регламентированный и обоснованный, обладать четкими рамками и критериями. Особо важную роль играет повышение профессионального уровня экспертов через системную подготовку и управление кадровым составом, включая развитие их художественного вкуса и компетенций. Целесообразно также внедрение многоуровневой системы оценки, при которой наряду с государственными структурами в процесс привлекаются учёные, художники, кураторы и коллекционеры, благодаря чему учитываются разнообразные точки зрения, активизируется профессиональный диалог. Кроме того, необходимо укреплять механизмы саморегулирования в художественной среде, формируя и поддерживая соблюдение профессиональной этики и отраслевых стандартов. Важным направлением является и защита интеллектуальной собственности. Борьба с плагиатом и недобросовестными практиками должна способствовать созданию здоровой и упорядоченной среды художественного производства, а также укреплению общего имиджа и репутации современного китайского искусства.

Важным направлением является и развитие инновационного потенциала произведений. Творчество может поощряться премиями и грантовыми программами, таким образом художники будут стремиться к раскрытию творческого потенциала, поиску уникального художественного языка и выразительных средств. Помимо этого, существенную роль играет повышение профессионального уровня работ, что требует развития системы художественного

образования и подготовки кадров. Важно уделять внимание сохранению и развитию традиционных художественных техник, одновременно формируя у художников инновационное мышление и практические навыки. Глубокое изучение истории искусства и современного социального контекста позволяет воплощать дух времени в творчестве и создавать произведения, обладающие значительной художественной и идейной ценностью. Кроме того, необходимо расширять формы и медиа художественного выражения. В условиях стремительного развития технологий художникам следует активно осваивать цифровое искусство, новые медиа и виртуальная реальность, сочетая традиционные практики с современными технологиями и создавая многогранные художественные формы. Особое внимание также следует уделять интерактивности и вовлечённости, усиливая участие зрителя и формируя глубокую эмоциональную и культурную связь с произведением.

Так, взаимодействие рынка и институциональной системы в контексте китайских и зарубежных выставок современного китайского искусства является многосоставным, сложным вопросом. На пути на международную арену современное китайское искусство сталкивается с рядом серьёзных вызовов. Однако углубление культурного обмена и интеграции, совершенствование системы регулирования и условий творческой деятельности, а также повышение качества и инновационного уровня художественных произведений, создаёт предпосылки для расширения международного признания и укрепления авторитета китайского современного искусства. В перспективе, по мере дальнейшего развития Китая и роста его международного влияния, современное китайское искусство будет наращивать потенциал. При условии гармоничного и продуктивного взаимодействия рынка и институциональной среды оно способно занять заметное место в мировом культурно-художественном пространстве.

2.2. Пути решения проблем национальной идентичности в современной китайской живописи

С момента претворения и жизнь политики Реформ и Открытости китайская современная живопись динамично развивалась и пережила глубокие трансформации. В этот период её развитие было обусловлено рядом внутренних факторов и отразилось в разнообразных формах художественного выражения. К числу этих факторов можно отнести общественные преобразования, освобождение мышления, экономический рост и расширение международных контактов. На уровне художественных практик это проявилось в расширении тематик, стилей, обновлении выразительных средств и активном взаимодействии с другими видами искусства. Анализ этих внутренних факторов и форм выражения позволяет глубже осмыслить траекторию развития китайской современной живописи в условиях Реформ и Открытости, а также выявить её исключительную ценность. Политика Реформ и Открытости стала поворотным моментом в истории Китая, оказав значительное влияние не только на экономику, политику и общество, но и на культуру и искусство. В таких условиях китайская современная живопись стала стремительно развиваться, встав на путь творческих поисков. Изучение внутренних механизмов её становления и форм художественного воплощения в данный исторический период способствует более глубокому пониманию сущности и роли этого явления.

Политика Реформ и Открытости привела к всесторонним и глубоким преобразованиям китайского общества, создав широкую социальную базу и предоставив разнообразные тематики для развития современной живописи. Изменения в структуре общества, связанные с переходом от плановой экономики к рыночной, способствовали усилению социальной дифференциации, появлению новых общественных групп и социальных слоев. Художники стали обращаться к изображению повседневной жизни представителей разных социальных слоев, их эмоций, актуальных социальных проблем. Также художники сконцентрировались на творческом осмыслении таких вопросов, как миграция сельского населения в города, процессы урбанизации, формирование новых профессий и образов жизни.

К примеру, ряд художников изображает трудности и повседневную борьбу трудовых мигрантов в городской среде, раскрывая социальные противоречия и неравенство между городом и деревней в период трансформации общества.

Современная эпоха характеризуется обновлением культурных концепций. Западные культурные идеи активно проникали в Китай, вступая в диалог с традиционной китайской культурой. Это привело к существенным изменениям в культурном сознании общества: возрос интерес к индивидуальности, разнообразию и новаторству. Данная трансформация активизировала творческую активность художников, стимулируя их искать новые художественные формы и выразительные средства. В своих произведениях они стремятся осмыслить происходящие социальные изменения и выразить личное восприятие эпохи, экспериментируя с языком живописи и расширяя границы традиционного художественного выражения. Следует отметить в этой связи «яркое китчевое искусство» и поколение «карикатурной эстетики» – новое художественное направление, представленное братьями Ло (илл. 47), Ци Чжилуном (илл. 48), Хуаном Иханем (илл. 49) и Чэнем Кэ (илл. 50), которое преобразует массовую потребительскую культуру и интернет-субкультуры в визуальный художественный язык.

Важной предпосылкой политики Реформ и Открытости стало освобождение мышления, преодоление ограничений традиционных представлений, что, в свою очередь, было заметным фактором становления современной китайской живописи. До начала реформ китайская живопись находилась под влиянием радикальных идеологических установок, что обусловливало относительную однообразность тематик и художественных средств, а также акцент на пропагандистских функциях. С началом реформ художники получили значительно большую интеллектуальную свободу, выйдя за рамки устоявшихся творческих моделей и эстетических норм, что ранее считалось недопустимо. Показательным примером стало появление выставки «Звёзды», ознаменовавшей стремление молодых художников к пересмотру традиционных художественных установок и свободе самовыражения, что открыло новые перспективы. Интерес художников сместился от простого

воспроизведения реальности к более глубокому выражению внутреннего мира, эмоционального опыта и духовных устремлений. Художники стремились независимо осмыслить социальные процессы, человеческую жизнь и сосуществование с природой. Такой дух новаторства и непрерывного познания мира способствовал динамичному развитию современной китайской живописи, появлению множества художественных направлений и произведений.

Благодаря стремительному экономическому росту появилась прочная материальная основа и рыночная поддержка для развития современной китайской живописи. Политика Реформ и Открытости способствовала экономическому развитию, повышению уровня жизни населения и, как следствие, росту спроса на культурные и художественные ценности. Постепенно сформировался и начал активно развиваться рынок искусства: значительно возрос интерес коллекционеров и инвесторов к живописным произведениям, а также их покупательная способность. Это обеспечило художникам больше возможностей для творчества и получения дохода. В то же время художники стали уделять больше внимания рыночной востребованности и качеству своих работ, что способствовало профессионализации и коммерциализации живописи. Экономический рост также улучшил условия художественного производства: расширился ассортимент и повысилось качество материалов и инструментов, совершенствовалась инфраструктура, мастерские, выставочные пространства и музеи. Кроме того, активизировались международные и внутренние художественные обмены: у художников появилось больше возможностей знакомиться с выдающимися произведениями и выставками как в Китае, так и за рубежом. Это способствовало расширению их художественного кругозора и повышению профессионального уровня.

Политика Реформ и Открытости принесла больше возможностей для контактов Китая с другими государствами, открыв новые возможности для развития современной китайской живописи. Так в Китае стали внедряться западные художественные идеи и техники. В рамках международных выставок и академических обменов в Китае переняли модернизм и постмодернизм, а также

передовые методы живописи, что оказало существенное влияние на художественное мышление и творческие подходы китайских художников. Художники начали активно изучать и переосмыслять выразительные средства западного искусства, адаптируя их к китайской действительности и создавая новые формы художественного языка, что обогатило выразительные возможности современной китайской живописи. Например, под влиянием абстракционизма некоторые художники стали использовать абстрактные формы для передачи эмоциональных состояний и внутренних переживаний (). Благодаря международным платформам китайское искусство на мировой арене стало более узнаваемо и влиятельно. Всё больше китайских художников получали признание и награды на международных выставках, что привлекало внимание мировой художественной общественности к китайской живописи. Это не только укрепляет уверенность и творческую мотивацию художников, но и способствует углублению культурного диалога и интеграции между Китаем и другими странами, позволяя современной китайской живописи занять достойное место в мире искусства.

В новую эпоху тематики произведений стали широко охватывать каждую сферу общественной жизни. Многие художники обращаются к действительности, используя реалистические приёмы для изображения повседневной жизни простых людей, сцен труда и актуальных социальных проблем, тем самым отражая общественные изменения и духовный облик народа. Ярким примером является работа Ло Чжунли «Отец» (илл. 18), в которой через изображение образа обычного крестьянина переданы трудности и стойкость сельского населения того времени. Это произведение стало одной из классических работ современной китайской живописи.

Заметное место в современной китайской живописи занимает историко-культурная тематика (илл. 19). Художники черпают вдохновение в историческом и культурном наследии, создавая произведения, посвящённые историческим событиям, мифам и легендам и популяризируя традиции китайской цивилизации. К примеру, некоторые художники привлекают древнюю китайскую поэзию и

литературные произведения, придавая традиционной культуре новое содержание и современное звучание.

Также получила заметное развитие тематика природы и экологии. Изображая красоту и одновременно хрупкость природы, художники призывают к охране окружающей среды и бережному отношению к природным ресурсам. Подобные произведения часто обладают сильным визуальным воздействием, привлекая внимание зрителей к экологическим проблемам.

В эпоху Реформ и Открытости в современной китайской живописи гармонично сосуществовало множество художественных стилей. Важное место занимает реализм, который воплощается в воспроизведении объективной реальности, в которой гармонирует внешнее сходство и внутреннее содержание. Такие произведения отличаются высокой степенью реалистичности, благодаря чему зритель лучше воспринимает передаваемые произведением образы и эмоции. Наряду с этим развивается экспрессионизм, в рамках которого художники фиксируют внимание на передаче внутренних субъективных переживаний (илл. 43). Используя такие приёмы, как гиперболизация, деформация и символика, они стремятся выразить собственное видение мира, придавая произведениям большую эмоциональную напряжённость и идейную глубину (илл. 37). Под влиянием западного искусства также получает развитие абстрактная живопись. В этом направлении художники отказываются от конкретных предметных форм, выстраивая композицию с помощью линий, цвета и формы. Через абстрактные образы они передают эмоции, идеи и концепции, оставляя зрителю пространство для самостоятельной интерпретации.

Чтобы соответствовать разнообразным творческим задачам и формам художественного выражения, художники активно экспериментируют с живописными техниками. Одним из ключевых направлений становится синтез традиционных и современных методов. На основе наследия китайской живописи мастера одновременно осваивают такие западные художественные принципы, как перспектива, теория цвета, основы композиции, и интегрируют их в своих работах. К примеру, сочетание традиционной тушевой техники с материалами масляной

живописи позволяет создавать произведения с уникальной художественной выразительностью. Отдельно необходимо отметить применение новых материалов и инструментов, к примеру, цифровые средства, компьютерная графика, цифровая печать и смешанные техники. Таким образом художники расширяют выразительные возможности живописи и её визуальный язык. Например, создание изображений с помощью цифровых технологий с последующим их объединением с традиционными живописными методами позволяет достигать новых художественных эффектов. Помимо этого, в эпоху Реформ и Открытости наблюдается активное взаимодействие живописи с другими видами искусства, что способствует расширению её границ и выразительного потенциала. В частности, живопись синтезируется со скульптурой и инсталляцией, художники включают объёмные элементы в живопись, формируя трёхмерное художественное пространство, усиливая эффект присутствия и вовлечённости зрителя. Заметной тенденцией становится также синтез с медиаискусством (илл. 20, 21, 22). С распространением технологий изображения художники объединяют живопись с фотографией и видео, создавая произведения, обладающие динамикой и временным измерением. Использование проекционных технологий позволяет переносить живописные образы в пространственную среду, формируя особую художественную атмосферу и новый тип зрительского опыта.

Таким образом, эпоха Реформ и Открытости предоставила современной китайской живописи беспрецедентные возможности. Трансформации общества, свобода идей, экономический рост и активизация международных контактов в совокупности способствовали тематическому, стилевому и художественному обновлению живописи. Благодаря многообразию выразительных форм и своей самобытности современная китайская живопись не только фиксирует изменения эпохи и развитие общества, но и выступает важным мостом для связи с другими государствами. В перспективе её развитие должно опираться на сохранение духа новаторства, дальнейший поиск новых художественных форм и языков, что позволит вносить значимый вклад в развитие мировой культуры и человеческой цивилизации.

Быстрое развитие китайской экономики и рост международного статуса Китая повлияли на активное формирование рынка искусства. Международные коллекционеры и инвесторы обратили внимание на современную китайскую живопись, и ряд произведений достиг высоких цен на мировых аукционах. Это в определённой степени способствовало интернационализации китайского современного искусства, усилив интерес к нему и расширив его присутствие на международной арене.

Параллельно углубляется и академическое изучение современной китайской живописи. Зарубежные искусствоведы и критики всё чаще обращаются к этой теме, публикуя монографии и научные статьи, посвящённые её художественной ценности и культурному значению. Такое внимание со стороны научного сообщества дополнительно укрепляет позиции китайской живописи в мировом художественном контексте.

В первую очередь на развитие современной китайской живописи повлияли западные художественные течения. От освоения реализма и импрессионизма до обращения к абстрактному экспрессионизму и постмодернизму, разнообразные направления и концепции западного искусства предоставили китайским художникам богатый источник вдохновения и ориентиров для творческого поиска. Перенимая эти ориентиры, художники расширяли художественный кругозор и средства выражения, постепенно формируя индивидуальный стиль. На множество произведений абстрактной живописи в Китае повлиял западный абстрактный экспрессионизм, при этом вобрав в себя элементы восточной философии и эстетики (илл. 39).

Также существенным фактором международного признания стала также конъюнктура мирового художественного рынка. С глобализации экономики и ростом интереса к инвестициям в искусство спрос на произведения китайской живописи значительно увеличился. Работы, отличающиеся оригинальностью и высоким художественным уровнем, стали объектом активного интереса со стороны международных коллекционеров, что способствовало укреплению позиций современной китайской живописи на глобальном рынке. Высокий рыночный спрос

способствует более активному обращению и продаже китайской живописи на международной арене, а также стимулирует художников уделять больше внимания рыночной ценности своих произведений. Одновременно механизмы функционирования международного арт-рынка и его коммерческие модели предоставляют китайским художникам дополнительные возможности и площадки для демонстрации произведений.

Кроме того, важным фактором международного признания современной китайской живописи выступает также межкультурный обмен и сотрудничество. Участие в коллективных проектах с зарубежными художниками, международных выставках и культурных мероприятиях позволяет китайским авторам лучше ориентироваться в актуальных тенденциях мирового искусства и его новейших направлениях. В то же время такие формы взаимодействия способствуют более широкому представлению китайской живописи на мировой сцене, раскрывая её уникальные художественные особенности и культурную самобытность.

Сохранение и обновление традиционной культуры является фундаментом развития современной китайской живописи. Тем не менее, художники не ограничиваются воспроизведением традиции, а стремятся к переосмыслению и развитию. Таким образом, современная китайская живопись сочетает глубокую культурную самобытность с актуальностью. Многие авторы обращаются к жанрам традиционной живописи шаньшуй (гор и водоемов) и хуаняо (цветов и птиц), интерпретируя их с помощью современных художественных средств и материалов, что придаёт классическим мотивам новое звучание и повышает конкурентоспособность китайского искусства. Кроме того, в процессе международного признания важную роль играет личный вклад художников. Высокий профессионализм, развитое художественное мышление и стремление к инновациям позволяют им на основе традиций экспериментировать с формами и средствами выражения, передавая собственное понимание общества и человеческого опыта. Особенно необходимо отметить активность молодых художников, которые благодаря оригинальному художественному языку и индивидуальному стилю всё чаще привлекают внимание глобального

художественного сообщества. Существенным фактором является и система образования в области искусства, в которой в последнее время модернизируются образовательные подходы с акцентом на развитие практических навыков и творческого мышления. Дополнительную роль играют художественные организации и студии, предоставляющие условия для профессионального роста молодых авторов.

В целом выход современной китайской живописи на уровень международного признания представляет длительный и комплексный процесс, формируясь под воздействием как внешних, так и внутренних факторов. Начиная с этапа восприятия и адаптации западных художественных течений, через постепенное пробуждение национального самосознания и переосмысление культурного наследия, и вплоть до активизации международных контактов и развития художественного многообразия в условиях глобализации, китайская живопись постепенно утвердилась на мировой сцене, демонстрируя свою уникальную художественную ценность. В будущем китайским художникам необходимо и далее сохранять самобытную культурную основу, привлекая инновации, последовательно повышать профессиональный уровень и расширять творческие возможности. Не менее значимым остаётся углубление международного сотрудничества и участие в глобальном художественном процессе, что позволит более уверенно интегрироваться в мировое культурное пространство. В то же время китайской живописи необходима открытость со стороны международного сообщества. Более глубокое понимание культурной специфики и поддержка будут способствовать общему обогащению мирового культурного многообразия.

Художники, ориентируясь на западные художественные стили и формы выражения, недостаточно внимания уделяют осмыслению и сохранению своей культурной традиции. Таким образом в их произведениях национальные черты становятся менее ярко выражены, что приводит к явлению культурной дезориентации. Китайская традиционная культура обладает богатой историей, выработав уникальные художественные принципы и средства выражения. Тем не менее, в условиях современности возникает дисбаланс между традиционной

эстетикой и новыми художественными запросами. Художники сталкиваются с трудностями в поисках определенного баланса между традицией и современностью, потому многие их произведения могут утрачивать как глубину традиционного художественного наследия, так и признаки подлинной новаторской выразительности. Это осложняет полноценное выражение национальной идентичности в современной китайской живописи.

В условиях культурного многообразия люди одновременно оказываются под воздействием разнообразных культурных систем, что нередко приводит к потере национальной идентичности. В художественной практике это проявляется в том, что часть авторов не имеет чёткого представления о собственной культурной принадлежности, вследствие чего их произведения оказываются недостаточно выразительными с точки зрения национальной специфики и культурного содержания. Особенно заметна эта проблема в творчестве некоторых художников из числа этнических меньшинств, поскольку под влиянием доминирующей культуры они постепенно утрачивают характерные черты собственной традиции. В результате произведения теряют уникальную этнокультурную основу, а уровень выраженности национальной идентичности в них снижается.

По мере развития урбанизации и роста мобильности населения постепенно ослабевают региональные культурные особенности. Художники меньше обращаются к локальной культурной специфике, выбирая универсальный интернациональный художественный язык, что снижает уровень выраженности национальной идентичности в живописи, но и ведёт к нивелированию культурных различий между регионами, что в конечном итоге ослабляет многообразие национальной культуры.

Кроме того, в системе художественного образования передаче национальной живописной традиции уделяется недостаточно внимания. В ряде художественных учебных заведений приоритет отдаётся освоению западных художественных теорий и техник, в то время как традиционная китайская и этническая живопись остаётся недостаточно представленной. Это приводит к тому, что у студентов формируется поверхностное и фрагментарное понимание национальной

художественной традиции. Ограниченное количество профильных дисциплин и недостаток практического опыта снижают интерес к данной области и ослабляют преемственность в её освоении. Одновременно национальная живопись, являясь важной частью нематериального культурного наследия, сталкивается с серьёзными трудностями в сохранении и передаче. Многие традиционные техники и художественные направления находятся под угрозой исчезновения из-за нехватки носителей и недостаточной финансовой поддержки. Подобная ситуация не только тормозит развитие национального искусства, но и негативно сказывается на формировании культурной идентичности и ощущении связи с художественным наследием.

Сохранение и передача национального духовного наследия играет важную роль в укреплении национальной идентичности. Существенное влияние в этом процессе оказывает конфуцианская традиция. Принципы гуманность («жэнь») и «золотая середина» («чжунъюн») находят отражение в китайской живописи. В произведениях, изображающих человеческие отношения, художники посредством тонкой проработки деталей и гармоничной цветовой палитры передают атмосферу взаимного уважения и заботы, что является воплощением конфуцианского идеала гуманности. Таким образом зритель воспринимает культурные смыслы на эмоциональном уровне, усиливая чувство сопричастности к национальной традиции. Отдельно необходимо отметить даосскую философию, в центре которой находится идея единства человека и природы. К примеру, в жанре пейзажной живописи художники обращаются к образам природы, стремясь передать её внутренний ритм и духовную сущность. Такие произведения выражают не только эстетическое восприятие природного мира, но и философское отношение к нему, а именно чувство гармонии человека с окружающей средой. Передача этих идей способствует формированию более глубокого понимания культурных оснований китайской традиции и укрепляет национальную идентичность зрителя.

Центральное место в китайской художественной традиции занимает передача техник тушевой живописи. Такие методы, как живопись идей «сеи» и тщательная манера «гунби», обладают ярко выраженной национальной спецификой.

Художники сохраняют и передают эти техники из поколения в поколение. В современной живописи многие авторы продолжают использовать традиционные приёмы работы с кистью и тушью, благодаря чему их произведения сохраняют глубокую национальную выразительность. Например, в работах Ци Байши в жанре живописи цветов и птиц живопись сеи передаёт внутреннюю энергию изображаемых объектов, демонстрируя уникальную выразительность традиционной китайской живописи. Также важную роль в китайской художественной традиции играют традиционные принципы композиции, а именно такие приёмы, как гармония пустоты и заполненности, динамическое равновесие и продуманная структура пространства. В процессе творчества художники умело применяют эти принципы, добиваясь особой выразительности изображения. В современной практике некоторые мастера развивают традиционные композиционные подходы, интегрируя их с современными эстетическими представлениями, что позволяет создавать произведения с ярко выраженным чувством времени. Так, в работах Линь Фэнмяня сохраняется поэтическая глубина традиционной китайской живописи, одновременно интегрируются элементы западной модернистской композиции, что формирует оригинальный художественный стиль.

По мере развития технологий появились новые художественные материалы, открывшие возможности для творческих поисков. Современные художники чаще сочетают традиционные и инновационные средства выразительности, в рамках одной работы синтезируя, например, рисовую бумагу и тушь с пластиком или металлом. Подобные решения позволяют художникам создавать более фактурные, многослойные произведения, сохраняя традиционную эстетику и привнося в них современное художественное мышление. Одновременно важное значение приобретает поиск новых форм художественного выражения. Помимо классических живописных практик, художники обращаются к синтезу с инсталляцией, перформансом и другими видами искусства. Такое взаимодействие различных художественных форм позволяет более разнообразно раскрывать национальную культуру и усиливать выразительность произведений. Такие

инновационные подходы не только расширяют границы современной живописи, но и предлагают новые способы осмысления и выражения национальной идентичности.

Важную роль в развитии современной китайской живописи в условиях глобализации играет синтез разнообразных культурных концепций. Включение элементов различных культур позволяет художникам создавать произведения с более широким, интернациональным художественным языком. Так, ряд художников соединяет традиционные китайские культурные мотивы с принципами западного современного искусства, создавая работы, в которых сочетаются национальная самобытность и актуальность. Подобное культурное взаимодействие способствует не только расширению выразительных возможностей живописи, но и укреплению её позиций на международной арене. Одновременно оно позволяет переосмыслить национальную идентичность, делая её более открытой и гибкой, что усиливает её значимость в контексте современной культуры.

Современные художники, опираясь на традиции национальной культуры, должны уделять особое внимание формированию индивидуального художественного стиля. Каждый художник обладает собственным эстетическим опытом и выразительными средствами, и именно через постоянный поиск и эксперимент формируется уникальный художественный язык. К примеру, пейзажная живопись Хуан Биньхуна отличается своеобразной манерой и насыщенной, глубокой фактурой, благодаря чему его произведения выделяются среди других. Формирование индивидуального стиля способствует не только профессиональному развитию художника, но и расширяет возможности выражения национальной идентичности. Сочетание культурной преемственности и инновации ярко прослеживается в творчестве Сюй Бэйхуна, который опирался на традиционные китайские техники и композиционные принципы, одновременно заимствуя элементы западного реализма. Синтез этих подходов позволил ему выработать самобытный стиль. Например, в работе «Галопирующий конь» через динамичное изображение коня передаётся дух настойчивости и устремлённости,

ассоциируемый с национальным характером. Значительный вклад в развитие современной китайской живописи внёс и У Гуаньчжун, который стремился соединить традиционную китайскую культуру с принципами западного модернизма (илл. 23). В его произведениях органично сочетаются образы природы южнокитайских регионов и современная художественная форма. К примеру, картина «Две ласточки», выполненная с использованием лаконичных линий и сдержанной цветовой гаммы, передаёт поэтичность и тонкую эмоциональность, синтезируя традицию и современность. Подобные примеры демонстрируют, что сочетание культурной преемственности и творческого новаторства открывает новые пути развития китайской живописи и способствует более глубокому и многогранному выражению национальной идентичности (илл. 24, 25).

В целом проблема национальной идентичности в современной китайской живописи является сложной и многогранной. Её решение во многом определяется гармоничным сочетанием культурной преемственности и инновационного развития. С одной стороны, сохранение и глубокое освоение национального культурного наследия создаёт прочную основу для формирования самобытного художественного языка и позволяет выявить подлинные национальные черты в искусстве. С другой стороны, важнейшим фактором развития выступают новаторство и межкультурное взаимодействие. Обновление выразительных средств, поиск новых художественных форм и включение элементов различных культур дают возможность современной китайской живописи отвечать вызовам времени и изменяющимся эстетическим запросам общества. В дальнейшем особое значение приобретает поддержание равновесия между традицией и новацией. Следуя этому принципу, современные китайские художники могут создавать произведения, в которых органично сочетаются национальная самобытность и современное художественное мышление, что будет способствовать укреплению национальной идентичности и развитию китайской живописи в мировом культурном контексте.

2.3. Разнообразие школ: основные течения и художественные особенности современной китайской живописи

В начале периода Реформ и Открытости, на фоне либерализации мышления и культурной среды существенно изменилось отношение художественного сообщества к традиционной культуре. Художники начали переосмыслять ценность китайской традиционной живописи и глубже исследовать её художественные основы. Они копировали произведения эпох Тан и Сун, систематически исследовали творчество таких мастеров, как Хуан Гунван, Дун Цичан и Ши Тао, стремясь освоить ключевые элементы традиции, технику работы кистью и тушью, принципы композиции и способы создания художественного образа и настроения. Это позволило укрепить основу для дальнейшего развития китайской живописи. Особое значение имело переосмысление традиции живописи художников-литераторов, усиление интереса к которой побудило художников уделять больше внимания культурному содержанию и духовному смыслу произведений, стремясь к выражению художественного состояния, а не только внешнего сходства форм. Подход, основанный на принципе «свободной, беглой живописи, не стремящейся к точному сходству», способствовал укреплению уникальной эстетической системы китайской живописи и её художественной самобытности.

В процессе наследования традиции художники не просто копировали древние техники, а переосмыслили их, адаптируя к эстетическим запросам современного общества и индивидуальному стилю. С одной стороны, такие традиционные приёмы работы кистью и тушью, как «гоу» (контур), «цунь» (штриховка для передачи фактуры), «ца» (растушёвка), «жань» (размывка) и «дянь» (точка), находят новое применение в изображении современных сюжетов, приобретая новую выразительность. Например, при изображении городских пейзажей художники применяют техники пейзажной живописи для передачи фактуры и объёма архитектурных объектов, благодаря чему произведения и обладают современным содержанием, и традиционной художественной эстетикой. С другой стороны, в плане цветового решения некоторые мастера выходят за рамки традиционной монохромной тушевой живописи, обращаясь к опыту цветной

живописи в стиле гунби. Это позволяет расширить цветовую палитру, усложнить тональные отношения и усилить визуальную выразительность произведений, придавая современной китайской живописи дополнительную художественную динамику и жизненную силу.

Политика Реформ и Открытости предоставила Китаю возможности для активного сотрудничества с мировым художественным пространством. Проникновение западных модернистских идей и художественных концепций создало благоприятные условия для обновления китайской живописи. Китайские художники начали целенаправленно искать пути синтеза восточной и западной традиций, интегрируя в китайскую живопись такие элементы, как принципы построения формы, цветовые теории и композиционные подходы западного искусства. К примеру, Линь Фэнмянь сочетал цветовые решения импрессионизма с традиционной китайской техникой кисти и туши, формируя стиль, в котором соединяются восточная поэтичность и западная формальная выразительность. В свою очередь, У Гуаньчжун переосмысливал традиционную живопись с позиций западной модернистской эстетики, акцентируя внимание на композиции, взаимодействии точки, линии и плоскости, а также ритме формы. Его произведения сохраняют дух сеи и одновременно обладают ярко выраженной современностью и формальной выразительностью. Подобные поиски синтеза не только обогатили художественный язык китайской живописи и расширили её выразительные возможности, но и способствовали формированию более широкого эстетического восприятия у зрителя.

Кроме синтеза восточных и западных художественных концепций, современные художники активно экспериментируют с материалами и техниками. Они выходят за пределы традиционного набора инструментов, кисти и рисовой бумаги, вводя в практику масляные, акриловые и акварельные краски, а также используют смешанные материалы. Кроме того, применяются нетрадиционные приёмы, такие как коллаж, отпечаток, разбрызгивание и другие способы работы с поверхностью, что позволяет добиваться оригинальных фактурных эффектов. Подобные эксперименты существенно расширяют выразительные возможности

современной китайской живописи, формируя новые визуальные формы и художественный опыт. Они отражают стремление художников к поиску и преодолению границ традиционного искусства. Так, в ряде работ использование смешанных материалов позволяет создавать рельефные, почти скульптурные поверхности, усиливая эмоциональную выразительность произведений.

Обширная территория Китая и разнообразие природных, историко-культурных и этнографических особенностей различных регионов являются плодородной почвой для формирования региональных художественных стилей. После начала политики Реформ и Открытости художники в разных регионах Китая на основе местных традиций формировали самобытные региональные художественные направления. К примеру, представители новой цзиньлинской школы, продолжая традиции классической живописи Нанкина, уделяли особое внимание наблюдению за природой, органично включая в свои произведения пейзажи южного Китая и создавая утонченные, глубокие произведения. В свою очередь, художники северо-восточного направления обращаются к природным и культурным особенностям северо-востока Китая, показывая жизнь и характер местного населения с помощью выразительной, энергичной манеры и насыщенной цветовой палитры. Их произведения передают силу и простоту, присущие культуре этого региона. Развитие таких региональных художественных традиций значительно обогащает современную китайскую живопись, отражая культурное и разнообразие страны.

Стремительное социально-экономическое развитие и рост уровня жизни населения привели к глубоким социальным трансформациям, одновременно породив новые социальные проблемы и противоречия. Современные китайские художники чутко реагировали на эти изменения, при помощи реалистического метода отражая различные стороны общественной жизни. Они обращаются к судьбам обычных людей, актуальным социальным вопросам и значимым историческим событиям, стремясь через художественные образы выразить своё осмысление социальной действительности. К примеру, в работе Ло Чжунли «Отец» с помощью гиперреалистической манеры воссоздан образ пожилого крестьянина,

на котором отразились следы тяжёлой жизни. Это произведение показало условия существования китайского крестьянства того времени и вызвало широкий общественный резонанс. В свою очередь, цикл работ Чжоу Сычуна «Шахтёры» передает страдания людей, вызванные войной, и выражает гуманистический призыв к миру и уважению человеческого достоинства. Подобные реалистические произведения не только фиксируют дух эпохи, но и продолжают и развивают гуманистическую традицию китайской культуры.

С ускорением урбанизации городская жизнь стала важнейшей частью современного общества. В этих условиях возникла городская живопись тушью, ставшая одной из значимых форм современной китайской живописи, ориентированной на отражение повседневной жизни. Художники этого направления сосредотачиваются на изображении людей, архитектуры и городских улиц, используя выразительность традиционной туши в сочетании с принципами современной композиции для передачи ритма, динамики и духовного содержания городской среды. В их работах находят отражение как образы урбанистического процветания, так и эмоциональные состояния современного человека в большом городе: одиночество, растерянность и внутреннее напряжение. Художники также осмысляют влияние технологической цивилизации и трансформацию традиционной культуры в условиях города. Например, в работах Тянь Лимина городские фигуративные сцены в технике туши отличаются особенными светотеневыми техниками и размытым, почти туманным пространством, что позволяет передать настроение жителей города. В произведениях Лю Цинхэ сочетание туши и цвета создаёт ощущение городской динамики, шума и жизненной энергии. Возникновение и развитие городской живописи тушью позволило китайскому искусству найти точки соприкосновения с современной городской культурой и открыло новые способы обновления традиционной живописи.

Политика Реформ и Открытости способствовала экономической трансформации Китая, благодаря чему сформировался и начал активно развиваться рынок произведений искусства. С одной стороны, это создало платформы для распространения китайской живописи, а также открыло новые коммерческие

возможности, стимулируя творческую активность художников и формирование рыночного сознания. С другой стороны, в связи с переходом на рыночные рельсы возникли и определённые проблемы. Часть авторов стала чрезмерно концентрироваться на коммерческой составляющей, что привело к неравномерному качеству произведений и унификации стиля. Вместе с тем для художников, обладающих подлинной художественной ценностью и новаторским подходом, развитие рынка произведений искусства предоставило дополнительные возможности для демонстрации работ и получения экономической поддержки, что в целом способствовало сохранению традиций китайской живописи. Так, произведения некоторых известных мастеров неоднократно достигали рекордных цен на аукционах, что усилило интерес публики и инвесторов к современной китайской живописи. Это, в свою очередь, побудило галереи и художественные институции активнее заниматься её продвижением и исследованием.

Под влиянием рынка произведений искусств художники сталкиваются с необходимостью поиска баланса между художественными ценностями и рыночными требованиями. Этот вопрос становится одним из ключевых для современного искусства. Часть художников придерживается строгих художественных принципов, не подстраиваясь под конъюнктуру рынка и сосредотачиваясь на поиске выразительных средств и развитии собственного художественного языка, другие, наоборот, более гибко реагируют на рыночный спрос, корректируя тематику и стиль своих работ с целью достижения баланса между творчеством и коммерческим успехом. Так, У Гуаньчжун на протяжении всей жизни последовательно занимался модернизацией китайской живописи, при этом оставаясь верным своим художественным идеалам и не поддаваясь влиянию моды. Высокая рыночная стоимость его произведений стала признанием их художественной значимости. В то же время некоторые художники, ориентированные преимущественно на рынок, создают серийные работы, отвечающие массовым эстетическим предпочтениям, что приносит им стабильный доход. Подобное расхождение стратегий отражает различия в художественных

установках и ценностных ориентирах авторов, а также оказывает определённое влияние на вектор развития современной китайской живописи.

Итак, эпоха Реформ и Открытости предоставила развитию современной китайской живописи широкие возможности для поисков и открыла безграничное пространство для экспериментов. На основе традиционного наследия, художники через инновации и обращение к реальности добились значительного прогресса в художественном языке, формах выражения и культурном содержании китайской живописи. Одновременно с этим формирование рынка произведений искусства принесло как новые возможности, так и определённые вызовы, заставив художников искать баланс между художественным и коммерческим. В дальнейшем развитие современной китайской живописи предполагает сохранение прочной связи с традиционной культурой при одновременном следовании открытому и инклюзивному духу новаторства. Важным направлением остаётся глубокое осмысление содержания эпохи и отражение социальных изменений через более разнообразные, самобытные и динамичные художественные формы, способные передавать дух времени. Реализация этих задач требует не только личных усилий и творческого поиска художников, но и поддержки со стороны общества в целом. Коллективные усилия всех участников культурного процесса будет способствовать процветанию искусства китайской живописи и внесёт значимый вклад в реализацию великого возрождения китайской нации и воплощению концепции китайской мечты.

Различные природные и географические условия, а также культурные традиции регионов Китая сформировали разнообразные региональные художественные стили. Так, величественность и масштаб северных территорий находят отражение в пейзажной живописи через монументальные, величественные образы, тогда как мягкость и утонченность южных районов, особенно региона Цзяннань, проявляются в изящной манере и сдержанной цветовой гамме. Региональная специфика стала важной основой развития современной китайской живописи. Художники, как правило, ориентируются на местную культуру, выражая через творчество любовь к родному краю и стремление сохранить его наследие и

традиции. Культурная укорененность придает произведениям местных художников культурную идентичность, а также усиливает эмоциональную связь зрителя с произведением, делая его более понятным и близким.

Природные ландшафты разных регионов становятся важнейшим источником вдохновения для художников. Так, например, причудливые сосны и скалы гор Хуаншань или живописные пейзажи города Гуйлинь не только демонстрируют красоту китайской природы, но и дают художникам неисчерпаемый материал для творческого вдохновения. Через изображение природы мастера выражают свое восхищение и уважение к окружающему миру. Помимо природных мотивов, важным ресурсом художественного творчества является региональная историко-культурная среда. Древняя архитектура, традиционные обычаи, легенды и биографии выдающихся личностей часто становятся сюжетами произведений.

Политика Реформ и Открытости способствовала активной мобильности населения, в результате чего обмен между художниками из разных регионов Китая стал более интенсивным. Такая мобильность обеспечила взаимное распространение и влияние различных региональных художественных стилей, предоставив мастерам возможности для обучения и заимствования опыта. Это помогло преодолеть ограниченность локальных традиций и способствовало дальнейшему развитию многообразия художественных направлений в китайской живописи. Кроме того, различные регионы активно развивают сотрудничество через проведение совместных выставок и художественных мероприятий. Эти инициативы не только демонстрируют достижения разных художественных школ, но и создают важные площадки для диалога между художниками.

Центры развития современной китайской живописи распределены по нескольким ключевым регионам страны: регион городов Пекин и Тяньцзинь и провинции Хэбэй, дельта реки Янцзы, дельта реки Чжуцзян, юго-западные, северо-восточные, центральные и северо-западные районы. Среди них особенно выделяется регион Пекин-Тяньцзинь-Хэбэй, где сложился один из важнейших художественных центров страны. Пекин как политическая и культурная столица является крупнейшим центром концентрации художественных ресурсов в Китае.

Здесь сосредоточено множество национальных художественных академий, музеев и галерей, что создает благоприятные условия для развития китайской живописи. Пекинские художники, сохраняя традиции, активно заимствуют элементы западного искусства, способствуя обновлению художественного языка. Кроме того, политический статус города делает его важной площадкой для демонстрации работ художников и международного обмена опытом. В то же время город Тяньцзинь обладает богатой традицией тушевой живописи, в которой гармонично сочетаются преемственность и новаторство. Местные художники уделяют большое внимание сохранению классических техник, одновременно внедряя современные элементы в свое творчество. Такие учебные заведения, как Тяньцзиньская академия изящных искусств, подготовили множество выдающихся мастеров, значительно обогативших возможности развития китайской живописи. Провинция Хэбэй отличается богатым культурным наследием древних государств Янь и Чжао, для которого характерны масштаб, простота и выразительность. Художники этого региона часто используют масштабную и энергичную манеру, изображая природные пейзажи, народную жизнь и исторические сюжеты. Их произведения не только отражают глубину традиционной культуры, но и передают облик современной эпохи, формируя уникальный художественный стиль.

В регионе дельты реки Янцзы особую роль в развитии современной китайской живописи играют провинции Цзянсу, Чжэцзян и город Шанхай, каждая из которых сформировала собственные художественные особенности. Цзянсу – один из наиболее развитых в экономическом и культурном отношении регионов Китая. Именно здесь сформировалась *Новая цзиньлинская школа*, оказавшая значительное влияние на современную китайскую живопись. Ее представители уделяют внимание объединению традиционных техник тушевой живописи с современным жизненным опытом. Их произведения, отличающиеся свежестью и естественностью, передают поэтичную атмосферу водных пейзажей района Цзяннань и дух времени. Художники провинции Цзянсу, продолжая традиции этой школы, активно развивают и обновляют ее художественные достижения, внося значительный вклад в развитие китайской живописи. Провинция Чжэцзян обладает

богатым культурным наследием и продолжительной традицией живописи художников-литераторов. В эпоху политики Реформ и Открытости художники этого региона унаследовали имеющиеся традиции, сфокусировавшись на техниках тушевой живописи и образном выражении. Соединяя традиционную культуру с современными эстетическими представлениями, они создают произведения, отличающиеся глубиной содержания. Активная художественная жизнь и частые культурные мероприятия создают здесь благоприятную среду для развития китайской живописи. Помимо этого, особое место занимает город Шанхай – международный мегаполис и центр хайпайской культуры. Здесь происходит интенсивное взаимодействие китайских и западных художественных традиций. Местные художники, сохраняя основы национальной живописи, активно перенимают западные художественные идеи и экспериментируют с новыми формами выражения. *Хайпайская живопись* отличается открытостью, новаторством и стилистическим разнообразием, занимая уникальное место в развитии современной китайской живописи.

В регионе дельты реки Чжуцзян ключевую роль в развитии современной китайской живописи играет провинция Гуандун и город Гонконг, которые служат важными центрами международного культурного обмена. Провинция Гуандун является важнейшей базой трансформации *Линнаньской школы*. После начала политики реформ местные художники, сохраняя традиции этого направления, активно внедряют новаторские подходы. Например, они уделяют большое внимание работе с натуры, стремятся уловить красоту повседневной жизни, а также заимствуют западные методы работы с цветом и композицией. В результате этого Линнаньская школа приобретает более важное место в художественном мире Китая. Помимо этого, экономическая развитость региона и его открытость внешнему миру создают благоприятные условия для творческого роста художников. Особое значение имеет Гонконг как международный финансовый и культурный центр, выступающий важным мостом между восточной и западной художественными традициями. Художники Гонконга достаточно рано и глубоко испытали влияние западного искусства, что позволило им органично соединять элементы разных

культур в своем творчестве. Активный художественный рынок, многочисленные выставки и культурные события делают Гонконг значимой платформой для распространения и развития китайской живописи.

В юго-западной части Китая развитие современной китайской живописи во многом определяется богатым культурным наследием и этническим разнообразием. Сычуань выступает важным центром, представляющим глубокую традицию культуры Башу. Обладая древней историей и богатым культурным наследием, этот регион сформировал своеобразную художественную среду. Местные художники, опираясь на традиции, активно включают элементы культуры Башу в свое творчество, создавая произведения с ярко выраженной региональной спецификой. Их работы часто отличаются свободной, мощной и экспрессивной манерой, отражающей характер и ментальность местного населения. Кроме того, художественные учреждения и учебные заведения Сычуани подготовили множество талантливых мастеров, внесших значительный вклад в развитие китайской живописи. Помимо этого, провинция Юньнань выделяется как регион с большим числом национальных меньшинств, чье культурное разнообразие предоставляет богатый материал для художественного творчества. Художники Юньнани глубоко изучают традиции, обычаи и образ жизни различных народов, отражая их в своих произведениях. Это позволяет создавать яркие и самобытные образы, передающие уникальный этнокультурный колорит региона. Одновременно с этим живописная природа Юньнани предоставляет художникам обширное пространство для вдохновения и творческих поисков.

Культура черноземных земель сформировала в северо-восточном регионе Китая своеобразный художественный стиль, отличающийся величественностью и простотой. Художники этого региона известны своей свободной и экспрессивной манерой письма. Они активно используют насыщенные цвета, чтобы передать особенности местной жизни и внутреннее состояние людей. Особое место в их творчестве занимают образы суровой природы. Прежде всего это зимние и снежные пейзажи, а также индустриальные сюжеты, отражающие специфику региона. Эти сюжеты не только расширяют тематический диапазон китайской живописи, но и

привносят в нее новые художественные формы и выразительные средства, укрепляя ее современное развитие.

Центральный регион Китая является колыбелью культуры Великой Китайской равнины и обладает глубоким историко-культурным наследием. В таких провинциях, как Хэнань, Хубэй и Хунань, художники, опираясь на традиции, активно ищут пути современного развития. Они уделяют большое внимание сохранению классических техник тушевой живописи, одновременно адаптируя их к требованиям современной жизни и актуальным эстетическим представлениям. В результате этого создаются произведения, в которых традиционная художественная основа сочетается с духом времени. Экономическое развитие и культурное оживление центральных регионов Китая также формируют благоприятную среду для творчества, предоставляя художникам новые возможности для самореализации.

Северо-западный регион Китая, являясь важным участком исторического Шелкового пути, получил новые возможности для развития китайской живописи в контексте политики возрождения культурного наследия. Художники этого региона черпают вдохновение из образов караванной культуры и записей об исторических событиях. Так, в их произведениях часто появляются пустыни, караваны верблюдов, древние городские стены. Эти мотивы формируют ярко выраженную региональную художественную специфику. Работы мастеров северо-западного Китая передают величественную красоту местных ландшафтов и глубину исторического наследия, расширяя тематические и образные границы китайской живописи.

Период политики Реформ и Открытости стал стимулом для дальнейшего развития реалистической живописи в Китае. Художники все чаще затрагивали вопросы реальной жизни в своих работах, изображая социальные изменения, быт народа и динамику эпохи средствами реализма. Они погружались в повседневную среду, черпая вдохновение из непосредственного жизненного опыта, благодаря чему их произведения отражают дух времени и отличаются социальной значимостью. Так, например, работы, посвященные сельским реформам, городскому строительству и промышленному развитию, наглядно отражают масштабные преобразования китайского общества в период реформ. В области

художественной техники китайские художники не только сохраняют приемы китайской живописи, но и активно занимаются обновлением и пересмотром с учетом современных тенденций. Они активно интегрируют западные реалистические методы, что делает изображения более убедительными и живыми. Кроме того, значительно расширилась и цветовая палитра в произведениях. Художники выходят за пределы традиционного доминирования туши, обогащая цветовые решения и усиливая эмоциональное воздействие произведений.

Многие художники в своем творчестве уделяют особое внимание современной трансформации традиционных техник тушевой живописи, соединяя классические приемы с современными эстетическими представлениями. Сохраняя выразительность и черты традиционных техник, они наполняют живопись новыми формами и смыслами. Например, за счет изменения привычных композиционных решений и использования элементов современной визуальной организации пространства традиционная техника получает новое осмысление и жизненную силу в условиях современного общества. Такой подход одновременно обеспечивает преемственность художественной традиции и отвечает актуальным эстетическим запросам. Одновременно изменяются и способы представления элементов традиционной культуры в современной китайской живописи. Художники уже не ограничиваются простым воспроизведением традиционных мотивов, а стремятся к их переосмыслению. Они извлекают из культурного наследия символы и образы, соединяя их с современными жизненными сюжетами и персонажами, создавая произведения с ярко выраженной индивидуальностью, затрагивающие современные вопросы. Благодаря этому традиционные элементы обретают новую форму существования и продолжают развиваться в контексте современной культуры.

Художники разных регионов активно используют в своем творчестве локальные культурные символы, подчеркивая тем самым региональную специфику. Так, например, художники из региона, включающего города Пеки и Тяньцзинь, а также провинцию Хэбэй, нередко обращаются к таким образам, как Запретный город и Великая китайская стена, чтобы передать культурную глубину Пекина. В

свою очередь, художники южных районов, особенно региона Цзяннань, часто используют мотивы малых мостов и протекающих под ними рек, белых стен и черных крыш, создавая поэтичный образ водных городков юга Китая. Использование локальных символов не только усиливает ощущение региональной идентичности таких произведений, но и обогащает художественный язык китайской живописи. Региональные эстетические представления также играют важную роль в формировании художественного стиля. Эстетические различия между регионами находят отражение в творчестве художников и приводят к формированию разнообразных стилей. Так, для северных регионов характерна тенденция к монументальности и экспрессивной свободе, тогда как южные традиции чаще подразумевают утонченность и лиричность. Эти различия, зачастую проявляются на интуитивном уровне, придавая произведениям отличительные черты того или иного региона.

Экспериментальная тушевая живопись стала новым явлением в китайском искусстве после начала политики Реформ и Открытости. Она выходит за рамки традиционных форм и эстетических норм, стремясь использовать новые материалы, технологии и художественные концепции. Художники этого направления уже не ограничены классическими приемами и техниками. Они активно исследуют новые возможности, начиная применением смешанных техник и заканчивая интеграцией мультимедийных средств. Развитие экспериментальной тушевой живописи открыло новые пути и методы для обновления китайской художественной традиции. В то же время идеи современного искусства, такие как инсталляционное искусство или перформанс, оказали заметное влияние на традиционную китайскую живопись. Некоторые художники начали внедрять эти концепции в свое творчество, создавая произведения, объединяющие несколько дисциплин. Подобные эксперименты размывают границы классической живописи, способствуя ее взаимодействию с другими видами искусства. Несмотря на существующие дискуссии вокруг подобных практик, они открывают перед китайской живописью новые горизонты, одновременно создавая как возможности для развития, так и новые вызовы.

После начала политики Реформ и Открытости по мере роста экономики и повышения уровня жизни населения в Китае постепенно сформировался художественный рынок, который стал стремительно развиваться. Китайская живопись, как одна из ключевых категорий искусства, заняла на нем важное место. Такие города, как Пекин, Шанхай и Гонконг, стали крупными центрами торговли произведениями искусства, где активно появлялись галереи и аукционные дома. Расцвет художественного рынка предоставил художникам больше возможностей для демонстрации и продажи своих работ, а также стимулировал их к более активной творческой деятельности. В процессе дальнейшего развития сформировалась группа коллекционеров, обладавших высоким художественным вкусом и интересом к сбору произведений искусства. Они активно приобретали и инвестировали в произведения китайской живописи. Деятельность таких коллекционеров не только обеспечивала художникам экономическую поддержку, но и способствовала распространению и сохранению произведений искусства. Кроме того, их выбор и продвижение работ в определенной степени оказывали влияние на направления развития художественного рынка.

Современная китайская живопись является ключевым носителем традиционной культуры и играет важную роль в ее сохранении и передаче. Посредством выставок, публикаций и других форм распространения произведения китайской живописи становятся доступными более широкой аудитории, позволяя все большему числу людей познакомиться с богатством и своеобразием китайской культурной традиции. В процессе творчества художники активно используют и переосмысливают элементы традиционной культуры, что способствует ее сохранению и дальнейшему развитию. Так, произведения, основанные на древней поэзии или исторических сюжетах, придают традиции новое звучание и современную интерпретацию. Политика Реформ и Открытости также поспособствовала активизации международного культурного обмена, благодаря чему китайская живопись все чаще представляется на глобальных выставках. Международные выставки и культурные проекты создают важные платформы для ее продвижения. Китайские художники активно участвуют в этих процессах,

демонстрируя свои работы и расширяя знания зарубежной аудитории о китайском искусстве. Такое культурное взаимодействие не только усиливает международное влияние китайской живописи, но и способствует взаимному обогащению различных культур.

Городское культурное строительство является важной частью развития города, где китайская живопись играет значимую роль. Во многих городах она рассматривается как один из символов культурной идентичности. Так, различные произведения художников размещаются в общественных пространствах, проводятся выставки, которые обогащают культурное содержание городской среды и повышают ее эстетический уровень. Например, в парках, на площадях и в библиотеках нередко можно увидеть работы китайской живописи, позволяющие людям в повседневной жизни соприкасаться с атмосферой традиционной культуры. Помимо этого, по мере ускоренного развития туризма усиливается и взаимодействие китайской живописи с городской туристической индустрией. Произведения с региональной спецификой становятся своеобразной визитной карточкой города, привлекая многочисленных посетителей. Например, работы, посвященные пейзажам озера Сиху, формируют у зрителей представление о красоте города Ханчжоу и вызывают желание увидеть ее в реальности. В свою очередь, произведения, изображающие классические сады города Сучжоу, способствуют популяризации уникальной парковой культуры этого города. Такое взаимодействие не только стимулирует развитие местного туризма, но и открывает новые пути для распространения и дальнейшего развития китайской живописи.

Кроме того, региональные и культурные факторы оказали глубокое влияние на развитие современной китайской живописи в эпоху Реформ и Открытости. Культурные особенности различных регионов, такие как культурное наследие региона, объединяющего города Пекин, Тяньцзинь и провинцию Хэбэй, культура древнего государств У и Юэ в дельте реки Янцзы, а также культура Линнань в дельте реки Чжуцзян существенно повлияли на стилистику и направления художественного творчества в соответствующих областях. В то же время активное взаимодействие и обмен между регионами способствовали многообразию

художественных форм и их взаимному обогащению. Такое переплетение региональных особенностей и культурных традиций стало важным двигателем перехода китайской живописи от традиционной формы к современной, позволив ей, сохраняя преемственность, обрести большую актуальность и инновационность.

Таким образом, формирование нескольких центров развития, таких как Пекин-Тяньцзинь-Хэбэй, дельта реки Янцзы, дельта реки Чжуцзян и юго-западные регионы Китая, свидетельствует о широте географического распространения и богатстве форм современной китайской живописи. Каждый из этих центров, обладает уникальным художественным стилем, кругом выдающихся художников, а также особыми творческими чертами, внося уникальный вклад в общее развитие искусства Китая. Так, например, Пекин как политический и культурный центр страны концентрирует значительные художественные ресурсы и талантливых художников. В регионе дельты Янцзы активно развиваются такие направления, как Новая цзиньлинская школа и Чжэцзянская традиция живописи, художники которых добились заметных успехов в объединении традиции и современности. В районе дельты реки Чжуцзян Линнаньская школа демонстрирует особые успехи, соединяя наследие традиций и новаторскую деятельность. Помимо этого, юго-западные регионы Китая, в свою очередь, благодаря богатству этнокультурных ресурсов привносят в китайскую живопись новые темы и образы. Взаимодействие этих центров способствуют их совместному развитию, формируя систему, которая в эпоху Реформ и Открытости стала важным фактором расцвета современной китайской живописи.

Многообразие художественных стилей, развитие техник реализма, поиск синтеза традиции и современности, применение региональной специфики, а также внедрение новых методов в тушевой живописи и идей современного искусства – все это формирует богатую и многослойную картину современной китайской живописи. Опираясь на традицию, китайские художники непрерывно обновляют художественный язык, тем самым удовлетворяя разнообразные эстетические запросы аудитории и обеспечивая китайской живописи значимое место в системе современного искусства. Одновременно с этим формирование центров развития

современной китайской живописи оказало широкое влияние на общественную и культурную сферы. Так, например, активное развитие получил художественный рынок. В сфере культурного наследия и обменов произошла популяризации традиционной культуры Китая, которая поспособствовала укреплению международных культурных связей. Помимо этого, современная китайская живопись оказывает влияние и на городское развитие, способствуя повышению культурного имиджа городов и их интеграции с туристической индустрией. Таким образом, современная китайская живопись выступает уже не только как форма художественного выражения, но и как важный фактор, стимулирующий развитие социокультурных процессов.

В период политики Реформ и Открытости на фоне стремительного социально-экономического развития Китая, сфера культуры и искусства также пережила беспрецедентный подъем. Современная китайская живопись в этот период получила мощный импульс к развитию. Так, появилось множество художественных направлений, стилистические особенности которых стали отличаться заметным разнообразием. Далее будут рассмотрены основные школы современной китайской живописи данного периода и их художественные характеристики.

К числу ключевых направлений в современной китайской живописи периода политики Реформ и Открытости в Китае относятся *Хайшанская школа, Пекинско-тяньцзиньская школа, Линнаньская школа, Новая цзиньлинская школа, Чанъаньская школа,* а также *Школа живописи снега и льда*. Каждая из школ обладает собственной художественной спецификой, благодаря чему они сыграли важную роль в процессе модернизации китайской живописи.

Хайшанская школа возникла в конце XIX века в Шанхае как одно из важных направлений китайской живописи. Ее известными представителями являются У Чаншо, Хуан Биньхун, У Хуфань и Чжан Дацянь. В своем творчестве они одновременно опирались на народную живописную традицию и заимствовали элементы западной техники, синтезируя восточные и западные художественные принципы в единый выразительный язык. Произведения этой школы отличаются

новаторством в использовании цвета, работе кистью и тушью, а также в композиционном построении, что придает им яркий и современный характер.

Пекинско-тяньцзиньская школа сформировалась благодаря преемственности национальной культурной традиции в регионах Пекина и Тяньцзиня в конце династии Цин и начале периода Китайской республики. Ее ключевые представители включают следующих художников: Сяо Цзюньсянь, Чэнь Шицзэн, Ци Байши, Юй Фэйань и Ли Кэжань. Сохраняя традиционные техники китайской живописи, художники этой школы стремились к непосредственному поиску новаторских решений. В результате сформировался стиль, сочетающий классическую выразительность с современным художественным духом. Их работы демонстрируют высокий уровень мастерства в использовании кисти и туши, цветовом сочетании и композиции.

Линнаньская школа живописи стала наиболее зрелым и влиятельным направлением, возникшим после шанхайской школы. Ее ведущими представителями являются Гао Цзяньфу, Гао Цифэн и Чэнь Шужэнь. Линнаньская школа фокусировала внимание на реальной жизни и стремилась к сочетанию изысканности и доступности для широкой публики. Художники этого направления синтезируют традиционные китайские техники с элементами западной живописи, формируя яркий, смелый и экспрессивный стиль. Их произведения отличаются новаторством в выборе сюжетов, использовании художественных приемов и цветовых решений, а также отражают дух времени.

Новая цзиньлинская школа стала одной из наиболее влиятельных. сформировавшихся после образования КНР. Среди ее ключевых представителей можно отметить таких художников, как Фу Баоши, Цянь Сунъянь, Я Мин, Сун Вэньчжи и Вэй Цзыси. Опираясь на традиционные основы китайской живописи, художники этой школы стремились выразить дух новой эпохи и современные эстетические идеалы. В результате их творчества сформировался стиль, сочетающий традиционные средства выражения с современными художественными идеями. Их работы демонстрируют высокий уровень мастерства в использовании кисти и туши, выборе цветов и композиции.

Чанъаньская школа живописи представляет собой художественное объединение, сформированное такими мастерами, как Ши Лу, Чжао Ванъюнь, Ли Цзышэн, Кан Шияо, Хэ Хайся и Фан Цзичжун. Их творчество сосредоточено преимущественно на пейзажах и фигуративных композициях, а также включает изображения цветов и птиц. Основное внимание школы уделяется природе и быту северо-западных регионов Китая. Художники этой школы предложили принцип «одной рукой опираться на традицию, другой – на жизнь», определивший их художественный путь. Произведения этой школы отличаются ярко выраженной региональной спецификой, национальным колоритом, а также мастерством в использовании туши, цвета и композиции.

Школа живописи снега и льда сформировалась вокруг художника Юй Чжисюэ. Деятельность этой школы была сосредоточена на изображении зимних ландшафтов. Ее представители выработали уникальный художественный стиль, основанный на принципе аккуратного сочетания пустоты и насыщенности на картине. С помощью особых приемов кисти художники передают эстетику снежных и ледяных пейзажей. Работы этого направления отличаются новаторством и оригинальностью в использовании цвета, техники и композиции.

В эпоху политики Реформ и Открытости современная китайская живопись, опираясь на традицию, активно впитывала достижения западного изобразительного искусства, формируя разнообразные художественные направления и стили. Эти изменения не только обогатили выразительный язык китайской живописи, но и способствовали ее интеграции с современной социальной и культурной средой. По мере углубления контактов между Востоком и Западом сложились синтетические художественные стили, сочетающие традиции двух культур. С одной стороны, в них сохраняются характерные черты традиционной китайской живописи, такие как выразительность при помощи линий и туши, культурная глубина и поэтичность образа. С другой стороны, заимствуются западные приемы, такие как работа с цветом, светотенью и композиционной структурой. Все это сделало выразительные методы китайских художников более разнообразными и более современными. Показательным примером является

позднее творчество Чжана Дацяня. Его техника разбрызгивания цвета сформировалась под влиянием западного абстрактного экспрессионизма, но при этом обрела самобытное воплощение в рамках китайской художественной традиции.

Реализм и свободное выражение при помощи техник се-и являются двумя ключевыми художественными принципами традиционной китайской живописи. В эпоху политики Реформ и Открытости современная китайская живопись, продолжая традицию, стремилась соединить эти два подхода, формируя особый обобщающий стиль. Такой стиль был одновременно ориентирован на точную передачу формы и фактуры объекта и на выражение субъективных эмоций и эстетических устремлений художника. Характерным примером такого синтеза является творчество Сюя Бэйхуна, который объединил европейскую реалистическую практику с традиционными китайскими техниками, привнеся в живопись не только точность изображения, но и глубокую социальную направленность, связанную с переживаниями за судьбу страны и вниманием к современной жизни. В то же время Пань Тяньшоу, объединяя традиции южной и северной школ живописи, преодолел изысканность и мягкость живописи эпох Мин и Цин в жанре цветов и птиц, создав напряженный и выразительный стиль, ярко воплощающий дух техники се-и.

Современная китайская живопись характеризуется смелыми экспериментами как в области тематики, так и художественных приемов. С одной стороны, художники перестают ограничиваться традиционными жанрами, такими как пейзажи гор и рек, изображения цветов и птиц или портретная живопись, обращаясь к более широкому кругу явлений социальной жизни и природной среды. Так, например, в поле их внимания оказываются городская повседневность, индустриальные ландшафты, экологические проблемы и другие актуальные темы современности, что делает китайскую живопись более разнообразной и отвечающей духу времени. С другой стороны, значительные изменения происходят и в области художественной техники. Художники активно заимствуют и переосмысливают западные приемы, такие как работу со светотенью, цветом и

пространственной композицией, благодаря чему выразительные средства китайской живописи становятся более разнообразными и современными. Одновременно с этим некоторые художники предпринимают попытки соединить традиционные методы тушевой живописи с возможностями современных технологий, что приводит к появлению новых художественных техник и форм визуального выражения.

Современная китайская живопись, опираясь на традицию, стремится к органичному соединению национального и современного компонентов. С одной стороны, художники более глубоко исследуют сущность и внутреннее содержание китайской традиционной культуры, интегрируя ее в свои произведения, благодаря чему живопись становится более богатой по культурному содержанию. С другой стороны, художники активно перенимают достижения западной современной культуры, соединяя их с национальной художественной традицией и формируя своеобразный синтетический стиль. Этот стиль сохраняет национальную специфику китайской культуры, одновременно впитывая современные идеи и выразительные средства Запада. В результате этого китайская живопись становится более многослойной как в культурном содержании, так и в художественных формах.

Период политики Реформ и Открытости ознаменовал активное развитие современной китайской живописи, которое не только обогатило ее художественный язык и формы выражения художников, но и способствовало более тесной интеграции искусства с современной социальной средой. Помимо этого, такое развитие оказало глубокое влияние на всю сферу китайской культуры и искусства. С одной стороны, опираясь на традицию, художники осуществляли смелые инновации и эксперименты, благодаря чему китайская живопись стала более разнообразной и современной в плане тематики, техники и способов выражения. С другой стороны, активное освоение достижений западной живописи и их соединение с китайской культурной традицией привело к формированию синтетического художественного стиля и особого культурного содержания. Такой стиль сохраняет выразительность, культурную глубину и поэтичность китайской традиции, одновременно обогащаясь достижениями западной живописи.

Подобные процессы способствовали более глубокому взаимодействию и взаимопроникновению восточной и западной культур. Через выставки, художественные обмены и международные проекты усилилось взаимопонимание и обмен опытом, что укрепило культурное разнообразие и открытость. Инновации в тематике, технике и формах выражения сделали современную китайскую живопись заметным явлением в международном художественном сообществе. Участие китайских художников в зарубежных выставках и культурных мероприятиях позволило продемонстрировать уникальную художественную специфику Китая, повысить международный статус китайской живописи, а также перейти к более широкому распространению китайской культуры в мире.

Таким образом, современные китайские художники, опираясь на традиции, осуществили ряд смелых инноваций и экспериментов, в результате чего сформировались многочисленные течения и стили. Эти художественные течения не только обогатили язык и выразительные средства китайской живописи, но и способствовали ее более тесной интеграции с современной социальной реальностью, а также ее дальнейшему развитию. Одновременно с этим развитие современной китайской живописи оказало глубокое влияние на всю сферу китайской культуры и искусства, значительно расширив ее горизонты. Можно предположить, что современная китайская живопись продолжит развиваться в процессе взаимодействия традиций и новаторства, постепенно укрепляя свои позиции и внося более значимый вклад в развитие китайской художественной культуры.

В данной главе было проведено углубленное исследование основных направлений и художественных особенностей современной китайской живописи в период проведения политики Реформ и Открытости. На основе анализа деятельности таких ключевых школ, как Хайшанская школа, Пекинско-тяньцзиньская школа, Линнаньская школа, Новая цзиньлинская школа, Чанъаньская школа, а также Школа живописи снега и льда, было установлено, что все перечисленные школы осуществляли инновации и эксперименты, опираясь на художественные традиции. Одновременно с этим были рассмотрены основные

тенденции развития и ход трансформации современного искусства Китая путем анализа характеристик современной китайской живописи, синтеза техник Востока и Запада, сочетания реализма и свободного выражения в стиле сеи, новаторства в тематике и техниках, а также интеграции национальных и современных компонентов.

ГЛАВА 3. СОВРЕМЕННЫЕ МАСТЕРА КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

3.1. Лю Сяодун: наблюдатель и летописец городской жизни

Художественный стиль Лю Сяодуна можно охарактеризовать как сочетание реализма и экспрессионизма. Его техника унаследовала от реализма точное и достоверное изображение окружающей действительности, одновременно переняв из экспрессионизма яркость выражения внутренних чувств и субъективного опыта. Этот синтез проявляется во всех аспектах его работ периода 1990–2010 годов (илл. 52-56).

Образы персонажей в работах Лю Сяодуна обладают яркими реалистическими чертами. Так, художник мастерски улавливает мимику и движения людей и точно передает их на холсте. Однако он не ограничивается простым воспроизведением объективной реальности. С помощью приемов гиперболизации и деформации он усиливает эмоциональную выразительность образов, делая их более экспрессивными. Например, в картине «Нарушение правил» (1996) изображена группа полуобнажённых рабочих-мигрантов, которые сидят в кузове открытого грузовика под палящим солнцем. Рядом – большие канистры с бензином. Большинство рабочих смотрят прямо на зрителя и улыбаются. Лю Сяодун вдохновился реальной сценой: в 1996 году, проезжая по Пекину, он увидел сначала грузовик с людьми, а вскоре – машину с свиньями. Эти два образа наложились друг на друга в его сознании, и это подтолкнуло к созданию работы. Художник через такую композицию (наклонённый горизонт, сжатое пространство) передаёт ощущение давления и угнетения. Обнажённые тела рабочих лишают их «социальной маски» – спецодежды, касок, – и это возвращает к идее «голой жизни», подчёркивая маргинализацию и уязвимость низших слоёв общества. Рабочие одновременно выступают «инструментами» городского строительства и «другими», исключёнными из полноценного участия в жизни модернизирующегося Китая. Канистры с бензином трактуют как символ жизненного бремени. В целом картина становится метафорой беспомощности перед лицом социально-экономических процессов эпохи реформ 1990-х годов. Эта работа – одна из ключевых в творчестве

Лю Сяодуна. Она стала одной из первых, где художник сознательно сделал темой судьбы рабочих-мигрантов и выразил свою социальную обеспокоенность. Позже картина экспонировалась на важных выставках, например, на Венецианской биеннале 1997 года и на групповой выставке Representing People в Великобритании в 1998 году. А в 2008 году на аукционе Sotheby's «Нарушение правил» установила личный рекорд художника – её продали примерно за 8,5 миллиона долларов. Так что «нарушение» тут – не про закон, а про художественный и социальный жест: Лю Сяодун нарушил негласные нормы, обратив пристальное внимание на тех, кого общество часто игнорирует.

В плане цветовой передачи Лю Сяодун сочетает реалистичность с высокой выразительностью. Он мастерски использует контраст света и тени, а также холодные и теплые оттенки, создавая усиленное визуальное воздействие. При этом художник уделяет внимание символике цвета, используя его для передачи внутреннего мира и эмоционального состояния персонажей. Например, на картине «Метро» (2000) изображен переполненный вагон метро. Композиция построена на уровне глаз. Множество людей сжаты в тесном пространстве, что создает ощущение скученности и давки. Большинство персонажей лишены выраженных эмоций, их взгляды пусты, между ними отсутствует какое-либо взаимодействие, что передает холодность и отчужденность городской жизни. Художник тщательно прорабатывает образы: через мимику, жесты и одежду он раскрывает социальные роли и внутренний мир персонажей. Здесь представлены разные группы городского общества: офисные работники в деловых костюмах, студенты с рюкзаками, домохозяйки с сумками. Работа художника отличается четкими образами, цветовым контрастом и выразительностью, создающими атмосферу подавленности и отчуждения. Картина выполнена преимущественно в холодной цветовой гамме, усиливающей чувство изоляции. Контраст между оттенками кожи и цветами одежды подчеркивает одиночество и эмоциональную отстраненность персонажей. В то же время теплые оттенки используются для акцентирования их внутренней изоляции изображенных людей. Реалистичная проработка фигур, деталей окружающей среды и светотени позволяет достоверно воссоздать сцену в

вагоне метро, отражая условия существования и духовный мир современного городского жителя. Произведение раскрывает такие черты городской жизни, как суета, давление и острая конкуренция, побуждая зрителя задуматься о современном образе жизни, судьбе личности и характере социальных связей.

Композиция в работах Лю Сяодуна обычно отличается простотой и понятностью. Он умело использует геометрические формы и линии для разделения пространства, создавая выразительный ритм и внутреннюю динамику. При этом художник уделяет большое внимание чувству пространства и многослойности, благодаря чему его произведения приобретают большую глубину и напряженность. Например, масштабная серия картин «Большое переселение Трех ущелий» (2003-2005) посвящена судьбе людей, вынужденных покинуть родные места из-за строительства гидроэлектростанции «Три ущелья» (Санься) на реке Янцзы. В 2003 году Лю Сяодун отправился в провинцию Хубэй, где возводили гигантскую плотину «Три ущелья» на реке Янцзы. Строительство привело к масштабному переселению: чтобы заполнить водохранилище, пришлось переместить около 1,3 миллиона человек, а под воду ушли тысячи деревень и городов. Художник решил запечатлеть эту историю – не саму стройку как инженерный подвиг, а человеческую сторону события: судьбы людей, которые теряли родные дома. Так и появилась серия «Три ущелья», которую создавалась в 2003–2005 годах. Лю Сяодун работает в реалистичной манере, и в этих полотнах он очень детально показывает эмоции и ситуации. В его работах нет прямых политических оценок – он скорее наблюдает и предлагает зрителю самому задуматься: оправданы ли такие жертвы ради прогресса, есть ли другие пути. На картине «Большое переселение» (2003) (илл. 52) группа рабочих несёт длинный металлический стержень. Он тянется по полотну слева направо и тревожно намекает на поднимающийся уровень воды. На фоне – пейзаж разрушений. Данная работа достаточно сдержана по цвету и наполнена трагизмом и надеждой. В нем зафиксирован важный исторический момент, благодаря чему оно обладает значительной документальной ценностью, одновременно передавая трудности и испытания, с которыми столкнулись люди в процессе переселения, их надежды и ожидания будущего. Все это побуждает зрителя к размышлению о

развитии общества и судьбе человека. Серия стала важной вехой в творчестве Лю Сяодуна и одним из ключевых художественных откликов на этот масштабный социальный сдвиг. Работы из «Трёх ущелий» выставлялись, в том числе за пределами Китая (например, в Азиатском художественном музее в Сан-Франциско). А отдельные полотна из серии устанавливали рекорды на аукционах.

Тематика произведений Лю Сяодуна в период 1990–2010 годов в основном сосредоточена на городских жителях и их повседневной жизни. Он обращает внимание на состояние существования и духовный мир личности в процессе урбанизации. Помимо этого, через изображение будней обычных людей художник раскрывает сложные эмоции современного горожанина, такие как одиночество, растерянность, тревогу. Сюжеты его картин чаще всего заимствованы из повседневной жизни – это метро, торговые центры, улицы, кафе и другие городские пространства. Персонажи его картин – это обычные жители города. Так, среди изображенных городских жителей кто-то спешит по своим делам, кто-то останавливается и всматривается вдаль, кто-то погружен в размышления. Через изображение этих сцен художник передает характерные черты городской жизни – шум, тесноту, ускоренный ритм. Все это позволяет ему раскрывать тему внутреннего одиночества и отчужденности современного человека (илл. 11).

Художник через тщательную проработку мимики, жестов и одежды персонажей раскрывает их индивидуальные черты характера и внутренний мир. Так, например, на картине «Истощение» (1998) изображен изнуренный офисный работник. Он обессиленно развалился на стуле, его взгляд пуст, что передает напряжение и безысходность городской жизни. Композиция построена как крупным планом, фигура помещена в центр, выражение лица намеренно гиперболизировано, подчеркивая внутреннюю боль и борьбу. Помимо этого, поза персонажа искажена, а фон за его спиной размывается, усиливая ощущение усталости. Картина выполнена преимущественно в серо-коричневых тонах, создающих атмосферу подавленности и истощения. Контраст между оттенками кожи и одеждой усиливает ощущение одиночества и беспомощности.

В другой работе художника под названием «Фастфуд» (2002) изображена группа людей, принимающих пищу в ресторане быстрого питания. Яркий свет освещает ровно расставленные столы и стулья, на стенах развешаны красочные рекламные плакаты. Создается ощущение, что в воздухе витает запах жареной еды. Однако в этой, на первый взгляд, оживленной и шумной обстановке лица людей лишены выражения, каждый погружен в себя, что передает холод и отчужденность городской жизни. Персонажи намеренно размещены в изолированных друг от друга пространствах: одни опустили головы, поглощая еду, в то время как другие смотрят в экраны телефонов, а третьи безучастно глядят в окно. Между персонажами нет ни зрительного контакта, ни общения. Мимика, жесты и одежда раскрывает их социальные роли и внутренний настрой. Офисный работник в деловом костюме торопливо глотает пищу, в его взгляде читаются усталость и тревога, словно он задыхается от стремительного ритма жизни. Студент с рюкзаком, поедая гамбургер, одновременно уткнулся в телефон, полностью отрешенный от окружающего мира. Домохозяйка с пакетами механически пережевывает еду, ее взгляд пуст, как будто повседневная рутина лишила ее всякого энтузиазма. В работе используется холодная цветовая гамма для передачи атмосферы. Холодный свет, тусклые стены и мебель, бледные оттенки кожи персонажей создают ощущение одиночества. Единственные яркие цвета на картине – это рекламные плакаты на стенах, которые были добавлены для иронии, напоминая о наступлении эпохи потребительства. Композиция построена на уровне глаз, множество фигур сжаты в тесном пространстве, что создает ощущение скученности. Столы и стулья разделяют людей на отдельные зоны, лишенные взаимосвязи, символизируя отчуждение между людьми в городской среде. Холодная палитра, замкнутая композиция и гиперболизированные выражения лиц усиливают визуальное воздействие, побуждая зрителя задуматься о современном образе жизни, отношениях между людьми и системе социальных ценностей.

В картине «Тёплая постель» (2006), художник обращается к интимной, приватной сцене – и через нее раскрывает более широкие темы: уязвимость, близость, одиночество, телесность. Для Лю Сяодуна такие бытовые, «тихие»

сюжеты – способ показать внутренний мир людей на фоне масштабных перемен в китайском обществе. Как представитель «нового реализма», в картине «Мой родной дом» (2010) (илл. 56) он фиксирует повседневность, человеческие состояния и социальные сдвиги. Лю Сяодун родился в 1963 году в небольшом промышленном посёлке Цзиньчэн в провинции Ляонин. Когда ему было 17 лет, он уехал в Пекин учиться в Центральной академии изящных искусств. И спустя примерно тридцать лет художник решил вернуться в родные места. В 2010 году Лю Сяодун провёл в Цзиньчэне около трёх месяцев. Он писал маслом портреты своих родных, друзей детства, сцены из жизни городка – то, что изменилось, а что осталось прежним. Параллельно он вёл дневник, делал зарисовки и фотографии. Лю Сяодун не просто рисовал пейзажи или портреты. Он создавал нюансированный «портрет» целого сообщества – китайского рабочего класса, жизнь которого за десятилетия изменилась под влиянием экономических реформ и глобализации. Через личные истории он показывал, как трансформируется среда и судьбы людей.

Произведения Лю Сяодуна периода 1990–2010 годов сочетают в себе национальную специфику и современную направленность. Через изображение городских жителей и их повседневной жизни художник показывает масштабные изменения китайского общества в процессе модернизации, а также опыт и самоидентификацию личности в условиях этих перемен.

Его художественное творчество базируется на китайской реальности, но при этом обладает отличительными чертами современности, что проявляется в темах, сюжетах и художественном языке. Персонажи и сцены в его работах несут отчетливые китайские элементы, такие как хутуны (традиционные формы переулочной застройки), сыхэюани (тип традиционной китайской застройки, при котором четыре здания помещаются фасадами внутрь по сторонам прямоугольного двора), велосипеды, выступая символами городской культуры Китая. Кроме того, художник активно использует традиционные культурные знаки. Например, применяются элементы пекинской оперы (маски), каллиграфия, приемы тушевой живописи. В изображении современной городской жизни все это придает

произведениям более глубокое культурное содержание. Его работы сосредоточены на трансформации китайского общества в процессе модернизации, а также на том, как отдельный человек переживает эти изменения и осмысляет свою идентичность. В этом проявляется глубокое осмысление художником актуальных социальных проблем Китая и его внимание к судьбе нации.

Таким образом, работы Лю Сяодуна достоверно воссоздают различные стороны городской жизни, такие как транспортные заторы, экологические проблемы, социальная несправедливость, побуждая зрителя задуматься о реальности современного общества. При этом он не ограничивается традиционными приемами реализма, а сочетает их с выразительными средствами современного искусства, такими как гиперболизация, деформация, символизм, предлагая новое прочтение реализма. Через изображение городских жителей и их повседневной жизни художник раскрывает масштабные изменения китайского общества в процессе модернизации, а также показывает, как человек переживает эти трансформации и формирует свою идентичность. Его творчество обладает критическим характером. Так, обнажая и осмысляя социальные проблемы, он призывает зрителя обратить внимание на действительность и переосмыслить современный образ жизни.

3.2. Юэ Миньцзюнь: представитель иронического реализма

Художественный стиль Юэ Миньцзюня можно охарактеризовать как синтез поп-арта и циничного реализма. Он является одним из передовых художников современного китайского искусства и одним из ключевых представителей этого направления. В своем творчестве он заимствует у поп-арта внимание к массовой культуре и потребительскому обществу, а также его яркую цветовую палитру и повторяющиеся визуальные образы. Одновременно художник соединяет это с принципами циничного реализма – ироничным и критическим отношением к социальной действительности, а также использованием гиперболы и абсурда как выразительных средств (илл. 57-63).

В 1980-х годах по мере реализации политики Реформ и Открытости Китай значительно расширил масштабы своей открытости к внешнему миру. Активизация международного экономического обмена также поспособствовала развитию политических и культурных контактов между Китаем и странами Запада[67]. Это, в свою очередь, создало большие возможности для проникновения западного современного искусства в Китай. В 1990-х годах китайская художественная среда вступила в период наибольшей свободы. Так, в поле зрения китайских художников было введено большое количество западной философской, эстетической и специализированной литературы и журналов. Такой международный контекст оказал положительное влияние на современное китайское искусство, позволив художникам более глубоко понять принципы развития мирового искусства на современном этапе.

Столкновение художественных идей и свободный культурный обмен открыли для художников более широкие горизонты, что привело к появлению множества новых форм художественного творчества в области изобразительного искусства. Изменения в культуре и искусстве также трансформировали связь между искусством и повседневной жизнью, повлияв на выбор тем, художественный язык и использование материалов в художественной практике. Одним из ключевых факторов стало влияние западного поп-арта. Китайские художники начали активно включать в свои работы образы обычной жизни, повседневных персонажей и личных переживаний. В этот период гуманистическое начало в искусстве получило новое развитие и стало активно возрождаться[68]. Художники начали исследовать пути того, как соединить западные художественные методы с современной китайской культурой. В живописи все чаще стали появляться элементы народного быта, усиливаться внимание к актуальной социальной реальности. Помимо этого, западные художественные средства и материалы стали все более органично

---

[67] *Пэн Сюинь, Ян Айсинь.* Социокультурный контекст развития китайского искусства 1990-х годов. Вестник Нанькайского университета, 2000 (09): 46.

[68] *Ша Цзинвэнь.* За блеском помпезности: анализ современного состояния художественного рынка Китая. Нанкинский педагогический университет, 2008: 2.

объединяться с тематикой, основанной на личном жизненном опыте и социальном контексте.

Термин «циничный реализм» был впервые предложен известным художественным критиком Ли Сяньтином. Он обозначает отношение к реалистическому изображению окружающей действительности через призму иронии, насмешки и нарочито пренебрежительного взгляда. Персонажи в произведениях Юэ Миньцзюня чаще всего изображены смеющимися во весь рот, с подчеркнуто беззаботным и насмешливым выражением лица, что придает им абсурдный и комический характер[69]. Именно поэтому при взгляде на его работы зрителя прежде всего привлекает фирменный образ громкого смеха (илл. 59-62). Эта узнаваемая «глупая улыбка» и гиперболизированные жесты становятся фирменным визуальным символом Юэ Миньцзюня.

Творческое вдохновение Юэ Миньцзюня во многом связано с автопортретом, что перекликается с живописью Фана Лицзюня. Он часто использует собственный образ в качестве модели, режиссируя различные гротескные и преувеличенные жесты и выражения, такие как закрытые глаза или нелепая, нарочитая улыбка. Все это стало характерной чертой его работ и важной составляющей циничного реализма. В процессе создания его произведений можно выделить три ключевые особенности. Во-первых, применение символизированного визуального языка. Юэ Миньцзюнь активно применяет повторяющиеся символы, гиперболизируя художественный образ. Повторяемость и преувеличение создают сильное визуальное напряжение, оказывая мощное воздействие на зрителя[70]. Во-вторых, в плане выбора цвета художник отказывается от традиционной реалистической живописной моделировки, используя почти плоскостную, монохромную манеру изображения фигур. Цвета при этом чистые, лаконичные и предельно выразительные, что усиливает визуальный эффект и создает ощущение потрясения. В-третьих, при выборе формы выражения художник включает методы дизайна,

---

[69] *Ван Чуцзюнь.* Исследование феномена масок в современной китайской живописи (на примере Чжана Сяогана, Юэ Миньцзюня и Фана Лицзюня). Красота и время, 2021 (08): 83–85. DOI: 10.16129/j.cnki.mysdx.2021.08.021.

[70] *Ли Шансюэ.* Проявление самосознания и интерпретация «языка лиц» в живописи Юэ Миньцзюнья. Янчжоуский университет, 2015: 1, 6.

сочетая геометрические структуры с повторяющимися символическими элементами. Это разрушает традиционную установку на натуралистичность изображения и заменяет ее принципами абстрактной композиции, подчеркивая основную идею произведения и оставляя сильное впечатление у зрителя.

В 1990-х годах смелые художественные эксперименты Юэ Миньцзюня заложили теоретическую и практическую основу для циничного реализма в живописи[71]. Его работы в основном строятся вокруг автопортрета. Это могут быть фигуры с открытым ртом во время смеха, с закрытыми глазами, широко улыбающиеся, с ровным рядом белых зубов (илл. 58, 59). Фигуры могут появляться как поодиночке, так и в группах. Они одновременно гротескны и комичны. На их фоне нередко появляются образы идеализированного мира – море, голубое небо, белые облака. На переднем плане работ часто можно увидеть крупные фигуры с преувеличенными, абсурдными, смеющимися лицами, которые вступают в резкий контраст с гармоничным и красивым фоном. В композиции также могут присутствовать знаки эпохи, такие как площадь Тяньаньмэнь, мост Цзиньшуйцяо, красные фонари, красные стены и т. д. На фоне этих повседневных городских пространств художник фиксирует дух времени, интерпретируя его через собственную художественную систему. Одновременно с этим художник выражает особое отношение людей к жизненным трудностям и препятствиям: они способны воспринимать их с легкостью, уверенностью и даже с беззаботным смехом – в духе так называемого «духа А-Кью» (персонажа из произведений Лу Синь), символизирующего своеобразную психологическую адаптацию к реальности. В работе «Море, суша и воздух» (2007) изображены военнослужащие морских, сухопутных и воздушных сил, которые с закрытыми глазами громко смеются. На фоне голубого неба с белыми облаками над Тяньаньмэнь и красных драпировок художник использует единый образ персонажа, варьируя лишь типы военных головных уборов. Такой прием – повторение одного и того же персонажа в разных ролях – усиливает выразительность, а также придает композиции живость и

[71] *Цзэн Вэньцзе.* Идеологическая интерпретация «улыбок» в творчестве Юэ Миньцзюнья. Современный декор (теория), 2015 (10): 213.

визуальную занимательность. В произведении «Солнце» (2005) Юэ Миньцзюнь применяет масштабный прием повторения. Его гиперболизированный символический язык разрушает классическую реалистическую модель и традиционную сдержанность академической живописи, оказывая сильное визуальное воздействие на зрителя. В работах циничного реализма персонажи Юэ Миньцзюня, как правило, предельно гротескны. Вне зависимости от количества фигур повторяется один и тот же универсальный образ – закрытые глаза, открытый рот и одинаковая «глупая» улыбку. Несмотря на то, что в этом плане он формально перекликается с серией «Большая семья» Чжана Сяогана, где также используется повторяющийся «общий образ», различие заключается в характере повторения. Так, у Чжана Сяогана оно носит вариативный, «родственный» характер, тогда как у Юэ Миньцзюня повторение является механическим, почти копировальным, где фигуры практически идентичны. Такое повторение образа отражает концептуальный контекст эпохи информационного общества, связанный с массовым копированием и тенденцией к культурной однородности[72].

Цвет в живописи представляет собой психологическое восприятие, возникающее в результате отражения света от объектов в глазах человека, и отражает эмоциональное состояние автора, вызывая тем самым эмоциональный резонанс между зрителем и художником. Используя различные цвета, Юэ Миньцзюнь, хотя и отказывается от традиционной реалистической манеры, стремящейся к полноцветной моделировке, применяет почти плоскостную технику монохромного изображения, благодаря чему цвет становится чистым и выразительным. Это связано с влиянием поп-арта, который стремится подчеркивать цветовые контрасты и визуальный эффект произведения. Например, в работе «Большой лебедь» (илл. 61) белая футболка, простые джинсы, гиперболизированное выражение лица, закрытые глаза, широко раскрытый рот с «глупой» улыбкой и ровные зубы, а также руки, направленные к образу лебедя, которые выполнены в почти однотонной плоскостной манере. При этом художник

[72] *Лю Цзяньцзао.* Эстетика и осмысление «улыбающихся лиц» в станковой живописи Востока и Запада. Хунаньский педагогический университет, 2012: 11.

сохраняет узнаваемую наивность и комичность образа, что придает сцене живость и выразительность. В произведении «Ноев ковчег 2» изображены несколько мужчин в белых футболках и джинсах, сидящих на корабле, руки которых держатся за колени. Все персонажи представлены с закрытыми глазами, словно им безразлично происходящее вокруг, и они с оптимизмом воспринимают ситуацию. Фон картины представляет собой море, в синюю поверхность которого добавлены сетчатые блики. Не нарушая целостности композиции, они создают эффект мерцающей водной глади и придают изображению динамическую выразительность, вызывая у зрителя ассоциативное восприятие движения лодки в морском пространстве. В большинстве работ Юэ Миньцзюня цветовая гамма отличается простотой тонов и сильными цветовыми контрастами, а также оригинальной системой цветовых сочетаний. Такая проработка позволяет гармонично соединить эмоциональное содержание и цвет, усиливая выразительность и живость изображения[73]. Благодаря своей уникальной работе с цветом художник создает в произведениях ощущение желанной свободы. Он соединяет собственное понимание цвета с приемами поп-арта, переосмысливая их в своих работах и придавая им новую энергию и внутренний смысл.

По мере развития китайского общества и постоянного экономического роста постепенно меняется и общественное сознание. Потребительство, характерное для развитых стран, незаметно проникло в современное общество Китая, оказывая глубокое влияние на экономическую, социальную и культурную сферы. На фоне укрепления социально-экономической базы и развития гуманитарной культуры люди постепенно переходят от удовлетворения базовых потребностей в еде и одежде к стремлению удовлетворить духовные потребности. В результате художественные продукты начинают пользоваться все большим спросом. Современное искусство как передовое направление китайской культуры благодаря своим разнообразным формам выражения и художественным приемам оказывает влияние на повседневную жизнь, одновременно предоставляя зрителю особый

---

[73] *Чэнь Сяосяо.* Формирование и трансформация знаковых символов художника. О новых работах Юэ Миньцзюня. Красота и время, 2015 (06): 48.

духовный опыт. В обществе, ориентированном на высокий уровень духовного потребления, современное искусство неизбежно оказывается под воздействием широко распространенной культуры потребления. Стоимость произведений искусства теперь определяется не только самим художником, но и аудиторией. Будучи одним из ключевых субъектов художественного производства, роль художника постоянно трансформируется: от ремесленника – к художнику, а затем и к производителю потребительского продукта. Однако остается открытым вопрос о том, насколько эти изменения, вызванные эпохой и развитием потребительской культуры, являются для художника преимуществом, а также о том, могут ли они привести к дисбалансу между выгодой и потерями. В определенной степени эта проблема находит отражение в творчестве современного художника Юэ Миньцзюня.

3.3. Цзэн Фаньчжи: исследователь экспрессионизма

С 1990-х годов, по мере стремительного экономического развития, китайское общество вступило в этап ускоренной трансформации. В этот период появилось множество новых социальных и культурных явлений, активно возникали различные современные культурные течения. Китайская культурная среда никогда прежде не была столь богатой и разнообразной по своему содержанию. Одновременно с этим чувство растерянности и сложности выбора в сфере культурного развития и культурной идентичности, с которым сталкивались художники, было столь же очевидным.

На этом фоне в области живописи возник соответствующий отклик на подобную культурную ситуацию. В рамках новаторской, авангардной масляной живописи с 1990-х годов ценностные ориентиры китайского искусства в целом можно разделить на две основные тенденции: экспрессионизм и поп-арт. Поп-арт, хотя и пережил период бурного расцвета, в последние годы постепенно утратил свое влияние, поскольку его художественные установки в определенной степени не совпадают с текущей культурной структурой Китая, а также под воздействием ряда других факторов его направление претерпело многочисленные изменения.

Экспрессионистская живопись, напротив, демонстрирует устойчивую жизнеспособность. Появление новых работ, таких как серия «Тайная вечеря» (2001) (илл. 67) Цзэна Фаньчжи, способствовало тому, что экспрессионизм постепенно стал ведущим направлением в авангардной и экспериментальной китайской живописи (илл. 68).

С другой стороны, экспрессионизм, возникший в конце XIX – начале XX века, на протяжении всей истории современного искусства сохраняет свою жизнеспособность среди множества сменяющих друг друга художественных течений. Он оказал глубокое влияние на развитие современного искусства во многих странах мира.

Под экспрессионизмом, в кратком определении, нами понимается современное художественное направление, использующее индивидуализированный, иногда деформированный визуальный язык для выражения уникального внутреннего восприятия художником окружающего мира. Хотя методы и формы экспрессионизма часто связаны с деформацией и гротеском, его творческий мотив и основная цель заключаются в том, чтобы побудить зрителя, столкнувшись с подобной необычной художественной формой, задуматься о собственном существовании и начать поиск пути осмысления и преобразования социальной жизни. Таким образом, ценностная направленность экспрессионизма укоренена в реальности, а также отражает глубокую гуманистическую обеспокоенность о конечной судьбе человечества. В настоящее время некоторые искусствоведы считают, что в Китае отсутствует экспрессионистская живопись, тогда как другие относят китайский экспрессионизм к образной живописи маслом. На наш взгляд, в Китае не только существует экспрессионистская масляная живопись, но и было сформировано ее отдельное направление, обладающее уникальным китайским культурным содержанием (илл. 70).

В 1990-х годах, под влиянием событий, связанных с выставкой современного искусства 1989 года, а также изменений политического климата, китайские художники-экспрессионисты масляной живописи были вынуждены глубже рассмотреть вопросы того, что именно необходимо выражать в искусстве и каким

образом это следует делать. В результате этого китайская экспрессионистская живопись вступила в этап более комплексного и всестороннего художественного поиска. С другой стороны, стремительное развитие рыночной экономики с 1990-х годов привело к радикальным изменениям социальной структуры Китая. Ускоренная трансформация предоставила художникам огромное количество новых и актуальных сюжетов. Это позволило им рассматривать и изображать стремительно меняющееся общество в более многостороннем ключе, а также более тщательно экспериментировать с художественными приемами, стремясь адекватно передать темы, отражающие масштабные социальные изменения. Таким образом, китайская экспрессионистская живопись с 1990-х годов вступила в период всестороннего переосмысления как тематического содержания, так и художественных методов[74].

В китайской экспрессионистской масляной живописи постепенно сформировалась ценностная установка на вмешательство в социальную реальность через художественную совесть. С 1990-х годов Цзэн Фаньчжи вступил в период своего наиболее продуктивного самостоятельного творчества[75]. Начиная с 1994 года, он создает серию «Маски» (илл. 64), в которой, как и в других его работах, заметное внимание уделяется изображению рук. В этих произведениях подчеркиваются крупные суставы, гиперболизированные пропорции и напряженная, «судорожная» пластика кистей. В композиции человеческие фигуры, как правило, строятся с использованием центральной перспективы, тогда как фон чаще представлен в плоскостной или почти плоскостной манере. В серии этих работ художник уделяет основное внимание рукам и лицам персонажей. Крупные суставы рук, их гипертрофированные пропорции и судорожное напряжение явно символизируют тяжесть жизни персонажей – изнуряющий труд и постоянное давление. Однако в изображении головы и лица персонажей практически отсутствует ощущение угловатости и резкости, которое обычно возникает

[74] *Дун Хайпэн.* Состояние китайской масляной живописи 1990-х годов. Шэньсийский педагогический университет, 2015.

[75] *Цянь Фэн.* Масляная живопись. Издательство «Высшее образование», 1990.

благодаря сильным контрастам света и тени. Напротив, они сглажены и выглядят ровными. Тем не менее лица наделены различными эмоциями – от натянутой улыбки и безудержного смеха до печали и слез. Серия «Маски» демонстрирует разнообразие эмоциональных состояний, однако все эти эмоции существуют лишь на поверхности маски. Это означает, что подлинные чувства персонажей остаются скрытыми и недоступными для непосредственного восприятия[76].

Персонажи, изображенные под «масками» с натянутой, неестественной улыбкой, представляют собой группу школьников начальных и средних классов, носящих красные галстуки. Эта особенность дает зрителю понять, что уже в возрасте, который должен быть наполнен беззаботностью и искренностью, между ними формируется эмоциональная дистанция и соответствующие защитные механизмы, вынуждающие прибегать к «маске» как способу поддержания внешней гармонии. Фон, выполненный в желтом теплом тоне, обычно должен привлекать внимание и активизировать эмоциональное восприятие зрителя. Однако в данной работе, в сочетании с фальшивыми улыбками на масках, он, напротив, усиливает ощущение искусственности и лицемерия, создавая у зрителя чувство внутреннего беспокойства и тревоги.

По словам Цзэна Фаньчжи в беседе с критиком Ли Сяньтином, серия «Маски» начала создаваться вскоре после его переезда из города Ухань в Пекин. Оказавшись в новом месте, художник утратил привычную жизненную среду, и все вокруг стало казаться ему незнакомым. В этот период у Цзэна Фаньчжи также не было друзей, с которыми он мог бы по-настоящему откровенно общаться и делиться переживаниями. Совокупность этих обстоятельств усилила у него ощущение дискомфорта, поскольку в процесс общения с другими представителями общества существует слишком много «внешних», формальных правил поведения (илл. 66). Эти нормы являются общепринятыми, каждый вынужден им следовать, иначе он рискует быть воспринятым как «чужой» и лишиться возможности участвовать в социальной жизни. Эти условные правила поведения, по сути, подобны маске,

[76] *Чжоу Минь.* Особенности портретной живописи Цзэна Фаньчжи. Янчжоуский университет, 2014.

закрывающей лицо каждого человека. Они заставляют скрывать свое истинное «я» за внешним обликом, становясь последней линией психологической защиты. В результате происходит расщепление между внешним образом человека и его внутренним миром, а также разрыв между различными духовными составляющими – мыслями, эмоциями и чувствами.

В беседе с Ли Сяньтином Цзэн Фаньчжи также отмечал, что, несмотря на значительное улучшение материальных условий жизни, чувство внутреннего беспокойства не только не исчезло, но и не было в какой-либо степени смягчено. В значительной мере это связано с тем, что дистанция между ним и его друзьями постепенно увеличивалась. Хотя его собственный уровень материального благосостояния существенно вырос, родственники и знакомые по-прежнему оставались на прежнем уровне жизни. Во время поездок на родину в праздники он особенно остро ощущал растущее расстояние между собой и близкими людьми. При этом художник не мог постоянно оказывать им помощь, поскольку это могло бы создать для них значительное психологическое давление. В такой ситуации Цзэн Фаньчжи осознал, что улучшение его материального положения в определенном смысле является иллюзорным и не приносит подлинного внутреннего спокойствия. Это отражает проявление его художественной совести. Он также отмечал, что, хотя материальная жизнь может измениться, некоторые глубинные внутренние основы человека остаются неизменными. Иными словами, художественная совесть и душевная искренность не должны подвергаться изменениям, поскольку именно они являются фундаментом серьезной экспрессионистской живописи.

По этой причине в своих работах Цзэн Фаньчжи помещает персонажей в деловых костюмах, внешне выглядящих успешными, в пространство тревожного красного фона. Хотя на первый взгляд золотые галстуки-бабочки символизируют высокий доход, а положение фигур на вершине горы – жизненный успех и достижение вершины возможностей, выражение их лиц остается мрачным и растерянным, что является прямым отражением внутреннего беспокойства. Маски на лицах персонажей в этом контексте символизируют все более усиливающееся отчуждение личности от прежнего социального сообщества (родственников, друзей

и т. д.), а также искусственный характер социальной жизни, возникающий в результате этого разрыва.

Относительно серии работ «Маски» сам Цзэн Фаньчжи высказывался следующим образом: эти картины изображают его собственные внутренние переживания, но не обязательно отражают внутренний мир других людей. Иными словами, серия «Маски» выражает индивидуальные эмоциональные и ментальные состояния художника, что полностью соответствует принципам экспрессионизма – использованию уникального художественного языка для передачи личного восприятия мира, жизни и человеческого существования.

«Тайная вечеря» (2001) (илл. 67) – это работа Цзэна Фаньчжи, созданная по мотивам знаменитой фрески Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Однако в его версии персонажи заменены на группу школьников с красными галстуками. Среди них ученик, соответствующий образу предателя Иуды, изображен с золотым галстуком. С точки зрения художественных приемов, Цзэн Фаньчжи по-прежнему последовательно акцентирует внимание зрителя на деформированных и напряженных руках и искаженную пластику тела, а также использует маски на лицах персонажей[77]. Однако идейное содержание произведения выходит за рамки техники и приобретает новое смысловое развитие. По объяснению самого художника, золотой галстук Иуды символизирует стремление людей к экономической выгоде в условиях рыночной экономики. В то же время красные галстуки остальных персонажей олицетворяют стремление к духовным идеалам. Таким образом, золотой галстук Иуды символизирует отказ от духовных идеалов и переход к прагматичному поиску материальной выгоды в реальной жизни. Этот переход художник раскрывает через систему метафор и символов. Помимо этого, творческий путь ценностных ориентиров китайской экспрессионистской живописи XX века представляет собой своего рода психологический анализ состояния, при котором личность под давлением жестких представлений о правильном и неправильном вынуждена отказаться от духовных устремлений и внутреннего

[77] *Ли Хайлэй.* Исследование интертекстуальности современной масляной живописи (на примере работы «Последняя вечеря» Цзэна Фаньчжи). Юго-Западный университет Китая, 2015.

самопознания. В то же время это является осмыслением условий существования нации и трансформации культурной психологии во второй половине XX века, которое выражает глубокую рефлексию и заботу о культурном существовании китайского народа. Именно в этом и заключается ценностная направленность данного произведения. Таким образом, в развитии творчества Цзэна Фаньчжи можно проследить переход от раннего этапа, сосредоточенного на технических экспериментах, к более зрелому периоду, в котором усиливается смысловое и концептуальное содержание. Его художественная практика проходит путь от внешнего к внутреннему, от формы к сущности, достигая более глубокого уровня выражения. Одновременно с этим его творчество, стимулируемое искренней чистотой, постоянно побуждает зрителя и общество в целом к размышлениям о реальных условиях существования и возможных путях развития культурной и социальной идентичности. В этом проявляется его четкая ценностная позиция – стремление художника при помощи художественной совести вмешиваться в социальную реальность через искусство.

3.4. Мао Янь: представитель неоэкспрессионизма

Неоэкспрессионистская живопись ориентирована на выражение субъективного «я», отличается новаторством в композиции и живописной манере, а также акцентом на духовно-социальном содержании произведений. Под влиянием неоэкспрессионизма Мао Янь сформировал уникальный индивидуальный художественный стиль и самобытный творческий облик[78].

Известный художник Оскар Кокошка, переживший тяготы войны, создавал произведения, отличающиеся невротичностью, повышенной чувствительностью и тревожностью, а также беспокойной атмосферой. Он испытал как физические, так и психологические страдания и внутренние конфликты, вызванные войной. В своем творческом выражении он переносил собственные внутренние переживания в портретные работы. В его произведениях часто изображаются истощенные,

[78] *Цзян Юэ.* Язык формы в живописи. Глава 8: Язык формы и художественный замысел, раздел 1, с. 143. Народное издательство изящных искусств, 2012.07.

худощавые дети, у которых отчетливо просматриваются суставы и костная структура. Современный художник Мао Янь также испытал влияние этого подхода. В его работах прослеживается заимствование в передаче мимики, характера и движений персонажей. Он изображает гиперболизированные формы рук, в его работе заметна нервная, прерывистая и неровная фактура мазка (илл. 71). Все это создает ощущение скрытой, трудно уловимой информации. Через подобную тонкую манеру изображения художник стремится передать углубленное эмоциональное состояние человека[79].

Постмодернистские идеи и различные западные художественные направления продолжали оказывать влияние и переплетаться с китайским искусством. Китайские художники, работающие в жанре фигуративной живописи, постепенно отказались от ограничений политической тематики и строгой, торжественной стилистики советской школы живописи. Художники стали больше уделять внимание проекции собственного «я» в контексте социальных и культурных преобразований, обращаясь к актуальному человеческому состоянию и духовным переживаниям современности, а также стремясь найти выход для выражения своих эмоций и мыслей. В этот период секуляризация и локализация стали основными характеристиками китайской фигуративной живописи. Художники изображали повседневное существование индивидуальной воли, отражая социальные особенности эпохи и универсальный духовный мир человека, формируя при этом выразительные формы, соответствующие идее автономности личности и обладающие общекультурной ценностью. Портретная живопись, сохраняя реалистическую основу, породила новые массовые художественные направления нового поколения, а также такие визуальные формы, как типизированные портреты, отличающиеся схематизацией образа.

В начале 1990-х годов Мао Янь познакомился с западной классической масляной живописью, которая заложила основу его художественного мастерства и классической эстетической ориентации. После окончания обучения он не остался

[79] *Вольф-Дитер Дюбе.* Художники-экспрессионисты. Пекинская типография иностранных языков, 2005.

работать в университете и не уехал в Пекин, а переехал на юг страны, в город Нанкин. В то время географическая среда во многом определяла дистанцию от искусства: уход из Пекина воспринимался как удаление от художественного центра. В первые годы преподавания в Нанкине Мао Янь переживал период растерянности и внутренней безысходности. К счастью, его друзья из культурной среды, такие как Ли Сяошань, Хань Дун, Лу Ян и др., оказали ему важную интеллектуальную и духовную поддержку. Присутствие Мао Яня также способствовало объединению писателей и художников Нанкина: они активно общались, обменивались взглядами, обсуждали новые художественные идеи, что позволило ему не оказаться полностью вне основных тенденций, а также занять позицию внимательного наблюдателя. Именно в этот период он обрел более свободное творческое состояние и определил для себя новое направление: стремление к чистоте художественной природы искусства и обращение к универсальному духовному состоянию современного человека.

Мао Янь использовал своих друзей в качестве художественных объектов, что объясняется их доверием и близкими отношениями (илл. 72). Это позволило свободно выбирать ракурсы и позы. Однако, имея перед собой реальный объект, он одновременно включает элементы воображения, используя приемы гиперболизации и деформации в позах и выражениях лиц, чтобы глубже передать внутренние состояния и эмоции. В результате его работы с изображением друзей отражают ощущение растерянности и уязвимости, фиксируя универсальное духовное состояние человека. Серия «Друзья» также демонстрирует его дистанцирование от советской художественной школы и доминирующих академических художественных форм. Таким образом художник стремился уйти от идеологических ограничений произведения и от эмоциональной пустоты.

В конце 1990-х годов работы Мао Яня были проданы за многомиллионные суммы, что стало сенсацией в художественной среде. Он получил многочисленные приглашения от различных организаций и учебных заведений, включая Центральную академию изящных искусств – учреждение, к которому он особенно стремился, однако все предложения он отклонил. По его мнению, художник

способен создавать значимые произведения вне центра художественной жизни. Он утверждал, что искусство является глубоко личным процессом, требующим уединенного взаимодействия с произведением. Только через сдержанность и концентрацию возможно достижение подлинного творческого состояния. Он рассматривал искусство как одиночное и спокойное занятие, считая, что в суете невозможно создать по-настоящему значимые произведения.

Для многих художников вполне естественно стремиться к поиску новых форм выражения. При этом процесс создания произведений и их последующая продажа все чаще сопровождаются множеством неоднозначных факторов. Язык классической живописи, техническое мастерство и возвышенный духовный характер постепенно ослабевают и оказываются на периферии. Мао Янь признает, что многие художественные направления того времени ему не подходили. В условиях многообразия современного искусства пространство для развития фигуративной живописи оказывается все более ограниченным, поскольку живопись на первый взгляд перестает предлагать новые формы выражения. В этой ситуации он, находясь на периферии художественного процесса, выбрал путь внутренней свободы. Мао Янь возвращался к истокам эмоционального опыта, уделял внимание собственным чувствам. Он переосмыслил и отфильтровал накопленный ранее опыт, направив творчество в сторону внутренней эмоциональной глубины. Сохраняя верность собственному художественному чувству, он сосредоточенно исследовал выразительные возможности искусства, придавая своим работам особую глубину и проникающую силу.

Верность Мао Яня к классическому искусству не означает простого повторения традиции. Он считал, что техника художника должна следовать за эпохой. Будучи внимательным художником, он совершенно не считал необходимым полностью изолироваться от влияния нового времени. При это для него важным было уважительное отношение к традиционному искусству. Он использовал близкий к классической манере художественный язык, чтобы отразить и спроецировать собственные переживания. На основе классического подхода он переосмыслял искусство в контексте современности, не следуя при этом моде, а

также отвергая чистую классику или слишком возвышенные концепции. В этом проявляется его ответ на изменения культурного контекста. В условиях возрождения интереса к локальной культуре Мао Янь сознательно отказывался от изображения китайских образов, обращаясь к портретам иностранцев. Таким образом, он стремился избежать ограничений рыночных правил и сопротивлялся чрезмерной коммерциализации традиционного стиля, вызванной стремлением к прибыли. Известный художник Мэтью Барни отмечал, что выбор Мао Янем моделей вроде Томаса и других некитайских персонажей объясняется стремлением избежать навешивания ярлыка китайского художника. Томас в этом смысле выступает своего рода «антидотом» против художественного рынка, который процветает за счет продвижения стереотипных китайских образов.

Мао Янь сознательно отказывается от традиционных принципов фигуративной живописи и нарративной структуры, устраняет социальные характеристики модели и разрывает поверхностную связь объекта с реальной жизнью, сосредотачиваясь на чистом искусстве и универсальном духовном выражении. В своем творчестве он стремится через прояснение отношений между индивидуумом и обществом достичь своего рода вневременности. В процессе художественного поиска и осмысления он постепенно оттачивает собственный стиль, находя соответствующий ему язык выражения, но при этом не ограничивая себя этим языком. Он использует язык выражения как инструмент, развивая личные концепции и жизненную позицию, а также формируя определенное соответствие между искусством и реальной жизнью.

Отходящие от канонов действия Мао Яня сформировали новый облик китайской реалистической масляной живописи. Именно это является причиной того, что он, оставаясь независимым от основных художественных течений, стал заметным художником. Он не следовал ни модернизму, ни постмодернизму, не ограничивался простым изображением природных форм. Однако он стремился максимально сложным способом выразить существование человека, обогащенное множеством нюансов. Его бунтарский дух при этом скрывает в себе авангардную

позицию, проявляющуюся через особую художественную стратегию и способ видения мира.

Мао Янь не является художником, который стоит во главе преобразований эпохи и задает направление развития. Напротив, он своего рода странник, следующий пути, отклоняющемуся от основных течений и художественных стандартов. Его связь с эпохой носит особый характер: он одновременно включен в настоящее и дистанцирован от него, постоянно исследуя и экспериментируя на периферии доминирующего художественного поля. В ходе этого продолжительного процесса Мао Янь преодолевает границы между Востоком и Западом, традицией и современностью, через последовательное сокращение и очищение художественного языка формирует новый визуальный облик. В его произведениях индивидуальная природа персонажей отходит на второй план, в то время как универсальные человеческие качества выходят на первый. Он внимательно раскрывает понимание человека через тело, сознание и душу, предлагая многомерное восприятие человеческого существования. Таким образом, его творчество открывает новые направления для художников, оказавшихся в состоянии растерянности под влиянием западных традиций, а также расширяет возможности художественного развития в целом.

В Академии искусств преподавателем Мао Яня был Чао Гэ. На протяжении всего своего творчества Чао Гэ сохранял резкий и основательный подход в построении формы, использовал линии, которые передавали уверенность и напряжение, а также занимался обобщением формы (илл. 40, 41, 42). В его работах, одновременно с изображением внутреннего эмоционального состояния персонажей, незаметно проявляются и собственные чувства художника. Так, в произведении Чао Гэ «Чувствительный» (1990) персонаж намеренно изображен приближенным к зрителю. Сжатая перспектива и бесстрашный прямой взгляд создают ощущение психологического давления, в то время как наклоненная линия горизонта усиливает тревожную и неустойчивую атмосферу композиции. Эта работа передает тревогу и внутреннюю растерянность художника по отношению к эпохе, социальной среде и собственному существованию. Творческий путь Чао Гэ

сопровождался философским вопросом о том, что такое живопись. Его художественная концепция, которую можно охарактеризовать как социально-психологическую, заключается в стремлении связать живопись с психологической жизнью человека, его внутренними процессами и глубинными формами социального существования. Именно этот подход оказал глубокое влияние на Мао Яня, сформировав его понимание взаимоотношений человека и общества, а также его уникальное восприятие духовного измерения человеческого опыта[80].

Изучив творчество своего учителя, Мао Янь приступил к собственным творческим поискам. В своих работах он не только унаследовал эстетические принципы Чао Гэ, но и одновременно подверг их внутренней переработке, превращая личные эмоции в визуальные образы и формируя противоречивое единство чувствительности и сдержанности. Он выстраивает осторожную дистанцию между своим и чужим, благодаря чему взгляд художника как бы отступает назад и охватывает изображаемое с более широкой перспективы, с макроуровня. Это, в свою очередь, создает воображаемое пространство, которое кажется близким и осязаемым, но в действительности остается недосягаемым. Посредством языка тела и направленности взгляда персонажей Мао Янь формирует невидимую преграду между зрителем и изображаемым объектом, устанавливая тем самым особую психологическую дистанцию. Зритель из пассивно приближаемого наблюдателя превращается в того, кто вынужден активно приближаться к изображению. Это создает эффект, наполненный внутренним противоречием. Однако даже при сохранении определенной дистанции от полотна зритель все равно ощущает его глубокую и напряженную энергетику.

В портретной серии картин под названием «Друзья», созданной Мао Янем в 1990-х годах, в целом формируется предельно четкий образ человека. Это проявляется не только в достоверной, почти осязаемой пластике формы и уверенной манере линий и мазков, но и в намеренно подчеркнутой резкости формы. Все эти признаки свидетельствуют о том, что в этот период Мао Янь стремился с

---

[80] *Фань Диань.* Чувствующий и верующий. Искусство масляной живописи, 2020.

помощью усиленной формальной выразительности захватить внимание зрителя. Однако начиная с серии картин «Томас» (2000) (илл. 73) он постепенно отказывается от прежней художественной манеры и начинает отдавать предпочтение изображению моделей в менее выразительных и наименее напряженных состояниях. Художник все больше увлекается созданием затемненных и размытых лиц, прошедших процесс многократного художественного сокращения. Более того, его персонажи все чаще несут в себе скрытое ощущение трагического одиночества. Такой субъективно переработанный образ человека уже не воспринимается как конкретно существующая реальность (илл. 74). Он становится носителем художественных идей и личного опыта художника. Таким образом, внешняя фиксация модели постепенно перестает быть для Мао Яня важной. Модель становится лишь средством выражения его концепций и эмоционального содержания, в то время как главным становится способность к глубинной передаче чувств. Именно в этом процессе Мао Янь в созерцательной размытости и устойчивом стремлении к совершенству находит свой идеальный образ.

Известный своими современными духовными портретами, Мао Янь особенно прославился серией «Портрет Томаса» (илл. 31, 32), которая стала концентрированным выражением его выдающегося художественного таланта. В этих работах он с разных ракурсов изображает Томаса в необычных и нестандартных позах со странным выражением лица. В этой серии можно увидеть двойственность его подхода. С одной стороны, Мао Янь придает огромное значение лицу: он увеличивает масштаб черт и выражений, помещая их в центральную смысловую зону композиции. Это позволяет художнику передать скрытое внутреннее эмоциональное напряжение персонажа через внешнюю простоту. С другой стороны, Мао Янь словно намеренно игнорирует детализацию черт лица. Так, например, глаза, которые обычно являются центром портрета, изображаются крайне блеклыми, превращаясь в темное и размытое пятно. В работах «Портрет Томаса №3» (илл. 31) и «Маленький Томас: белые глаза» художник либо изображает модель с закрытыми глазами, либо иным образом преграждает их видимость,

создавая эффект пустоты. Как правило, в живописи, особенно в портретном жанре, глаза являются главным носителем визуального выражения, а также ключевым элементом, связывающим эмоциональный мир изображаемой фигуры и художника. Важность значения данного элемента предельно очевидно. Однако подход Мао Яня выходит за пределы традиционных принципов портретной живописи. Он размывает функциональную роль глаз как центра духовного выражения и тем самым переосмысливает саму структуру портретного восприятия.

В условиях стремительного развития информационного общества современное китайское художественное пространство под влиянием глобализации и постоянно меняющихся рыночных механизмов породило множество разнообразных художественных языков и форм выражения. Одновременно с этим визуальное восприятие массовой аудитории оказалось под влиянием постоянно обновляющихся художественных образов, что вызывает повышенный интерес и эмоциональный отклик. В этом контексте важным вопросом для станковых художников становится то, как реагировать на многомерное и междисциплинарное развитие искусства, а также то, как создавать произведения, обладающие подлинной современностью. Именно этот аспект становится ключевой точкой зрения для осуществления трансформации традиционной станковой живописи в современное художественное поле.

Современное искусство представляет собой достаточно размытое и открытое понятие. В самом буквальном смысле оно характеризуется современностью и ориентированностью на настоящее, однако не ограничивается каким-либо конкретным историческим периодом, одновременно проявляя чувствительность к истории и стремление к вечному. Это предполагает размытие исторических границ и утрату художественной определенности, что порождает неоднозначный, множественный и даже внутренне парадоксальный дух бунтарства. Бунтарский дух носит авангардный характер и проявляется, в частности, в отказе от нарративности, в осознанном дистанцировании от социальной функции искусства, а также в переосмыслении самого себя. В творчестве Мао Яня формы рассеивания, очищения и метафоричности, а также такие концептуальные установки, как бунтарство,

поляризация и интернализация, последовательно демонстрируют ключевые черты современного искусства. Его стремление к выражению духа эпохи соответствует постоянному поиску художественной подлинности. В условиях процессов локализации современного искусства Мао Янь заново открывает для себя традиционную китайскую культуру. Так, традиционная поэзия, классическая литература, конфуцианство и даосизм становятся питательной средой для его творчества. Все это позволяет ему формировать новый хаотический художественный мир, в котором различные элементы и символы взаимно переплетаются. Таким образом, Мао Янь осуществляет одновременную модернизацию и локализацию своего искусства.

3.5. Ма Кэ: практик концептуального искусства

В условиях всесторонней трансформации современного общества происходит постепенное искажение потребительского сознания. Так, поведение людей все в большей степени определяется материальными желаниями, а внутренний мир оказывается заполненным стремлением к благосостоянию и развитию. При этом все чаще игнорируется природная сущность человека, где человек одновременно связан как с природой, так и с обществом. Одновременно с этим часто пренебрегаются и общие интересы гармоничного развития человека, общества и природы. В погоне за личной выгодой человек все чаще разрушает окружающую среду, что приводит к учащению природных катастроф, а также к нарастанию факторов социальной нестабильности, таких как финансовые риски и прочие кризисные явления.

Когда художник анализирует социальную реальность, структуру власти и повседневную жизнь, он неизбежно ощущает множество ограничений, а также утрату человеческого достоинства и того возвышенного духа, который некогда ассоциировался, например, с древнегреческой культурой. Современный человек все чаще предстает как носитель коллективного бессознательного, как уставший и опустошенный субъект. Именно это сложное и требующее осмысления пространство реальности точно фиксирует Ма Кэ. При этом Ма Кэ не

сосредотачивается на композиции или конкретной сцене как таковой. Его интерес лежит в более широком, модернистском ключе. Он исследует отношения человека с историей, пространством и памятью в условиях стремительных социальных преобразований. Он является своего рода летописцем эпохи. В своем творчестве он глубоко переживает процессы всесторонней трансформации китайского общества. В художественной практике он использует доступную, демократичную реалистическую манеру, сочетая ее с ощущением внутреннего подъема образов, живописной фактурой, напоминающей китайскую тушевую традицию, напряженной асимметричной композицией и прямыми цветовыми контрастами. Он мастерски воплощает принцип сходства и несходства китайской традиционной живописи, доводя его до высокой степени выразительности. За каждым образом скрывается его глубокая тревога и беспокойство за состояние китайского общества, в то время как вялые и апатичные фигуры неизменно передают одно ключевое ощущение – скуку и внутреннюю опустошенность. Насилие в его работах пугает именно потому, что оно сохраняет атмосферу повседневной жизни, не будучи оторванным от нее. В своих произведениях на реалистические темы Ма Кэ стремится избегать нарочитого натурализма и театральной эмоциональности. Он сохраняет характерную для себя установку «не давать объяснений», фиксируя тяжелое существование низших слоев общества и беспомощность отдельного человека холодно и отстраненно (илл. 75-84).

Ма Кэ, как представитель нового поколения художников, обладает обостренным чувством эпохи и ярко выраженным социальным сознанием. Его живопись сочетает в себе, с одной стороны, конкретную реалистичность, подобную работам Лю Сяодуна, а с другой – собственную оригинальную выразительность. Подобно китайским художникам-литераторам, он находит художественный смысл в тонком равновесии между сходством и несходством. Однако он не ограничивается этим уровнем. Его интерес направлен к осмыслению культурной преемственности Китая, а также к отражению реального существования современного человека и его уникального жизненного опыта, который в то же время становится частью коллективной судьбы целой эпохи. Ма Кэ соединяет судьбу народа с чувственным

восприятием мира, используя символические средства выражения для воплощения внутреннего художественного видения. Это вызывает у зрителя эмоциональный отклик и эстетическое переживание. Через свою живопись он исследует современное общество, выступая в роли честного летописца своего времени.

Живопись Ма Кэ по тематике в основном делится на три направления. Первое – это тема одиночества, к которой относятся такие работы, как «Идти напролом: деревня Соцзя», «Дождь», «Дрейф», «Искать меч по отметке на лодке» (илл. 76), «Надежда» (илл. 77). Второе направление – одиночество женщины, представленное в произведениях «Объятие», «Ритуал», «Песчаная буря №3», «Песчаная буря №8», «Факел», «Древняя игра» (илл. 82), «Любовь без возможности» (илл. 83). Третья тема – это образ лошади, например, в картине «Выдать оленя за лошадь» (илл. 78). «Сразу же получишь титул №5» (илл. 75), «Скакать на лошади в пустоту» (илл. 80) Центральным объектом его исследования становится чувство одиночества в современном мире. Персонажи, животные и даже формы в его работах существуют как изолированные, одинокие сущности. Сам художник осознает наличие в себе сильного чувства одиночества, но, как творец, понимает его значимость и стремится сдерживать эти эмоции рационально, превращая их в художественный язык, отражающий внутренний путь освобождения личности от социальных ограничений. Фигуры с выражением скуки на лице, грубые и порой «дикие» линии, подвергнутые субъективной деформации, формируют в его живописи философское и культурное содержание (илл. 82). Все визуальные символы несут определенное значение в работах художника и отражают коллективную растерянность и бессознательное состояние современного китайского общества (илл. 81). После нескольких лет поисков Ма Кэ достиг зрелости в использовании этих художественных элементов, свободно выражая свое углубленное понимание современного Китая и современного искусства. Его живопись часто находится в состоянии внутреннего колебания, и для понимания ее эстетики важно рассмотреть ключевые элементы его художественного языка. Одним из таких элементов является «значимая форма». Он материализует конкретные ощущения, рассматривая простую форму как исходную основу для творчества. Только при

таком подходе все объекты в изображении становятся равноправными. В его работах тщательно продуманы формальные элементы композиции – точка, линия и плоскость, которым уделяется полноценное внимание[81]. Особое значение имеет треугольник – одна из наиболее устойчивых форм в мире, широко используемая художниками разных эпох и культур. У Ма Кэ треугольник выступает не как конкретный предмет, а как мощный визуально-эстетический принцип, подобный пирамиде, создающий ощущение устойчивости и наполненности композиции независимо от ее элементов и их взаимосвязей. Что касается образа лошади, сам Ма Кэ отмечал, что это одно из самых трудолюбивых, но при этом недооцененных человеком животных. Через этот образ он стремится выразить более широкий круг явлений и предметов, которые в современной жизни остаются незамеченными. Его лошади являются своего рода метафорой современной жизни. Так, движение и остановка, стремление и отступление отражают состояние человека нашего времени. Когда в композиции одновременно появляются человек и лошадь, это воспринимается как своеобразный диалог между личностью и обществом.

Любой зритель, обладающий современным эстетическим восприятием, может почувствовать, что живопись Ма Кэ сохраняет преемственность с китайской классической традицией, с живописью художников-литераторов. Однако гораздо большей степени его творчество опирается на западную художественную традицию, связанную с критикой общества и выражением тревоги. Когда художник обращается к осмыслению централизованной власти и социальных норм, он неизбежно ощущает множество ограничений, а также утрату человеческого достоинства и того возвышенного духа, который некогда ассоциировался с древнегреческой культурой. В этом контексте современный человек предстает как носитель коллективного бессознательного, как субъект, погруженный в состояние упадка, скуки и внутренней опустошенности.

В XX веке тема тревоги стала одной из ведущих в западной культуре многие художники обращались к этому явлению, которое Матей Калинеску определил как

---

[81] *Клайв Белл.* Искусство. Издательство «Образование провинции Цзянсу», 2005.

«упадок модерности». Так, например, в изобразительном искусстве Эдвард Мунк в своей работе «Крик» словно выразил человеческую беспомощность и давление общества. В литературе Франц Кафка в произведении «Превращение» через фантастические образы передал стремление человека найти выход из экзистенциального кризиса. В театре Сэмюэл Беккет в пьесе «В ожидании Годо» создал один из наиболее ярких образцов модернистской эстетики. Все эти примеры отражают эстетическую установку тревоги и соответствующие художественные тенденции. Несмотря на присутствие определенной доли пессимизма и даже ухода от реальности, они формируют иной способ художественного осмысления действительности. В этом контексте экспрессивные художественные формы и методы оказываются особенно адекватными для передачи внутреннего беспокойства и напряжения современного человека. В условиях, когда традиционная станковая живопись постепенно утрачивает свою доминирующую роль, подобный выразительный подход способен открыть для нее новое пространство развития, а также вдохнуть в нее новую жизнь, приведя в соответствие с ритмом и духом современной эпохи.

Портретная живопись Ма Кэ как раз и воплощает этот упадок современности. Таинственный свет падает на пугающих или холодных персонажей, которые на фоне тьмы словно ведут напряженную борьбу с пространством и временем, пытаясь либо противостоять им, либо вынужденно переносить страдания. Так, в картине «Одиночество» художник использует чисто черный фон, создавая ощущение мертвого, безжизненного мира. На этом фоне ярко окрашенная фигура человека выглядит особенно резкой и выделяющейся, словно призрак, возникающий из темноты. Помимо этого, показательной работой является «Кто победит?». Она напоминает сцену преступления – повсюду видны скелеты и кровь, создавая впечатление кошмарного сна или видения. Однако Ма Кэ не стремится к изображению сюрреалистического мира и не рассказывает детективную историю. Его цель – предельно прямое и острое отображение насилия в современной реальности. Главное здесь – это ощущение непосредственного присутствия в

сценарии, в котором зритель оказывается лицом к лицу с жестокостью и напряжением современного общества.

В Китае процесс урбанизации, простимулированный политикой Реформ и Открытости, начался ускоренными темпами, быстро приведя к значительным изменениям. Многие деревни и уездные города начали стремительно поглощаться мегаполисами, в то время как пригородные зоны стали особым, исторически обусловленным и отчужденным пространством. С одной стороны, эти территории долгое время находились под влиянием традиционного аграрного сознания и устоявшихся обычаев местных жителей. Так, например, для общества таких территорий были характерны зависимость от земли, приоритет семейных ценностей и родственных связей. Все эти факторы продолжали играть важную роль. С другой стороны, именно сельская местность стала основным направлением расширения городов, и вместе с этим в нее стремительно проникали городской образ жизни, ритм и открытость, разрушая традиционные патриархальные структуры. В процессе этого перехода несовершенство правовой системы и социальных институтов привело к тому, что такие зоны превратились в одни из наиболее проблемных и искаженных для современного китайского общества. Как регионы, наиболее сильно затронутые урбанизацией, пригородные зоны крупных китайских городов характеризуются фрагментарностью и отчуждением. Здесь соседствуют современные здания и модные элементы городской культуры с замкнутыми и самодостаточными семейными структурами и неформальными правилами, которые не подвергаются регулированию закона. Именно это современное и противоречивое пространство точно фиксирует Ма Кэ в своих работах. Однако его интерес не ограничивается изображением конкретных сцен или композиций. Напротив, он рассматривает эти явления в более широком контексте современности, исследуя отношения человека с историей и пространством памяти в условиях стремительных социальных трансформаций.

Художественный стиль Ма Кэ можно определить как реализм, основанный на образно-символическом подходе. В его работах сочетаются реализм описываемой сцены и выразительная передача эмоций персонажей, отличающаяся своей

живостью. Однако анализ исключительно технической стороны его живописи не является достаточным для полного понимания сути, поскольку выбор визуального языка напрямую связан с мировоззрением и эстетическими установками художника. Реалистическая техника Ма Кэ во многом связана с влиянием Лейпцигской школы живописи (Новой лейпцигской школы), которую он высоко ценил. Лейпциг – бывший индустриальный центр Восточной Германии. Долгое время этот город находился под сильным влиянием социалистической идеологии. После распада Советского Союза и политических преобразований в странах Восточной Европы, таких как Польша и Чехословакия, включая объединение Германии, этот регион оказался под воздействием капиталистической системы. Однако со временем миф о капиталистическом процветании начал разрушаться. Так, многие обещания политиков не были реализованы, а общество столкнулось с затяжным периодом стагнации и иллюзорного благополучия. В этих непростых обстоятельствах молодые художники Лейпцига начали осмыслять чувство беспомощности и неуверенности эпохи средствами искусства. Ведущий представитель Лейпцигской школы Нео Раух с помощью кинематографической композиции создал для зрителя подобие сновидческого пространства. В его работах в пустынном пространстве внезапно возникает грибовидное облако в центре торгового комплекса – символ войны и разрушения; рядом спешно проходят женщины, появляется обнищавший человек в костюме, а также фигура западного демона Сатаны. Вокруг расположены кричащие и беспорядочно бегущие люди. Цвет неба напоминает атмосферу картины «Крик» Эдварда Мунка, усиливая ощущение ужаса. Все элементы этого визуального мира подчеркивают главное: перед нами тревожная, нестабильная реальность, пронизанная чувством беспокойства и экзистенциальной угрозы. Таким образом, в мире, представленном Нео Раухом, мы видим город Лейпциг после окончания холодной войны, ощущаем болезненный процесс перехода к капиталистической системе частной собственности. Живопись Ма Кэ во многом перекликается с художниками Лейпцигской школы. В тематическом плане она также сосредоточена на исследовании того, как в условиях модернизационных

изменений человек вступает в сложные и напряженные отношения с обществом и историей.

Реалистическая живопись Ма Кэ сочетает в себе эстетику немецкой Лейпцигской школы и наследие китайской традиционной живописи. В китайской художественной традиции особое внимание уделяется гармонии человека и природы, а также принципу «слова закончены, а мысль бесконечна», согласно которому важна не буквальная точность, а глубина смысла и ассоциаций. В работах Ма Кэ часто присутствует противостояние между фигурой и единым фоном. При этом сам художник выступает как независимый наблюдатель, сохраняющий дистанцию. Помимо этого, черный или однотонный фон становится ключевой визуальной характеристикой его стиля. Стиль художника отличается техникой ровного и сплошного нанесения краски без каких-либо разрывов, что создает ощущение замкнутой и удушающей среды, подобной древним стенам, окружающим пространство со всех сторон. Черный цвет, благодаря своей плотности, глубине и материальной тяжести, становится наиболее выразительным символом тьмы и подавленности. В сравнении с ним другие цвета, например, белый или коричневый кажутся менее угнетающими. Таким образом, использование однотонного фона, особенно черного, выполняет две важные функции. Во-первых, оно изолирует центральную фигуру, усиливая ощущение ее подавленности и становясь важной частью композиционной структуры. Во-вторых, несмотря на визуальную простоту, такой фон открывает пространство для бесконечных ассоциаций. На его фоне создается ощущение, что фигура обладает мощным внутренним импульсом к подъему, а человеческая энергия словно прорывается вверх, устремляясь в небо.

В таких произведениях, как «Печальное желание» и «Кто победит?», Ма Кэ изображает сцены, связанные с людьми в пространстве смешанных окраин между городом и деревней. Персонажи, представленные на картинах, существуют в условиях насилия и деформации. Например, на них изображены фигура человека, рыдающего, запрокинув голову, лица с необычно тяжелыми губами, насильственно вырванный из тела еще не сформировавшийся плод, а также тела, словно бьющиеся

в судорогах. Все это на фоне равномерно залитого черного пространства воспринимаются зрителем как сцена из пугающего, почти кошмарного фильма. Все пространство наполнено ощущением запустения, хаоса и разрушения. Такая грубая документальность и эффект присутствия на месте событий создают сильное визуальное воздействие. У зрителя естественным образом возникает вопрос – что именно мы видим? Тело без органов – эта непосредственная, почти физически ощутимая сила, по-видимому, соотносится с тем импульсом, который художники Лейпцигской школы унаследовали от Фрэнсиса Бэкона. Она представляет собой воспроизведение самой структуры человеческого «я». Именно эта особенность, чрезмерно усиленная эффектом присутствия, делает живопись Ма Кэ столь потрясающей и воздействующей. Агрессивность собственно художественного языка, как и напряженные, конфликтные отношения между персонажами на картинах, формируют его уникальную художественную систему и особый способ выражения. Крик персонажей в его работах напоминает крик в работе Мунка – он столь же беспомощен, пуст и не получает ответа. Каждый элемент становится одновременно и объектом, и субъектом, поскольку он требует и принуждает зрителя к активному наблюдению. В результате этого традиционные эстетические нормы разрушаются, оставляя место только для неопределенности, фрагментарности и размытости. Такое состояние хаоса становится одним из ключевых признаков современного искусства, отражающего разорванность и нестабильность современного опыта.

Согласно определению американского киноведа Дэвида Бордуэлла, нарратив – это система, включающая время, место, персонажей и сюжет. Традиционная китайская фигуративная живопись выстраивает повествование преимущественно через пространственную последовательность: развитие сюжета и смена эпизодов направляют восприятие зрителя, вызывая эмоциональный отклик и в конечном итоге приводя к разъяснению нравственной идеи, воспитательному эффекту и моральному возвышению. Ярким примером такого подхода служат настенные росписи с джатаками (притчами о земных перевоплощениях Будды) в пещерах Могао.

Ма Кэ одновременно продолжает и переосмысляет нарративную традицию китайской живописи. В классической системе повествование обычно строится через сопоставление нескольких сцен, усиленные драматические конфликты и развитие конкретного события, которое последовательно движет сюжет и формирует его смысловую завершенность. В работах Ма Кэ, напротив, на одном полотне сосуществуют фигуры, не связанные между собой. Они существуют как разрозненные элементы разрушенного жизненного пространства, в котором повседневность и современная скука становятся главным содержанием изображения. Результатом такого визуального повествования является открытая структура, в которой художник сознательно отказывается от финальной точки в представленной истории. Художественной время как бы пронизывает все пространство картины. Ма Кэ не интересует последующее развитие событий, он сосредоточен исключительно на эффекте присутствия, на текущем моменте. В его произведениях отсутствует единая причинно-следственная логика. Его композиция развивается фрагментарно, формируя особый тип повседневного нарратива. Этот тип повествования не имеет четко заданного направления и проявляется в двух основных аспектах. Первый – это безразличие, отражающее скуку повседневной жизни. Второй – это латентный конфликт, который указывает на скрытое присутствие насилия и напряжения внутри повседневности.

В начале XXI века Ма Кэ создал ряд произведений, посвященных изображению повседневных бытовых сцен, наиболее характерным из которых является работа «Интерьер». Эти работы сосредоточены на обыденной жизни – теме, которая долгое время считалась малоперспективной в рамках официального художественного дискурса. В них особенно внимательно исследуются личные переживания, связанные с мелкобуржуазными и социальными отношениями. После образования КНР революционный пафос во многом вытеснил внимание к индивидуальному существованию, в результате чего подобный тип художественной практики оказался на периферии и на длительное время был прерван. Ма Кэ фактически возвращает ценность повседневности, подчеркивая

необходимость уважительного отношения к обыденной жизни и к малому человеческому опыту.

После Второй мировой войны искусство начинает выступать против принципа «искусство ради искусства» и против жесткой системы академических стандартов, стремясь к более философскому осмыслению художественного языка и к созданию произведений, ориентированных на постановку проблем. Постмодернизм в дальнейшем усиливает этот вектор развития, утверждая, что искусство рождается из повседневной жизни и ориентировано на массового зрителя, а также выдвигая тезис о том, что каждый человек является художником. Тем самым в обществе было поставлено под сомнение элитарность культуры, характерной для модернизма. Изначально искусство было связано с обслуживанием социальных элит, тогда как широкая публика могла лишь наблюдать его в музеях или воспринимать как недоступный культурный объект. Современные художественные практики постепенно разрушают этот разрыв между искусством и жизнью, отказываясь от чрезмерного акцента на формальной уникальности и элитарности художественного выражения. Антиэлитарный подход направлен против монополии узкого круга аристократии на право оценивать и интерпретировать художественные явления в искусстве, а также на то, чтобы интегрировать искусство с другими формами творчества, например, с музыкой или перформансом. В этом контексте произведение Джона Кейджа «Четыре минуты тридцать три секунды» становится символом нового этапа постмодернистского искусства, поскольку разрушает традиционное понимание музыкального произведения и профессиональной исполнительской нормы, открывая путь к большей доступности художественного опыта. Помимо этого, своего рода антиавторитарный вектор развития также выражается в отрицании академической закрытости искусства и становлении художественной практике более доступной для непрофессионалов.

Художественный стиль представляет собой совокупность устойчивых характеристик, формируемых художником в соответствии с особенностями эпохи и выражающих его индивидуальное понимание мира через художественные средства. Он проявляется как относительно стабильный визуальный опыт,

отражающий мировоззрение и жизненные установки автора, а также воплощающий его уникальный способ выражения. Стиль включает выбор тематики, способов изображения и художественных приемов. Ма Кэ является представителем поколения художников, родившихся в 1970-х годах. В основном он изображает людей, события и сцены из своего непосредственного окружения. Его интерес к повседневной жизни обычного человека основан на искреннем отношении к действительности и эмоциональной вовлеченности. Он смело обращается к образам обычной жизни и уделяет внимание случаям повседневного существования. С точки зрения марксистской философии, случайность всегда содержит элементы необходимости. В этом смысле такие состояния, как скука и насилие, присутствующие в работах Ма Кэ, рассматриваются как частичное отражение реальной социальной действительности нашего времени. Художник выступает как своеобразный свидетель эпохи, обладающий глубоким пониманием масштабных трансформаций современного Китая. В плане методов выражения Ма Кэ использует популяризированную реалистическую технику, свободную, но внутренне напряженную композицию, экспрессивную манеру мазка, а также принципы китайской живописи, такие как черно-белая структура и пустые пространства. Таким образом, в его работах сочетаются реалистический и абстрактный подходы. За внешне наивной формой скрывается глубокое размышление о социальной реальности, в то время как образы «ленивых» персонажей передают идею всеобщей скуки и внутренней пустоты современного общества. В рамках современного идеологического и культурного потока люди испытывают усталость и растерянность. Они ежедневно переживают тревогу по поводу того, насколько их одежда соответствует моде, ощущают скоротечность времени, жалуются на избыточную жестокость и сексуализированные сцены в кино и телевидении. Подобный хаос и напряженность во многом обусловлены давлением условий существования и развития в современном китайском обществе. Это давление, которое человек вынужден пассивно принимать и с которым он не может эффективно справиться, может быть охарактеризовано как форма насилия.

Цели и жизненный опыт современного человека все чаще приобретают ориентированный на выгоду характер. Иммануил Кант определял эстетическое переживание как «целесообразность без цели», т.е. как состояние, лишенное утилитарности и практической выгоды. Именно устранение прагматической функции и ограничений утилитарного восприятия позволяет духу свободно мыслить и творить. Только в таком состоянии, согласно кантовской логике, возможно достижение подлинного «морального успеха» в творчестве. Так, человек временно освобождается от давления реальности и социальных ограничений, перестает быть зависимым элементом общества и становится самостоятельным субъектом. В этом контексте красота существует вне категорий цены и пользы.

Для Ма Кэ характерна художественная ответственность. Его форма молчаливого, статичного протеста отличается от классического экспрессионизма. Это протест без звука, в котором, однако, доносится голос автора. В одном из выставочных проектов Ма Кэ представил ироничную инсталляцию: рядом с произведениями были размещены громкоговорители, однако они не были подключены к питанию. Несмотря на это, зрители субъективно ощущали, будто крик изображенных фигур проникает сквозь стены. Геометрические формы и грубые линии только усиливали этот эффект, воздействуя на эмоциональное состояние аудитории. В результате зритель как бы слышал звук, которого объективно не существовало. Эта парадоксальная ситуация подчеркивала ограниченность выражения и усиливала ощущение одиночества персонажей на картине.

3.6. У Гуаньчжун: исследователь красоты формы

Творчество художников часто содержит реакцию на проблемы своей эпохи. Во время обучения во Франции У Гуаньчжун оказался в среде, где господствовали тенденции западного модернизма и абстракционизма. В художественной практике того времени широко использовались композиции, основанные на взаимодействии точки, линии и плоскости, в то время как произведения таких мастеров, как Василий Кандинский, привлекали большое внимание и становились важным

ориентиром для осмысления современного художественного языка. В этом контексте китайские художники, находившиеся в Европе, также начали активно обращаться к проблеме современности искусства и вопросам абстрактной композиции. Чтобы понять абстрактное искусство, необходимо прежде всего уточнить его сущность и то, как оно воспринимается и реализуется в западной традиции. Например, геометрические узоры на одежде, хотя и не имеют конкретного предметного образа, обладают ясным и выразительным визуальным эффектом. Именно поэтому они относятся к области абстрактного искусства.

Художник-супрематист Казимир Малевич считал, что в классической живописи уже присутствует абстракция, а религиозные художники стремились через изображаемые объекты выражать человеческие эмоции. В «Мадонне» Рафаэля, помимо выражения возвышенного идеала, также присутствует образ реальной материнской нежности. По сравнению с живописью эпохи европейского Средневековья, искусство эпохи Возрождения стало гораздо богаче за счет более глубокого раскрытия человеческих чувств и эмоций. Такая выразительность, основанная на чувствах, может рассматриваться как проявление эстетической ценности абстракции. До Рафаэля многие художники уже владели знаниями по анатомии и перспективе, однако именно углубленное раскрытие эмоционального содержания стало отличительной особенностью его произведений. Хотя абстрактные эмоции трудно точно описать словами, они способны оказывать сильное эстетическое воздействие на зрителя. В то же время мастерское реалистическое изображение в классической живописи иногда отвлекает внимание зрителя от восприятия абстрактной эстетики. Позднее такие художники, как Казимир Малевич и Василий Кандинский, стремились выразить абстрактную эстетику более прямыми и простыми средствами. Теоретическую поддержку этому творчеству предоставляли эстетические концепции, включая философию Иммануила Канта.

В конце XIX – середине XX века плоскостность живописи становилась все более очевидной. В позднем модернизме, особенно в условиях минимализма, европейские художники часто обращались к изображению решетчатых структур и

цветовых блоков. Критик Клемент Гринберг утверждал, что принципиальной задачей модернистской живописи является отказ от узнаваемых предметных образов и трехмерного иллюзорного пространства. В рамках западной абстрактной эстетики происходила масштабная физическая деконструкция объектов, что привело к тенденции двухмерности. Именно эта художественная тенденция оказала глубокое влияние на творчество У Гуаньчжуна.

Многие современные китайские художники используют тушь для выражения абстракции, однако в ряде случаев различие между их работами и западными образцами заключается лишь в материале, а не в эстетической позиции. В рамках абстракционизма вопрос о существовании национальных и культурных различий между этими двумя традициями может быть решен только после продолжительной художественной практики. Работы У Гуаньчжуна обладают уникальными чертами абстракции и современности, которые основаны на китайской эстетической традиции. Период его обучения во Франции оказал на него значительное влияние. Уже в ранние годы он занимался поиском пути национализации масляной живописи, считая, что писать маслом картины так, чтобы это понравилось китайцам, ничуть не проще, чем перевод буддийских сутр на китайский монахами в древности. В то время в художественной среде доминировала так называемая «система Сюй–цзян», то есть академическая модель, основанная на заимствовании западной живописи с последующей адаптацией в китайской традиционной живописи. Однако У Гуаньчжун пошел противоположным путем. Он стремился соединить пейзажные мотивы китайской живописи с европейской пейзажной традицией, фактически преобразуя западную живопись через китайскую художественную систему. В китайской живописи ключевую роль играют линии и каллиграфическая структура мазка. У Гуаньчжун стремился перенести этот принцип линий в пейзажную масляную живопись. В отличие от западного абстракционизма, который делает акцент на физической деконструкции формы, китайская живопись уделяет особое внимание пониманию времени и пространства, часто выражая течение времени и пространственное развертывание через перетекающие линии и работу тушью.

В 1980 году во время написания этюдов в районе Цзяннань У Гуаньчжун создал большое количество произведений, в которых сочетались принципы конструктивизма и китайской абстрактной эстетики (илл. 85). Пейзажи южного Китая с его водоемами и архитектурой обладают выраженной абстрактной композиционной структурой, и при неудачной обработке такие сцены могут утратить визуальную насыщенность и целостность. В действительности множество визуальных элементов конкурируют за внимание художника, поэтому У Гуаньчжун опирался на методы китайской эстетики в живописи и особый способ наблюдения для художественного представления окружающего мира. В работах Цзяннаньского цикла элементы композиции сформированы в сложные, нестационарные структуры. Художник анализирует не сами предметы, а соотношения форм, например, высоту, размер и порядок расположения множества окон и домов. Это становится основой перехода к абстрактному художественному сознанию (илл. 86, 89). Живопись тушью и восприятие музыки оказали на него значительное влияние. Работы этого периода на первый взгляд кажутся фигуративными, однако в их основе лежит глубокая абстрактная организация. Как в живописи тушью, так и в масляной живописи, У Гуаньчжун стремился не только к воспроизведению реальности, но и к передаче художественного образа через упрощение природных форм и выявление их сущностной структуры. Например, в работе «Хозяин И» с помощью минимального количества мазков и пустого белого пространства передается ощущение красоты и мягкости пейзажей Цзяннаня, придается новая жизнь изображаемым объектам, что создает положительный отклик у зрителя.

На следующий год творчество У Гуаньчжуна совершило важный переход в сторону абстрактной живописи. Опыт работы в Турфане ускорил этот процесс. Позже он вспоминал, что во время работы на пленэре сначала выстраивал общую композицию и ключевые структурные элементы, а затем из-за жары возвращался в мастерскую, где дорабатывал произведение по памяти и воображению. Постепенно он стал уделять больше внимания именно композиционным связям, запоминая не сами предметы, а отношения между ними. Когда длительная работа на натуре становилась невозможной, он восполнял изображение по памяти. Такой метод

ускорил движение его творчества в сторону к абстракции, делая его более выразительным. Лианы и вьющиеся растения он рассматривал как природную форму абстрактной линии. Вдохновившись лозами сада Чжочжэнъюань в Сучжоу, спустя годы он по памяти создал работу под названием «Глициния». Позднее он все чаще обращался к абстракции, где точка, линия и плоскость становились главными участниками композиции, в то время как конкретные образы отходили на второй план. Эффект его работ иногда сравнивают с произведениями Джексона Поллока, однако художественная логика у них отличается. У Гуаньчжун стремился к созданию предельно чистой живописи через точку и линию, активно используя элементы каллиграфии. Каллиграфия является одним из наиболее ярких проявлений китайского абстрактного искусства, поскольку способна выражать ритм, динамику и эмоциональное состояние автора, а также уровень его духовной культуры. В его абстрактной живописи особое внимание уделяется пустоте и энергичности мазка. Такой способ выражения не превращается в фигуративное изображение, но отражает отношения человека и природы. Линии на полотне напоминают скоропись цаошу, являясь абстрагированной формой выражения, в то время как пустое пространство дает зрителю возможность для воображения. Помимо этого, в традиционной китайской живописи важнейшее место занимает поэтичность. У Гуаньчжун считал, что поэтичность достигается через образность и пустоту. По этой причине обширные незаполненные пространства в его поздних работах являются сознательным выражением этой эстетической установки.

Литература и изобразительное искусство имеют общий источник – поэтичность. Они являются продуктом поэтического способа выражения человека. В китайской живописи традиционно подчеркивается единство поэзии и живописи. В классической поэзии различных эпох нередко встречаются визуально насыщенные образы. После проникновения масляной живописи в Китай она, находясь под влиянием поэтической традиции, постепенно приобрела особую поэтическую выразительность. Живопись в стиле «сеи» У Гуаньчжуна представляет собой синтез поэтической выразительности традиционной китайской литературы и живописи художников-литераторов с эстетикой западного искусства.

Традиционный принцип «поэзия внутри живописи, живопись внутри поэзии» создал культурную почву, в которой сформировалась поэтическая манера художника.

У Гуаньчжун придерживался идей национализации масляной живописи и модернизации китайской живописи, исследуя эстетические концепции Востока и Запада, а также способы сохранения подлинных чувств. Его литературная подготовка в сочетании с высоким уровнем живописного мастерства способствовали формированию поэтичного художественного языка, который не только выражал эстетические потребности народа, но и обладал культурной ценностью. Масляная живопись У Гуаньчжуна объединяет западную научность в построении цвета и формы с китайским стремлением к выразительности и свободной интерпретации реальности через технику се-и. В своем творчестве он подчеркивал, что искусство должно быть приближено к поэзии, поэтому его живопись в стиле се-и отличается лаконичностью, простотой и недосказанностью, где форма и художественный образ находятся в единстве. Такое художественное мышление отражает переплетение поэтического духа китайской традиции художников-литераторов с западными средствами и техниками живописи. При этом в таком подходе особое внимание уделяется внутреннему образу и выражению духовного состояния художника.

У Гуаньчжун обладал глубокими знаниями в области литературы, поэтому его произведения нередко несут в себе поэтический вкус. Начиная с 1950-х годов он занимался поиском способов национализации масляной живописи, стремясь объединить европейскую масляную живопись с эстетическими идеалами традиционного китайского искусства. Это привело к созданию китайской масляной живописи в стиле се-и. В его работах передается восточное поэтическое настроение, создается «поэтический Эдем». С формальной точки зрения такие образы, как мост или текущая вода, передаются через минималистичные элементы: точки, линии и плоскости. С точки зрения художественного образа его произведения отличаются свежей и гармоничной цветовой гаммой, спокойной атмосферой, создающей ощущение тихой красоты, обладающей сильной эмоциональной выразительностью.

Единство формы и художественного образа существует как в поэзии, так и в живописи. Такие поэтические произведения, как «Четверостишия» Ду Фу, «Небесная песня: хмурые мысли» Ма Чжиюаня и «Су му чжэ» Фань Чжунъяня, обладают как формальной красотой ритма и строгой структуры, так и глубокой образной выразительностью. В этом отношении они перекликаются с живописью У Гуаньчжуна. В его работе «Дикая трава» образ писателя Лу Синя сосуществует с мотивом дикой травы, передавая идею стойкости и непреклонного духа. С точки зрения формы композиция выглядит достаточно свободной и импровизированной, однако в ней скрыта внутренняя структура и порядок. Визуальные образы здесь служат для поэтического выражения, в то время как поэтическое содержание стихов и художественный образ взаимно дополняют друг в друга, создавая единое эстетическое пространство.

У Гуаньчжун – выдающийся мастер, добившийся значительных результатов в поиске путей национализации масляной живописи. Он исследовал выразительные формы китайской масляной живописи и стремился создать произведения с ярко выраженными национальными особенностями, отражающими китайское стремление к поэтичности и внутреннему образу. Его достижения во многом основаны на синтезе восточной и западной живописных традиций, богатой литературной культуре и любви к родине. Опираясь на национальную художественную традицию, он стремился к гармоничному соединению западной масляной живописи с духовной культурой Китая, сохраняя при этом эстетическое ядро традиционного китайского искусства. Он смог раскрыть духовное содержание китайской живописи через масляную живопись в стиле се-и. Развитие се-и и масляной живописи как синтеза Востока и Запада требует дальнейшего теоретического и практического осмысления и не может быть отделено от углубленного изучения сущности традиционной культуры. Успех творчества У Гуаньчжуна заключается в том, что смог найти точку соприкосновения между поэтической образностью китайской классической литературы и выразительными возможностями западной масляной живописи. Его произведения объединяют элементы традиционной китайской эстетики, поэтические образы классической

литературы и технические средства западной масляной живописи, выражая эстетические при этом идеалы и духовные ориентиры современного китайского общества.

Художественный образ в творчестве У Гуаньчжуна отличается эстетической спецификой, отражающей его художественные поиски, размышления, эволюцию живописной техники и опыт творческой практики. Формирование его художественного образа условно можно разделить на три этапа.

Первый этап охватывает период с 1950-х по 1970-е годы. В это время художник в основном использовал методы объединения натурных наблюдений и своеобразного комбинирования мотивов, чтобы передать художественное настроение и образность картины. Он применял такие методы, как создание предметного и формального образного пространства, исследуя возможности пейзажной живописи. Именно с этого периода начинается его путь к национализации масляной живописи.

Второй этап охватывает период с начала 1970-х до 1990-х годов. В это время У Гуаньчжун одновременно развивает живопись маслом и живопись тушью, выражая художественное состояние через передачу своих чувств. Его произведения в этот период сочетают живописную и литературную образность. Конец 1980-х – начало 1990-х годов стали пиком его творчества в технике тушевой живописи. В это время художественные образы становятся более возвышенными и ритмичными, а также приобретают черты современной образной выразительности. Хотя его способы выражения отличаются от традиционных, он достигает схожего результата. Создавая произведения с традиционной поэтичностью, он формирует собственный художественный стиль. У Гуаньчжун считал, что искусство должно затрагивать самые глубокие чувства человека, в то время как художественный образ является его основой. Хотя он заимствовал элементы абстрактного языка западного искусства, он по-прежнему рассматривал поэтический образ китайской живописи тушью как фундамент своего творчества. В таких работах, как «Две ласточки» (илл. 92), он использует горизонтальную композицию и вертикальное членение пространства, передавая красоту пейзажа Цзяннаня (илл. 90). В работе под

названием «Домик Цю Цзинь» через контраст черного и белого передаются сильные эмоции, создается тяжелое, торжественное и трагическое настроение, которое отражает личность художника и усиливается за счет трагической образности. У Гуаньчжун также опирался на образы древней китайской поэзии, продолжая лирическую традицию Линь Фэнмяня и исследуя связь между выразительной живописью и формальной структурой композиции, делая выражение художественного образа центральным элементом формы. Кроме того, он вводит в свое творчество музыкальные принципы, сопоставляя живопись и музыку, а также стремится объединить их различия для создания многомерной глубины художественного образа. Его работы отражают дух китайского искусства и облик синтеза китайского и западного художественного мышления. В середине 1980-х годов его творчество достигает границы между фигуративностью и абстракцией, где он находит самостоятельный путь выражения художественного образа, переходя от строгой и ясной манеры к более свободной и экспрессивной. После 1990-х годов количество и качество его масляных и тушевых работ возрастает. Он считал, что эти произведения являются разными срезами одной поверхности, где могут различаться материалы и средства, но в то же время принципы живописи в стиле сеи остаются едиными. На этом этапе его путь построения художественного образа основан на соединении формы, эмоций и идейного пространства, что позволяет создавать свободные, многослойные и изменчивые, но при этом лаконичные художественные миры, отражающие культурное пространство китайской традиции.

Третий этап охватывает период с 1990-х годов до начала XXI века. В это время У Гуаньчжун преимущественно выражает художественную образность через так называемое «душевное писание». Внутренний монолог и образ, рождающийся в сознании, становятся наиболее заметными характеристиками его произведений, благодаря чему его художественное выражение достигает вершины развития и входит в состояние эстетической свободы. Линии, цветовые блоки и точки становятся полностью свободными в его произведениях, в то время как композиция приобретает глубокую смысловую насыщенность и оживленность. Уже в середине

1980-х годов он начал экспериментировать с абстрактной живописью, создавая такие работы, как «Душа сосны» и «Починка сети». В 1990-е годы развитие художественной формы приводит к тому, что У Гуаньчжун все реже работает непосредственно с натуры, переходя к созданию картин на основе памяти, фотографий и эскизов. В его авторских записях подчеркивается стремление к обобщению прошлого опыта и концентрации выразительных средств для того, чтобы сделать композиции более лаконичными. Понятие «трехмерного художественного образа» может служить объяснением как художественного мира его произведений, так и его личного жизненного опыта. На этом этапе произведения отличаются более крупным форматом, выходят за пределы традиционных композиционных схем и максимально раскрывают выразительные возможности абстрактного художественного языка. В таких произведениях, как «Мастерская семьи У» и «Водный переулок», художник уже не стремится к точному изображению конкретных форм, а использует абстрактные символы точки, линии и плоскости, создавая богатые вариации и разнообразные стилистические решения. Он свободно движется в пространстве мысленного образа, где восточная поэтика и западная формальная структура органично соединяются, формируя новую эстетическую систему. Следующий важный период в его творчестве – это начало XXI века. В этот период художник продолжил уделять внимание формальной красоте, одновременно фокусируясь на выражении художественного образа, философском осмыслении жизни и поиске неизвестного. Например, в таких работах тушевой живописи, как «Увядшие листья фирмианы», «Старые ветви и увядшие цветы», «Игра рыбок» отражается настроение зрелого возраста и неизменные творческие идеалы У Гуаньчжуна. Одновременно с этим в масляной живописи конца XX – начала XXI века происходит переход от натурного письма к композиционному, от фигуративности к образности и далее к абстракции (илл. 93). Например, работа «Гуйлинь» близка к образной интерпретации формы, где цветовые блоки сталкиваются, но сохраняют ощущение жизненной среды. Другая работа под названием «Шум родных голосов» наполнена живыми мазками и динамичными цветами в абстрактной структуре. «Группа лодок», «Любовь города»,

«Красная стена» – все эти картины демонстрируют высокий уровень абстракции и выражают внутренний мир художника и его философское восприятие природы и жизни. В начале XXI века творчество У Гуаньчжуна также привлекает широкое внимание своими каллиграфическими работами. С одной стороны, он размышляет о развитии современной китайской каллиграфии. С другой стороны, он использует ее как средство расширения художественного языка живописи. Эти работы отличаются новым ритмом, структурой, композиционным мышлением и поэтической выразительностью, создавая уникальный визуальный эффект. Стремление к образной художественной эстетике делает произведения этого периода особенно чистыми и искренними с визуальной точки зрения, в то время как художественный уровень в них более глубокий, что отражает завершенность его эстетической концепции, стиля и личностной художественной позиции (илл. 87, 88).

У Гуаньчжун глубоко погружается в жизненный опыт и выходит за пределы простого наблюдения отдельных явлений и предметов. Его художественная практика и эстетическое мышление показывают, что художественная красота, красота жизни, красота вещей и красота мира могут взаимно преобразовываться и переходить друг в друга (илл. 91, 94). Через творческую практику он передал свой метод создания искусства, в котором такие качества живописи, как эстетическая выразительность, ритмичность, пространственная широта и эмоциональная глубина, образуют представление о пейзаже, в котором красота пронизывает весь жизненный путь. Особая значимость его эстетических идей заключается в том, что он открыл путь, отличающийся от традиционных форм выражения в живописи. Его произведения на уровне культуры и традиции органично сочетаются с духом живописи китайских художников-литераторов, при этом обладая современным художественным оттенком, что делает его творчество важной движущей силой трансформации современного искусства. Он реализует свои идеи через теорию художественного образа, стремясь к красоте как к перспективному и духовно направленному идеалу. Опираясь на родную культурную почву, чувство ответственности и внутренний долг, он многогранно и всесторонне воплощает свои

творческие замыслы, в итоге достигая художественного состояния, превосходящего повседневность, основанного на подлинных внутренних переживаниях и сформированного через жизненный опыт.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации рассматриваются инновации реализма в современной китайской живописи, подчёркивается его уникальная ценность в фиксации исторических изменений и отражении социальной реальности, а также его роль в формировании ориентиров для дальнейшего развития китайской живописи.

В период с 1990 по 2010 год китайское общество переживало этап углубления политики Реформ и Открытости. Быстрый экономический рост, масштабная социальная трансформация и столкновение культур создали беспрецедентные возможности и вызовы для развития китайской живописи. В этот период художественная среда Китая характеризовалась многообразием направлений и активным сосуществованием различных художественных течений.

Реализм как основное направление китайского изобразительного искусства XX века в начале периода политики Реформ и Открытости столкнулся с новыми вызовами. Художники начали переосмысливать ограничения реалистического метода и искать новые формы и содержание. С одной стороны, они сохраняли и развивали традицию реализма, направленную на внимание к социальной действительности и отражение жизни народа. С другой стороны, они преодолевали односторонность реалистического стиля, заимствуя выразительные средства и концептуальные подходы современного искусства, создавая ряд произведений, обладающих духом эпохи и высокой художественной выразительностью.

Китайская академия искусств и Центральная академия изящных искусств, а также такие государственные организации, как Союз китайских художников и Министерство культуры КНР, сыграли важную роль в процессе модернизации китайской живописи.

В условиях современных процессов глобализации китайское авангардное искусство стремительно вышло на передний план и стало объектом внимания международного художественного сообщества. Художники активно участвуют в международных выставках и вступают в диалог с западной культурой. В процессе взаимодействия они исследуют уникальные способы выражения китайского

искусства. Помимо этого, художники используют новые средства и межкультурные практики, заново формируя китайскую художественную идентичность, демонстрируя жизнеспособность и творческую силу современного китайского искусства.

Политика Реформ и Открытости предоставили китайскому современному искусству возможность выйти на мировую сцену. Китайские художники активно участвуют в международных выставках, таких как Венецианская биеннале и Кассельская документа, демонстрируя миру уникальность и очарование современного китайского искусства. Одновременно с этим художественный мир китайской живописи продемонстрировал многообразную структуру развития. Реализм, экспрессионизм, абстракционизм и другие художественные направления сосуществуют и развиваются параллельно в современном Китае, в то время как постоянно открываются новые региональные школы живописи, способствующие развитию китайской живописи по разным направлениям.

Одной из ключевых задач, стоящих перед современными китайскими художниками, стало сохранение уникальности национальной культуры. Они черпают вдохновение из традиционной культуры, сочетая ее с выразительными средствами современного искусства, параллельно исследуя пути модернизации китайской живописи. Художники обращаются к социальной реальности, отражают дух эпохи, выражая в своих произведениях как культурную идентичность, так и размышления о судьбе нации.

Период с 1990 по 2010 год в истории китайского современного искусства представляет собой не просто отдельный хронологический отрезок, а особый исторический этап, отличающийся резкими преобразованиям. В это время китайское общество пережило переход от плановой экономики к социалистической рыночной системе, вовлеклось в процесс глобализации и на рубеже веков перешло к стремительной урбанизации и бурному росту массовой потребительской культуры. На фоне этих масштабных социальных трансформаций в китайской современной живописи также произошли парадигмальные изменения. Так, произошел уход из радикального контекста 1980-х годов, связанного с «культурным

просвещением» и «идеологическим раскрепощением». Помимо этого, после столкновения с проблемами перестройки рынка и капитала, а также с давлением международной художественной системы был развернут процесс модернизации, который стал одновременно противоречивым и наполненным новыми идеями.

История китайской живописи последних двадцати лет – это не однонаправленная история эволюции единого стиля, а целый спектр дискурсивного взаимодействия, переплетенный множеством противоречий: локальное и глобальное, традиция и современность, политика и капитал, академичность и рыночность. От искусства шрамов и деревенского реализма к циничному реализму и поп-арту, от повседневных малых нарративов нового поколения к чувственному потреблению китчевого искусства и поколения комиксов, от формальных экспериментов абстрактного искусства к массовому производству китайских символов, обладающих международной узнаваемостью – китайская живопись за чрезвычайно короткое время обработала множество тем и проблем, которые западное современное искусство исследовало на протяжении целого столетия. Однако этот процесс нельзя рассматривать как пассивное заимствование. Напротив, он представляет собой практику критической локализации, осуществляемую в условиях так называемой «сжатой модерности». В рамках этой практики китайские художники, используя разнообразные визуальные стратегии, не только точно фиксировали духовные черты трансформирующегося общества, но и в сложном глобальном художественном пространстве стремились выстроить собственную культурную субъектность.

В художественном поле 1990–2010 годов реализм, вопреки утверждениям ряда авангардных теоретиков о его исчерпанности и смерти, вовсе не исчез, а пережил глубокую внутреннюю трансформацию и переосмысление собственных границ.

Прослеживая столетний путь китайского реализма от эпохи Сюя Бэйхуна с его заимствованием художественных техник и духовной интеграцией до идеологизированного формирования системы «красной эстетики» после образования КНР, можно увидеть, что реализм долгое время выполнял функции национальной мобилизации и создания грандиозного повествования о судьбе

страны. Однако в 1990-е годы эта традиция столкнулась с серьезными вызовами. С одной стороны, по мере относительной либерализации политической системы и развития товарной экономики прежние унифицированные нарративы утратили свою психологическую опору в обществе. С другой стороны, концептуальное искусство и западный модернизм, активно проникавшие в Китай после движения Новой волны 1985 года, поставили под сомнение легитимность и актуальность самого реалистического метода. В условиях двойного давления, происходившего как со стороны концептуального искусства, так и рыночной логики, художники нового поколения и представители нового реализма, такие как Лю Сяодун и Синь Дунван, перешли к сдержанной, но принципиальной борьбе за реализм, затрагивающую не столько форму, сколько саму сущность художественного видения.

Суть этой борьбы заключалась в смещении опорной точки реализма. Предполагалось перейти от типичного героя в типичной среде к конкретной судьбе в конкретном времени и пространстве. Практика Лю Сяодуна стала показательным примером этого перехода. Он отказался как от философской рефлексии, характерной для движения Новой волны, так и от символической деконструкции грандиозных нарративов, присущей политическому искусству. Вместо этого художник направил свое внимание непосредственно на повседневную реальность – на улицы, стройплощадки, периферийные городские пространства. В таких работах, как «Новые переселенцы Трех ущелий» и «Теплая постель», формируется сильное ощущение присутствия. Художник, подобно исследователю в полевых условиях, фиксировал усталость, растерянность и безмолвную борьбу людей на фоне стремительной урбанизации. Живопись здесь перестает быть инструментом наставления сверху, превращаясь в форму практики, в которой художник и изображаемый объект существуют на равных, вступая в сложное взаимодействие.

На уровне художественного языка реализм этого периода вышел за рамки собственных технических догм. Лю Сяодун ввел в реалистическую форму экспрессионистскую свободу мазка и своего рода фрейдистскую психологическую фактуру, формируя эстетику незавершенности. В то же время Синь Дунван в

работах вроде «Завтрак» и «Честный город» (илл. 44, 45) использует деформированные пропорции фигур и густую, тягучую текстуру масляной краски, превращая страдания рабочих-мигрантов в ощутимое визуальное давление.

В то время как циничный реализм и политический поп-арт доминировали на рынке, нередко сводя сложную китайскую реальность к политическим символам, рассчитанным на внешний взгляд, позиция Лю Сяодуна и близких ему художников заключалась в том, чтобы восстановить утрачиваемую этическую связь искусства с реальным миром через эффект присутствия. На холсте они создавали своеобразные визуальные памятники обычным людям, лишенным голоса в потоке исторических изменений, возвращая им достоинство и право быть услышанными.

После 1990-х годов, с распадом СССР и окончанием холодной войны, глобализация стремительно охватила весь мир. Для китайской современной живописи это означало соприкосновение с уже сформированной Западом системой современного искусства, где были распространены биеннале, музеи, галереи, аукционы и художественные медиа, а также с новой средой, в которой существовала логика капитала. В этом процессе китайская живопись прошла сложную трансформацию от положения экзотического и чужеродного элемента, на который представители Запада смотрели с любопытством, к более активной позиции, где художники начали осознанно использовать международные правила и институции для формирования собственного художественного дискурса и культурной субъектности.

В начале 1990-х годов на международных выставках (например, на выставке «Китай завтрашнего дня ради вчерашнего Китая» 1989 года) китайское искусство во многом воспринималось как объект в духе «ориентализма» Эдварда Саида. Западные кураторы и коллекционеры, находясь под влиянием идеологических установок эпохи, стремились обнаружить экзотическое зрелище, подтверждающее триумф либеральной модели (илл. 26, 27). Так, Ван Гуанъи в серии «Большая критика» соединяет плакаты эпохи культурной революции с западными потребительскими брендами (илл. 33); Цзэн Фаньчжи в серии «Маски» вскрывает фальшь и разрыв в межличностных отношениях (илл. 28); Юэ Миньцзюнь в образе

«смеющегося человека» тиражирует маску отстраненного, почти истерического веселья (илл. 29); Чжан Сяоган в работе «Кровные узы: Большая семья» фиксирует коллективную память в холодной, фотографической гамме (илл. 30). Эти произведения добились значительного международного успеха и сформировали узнаваемый набор китайских визуальных кодов, закрепивших присутствие китайского искусства на глобальной сцене.

Однако сводить успех этих художников лишь к подыгрыванию западному взгляду означало бы серьезно недооценивать сложность и изобретательность китайского современного искусства. На самом деле в этот период китайская живопись развернула тонкую культурную стратегию гибридного подхода, основанную на активной игре с международным художественным языком (илл. 33, 34, 35). В результате в пространстве между двумя культурами сформировался гибридный художественный язык – ни полностью западный, ни полностью традиционный.

В качестве примера можно привести работы Юэ Миньцзюня, характерный «смех» на которых может показаться китайской версией механической репродукции в духе Энди Уорхола. Однако глубинная логика этого образа гораздо сложнее. Она отсылает к традиции буддийской живописи эпох Сун и Юань, связанной с «метаморфозами образов», а также к даосской философии Чжуан-цзы, особенно к идеям «равенства вещей» и «отстранения от мира». В свою очередь, Чжан Сяоган в серии «Кровные узы: Большая семья» также приобрел политический ярлык в поле западной интерпретации, однако внутренняя художественная структура его работ глубоко укоренена в китайской семейной этике и эстетике народных фотоателье.

Такая гибридная стратегия особенно ярко проявляется в художественной эволюции Цзэна Фаньчжи. Его творческий путь можно рассматривать как сжатую модель отношений между китайским современным искусством и глобальным капитализмом – путь, одновременно охарактеризованный сотрудничеством и противостоянием. Кульминацией международного признания художника стала работа «Тайная вечеря», проданная за рекордную сумму в 180 миллионов

гонконгских долларов. С одной стороны, этот факт символизирует предельную реализацию логики художественного рынка и капитала. С другой стороны, сама картина, в которой христианская сцена причастия заменена китайским застольем как пространством власти и денежного обмена, содержит острую сатиру на моральную трансформацию китайского общества в период переходной экономики.

Таким образом, прорыв китайской живописи на международной арене в период с 1990 по 2010 год был, по сути, борьбой за культурную идентичность с использованием символической критики в качестве средства противостояния.

В процессе переосмысления воздействия западного модернизма и осознания кризиса культурной унификации, вызванного глобализацией, китайская живопись 1990–2010 годов продемонстрировала ярко выраженное культурное самосознание. Однако это самосознание отвергало как поверхностную стилизацию под народные символы и фольклорную декоративность, так и замкнутый консерватизм традиционной китайской живописи. Вместо этого художники обратились к глубинным основам художественного языка и развернули формальную революцию, направленную на творческое преобразование традиционного культурного наследия.

В этой художественной революции ключевую связующую роль сыграл художник У Гуаньчжун. Его творчество и теоретические размышления в период с 1990-х до начала XXI века заложили прочный концептуальный фундамент для модернизации традиционной эстетики. Разработанные им идеи формальной красоты и принцип «безотрывного воздушного змея» в ранний период помогли преодолеть жесткие догмы, согласно которым содержание якобы полностью определяет форму. В поздний период эти же концепции стали интеллектуальным инструментом, позволяющим противостоять превращению искусства в простую концептуальную игру. Особое значение имеет его работа с художественными материалами, где он осуществляет два подхода: осовременивание китайской живописи маслом и модернизацию традиционной туши. Масляные краски он использует таким образом, что они приобретают свойства размытости и текучести, характерные для тушевой живописи. В то же время линии туши в его работах придают масляной живописи восточную загадочность. Такой эксперимент,

объединяющий разные материалы, разрушает границы между техниками и превращает традиционные эстетические категории китайского искусства, такие как «одухотворенный ритм живого движения» и «взаимопроникновение пустоты и наполненности» в универсальный формальный язык, понятный в глобальном художественном контексте.

Следуя пути, проложенному У Гуаньчжуном, художники после 1990-х предприняли еще более индивидуализированные и радикальные поиски. Портретная живопись Мао Янь стала одним из высших достижений этого направления. В эпоху, когда политический поп-арт и яркий китч доминировали на художественной сцене 1990-х годов, Мао Янь сознательно уединился в своей студии, обратившись к западным моделям (например, к образу Томаса), проведя глубокое внутреннее исследование через предельно экстремальную форму «техничности» (илл. 31, 32). Такой подход отсылает к техникам великих западных мастеров, таких как Альбрехт Дюрер и Рембрандт, но при этом неожиданно переплетается с эстетикой китайской живописи художников-литераторов в категориях беспристрастности, спокойности и таинственности. Персонажи Мао Яня, у которых размыты черты лица и размыта социальная идентичность, становятся визуальными носителями универсальной экзистенциальной тревоги современного человека.

Если Мао Янь смешивал китайский и западный стили в рамках реалистического подхода, то Ма Кэ совершил более радикальный прорыв в модернизме, осваивая абстракцию и экспрессионизм. Вдохновленный кубизмом, сюрреализмом, портретами эпохи Хань и монументальными фресками Дуньхуана, Ма Кэ разработал визуальную логику «свернутого времени и пространства». Значение творчества Ма Кэ заключается в том, что он не рассматривает китайскую традицию как объект ностальгического созерцания. Напротив, он воспринимает ее как живой материал, способный к равноправному диалогу и столкновению с западным модернизмом. Тем самым он пытается выстроить собственную, автономную систему живописного порядка в условиях разрыва между Востоком и Западом.

Параллельно с этим абстрактное искусство в данный период проходит процесс институционализации – от маргинального эксперимента к признанному художественному направлению. Его-логика заключается не в имитации западных направлений (таких как абстрактный экспрессионизм или живопись жестких контуров), а в извлечении ненарративных формальных принципов из китайской традиционной каллиграфии, космологии и пространственной философии с целью создания современной формальной эстетики, обладающей восточным культурным характером. На этой основе формируется восточная версия современной формальной эстетики.

Все эти практики по трансформации традиции показывают, что модернизация китайской живописи не требует разрыва с наследием. Напротив, традиция выступает не только как защита от глобальной гомогенизации, но и как источник альтернативных художественных возможностей для мирового искусства. Подлинная национализация искусства заключается не в поверхностном добавлении декоративных мотивов, а во внутреннем усвоении традиции как структурного принципа художественного мышления, который позволяет сформировать модель национального, а не фольклорного искусства.

Эти два десятилетия стали периодом структурной трансформации художественной экосистемы Китая, ключевыми факторами которой выступили диверсификация выставочных институтов и стремительный, стихийный рост рынка произведений искусства. В сфере выставочных мероприятий процесс демонстрации работ художников внутри страны прошел три этапа трансформации – от академического прорыва к рыночному доминированию. Молодые художники использовали неофициальные или полуофициальные площадки, чтобы разрушить монополию академического классического реализма и превратить живопись из технического носителя в инструмент культурной критики. Однако к концу 1990-х годов ситуация изменилась. С внедрением коммерческой модели на первой *Гуанчжоуской биеннале* (1992) и учреждением *Шанхайской биеннале* (1996) логика выставочной власти начала смещаться. Ключевыми игроками стали не академические профессора, а капитал и кураторские организации. Проведение

первой биеннале в 2009 году в районе №798 обозначило зрелость новой экосистемы, в которой художественные районы, галереи, некоммерческие организации и крупные выставочные проекты образовали взаимодополняющую структуру. Таким образом, выставки перестали быть лишь пространством для демонстрации работ, превратившись в экспериментальную институциональную платформу, где пересекаются глобальный капитал, художественное знание и статус художников.

На международном уровне китайская современная живопись прошла путь от периферии к роли творящего культурного центра. Этот процесс отражает не только географическое расширение, но и глубокую трансформацию культурной политики. Создание национального павильона стало символом перехода, где Китай перестал ограничиваться поставкой отдельных и фрагментированных китайских образов. На уровне государственной стратегии и институционального кураторства была начата работа по формированию целостного нарратива и системы ценностей современного Китая в глобальном художественном поле.

Однако параллельно с эволюцией выставочной системы стремительно рос и художественный рынок, влияние которого привело к глубокой трансформации и отчуждению. Принятие в 1994 году «Положения об управлении художественным рынком» дало легитимный статус торговле произведениями искусства. В 2003 году появление первых специализированных аукционов современного искусства ознаменовало фактическое включение китайской современной живописи в систему финансового капитала. Логика капитала заключается в стремлении к прибыли и конвергенции. Ему необходимы легко узнаваемые и воспроизводимые символы. В результате этого сложная и многослойная китайская современная живопись была вынужденно упрощена до нескольких фиксированных визуальных кодов, таких как «лысые головы», «смеющиеся лица», «Тяньаньмэнь», «красные галстуки», то есть до устойчивого набора знаков политического поп-арта.

Этот процесс символической гонки на рынке искусства вызвал серьезные внутренние последствия для художественной среды. С одной стороны, он подавил множество художественных практик, не вписывающихся в рыночный спрос (таких как чистая абстракция или радикальные эксперименты с художественным языком),

усилив тенденцию к стилистической унификации и эстетической вульгаризации. С другой стороны, он породил опасную культурную динамику: часть художников, стремясь удовлетворить ожидания западных коллекционеров, сознательно адаптировала свое творчество под «ориенталистское воображение», превращая себя в производителей «постсоциалистических зрелищ» и тем самым переводя критический социальный опыт в формат потребляемого образа «восточной диковинки».

Таким образом, глубокий разрыв между академической ценностью и рыночной стоимостью становится главным парадоксом художественной экосистемы этого периода. Выставочные институции, совмещающие академическое пространство и художественный рынок, должны были бы служить производству локальных ценностей, однако в условиях глобального капитала часто превращаются в механизмы финансовой циркуляции, отмывания денег и создания рыночных пузырей. Несмотря на это, невозможно полностью отрицать рыночную действительность, даже исходя из благих намерений, поскольку его мощные экономические возможности привлекли в художественную сферу огромные ресурсы, которые поспособствовали формированию развитой сети галерей, музеев и инфраструктуры хранения и транспортировки произведений.

Процесс возникновения различных художественных направлений и формирования региональных центров стал заметным признаком зрелости китайской живописи 1990–2010 годов. В условиях бурных социальных трансформаций различные художественные группы, опираясь на схожий социальный опыт, эстетические установки и стратегии выживания, стихийно сформировали разнообразные художественные сообщества, отличающиеся уникальными особенностями.

Среди множества направлений особое место занимают деревенский реализм и искусство нового поколения, представляющие два принципиально разных способа осмысления реальности. Деревенский реализм представлен такими художниками, как Ло Чжунли и Чэнь Даньцин, которые в 1990-е годы исследовали судьбу деревни в процессе модернизации. Однако если ранний этап их творчества был связан с

почти сакральным восхищением, то позднее их взгляд стал более сложным, аналитическим и критическим. В то же время, выставка «Искусство нового поколения» 1991 года закрепила новую парадигму, радикально разрывающую связь с грандиозными нарративами. Художники вроде Лю Сяодуна, Ю Хуна и Синя Дунваня перенесли внимание с периферии и деревни в сторону городской повседневности, используя концепцию «нулевой дистанции» и прямой взгляд на действительность для изображения друзей, рабочих-мигрантов и различных уличных сцен. Этот переход точно отражает интеллектуальное состояние китайской гуманитарной среды 1990-х годов – уход от коллективного просвещения к индивидуальному опыту и переключение внимания от возвышенных идеалов к приземленной реальности.

Как наиболее влиятельные международные направления 1990-х годов, циничный реализм и политический поп-арт отражают глубокий психологический разлом и ценностную пустоту эпохи социального перехода в Китае. Так, образ «лысых грубиянов» Фана Лицзюня (илл. 35) символизирует пустоту и бессмысленность после краха идеалов; улыбающиеся, почти гротескные персонажи Юэ Миньцзюня маскирует экзистенциальную тревогу, связанную с утратой контроля над собственной судьбой; работа «Большая критика - Кока-кола» Вана Гуанъи раскрывает абсурдное пересечение революционной идеологии и западной потребительской культуры в современном Китае (илл. 34). Это был своего рода циничный духовный механизм самозащиты, принятый интеллектуалами перед лицом непреодолимой рыночной силы.

По мере развития потребительского общества возникли представители китчевого искусства и поколение мультфильмов. Китчевое искусство (например, в работах братьев Ло Го и Фэна Чжэнцзе) напрямую заимствует яркость народных картин и коммерческих плакатов, превращая их в сатирическое отражение демонстративной культуры потребления. В свою очередь, поколение мультфильмов (например, Хуан Ихань) формирует визуальный язык, находящийся под влиянием интернета и японской анимации: плоский, виртуальный, фантастический. Он выражает новый жизненный опыт поколения 1970–1980-х годов, выросшего уже в

новой потребительской среде. Таким образом, объект критики в китайской современной живописи расширяется: от жестких политических структур к всепроникающей логике капитала и массового потребления, формирующей повседневное визуальное сознание.

В плане художественного пространства Пекин и Шанхай сформировали два мощных полюса художественной экосистемы. Пекин, являясь политико-культурный центром, обладая уникальными ресурсами, а также физическими пространствами вроде кластера №798, возникшего на базе бывших индустриальных заводов, закономерно стал опорной площадкой циничного реализма и политического поп-арта. Шанхай, напротив, опираясь на глубокую коммерческую традицию, развитую городскую гражданскую культуру и контекст международного мегаполиса, стал пространством для абстрактного искусства, новых медиа и городских визуальных экспериментов. Важными инструментами данных преобразований в Шанхае стали такие институты, как Шанхайская биеннале.

Помимо этого, для всех этих направлений и художественных центров ключевым остается обращение к духу эпохи в его множественных проявлениях. Например, Лю Сяодун фиксирует через живопись безмолвие переселенцев из региона Трех ущелий и страдания городских низов, создавая своего рода социологический визуальный архив. Синь Дунвань передает усталость и стойкость сельских мигрантов в процессе урбанизации, превращая их опыт в острую визуальную хронику цены модернизации. Чао Гэ в работах «Праздничный наряд», «Солнце» и других выражает глубокую культурную тревогу по поводу исчезновения традиционной кочевой культуры монголов под давлением современности. Дуань Чжэнцюй в серии «Хуанхэ» (илл. 46) через экспрессивную манеру и первобытную силу образов превращает политизированный «дух Хуанхэ» в визуальный эпос борьбы человека и природы. Все эти практики подтверждают, что даже в условиях глобализации и рыночного давления китайская живопись сохраняет способность к критической обработке и глубокому эмоциональному осмыслению реальности.

Успех китайской живописи 1990–2010 годов на международной арене во многом обусловлен появлением группы выдающихся художников, чьи индивидуальные практики не только отражали дух эпохи, но и заново определяли координаты истории китайского искусства.

Лю Сяодун, в частности, через создание эффекта присутствия отстоял достоинство станковой живописи в эпоху доминирования концептуального искусства. Его работы, насыщенные экзистенциальными вопросами и чувственным переживанием, закрепили за ним статус одного из ключевых представителей нового этапа китайского реализма.

Юэ Миньцзюнь благодаря своему радикальному исследованию человеческой мимики смеха осуществил эксперимент по своеобразной духовной анатомии. За внешним весельем, представленным на его картинах, он выявляет подавленность коллективного бессознательного и утрату индивидуальной субъектности.

Художественная траектория Цзэна Фаньчжи представляет собой зеркало, отражающее сложные отношения китайского современного искусства с капиталом.

Мао Янь в эпоху всеобщего шума и визуального перенасыщения выбрал крайне одинокий путь внутреннего самоисследования. Используя предельно строгую технику нанесения тонких слоев, а также серую тональную эстетику, он объединил строгость западной классической портретной живописи со спокойствием китайской живописи ученых-литераторов. В эпоху цифрового воспроизведения он создал чудо ручной работы, передающее почти невротическое чувство.

Ма Кэ, которого критики называют «первым подлинным модернистом Китая», в рамках кубизма и сюрреализма интегрировал богатый личный жизненный опыт и традиционное китайское аллегорическое мышление. Его эксперимент по сворачиванию пространства и времени доказал, что чисто формальные исследования могут нести в себе серьезные культурные смыслы.

У Гуаньчжун стал одной ключевых фигур, соединяющих XX и XXI века в китайской современной живописи. Его знаменитое утверждение о том, что «живопись тушью равна нулю» не является отрицанием традиции, а представляет

собой радикальный способ разрушения догматизма в существующих техниках и освобождения художников в выборе формы. Его практика стала наиболее убедительным примером того, как китайское искусство может избежать ловушки «ориентализма» и осуществить подлинную модернизацию.

Рассматривая китайскую живопись 1990–2010 годов, мы можем заметить не только шумную эпоху разнообразия мнений, рыночного ажиотажа и переплетения славы с коммерцией, но и период мучительного поиска культурной идентичности, когда искусство, оказавшись в водовороте капитала, пыталось удержать собственные этические границы. История искусства этих двух десятилетий по сути стала визуальным выражением всех фундаментальных противоречий китайской модернизации, проявлявшихся между традицией и современностью, Востоком и Западом, коллективным и индивидуальным, духовным и материальным.

Эта эпоха оставила китайскому искусству чрезвычайно важные и серьезные уроки на будущее.

Во-первых, построение культурной субъектности не должно превращаться ни в замкнутый национализм, ни в капиталистически определяемое производство символов для потребления. Оно должно осуществляться через глубокий межкультурный диалог и творческое преобразование традиционного наследия.

Во-вторых, процветание художественного рынка не может заменить создание полноценной системы академической оценки искусства. Необходимо выстраивать институциональные механизмы защиты внутренней художественной ценности вне логики капитала.

В-третьих, современность живописи заключается не в отказе от традиционных средств выражения, а в том, как с помощью традиционных материалов переосмыслить духовность современных людей. Будущее живописи заключается не в конкуренции с технологиями за более эффективное создание изображений, а в сохранении ее основополагающего свойства как материального носителя человеческих эмоций и следов существования.

Таким образом, китайская живопись 1990–2010 годов представляет собой мощный исторический пласт, одновременно являющийся фундаментом перехода

китайского искусства в современность и отправной точкой будущего развития. За эти два десятилетия китайская живопись прошла путь от периферийного положения к активному участию в формировании глобального художественного дискурса. Однако этот скачок – не конец, а скорее этап незавершенного пути современности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. 羅光流。新疆全山石寫實繪畫//當代藝術[杭州]。 – 1983 年。 – 第 1 期。 – 第 60-64 頁。

2. *Абакумова Е.В*. Цвет как средство выражения в живописи и музыке // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2015. – Вып. 4 (168). – С. 153.

3. *Ай Вэйвэй.* Здесь и сейчас. Издательство Педагогического университета провинции Гуанси, 2008.

4. *Ай Сюань*. Три этапа развития китайской реалистической масляной живописи // Мэйшу дагуань («Художественная панорама»). – 2015. – Вып. 2. – С. 95 (艾轩. 中国写实油画的三个阶段[J]//期刊《美术大观》,2015,No.02.第 95 页).

5. *Ай Чжунсинь*. Художник Дун Сивэнь. Творческий путь и художественное достижение изобразительного искусства // Искусствоведение. – 1979. – № 1. – С. 52-59.

6. *Бай Цзе*. Взаимный обмен художественными выставками между Китаем и Советским Союзом в середине XX века // Философия и культура. – 2023. – № 9. – С. 201-215. – DOI: 10.7256/2454-0757.2023.9.43947.

7. *Белл Кл.* Искусство. Издательство «Образование провинции Цзянсу», 2005.

8. *Беляев В.* Советское искусство и его влияние на китайскую живопись. – Москва: Искусство, 1983.

9. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Китайское городское издательство, 2002.

10. *Богатти Ж. М.* Конструирование идентичности: портретная живопись в мировом искусстве // Национальное искусство / пер. Лю Сянъю, 2017. – Вып.1. – С. 98 (让·M.博加蒂.身份建构:世界艺术中的肖像画[J]//期刊《民族艺术》,刘翔宇译,2017,No.1.第 98 页).

11. *Ван Боксун*. Картина маслом в китайском стиле – происхождение и практика художественной мысли Дун Сивэнь. – Пекин: Пекинский университет Пресс, 2014. – С. 1-17. (王伯勋.中国油画：董锡文艺术思想的起源与实践.北京：北京大学出版社，2014.第 1-17 页。).

12. *Ван Жунмэй*. Исследование идей Чжоу Яна об управлении искусством и культурой. – Цзянсу: Нанкинская академия искусств, 2016. – Вып.12 (王容美.周扬文化艺术管理思想研究[D].江苏:南京艺术学院,2016. №12).

13. *Ван Мин Мин*. Исследовательские работы Дун Сивэнь. – Пекин: ИД культуры и искусств, 2009. – 22 с. (王明明. 董锡文研究文集.–北京：文化艺术出版社，2009.–22 页。).

14. *Ван Минсянь, Янь Шаньчунь*. История искусства нового Китая: 1966–1976. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2000 (王明贤、严善錞. 新中国美术图史:1966-1976[M].北京:中国青年出版社, 2000).

15. *Ван Пин*. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века.: дис. ... канд. искусствоведения [Место защиты: НИИ истории и теории изобразительных искусств РАХ]. – Москва, 2007.

16. *Ван Сюань*. Эволюция китайской живописи в контексте Реформ и Открытости // KANT: Social science & Humanities. – 2024. – №3(19). – С. 85-90. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-kitayskoy-zhivopisi-v-kontekste-reform-i-otkrytosti (дата обращения: 28.07.2026).

17. *Ван Сюань*. Трансформация китайской традиционной живописи «гохуа» в начале XX века // Культура и цивилизация. – 2024. – Т. 14. – №3А. – С. 281-286.

18. *Ван Хайвэй.* Об истоках реализма в живописи Нового Китая // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2025. – № 3. – Ч. 1. – С. 126-139.

19. *Ван Хайвэй.* Роль Сюй Бэйхуна в становлении искусства социалистического реализма в Китае // IX Международная научная конференция

«Культура. Творчество. Образование – 2025». Материалы. – Москва, 2025. – С. 14-15.

20. *Ван Хайвэй.* Социалистический реализм в искусстве Китайской республики в 1930-е годы: творческое освоение советского опыта // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2025. – № 3. – Ч. 1. – С. 319–325.

21. *Ван Хуаньцин*. Чжэн И в реализме // Арт-рынок. – 2005. – №5. – С. 35 (王焕青.现实主义中的郑艺[J]//期刊《艺术市场》,2005,№ 5.第 35 页).

22. *Ван Хунцзянь.* Введение в изобразительное искусство. – Издательство «Высшее образование», 1994.

23. *Ван Хунфу*. Роль художественного движения «Новая волна 85» в развитии китайского искусства периода Реформ и Открытости // IX Международная научная конференция «Пространство культуры – 2025». – Москва, 2025. – С. 19.

24. *Ван Хунфу*. Художественное мировоззрение современного китайского художника Ма Кэ // IX Международная научная конференция «Культура. Творчество. Образование – 2025». – Москва, 2025. – С. 16-17.

25. *Ван Хунфу*. Экспрессионизм в китайской живописи периода открытости // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Материалы международной научной конференции. – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 106-109.

26. *Ван Хунфу.* Влияние художественной мастерской Чжао Уцзи на китайское искусство // Культура и цивилизация. 2023. – Том 13. – № 10А. – С. 53-62.

27. *Ван Хунфу*. Новейшая живопись Китая: диалоги с искусством западного модернизма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2023. – № 4. – Ч. 2. – С. 331-334.

28. *Ван Хунфу, Кошелев Г.К.* Дискуссия о реализме как поворотный момент в художественной жизни Китая 1970–1980-х гг. // Декоративное искусство и

предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2024. – № 2. – Ч. 2. – С. 166-173.

29. *Ван Хунфу*. Спор двух художников (1929) – Сюй Чжимо против Сюй Бейхуна: проблема взаимоотношений модернизма и реализма в китайском искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2025. – № 4. – Ч. 1. – С. 200-204.

30. *Ван Хунфу.* Китайский реализм в живописи: вековая трансформация от споров о путях развития к культурному самосознанию // Культура и цивилизация. – 2025. – Том 15. – № 6А. – С. 244-252.

31. *Ван Цзяньфэн*. Максимов и китайская школа обучению масляной живописи и ее создание. Докт. диссерт. – Шанхайский университет, 2013 (王剑锋.梅尔尼科夫与中国油画教育及创作[D].上海大学博士论文,2013).

32. *Ван Цишэнь*. Формирование социалистического реализма в китайской живописи 50-х годов XX века под влиянием советской художественной школы К. Максимова // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2025. – №2 (57). – С. 38-45. http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-38

33. *Ван Чаовэнь*. Избранные автором академические труды. – Пекин: Бэйцзин шифань дасюе чубаньшэ (Издательство Пекинского педагогического университета), 1991. – С. 70 (王朝闻.王朝闻学术论著自选集[C].北京:北京师范学院出版社,1991.第 70 页).

34. *Ван Чаовэнь*. Сборник статей о литературе и искусстве. – Т. 1. – Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ (Издательство «Литература и искусство»), 1982. – С. 17 (王朝闻.王朝闻文艺论集（上册）[M].上海:上海文艺出版社,1982 年.第 17 页).

35. *Ван Чжэнь, Сюй Боян*. Собрание художественных работ Сюй Бэйхуна. – Иньчуань: Нинся жэньминь чубаньшэ (Народное издательство Нинся), 1994. – С. 51 (王震,徐伯阳.徐悲鸿艺术文集[M].银川:宁夏人民出版社,1994.第 51 页).

36. *Ван Чжэнь, Сюй Боян*. Собрание художественных работ Сюй Бэйхуна. – Иньчуань: Нинся жэньминь чубаньшэ (Народное издательство Нинся), 1994. – С. 76 (王震,徐伯阳.徐悲鸿艺术文集.银川:宁夏人民出版社,1994.第 76 页).

37. *Ван Чжэнь*. Наброски к биографии Сюй Бэйхуна. – Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2006. – С. 316 (王震.徐悲鸿年谱长编[C].上海:上海画报出版社,2006.第 316 页).

38. *Ван Шико*. Исследование Ван Шико. – Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство),1990. – С. 8–21 (王式廓.王式廓研究[M].北京:人民美术出版社,1990.第 8-21 页).

39. *Ван Шуцзин*. Ленинградское студенчество китайского искусствоведа Си Цзинчжи. 1950-е годы // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. филологические науки. – СПб. – 2019. – № 2. – С. 10-18.

40. *Ван Шуцзин*. Традиции советской школы искусствознания в выпускных работах китайских студентов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина рубежа 1950-1960-х годов (по архивным материалам) // Культура и искусство. – 2021. – № 4. – С. 82-92.

41. *Ван Ян*. Искусство и выбор эпохи – от революции в искусстве к искусству Революции. – Ханчжоу: Чжэцзян мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Цжэцзян), 2011 (汪洋. 艺术与时代的选择—从美术革命到革命美术[M]. 杭州:浙江美术出版社, 2011).

42. *Гаврилин К.Н.* Русская живопись XVIII – начала XX вв.// Литературные записки известных русских художников XIX века в набросках / под ред. Лю Цзыюя. – Пекин: Издательство университета Цинхуа, 2020. (加夫利林 К. Н. 18 世纪到 20

世纪初的俄罗斯绘画 // 19 世纪俄罗斯绘画大师创作手稿:人物素描 / 刘子舆编著 – 北京: 清华大学出版社，2020)

43. *Гаврилин К.Н., Ван Хайвэй*. Методика преподавания портретной живописи в современном Китае // Россия-Китай. Первый Российско-Китайский форум «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века». – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 263-265.

44. *Гаврилин К.Н., Гун Юйсян*. Жанр городского пейзажа в масляной живописи периода Китайской Республики (1912-1949) // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2024. – № 6. – С. 168–171.

45. *Гаврилин К.Н., Гун Юйсян.* Творчество Сюй Цзяна и развитие жанра пейзажа в современной китайской живописи: от ученичества к вершинам творчества // Россия-Китай. Первый Российско-Китайский форум Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С.121-127.

46. *Гаврилин К.Н., Кошелев Г.К., Лу Фэй*. Портретный жанр в творчестве Мао Яня. Опыт живописной хонтологии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2022. – № 4. – Ч. 3. – С. 34–41.

47. *Гаврилин К.Н., Лу Сяонань.* «Золотой век» исторической живописи КНР (1949 – 1966): Истоки, поиски, достижения // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – №4. – С. 40 – 51.

48. *Гаврилин К.Н., Лу Сяонань.* Историческая живопись современного Китая: опыт периодизации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2022. – №.3 – Ч.1. – С. 157-166.

49. *Гаврилин К.Н., Лу Сяонань.* Творчество Гелия Коржева и живопись Нового Китая // Международная научно-практическая конференция «Россия-Китай. Диалог пластических искусств» Материалы международной научной конференции, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 236-240.

50. *Гаврилин К.Н., Лю Синь Си, Савицкая А.И.* Китайско-советские художественные связи и их роль в становлении искусства гравюры в Китае // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 2. – Ч. 3. – С. 157–162.

51. *Гаврилин К.Н., Лю Синь Си*. Писатель Лу Синь и обновление ксилографии в искусстве Китая 1920–1930-х гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2022. – № 4. – С. 391–397.

52. *Гаврилин К.Н., Лю Цзыюй.* Художник-пейзажист Янг Минг Шен в истории искусства нового Китая // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2021. – № 4. – Ч. 1. – С. 386–393.

53. *Гаврилин К.Н., Лю Цзыюй.* Эволюция художественного стиля Лу Чжунъюаня: от реалистического пейзажа к абстрактному // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2021. – № 1. – Ч.1. – С. 194-202.

54. *Гаврилин К.Н., Ма Цзыюе.* Печатная графика в программах обучения художественных вузов КНР // Россия-Китай. Первый Российско-Китайский форум «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века». – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 257-259.

55. *Гаврилин К.Н., Цю Цян.* Тема национальных меньшинств Китая в творчестве Чжань Цзяньцзюня // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 2. – Ч. 3. – С. 163–168.

56. *Гаврилин К.Н., Цю Цян*. Художественные центры внутреней Монголии: школы и мастера // Россия-Китай. Первый Российско-Китайский форум Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 138-143.

57. *Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй*. Традиционная китайская живопись и каллиграфия в программах обучения художественных вузов КНР // Россия-Китай. Первый Российско-Китайский форум «Теория и практика художественного

образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века». – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 254-256.

58. *Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй*. Художественное образование в Китае Нового и Новейшего времени (1840–1960-е гг.) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 1. – Ч. 1 – С. 28 – 36.

59. *Гао Лили*. Краткий анализ живописи художников периода Чжи Цин в провинции Хэйлунцзян// Искусство Евразии [Электронный журнал]. – 2021. – № 3 (22). – С. 22–33. https://eurasia-art.ru/art/article/view/763/924 (дата обращения 25 мая 2023).

60. *Гао Ман*. Очерки о русском искусстве. – Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»), 2005 (高莽.俄罗斯美术随笔[M]. 北京:人民文学出版社,2005).

61. *Гао Минлу*. История современного китайского искусства. – Шанхай: Шанхай дасюэ чубаньшэ (Издательство Шанхайского университета), 2021 (高名潞. 中国当代美术史[M].上海:上海大学出版社,2021).

62. *Гао Минлу.* Теория образов: разрушение и повторение. Издательство Педагогического университета провинции Гуанси, 2009.

63. *Голдуотер Р., Тревес М.* Художники об искусстве: 16–20 века. – Нью-Йорк: Издательство «Пантеон», 1958. – С. 295 (罗伯特·戈德华特、马尔科·特里维斯编译.《艺术家论艺术:16-20 世纪》,纽约:万神殿出版公司,1958.第 295 页).

64. *Гомбрих Э.* История искусства. Издательство Педагогического университета провинции Гуанси, 2008.

65. *Гомбрих Е.Н.* История искусства / пер. Фань Цзинчжун. – Нянькин: Издательство изобразительных искусств Гуанси, 2008. – С. 511 (*Е.Н.*贡布里希、范景中译.《艺术的故事》[M].南宁:广西美术出版社,2008.第 511 页).

66. *Гринберг К.* Искусство и культура. Издательство Педагогического университета провинции Гуанси, 2014.

67. *Гу Ли*. Принятие и трансформация творческого принципа социалистического реализма в ранний период основания Китайской Народной Республики // Журнал Хэнаньского педагогического университета (издание по философии и социальным наукам). – 2013. – Т. 40. – № 3. – С. 19-27 (顾莉. 中华人民共和国成立初期社会主义现实主义创造原则的采纳与转变. // 河南师范大学学报（哲学社会科学版）. 2013. 第 40 卷. 第 3 期. 第 19-27 页).

68. *Гу Чэнфэн*. Модернизация и 100 лет китайского искусства. – Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ,2008. С. 74–75 (顾丞峰.现代化与百年中国美术[M].石家庄:河北美术出版社,2008.第 74-75 页).

69. *Гу Чэнфэн*. Переосмысление реализма // Вэньи яньцзю («Исследования в области искусства и литературы»). – 2007. – Вып. 6. – С. 101–108 (顾丞锋.现实主义美术再认识[J]//期刊《文艺研究》,2007,No.06.第 101-108 页).

70. *Гусейнов В.Н., Ван Хайвэй*. Эволюция русского портрета в эпоху романтизма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 3. – Ч. 1. – С. 273 – 284.

71. *Гэ Пэнжэнь.* Западное современное искусство: постмодернистское искусство. Издательство «Изящные искусства в провинции Цзилинь», 2005.

72. *Данто А.* Конец искусства. Народное издательство провинции Цзянсу, 2005;

73. *Данто А.* Современное искусство и границы истории после конца искусства. Народное издательство провинции Цзянсу, 2007.

74. *Джи Хаи Янь*. Посмотреть художественную концепцию в литературном творчестве Дун Сивэнь и Цветовое выражение // Китайский народ. – 2017. – № 1.

(季海燕.“探析董希文文学作品中的艺术观念与色彩表现”//《中国人》 – 2017. – 第 1 期。).

75. *Ди Лифэн*. Академия имени Репина и русское искусство. – Шэньян: Ляонин чубаньшэ, 2013 (邸立丰.列宾美术学院与俄罗斯艺术[M].沈阳:辽宁出版社,2013).

76. *Дин Япин.* Культурология искусства. Издательство «Культура и искусство», 1996.

77. *Добренко Е*. Политэкономия соцреализма. – Москва: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 14-29.

78. *Дун Лэй*. Непрерывность и перерождение: исторический нарратив реалистического искусства с 1978 по 2008 годы. Докт. диссерт. – Исследовательский институт китайского искусства, 2010 (董雷.绵延与蜕变—1978-2008 现实主义美术的历史叙事[D].中国艺术研究院博士论文,2010).

79. *Дэн Фусин*. Исследование китайского искусства в XX веке // Мэйшу гуаньча («Art Observation»), 1998. – Вып. 2 (邓福星.二十世纪中国美术研究[J]//期刊《美术观察》,1998,No.02).

80. *Дэн Фусин*. Сюй Бэйхун и китайская реалистическая живопись, а также место Сюй Бэйхуна в истории современного китайского искусства // Изобразительное искусство. – 1995. – Вып. 12. – С. 60–63 (邓福星. 徐悲鸿与中国现实主义绘画--兼谈徐悲鸿在中国现代美术史上的地位[J]//期刊《美术》,1995,No.12. 第 60-63 页).

81. *Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа*. История искусства Китая новой и новейшей эпох. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ (Издательство

«Народное изобразительное искусство»), 2005 (阮荣春、胡光华.中国近现代美术史[M].天津:天津人民美术出版社,2005).

82. *Жэнь Гуансюань*. История русского искусства. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 1900 (任光宣. 俄罗斯艺术史[M].北京:北京大学出版社,1900).

83. *Зингер Л.С.* Советский живописный портрет (60-е–70-е годы). – Москва: Знание, 1976. – С. 3.

84. *Кандинский В.* О духовном в искусстве / пер. Ю Минлин. – Чунцин: «Издательство университета Чунцина». (瓦西里·康定斯基.艺术中的精神.余敏玲,译,重庆:重庆大学出版社,第 37 页).

85. *Кичигин М.А., Кузнецова-Кичигина В.Е.* Русские художники в Китае. – Ярославль: Издательство Александра Рутмана, 2004. – 174 с.

86. *Кошелев Г.К., Гаврилин К.Н.* Чжан Липин, мастер свободной кисти // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2025. №2. С. 27-37.

87. *Кошелев Г.К., Ван Хунфу.* Дискуссия о реализме как поворотный момент в художественной жизни Китая 1970-1980-х гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. М.: РГХПУ, 2024. № 2. Ч. 2.

88. *Кошелев Г.К., Дудина М.* Иллюстрации Леонарда Фужиты – гармония образа и слова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. М.: РГХПУ, 2023. № 4. Ч. 2.

89. *Кошман Л., Зезина М., Шульгин В.* История русской культуры / пер. Лю Вэньфэй, Су Лин. – Шанхай: Шанхай ивэньчубаньшэ (Издательство «Переводная литература»), 2005. С. 266 (*М. Р.* 泽齐娜, *Л. В.* 科什曼, *В. С.* 舒利金.俄罗斯文化史[M].刘文飞,苏玲,译,上海:上海译文出版社, 2005.第 266 页).

90. *Кун Синьмяо*. Эстетика китайской живописи XX века. Докт. диссерт. – Шаньдунский университет, 2005 (孔新苗.20 世纪中国绘画美学[D].山东大学博士论文,2005).

91. *Курасов С.В.* История исследования искусства Тибета в России: от начала русской тибетологии до середины XX века // White Spots of the Russian and World History. – 2014. – № 6. – С. 38-60.

92. *Лан Шаоцзюнь, Шуй Тяньчжун*. Избранные эссе о китайском искусстве XX века. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ (Издательство «Каллиграфия и живопись»), 1996. – С. 29 (郎绍君,水天中.20 世纪中国美术文选[C].上海:上海书画出版社,1996.第 29 页).

93. *Лангер С.* Эмоция и форма. Издательство Китайской академии общественных наук, 1986.

94. *Лебедева Т.А.* Творчество художников-эмигрантов М. А. Кичигина и В. Е. Кузнецовой-Кичигиной в контексте русского искусства XX века: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Лебедева Татьяна Альбертовна; [Место защиты: Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского]. – Ярославль, 2010.

95. *Ли Мэнде*. Художник Дун Сивень как певец культуры Тибета // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2018. – Выпуск 3 (222) – С. 244-249.

96. *Ли Сяньтин*. Реализм – не единственно верный путь // Изобразительное искусство. – 1981. – Вып. 2. – С. 46–47 (栗宪廷. 现实主义不是唯一正确的途径[J]// 期刊《美术》,1981,No.02.第 46-47 页).

97. *Ли Сяньтин*. Реализм – не единственно верный путь // Изобразительное искусство. – 1981. – Вып. 02. – С. 46–47 (栗宪庭.现实主义不是唯一正确的途径[J]// 期刊《美术》,1981,No.02.第 46-47 页).

98. *Ли Чанцзюнь*. Сто лет освоения и интерпретации масляной живописи в Китае: 1900–2000. – Пекин: Жэньминь чубаньшэ (Народное Издательство), 2017 (李昌菊.中国油画本土化百年（1900-2000）[M].北京:人民出版社,2017).

99. *Ли Чао*. История современной китайской масляной живописи. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2007 (李超.中国现代油画史[M].上海:上海书画出版社,2007).

100. *Ли Шибин*. О неизбежности реализма в искусстве Нового Китая // Вестник Нанькинской художественной академии. – 2013. – Вып. 4. – С. 78–81 (李时兵.试论现实主义之于新中国美术的必然性[J]//期刊《南京艺术学院学报》,2013,No.04.第 78-81 页).

101. *Ли Шушэн*. От развития революционного искусства к формированию социалистического искусства // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). – 1992. – Вып. 2. – С. 13–18 (李树声.从革命美术的发展到社会主义美术的形成[J]//期刊《美术研究》,1992,No.02.第 13-18 页).

102. *Ли Шушэн*. От развития революционного искусства к формированию социалистического искусства // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). – 1992. – Вып. 2. – С. 13 (李树声.从革命美术的发展到社会主义美术的形成//期刊《美术研究》,1992,No.02.第 13 页).

103. *Ли Япин*. Творчество учеников К.М. Максимова – продолжение традиции реалистического искусства живописи в Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. – 2008. – № 3. – С. 211-217.

104. *Линь Сяочу*. Исследование третьего поколения китайских художников масляной живописи. Докт. дисс. – Центральная академия изящных искусств, 2012 (林笑初. 第三代中国油画家研究[D].中央美术学院博士论文,2012).

105. *Линь Цзинхуа*. Что такое социалистический реализм // Вэньсюэ пинлунь («Литературная критика»). – 2012. – Вып. 3. – С. 22 (林精华. 何谓社会主义现实主义[J]//期刊《文学评论》,2012,No.03.第 22 页).

106. *Ло Гуанлю*. Реалистические картины Цюань Шаньши в Синьцзяне // Современное искусство [Ханьчжоу]. – 1983. – № 1. – С. 60-64.

107. *Лу Хун*. 60 лет искусству Нового Китая (1949–1979). – Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2009. – С. 84 (鲁虹.新中国美术 60 年（1949-1979）.石家庄:河北美术出版社,2009.第 84 页).

108. *Лу Хун*. История современного китайского искусства 1978–2018. – Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2021, – С.19 (鲁虹.中国当代艺术史:1978-2008[M].石家庄:河北美术出版社,2014.第 19 页).

109. *Лу Хун*. Сборник статей об изобразительном искусстве. – Ухань: Хубэй мэйшу чубаньше (Издательство «Изобразительное искусство»), 1998 (鲁虹.鲁虹美术文集[M].武汉:湖北美术出版社,1998).

110. *Лю Синь Си, Гаврилин К.Н.* Просветительская деятельность Лу Синя в области искусства // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 98–101.

111. *Лю Цзиньку.* Методология создания современного и новейшего китайского искусства. Издательство «Гуандунское высшее образование», 2010.

112. *Лю Чунь*. История китайской масляной живописи. Изд. испр. и доп. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2016. (刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.第 186 页).

113. *Лю Шаоцин*. Реализм должен стать основным направлением развития современного китайского искусства // Изобразительное искусство. – 2006. – Вып.

10. – С. 32–36 (吕少卿. 现实主义应当是当代中国美术发展的主流方向[J]//期刊《美术》,2006,No.10.第 32-36 页).

114. *Люй Пэн*. Историография истории китайского изобразительного искусства XX века. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2007(吕彭.20 世纪中国美术史学史[M].北京:北京大学出版社,2007).

115. *Люй Пэн*. История китайского искусства в XX веке. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2007. – С. 492 (吕澎.20 世纪中国艺术史[M].北京：北京大学出版社,2007.第 492 页).

116. *Люй Пэн*. История китайского искусства в XX веке. – Пекин: Синьсин чубаньшэ (Издательство «Новая звезда»), 2013 (吕彭.20 世纪中国艺术史[M].北京:新星出版社,2013).

117. *Люй Пэн*. История китайского современного искусства. – Ханчжоу: Чжунго мэйшу сюэюань чубаньшэ (Издательство Китайской академии искусств), 2013 (吕澎.中国现代美术史[M].杭州:中国美术学院出版社,2013).

118. *Люй Пэн*. Летопись китайского искусства 1900–2010. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2012. – С. 544 (吕澎.中国艺术编年史 1900-2010[M].北京:中国青年出版社,2012.第 544 页).

119. *Лян Цзю.* Искусствоведение. Издательство «Хунаньские изящные искусства», 2005.

120. *Лян Цзю.* Эстетика искусства. Издательство изящных искусств провинции Цзянси, 2008.

121. *Ма Ган*. Преподавание в группе масляной живописи Максимова: анализ факторов, лежащих в основе техники реалистической масляной живописи. Докт.

дисс. – Центральная академия изящных искусств, 2009 (马刚.马克西莫夫油画训练班的教学---作为写实油画技巧基础的各因素分析[D].中央美术学院博士论文,2009).

122. *Ма Яо*. Сравнительное исследование современного высшего художественного образования в Китае и России. – Пекин: Гаодэн цзяоюй чубаньшэ (Издательство «Высшее образование»), 2015 (马遥.中俄当代高等美术教育比较研究[M].北京:高等教育出版社,2015).

123. *Малолетков В*. Два лика времени (Счастливая судьба художников). – М.: Буки Веди, 2023. – Т. 1. – 466 с.

124. *Мао Цзэдун*. Стенограмма выступления на Яньаньском форуме по литературе и искусству 2 мая 1942 г. Архив Центральной академии изящных искусств (CAFA Archive). Ф. 12. Оп. 3. Ед. хр. 45. (86. 毛泽东。1942 年 5 月 2 日在延安文艺座谈会上的讲话稿。中央美术学院档案馆。第 12 期，第 3 册，第 45 单元。).

125. *Мао Шиань*. Реализм и модернизм: исследование о подходе «пусть расцветают сто цветов» в творчестве // Изобразительное искусство. – 1982. – Вып.1. – С. 23–24 (毛时安.现实主义和现代主义-关于创作方法百花齐放的探讨[J]//期刊《美术》,1982,No.01.第 23-24 页).

126. *Натали*. Влияние реалистической живописи на китайскую масляную живопись второй половины двадцатого века. – Пекинский политехнический университет, 2015 (娜塔丽.现实主义绘画对中国二十世纪下半叶油画之影响[D].北京理工大学,2015).

127. *Неглинская М.А.* Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. – Москва: Издательство «Спутник», 2022.

128. *Ню Лэ*. Сила Высокой: картины маслом китайско-тибетской этнической темы. – Сиань: Сианьская академия изящных искусств, 2012. – 106 с. (牛乐.《高处的力量：中藏民族题材油画》。西安：西安美术学院，2012 年。106 页。).

129. О выставке картин маслом Цюань Шаньши в Синьцзяне // Современное искусство [Ханьчжоу]. – 1983. – № 1. – С. 55-59. (關於全山石油畫在新疆的展覽 // 當代藝術[杭州]. – 1983. – 第 1 期. – 第 55-59 頁。)

130. *Пань Гункай*. Путь современного китайского искусства. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2012 (潘公凯. 中国现代美术之路[M].北京:北京大学出版社,2012).

131. *Пань Гункай.* Четыре великих «-изма» и модернизация китайского искусства. Народное издательство, 2010.

132. *Пань Икуй*. Синьцзянский период творчества Цюань Шаньши // Евразийская интеграция: экономика, право, политика. – 2012. – № 12. – С. 256-258.

133. *Пань Яочан.* История современного искусства Китая. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета),2009 (潘耀昌.中国近代美术史[M].北京:北京大学出版社,2009).

134. Плеханов Г.В. Избранные труды по философии. – Т. 3. – Шанхай: Шэнхо душу синьчжи саньлянь шудянь, 1965. – С. 408-409 (普列汉诺夫.普列汉诺夫哲学著作选集(第 3 卷)[M].上海:生活·读书·新知三联书店,1965.第 408-409 页).

135. *Плеханов Г.В.* Искусство. – Москва: Новая Москва, 1922. – 215 с.

136. Постановление Политбюро ЦК КПК «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», 28 апреля 1956 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gov.cn/teS/1956-04/28/content_300123.htm (дата обращения: 23.04.2025). (中共中央政治局决议《百花齐放，百校竞技》，1956 年 4 月 28 日[电

子资源]。访问方式：http://www.gov.cn/teS/1956-04/28/content_300123.htm（访问日期：2025 年 4 月 23 日）.

137. *Пэн Синьчжэн*. Урбанистический пейзаж в современной живописи Китая // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2024. – № 1 (51). – С. 38-45.

138. *Салливан М*. Искусство и художники Китая XX века / пер. Чэнь Вэйхэ и Цянь Ганнань., – Шанхай: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство), 2013. – С. 12 (迈克尔·苏立文. 20 世纪中国艺术与艺术家[M].陈卫和,钱岗南译,上海:上海人民美术出版社,2013.第 12 页).

139. *Си Цзинчжи*. Искусство соцреализма и его актуальность // Изобразительное искусство. – 2006. – Вып. 11. – С. 58–60 (奚静之.社会主义现实主义美术及其现代性[J]//期刊《美术》,2006,No.11.第 58-60 页).

140. *Си Цзинчжи*. История русского и советского изобразительного искусства. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 2000 (奚静之.俄罗斯苏联美术史[M].天津:天津人民美术出版社,2000).

141. *Си Цзинчжи*. История русского изобразительного искусства. – Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство»), 2019 (奚静之.俄罗斯美术史[M].沈阳:辽宁美术出版社,2019).

142. *Си Цзинчжи*. Китайский реализм и русское и советское искусство // Ишуцзя («Художник»), 2000. – Вып. 296. – С. 251 (奚静之.中国的写实主义与俄苏美术[J]//期刊《艺术家》,2000,No.296.第 251 页).

143. *Си Цзинчжи*. Максимов. Монография. Наньчан: Изд-во изобразительного искусства Цзянси, 2010. 256 с. (习敬之。马克西莫夫。专着。南昌：江西美术出版社，2010 年。256 页。).

144. *Си Цзинчжи*. Реализм, натурализм и другие// Журнал «Мэйшу яньцзю» («Художественное исследование»), 1979. – Вып. 2. – С. 33 (奚静之.现实主义,写实主义及其他[J]//期刊《美术研究》,1979,No.2.第 33 页).

145. *Си Цзинчжи*. Реализм, реалистический подход и другое // Изобразительное искусство. – 1979. – Вып. 2. – С. 33–36 (奚静之. 现实主义、写实主义及其它[J]//期刊《美术》,1979,No.02.第 33-36 页).

146. Социализм. https://www.culture.ru/s/slovodnya/socrealism/ (дата обращения 09.08.2023).

147. Социалистический реализм. https://www.hisour.com/zh/socialist-realism-1920-1980-2752/ (дата обращения 11.08.2023)

148. Соцреализм–происхождение и значение понятия.https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/socrealism/ (дата обращения 10.08.2023).

149. *Сунь Тао*. Красота может спасти мир: Мыльников и русское искусство. – Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство), 2013 (孙韬.美能拯救世界:梅利尼科夫与俄罗斯美术[M]. 北京:人民美术出版社,2013).

150. *Сычев В.Л.* Изобразительное искусство в поисках путей обновления //Литература и искусство КНР. 1976-1985. Москва: Наука, 1989.

151. *Сюй Бэйхун*: Полное собрание сочинений / под ред. Ван Чжэня. – Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005. – С. 84 (王震.徐悲鸿文集[M].上海:上海画报出版社,2005.第 84 页).

152. *Сюй Бэйхун*: Полное собрание сочинений / под ред. Ван Чжэня. – Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005. – С. 146–148 (王震.徐悲鸿文集[M].上海:上海画报出版社,2005.第 146-148 页).

153. *Сюй Бэйхун*: Полное собрание сочинений. – Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005 (徐悲鸿.徐悲鸿文集.上海:上海画报出版社,2005).

154. *Тарковский А.* Запечатленное время. Издательство «Народная литература», 2012.

155. *Толстой А.В.* Художники русской эмиграции. – М.: Искусство -XX1 век, 2005. – 384 с.

156. *У Фэнцзя*. Краткие комментарии по поводу «реализма», а также советские теории в области «реализма» // Изобразительное искусство. 1982. – Вып. 8. – С. 20–24 (吴丰甲.现实主义小议--兼评苏联有关现实主义的理论[J]//期刊《美术》,1982,No.08.第 20-24 页).

157. *У Хун.* Идти своим путем. У Хун о современных китайских художниках. Издательство «Изящные искусства в Линнане», 2008.

158. *У Цзинци*. Художественные особенности и трансформация реалистического искусства с начала Нового периода: анализ в области масляной живописи. Доктор. дисс. – Ляонинский университет, 2017 (吴晶琦.新时期以来现实主义美术流变及美学表征–集中于油画的剖析[D].辽宁大学博士论文,2017).

159. *У Цзицзинь, Цзя Сянхун*. Дун Сивэнь и его картина «Рождение нации» // Жэньминь чжоукань. – 2021. – Вып. 14 (吴继金,贾向红.董希文与油画《开国大典》[J]//期刊《人民周刊》,2021.第 14 期).

160. *У Цзяфэн*. Краткие комментарии по поводу «реализма», а также советские теории в области «реализма» // Изобразительное искусство. – 1982. –

Вып. 8. – С. 20–24 (吴甲丰. “现实主义”小议—兼评苏联有关“现实主义”的理论[J]//期刊《美术》,1982,No.08.第 20-24 页).

161. Устав Китайской ассоциации художников // Изобразительное искусство. – 1954. – Вып. 2. – С. 10 (中国美术家协会章程[J]//期刊《美术》,1954,No.2.第 10 页).

162. *Фань Вэньнань*. Опора. Поиски. Влияние советского искусства на образование в области масляной живописи в Китае (1949–1976). Докт. дисс. – Шанхайский университет, 2011 (范文南.依附·探索--苏联美术对中国油画教育的影响（1949-1976）[D].上海大学博士论文,2011).

163. *Фань Диань*. От символического реализма к проявлению лиризма: переосмысление масляной живописи Чжань Цзяньцзюня // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). – 2007. – Вып. 3. – С. 8-12 (范迪安. 从象征写实到抒情表现:对詹建俊油画的再认识[J]//《美术研究》,2007,No.3.第 8-12 页).

164. *Фань Диань*. Современное китайское изобразительное искусство: Масляная живопись. – Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2000 (范迪安.中国当代美术–油画[M].杭州:浙江人民美术出版社,2000).

165. *Фэн Миньшэн*. Нравственные и художественные достоинства реализма // Изобразительное искусство. – 2007. – Вып. 1. – С. 18–22 (冯民生.现实主义的品格与气度[J]//期刊《美术》,2007,No.01.第 18-22 页).

166. *Фэн Сюэфэн*. За преодоление отсталости в искусстве и высокое отражение великой реальности // Вэньи бао. –1953. –№ 1. (冯雪峰. 克服艺术落后，高度反映伟大现实 // 文艺报. 1953. 第 1 期).

167. *Фэн Фаси*. Быть мыслящим художником // Изобразительное искусство. – 1955. – № 12. – С. 7-9. (122. 冯法熙. 做一个有思想的艺术家 // 美术. 1955. 第 12 期. 第 7-9 页。)

168. *Фэн Юлань.* Краткая история китайской философии. Издательство Пекинского университета, 2013.

169. *Фэрбэнк Дж.К*. История КНР 1949–1965. – Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1990. – С. 6 (费正清.剑桥:中华人民共和国国史 1949–1965[M].上海:上海人民出版社,1990.第 6 页).

170. *Хисамутдинов А.А.* «Оторванные от своей родины, которая нужна художнику не меньше красок вдохновения». Русские художники в Китае: монография. – Владивосток: Дальневост. ун-т, 2015.

171. *Ху Дэчжи*. Нельзя оставить без внимания ни один путь, ведущий к истине – только дух реализма вечен // Изобразительное искусство. –1980. – Вып. 7. – С. 40–43 (胡德智. 任何一条通往真理的途径都不应该忽视—只有现实主义精神才是永恒的[J]//期刊《美术》,1980,No.07.第 40-43 页).

172. *Ху Дэчжи*. Нельзя оставить без внимания ни один путь, ведущий к истине – только дух реализма вечен // Изобразительное искусство. – 1980. – Вып. 7. – С. 40–43 (胡德智.任何一条通往真理的途径都不该被忽视—只有现实主义精神是永恒的[J]//期刊《美术》,1980,No.07.第 40-43 页).

173. *Ху Цзяньчэн*. Русское искусство. – Шицзячжуан: Хэбэй цзяоюй чубаньшэ (Издательство «Просвещение»), 2003 (胡建城.俄罗斯艺术[M].石家庄:河北教育出版社,2003).

174. *Ху Цинцин*. Исследование выставок для международного художественного обмена в Новом Китае. – Нанькинская академия искусств, 2016 (胡清清.新中国的对外美术交流展研究[D].南京艺术学院,2016).

175. *Ху Яньли.* Специфика глобализационных процессов в культуре Китая: диссертация... канд. культурологии. – Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2016. – 123 с.

176. *Хуан Цзунсянь*. Выпрос выбора в эпоху Великого бедствия: Исследование искусства в китайском тылу во время Войны сопротивления Японии. – Чунцин: Чунцин чубаньшэ, 2000 (黄宗贤.大患难时代的抉择—抗战时期大后方美术研究[M]. 重庆：重庆出版社,2000).

177. *Хуан Цзунсянь.* От принципов к формам: общая теория искусства. Издательство «Хунаньские изящные искусства», 2004.

178. *Хуан Юехун, Цюань Шаньши*. Дух рациональности и истинная жизнь: интервью с господином Цюань Шаньши // Любители художеств [Пекин]. – 2008. – № 4. – С. 32-39. (黃躍紅，全善石。 《理性精神與真實生活：全善石先生訪談》// 《藝術愛好者》（北京）。 2008 年，第 4 期，第 32-39 頁。)

179. *Хун Ши*. Люй Сыбай в контексте художественного образования в Китае XX века. – Цзянсу: Наньцзин шифань дасюэ (Издательство Нанькинского университета), 2006. – Вып. 3. – С. 62 (红实.在 20 世纪中国美术教育情境中的吕斯百[D].江苏:南京师范大学,2006,No.03.第 62 页).

180. *Хэ Цин.* Заговор искусства. Издательство Педагогического университета провинции Гуанси, 2005.

181. *Хэ Цин.* Модерн и постмодерн. Издательство Китайской академии искусств, 2004.

182. *Цай Жохун*. Учиться у рабочих и крестьян, повышать уровень творческого мышления исходя из практической жизни // Изобразительное искусство. – 1958. С. 12 (蔡若虹.向工农群众学习，从生活实践中提高创作思想水平[J]//期刊《美术》,1958.第 12 页).

183. *Цао Гуйшэн*. К вопросу о реализме и эстетической направленности искусства // Изобразительное искусство. – 2005. – Вып. 12. – С. 62–69 (曹桂生.论现实主义与人类艺术的审美向度[J]//期刊《美术》,2005,No.12.第 62-69 页).

184. Центральная академия изящных искусств. Учебный план по масляной живописи / сост. К. М. Максимов и Педагогический совет CAFA. – Пекин: CAFA, 1957. – 34 с. (132. 中央美术学院. 油画课程 / K. M. Maksimov 和中央美术学院教务委员会编写. – 北京: 中央美术学院, 1957. – 34 页.

185. *Цзинь Шанъи, Цао Ханьвэнь*. Мой путь к масляной живописи автобиография / Цзинь Шанъи, Цао Ханьвэнь. – Чанчунь: Цзилиньское изд-во изобразительного искусства, 2000. – 312 с. (靳尚谊，曹瀚文。我的油画之路：自传/靳尚谊、曹瀚文。 —长春：吉林美术出版社，2000 年。—第 312 页。).

186. *Цзинь Шанъи*. Опыт создания «Председатель Мао на декабрьском совещании» // Изобразительное искусство. –1961, – Вып. 6. – С. 10 (靳尚谊.创作《毛主席在十二月会议上》的体会[J]//期刊《美术》,1961,No.06.第 10 页).

187. *Цзинь Шанъи*. Реализм и основные направления китайской масляной живописи // Изобразительное искусство. – 1995. – Вып. 4. – С. 12–14 (靳尚谊. 现实主义与中国油画主流[J]//期刊《美术》,1995,No.04.第 12-14 页).

188. *Цзинь Шанъи*. Реализм и основные направления китайской масляной живописи // Мэйшу («Изобразительное искусство»). – 1995. – Вып. 4. – С. 12–14 (靳尚谊.现实主义与中国油画主流[J]期刊//《美术》,1995,No.4.第 12-14 页).

189. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002).

190. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. – С.159 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 159 页).

191. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. – С. 153 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 153 页).

192. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая: 1949–2000. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. – С. 76–77 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 76-77 页).

193. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая:1949–2000. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. – С. 53 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 53 页).

194. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. – С. 3 (邹跃进.新中国美术史[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 3 页).

195. *Цзяньцзюнь Ж.* Устное интервью участника «Учебный класс по масляной живописи» 1955-1957 гг., 1985 г. Архив Oral HiSory CAFA. Фонд 7. Ед. хр. 112. (张建军。1985 年对 1955-1957 年“油画班”学员的口述访谈。中央美术学院口述历史档案馆。第 7 辑。第 112 单元).

196. *Ци Чжи.* Разговор о некоторых вопросах "социалистического реализма" в художественном творчестве // Изобразительное искусство. – 1980. – Вып.7. – С. 38-39 (奇棘.谈“社会主义现实主义”在美术创作中的一些问题[J]//期刊《美术》,1980,No.7.第 38-39 页).

197. *Цюань Шаньши*. Русская классическая живопись – 100 портретов. – Цзинань: Шаньдун мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Шаньдун), 2010 (全山石. 俄罗斯经典绘画—100 幅俄罗斯肖画[M].济南:山东美术出版社,2010).

198. *Цюй Цюбо*. Собрание сочинений Цюй Цюбо. – Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»),1989 (瞿秋白.瞿秋白文集[M].北京:人民文学出版社,1989).

199. *Ця Бай Цы, Дань Пян цо.* Тибетская история // Пекинская коммуникационная пресса У Чжоу. – 2017. – С. 332. (恰白词，单片措。西藏历史// 北京五洲通讯出版社。 – 2017 年。 – 第 332 页。).

200. *Цянь Цзинчжан*. Большая китайская энциклопедия. Изобразительное искусство. – Пекин: Чжунго байкэ цюаньшу чубаньшэ (Издательство «Большая китайская энциклопедия»), 1990 (钱景长.中国大百科全书·美术卷[M].北京:中国大百科全书出版社,1990).

201. *Чжан Пинцзе, Ван Цзюн, Ван Сянмин.* Тематическое творчество может опираться на "модернизм" // Изобразительное искусство. – 1981. – Вып. 1 – С. 47 (张平杰、王炯、王向明.“主题性”创作可以借鉴“现代派”[J]//期刊《美术》,1981,No.1. 第 47 页).

202. *Чжан Пэн*. Реалистичность и реальность: восприятие и трансформация реалистической масляной живописи в новом Китае. Докт. дисс. – Столичный педагогический университет, 2003 (张澎. 写实与现实—写实主义油画在新中国的接受与转换[D].首都师范大学博士论文有,2003).

203. *Чжан Цзюнькуй*. Критика реализма: современная китайская критическая реалистическая живопись // Ишу яньцзю («Художественное исследование»). – 2013.

– Вып. 4. – С. 49–51 (张俊奎. 现实主义批判–批判的中国当代现实主义绘画[J]//期刊《艺术研究》,2013,No.04.第 49-51 页).

204. *Чжан Яньгэ*. Столкновение и интеграция Востока и Запада: исследование визуальной эстетики через изменение в живописи в предреспубликанский период. – Шаньдунский педагогический университет, 2017 (张嫣格.中西碰撞与融合--民国前期绘画变迁的视觉审美研究[D].山东师范大学,2017).

205. *Чжао Ли, Юй Дин*. Пятьсот лет китайской масляной живописи. Сборник в 5 томах. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2014 (赵力,余丁.中国油画五百年（套装 1-5 卷）[M].长沙:湖南美术出版社, 2014).

206. *Чжоу Цзяньфу и др*. Зарубежная ксилография. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 1979. – С. 38 (周建夫,等.外国黑白木刻[M].天津:天津人民美术出版社,1979.第 38 页).

207. *Чжоу Ян*. Собрание сочинений. – Т. 2. – Пекин:Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»), 1985. – С. 182-186 (周扬.周扬文集（第 2 卷）[M].北京:人民文学出版社,1985.第 182-186 页).

208. *Чжу Синьцзянь*. Возвращение к изначальному облику. Издательство Педагогического университета провинции Гуанси, 2000.

209. *Чжу Яньвэнь*. Китайская живопись в стиле соцреализма в XX веке // International Journal of Humanities and Natural Sciences. – Vol. 2-1 (101). – 2025. – С. 173-176.

210. *Чжун Хань.* Краткое обсуждение проблемы реалистической масляной живописи // Art Research. – 2006. – Вып.4. – С. 4–16 (钟涵.写实油画问题刍议[J]//期刊《美术研究》,2006,No.4.第 4-16 页).

211. *Чжэн Гун*. Эволюция и движение – модернизация китайского искусства. – Наньнин: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2002. – С. 238 (郑工.演进与运动—中国美术的现代化[M].南宁:广西美术出版社,2002.第 238 页)。

212. *Чжэн Гун*. Эволюция и движение. Современное китайское изобразительное искусство. – Гуйлинь: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2002 (郑工.激进与运动:中国美术的现代[M].桂林:广西美术出版社,2002).

213. *Чирков В.Ф.* Место соцреализма в истории искусства XX века // Искусство Евразии. – 2023. – № 1 (28). – С. 186-223.

214. *Чэнь Дусю*. Избранные труды Чэнь Дусюя. – Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ (Народное издательство), 1984. – Т. 1. – С. 156 (陈独秀.陈独秀著作选[M].上海:上海人民出版社,1984,第 1 卷.第 156 页).

215. *Чэнь Жуйлинь*. Курс по истории современного китайского изобразительного искусства. – Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 2009 (陈瑞林.中国现代美术史教程[M].北京:人民美术出版社,2009).

216. *Чэнь Люйшэн*. История искусства нового Китая. 1949–1966. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2000. – С. 311 (陈履生.新中国美术图史 1949-1966[M].北京:中国青年出版社,2000.第 311 页).

217. *Чэнь Люйшэн*. История нового китайского искусства 1949–1966. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2000 (陈履生.新中国美术图史:1949-1966[M].北京:中国青年出版社, 2000).

218. *Чэнь Люшэн.* Следуй за категориями, передавай цвет. Издательство «Изящные искусства в провинции Гуанси», 2008.

219. *Чэнь Ци.* Цюань Шаньши. Воспоминания. – Ляонин, 2009(陳琪.全山石。回憶。 – 遼寧，2009).

220. *Чэнь Чжи, Лан Шаоцзюнь, Дэн Фусин.* Два семинара по изобразительному искусству // Изобразительное искусство. – 1980. – Вып. 3. – С. 3–8 (陈醉,郎绍君,邓福星.两个座谈会美术[J]//期刊《美术》,1980,No.3.第 3-8 页).

221. *Чэнь Чиюй*. Новая традиция реалистического искусства в Китае XX века и ее влияние // Вестник Хубэйской художественной академии. – 2008. – Вып. 2. – С. 4–8 (陈池瑜. 20 世纪中国现实主义美术的新传统及其影响[J]//期刊《湖北美术学院学报》,2008,No.02.第 4-8 页).

222. *Чэнь Чиюй*. Судьба реализма в Китае // Вестник Нанькинской художественной академии. Выпуск «Изобразительное искусство и дизайн». – 2012. – Вып. 6. –С 61–69 (陈池瑜. 现实主义在中国的命运[J]//期刊《南京艺术学院学报（美术与设计版）》,2012,No.06.第 61-69 页).

223. *Чэнь Чунхуэй, Гаврилин К.Н.* Анализ традиционных китайских элементов в живописи персонажей Чан Ю // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 128–

224. *Чэнь Шуньсинь*. Восприятие и трансформация соцреализма в Китае. – Хэфэй: Аньхуэй цзяоюй чубаньшэ, 2000. – С. 321 (陈顺馨.社会主义现实主义在中国的接受与转换[M].合肥:安徽教育出版社,2000.第 321 页).

225. *Чэнь Юнъи*. Мемуары Сяо Фэна. – Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство»), 2009. – С. 26–27 (陈永怡.肖锋回忆录[M]沈阳:辽宁美术出版社,2009.第 26-27 页).

226. *Шан Хуэй*. Народное искусство: История китайского революционного искусства. – Шицзячжуан:Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2021 (尚辉.人民的艺术:中国革命美术史[M].石家庄:河北美术出版社,2021).

227. *Шан Хуэй*. Освоение и интерпретация реализма в Китае: 70 лет эстетического переосмысления в масляной живописи Нового Китая // Изобразительное искусство. – 2019. – Вып. 11. – С. 6–16 (尚辉. 现实主义的中国化探索—新中国油画 70 年的审美再造[J]//期刊《美术》,2019.No.11.第 6-16 页).

228. *Шан Хуэй*. Речь Мао Цзэдуна на Совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани как основная сущность эпохи и отклик на исторический момент // Чжунго шухуа («Китайская каллиграфия и живопись»). – 2021. – Вып. 3. – С. 107–109 (尚辉.毛泽东在《延安文艺座谈会上的讲话》对于时代的呼应与主要精神[J]//期刊《中国书画》,2021,No.03. 第 107-109 页).

229. *Шан Хуэй*. Сто лет имиджевой живописи маслом [M] – Ханчжоу: Издательство Китайской академии изящных искусств, 2005. – С. 7 (尚辉.意象油画百年[M].杭州:中国美术学院出版社,2005.第 7 页).

230. *Шан Хуэй*. Трансформация и развитие внутреннего содержания реалистического направления в китайском искусстве в XX веке // Вэньи яньцзю («Исследования в области искусства и литературы»). – 2007. – Вып. 6. – С. 92–100

(尚辉. 20 世纪中国美术现实主义内涵的变化与发展[J]//期刊《文艺研究》,2007,No.06.第 92-100 页).

231. Шанхайский музей. «Красота и жизнь: Российская гастрольная выставка "Школа живописи"». – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2018. – С. 115 (上海博物馆.美与生活 :俄罗斯巡回展览画派[M].上海:上海人民出版社,2018.第 115 页).

232. *Шао Дачжэнь*. Дух реализма и искусство модерна // Изобразительное искусство. – 1980. – Вып. 11. – С. 3–6 (邵大箴. 现实主义精神与现代派艺术[J]//期刊《美术》，1980,No.11.第 3-6 页).

233. *Шао Дачжэнь*. То, что уже в крови китайского народа: 100 лет китайской масляной живописи // Изобразительное искусство. – 2000. – Вып. 8. – С. 30–35 (邵大箴. 融入了中华民族的血液—中国油画 100 年[J]//期刊《美术》,2000,No.08.第 30-35 页).

234. *Шао Дачжэнь*. Цюань Шаньши: Альбом. – Нанкин: Гуансинское искусство, 2001. 邵大真.全山石：專輯。 – 南京：廣星藝術，2001。

235. *Ши Цзянь*. О «единении трех» // Изобразительное искусство. – 1965. – Вып. 2. – С.33 (石坚. 关于“三结合”[J]//《美术》,1965,No.2.第 33 页).

236. *Ши Чжи, Сюй Цзян.* Ма Кэ: диалог независимости и тишины. Издательство «Образование провинции Хэбэй», 2006.

237. *Шуй Цзун Тянь*. История, искусство и люди. – Гуанси: Изд-во изобразит. искусств, 2001. – С. 138-139. (田水宗. 历史、艺术与人物. – 广西：美术出版社，2001 年. – 第 138-139 页).

238. *Юй Жуньшэн*. Образ России: стилистическое исследование художественной формы. – Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ (Издательство Педагогического университета провинции Гуанси), 2021 (于润生.俄罗斯的形象:艺术体裁的修辞研究[M].桂林:广西师范大学出版社,2021).

239. *Ян Фэйюнь*. «Я вижу вас, когда вы спрашиваете об источнике» // Китайская академия искусств: «Десять лет китайской школы реалистической живописи». – Пекин: Издательство «Культура и искусство». 2014, – С. 37 (杨飞云. 寻源问道之我见[A].中国艺术研究院 ,编.中国写实画派十年[C].北京:文化艺术出版社,2014.第 37 页).

240. *Andrews J.F.* Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979. – Berkeley: University of California Press, 1994.

241. *Clark J.* Modernities of Chinese Art. – Leiden: Brill, 2000.

242. *Gavrilin K., Gong Yuxiang*. The cityscape genre in oil painting during the republic of China (1912 – 1949) // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2024. – № 6. – С. 164–167.

243. *Lu P.* Chinese Socialist Realism and Its Influence from Soviet Art. – Beijing: People's Art Press, 2019.

244. *Sullivan M.* Art and Artists of Twentieth-Century China. – Berkeley: University of California Press, 1996.

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家预算高等教育机构

俄罗斯国立工艺美术大学（以 S.G. 斯特罗加诺夫命名）

以手稿形式呈现

王洪福

中国绘画在改革与开放时期（1990-2010）：艺术趋势与民族认同

专业：5.10.3 – 艺术门类

（视觉艺术、装饰与应用艺术及建筑）

申请艺术学副博士学位

第一卷

学术导师：

艺术学副博士、副教授

G. K. 科舍列夫

莫斯科，2026

目录

引言

第一章 转折时期的中国艺术：从文化大革命到改革开放

1.1 历史语境下中国现实主义绘画观念的演变

1.2 界限探讨：现实主义与现代主义的内在张力

1.3 中华人民共和国绘画领域的管理机构（艺术学院及其他国家机构）

1.4 “中国先锋艺术”——与西方文化对话中的中国艺术新趋势

第二章 中国当代绘画的崛起及其作为改革开放政策成果的国际认可

2.1 中国当代艺术的国内外展览（1990—2010）

2.2 解决民族认同问题的途径

2.3 流派多样性：当代中国绘画的主要流派、中心和方向

第三章 当代中国绘画代表性艺术家

3.1 刘小东：都市生活的观察者和记录者

3.2 岳敏君：玩世现实主义的代表人物

3.3 曾梵志：表现主义的精神转译者

3.4 毛焰：新表现主义的精神肖像

3.5 马轲：中国当代绘画的现代性突围

3.6 吴冠中：形式之美的探索者

结论

附录

引言

研究课题的相关性

从 20 世纪 90 年代至 21 世纪初，中国社会经历了深刻的结构性变革。改革开放的浪潮从沿海地区向内陆腹地持续渗透，作为中国视觉艺术核心组成部分的当代绘画涵盖国画(水墨)、油画等多媒介，获得了更为多元的发展空间。世界各地的艺术理念与风格流派持续传入，深刻影响着国内绘画界的创作格局。

1992 年社会主义市场经济体制正式确立后，市场逻辑逐步重塑了中国文艺的创作生态与传播机制；信息技术则在这二十年间从萌芽走向普及，为艺术家获取域外资讯、交流创作经验提供了日渐便捷的渠道。多重因素交织之下，中国绘画的发展面临着一系列根本性的全新命题。怀揣探索精神与创新热忱的艺术家们，积极投身于当代绘画的本土重构进程：他们一方面深耕中国传统艺术遗产，从笔墨技法、构图范式到精神内涵逐层汲取养分，力求以新的艺术手法重释中国绘画的核心精神；另一方面大胆借鉴西方当代艺术的观念与方法，在色彩构成、抽象表达、形式语言等层面展开实验，将外来艺术经验与本土绘画传统相融合，探索艺术表现形式与视觉语言的创新路径。

在探索与创新的过程中，文化身份与民族认同的问题逐渐凸显。全球化语境下，如何在跨文化交融的格局中维系中国文化的主体性，成为这一时期艺术界的核心议题。将 1990—2010 年作为独立的历史时段展开研究，既契合中国当代艺术自身发展的内在逻辑，也回应了当代艺术史研究的现实需求。

在既有的艺术史叙事中，1990 年常被视作“85 美术新潮”[1]的终结节点，而 2010 年之后的中国艺术则深度融入全球当代艺术体系。但这样的分期方式，往往遮蔽了 1990 至 2010 年这二十年的高度复杂性与独特历史价值。此间的中国艺术界，既要消化、回应 1980 年代留下的理论命题，也要应对市场经济快速发展带来的剧烈冲击；既要在冷战后西方主导的艺术体系中寻求自身定位，也要重新审视 20 世纪西方艺术的诸多流派与经验。

对宏观艺术流派与制度机制的研究，始终植根于艺术家个体的生活经验与创作实践，因此本研究选取这一时期六位具有代表性的艺术家，以个案分析为核心展开深入论述。本文探讨了刘小东的艺术实践及其对现实的现场感知，他以直面日常的写实笔触重构了当代现实主义的表达维度，为转型期中国社会留下了鲜活的视觉样本；分析了岳敏君玩世现实主义的符号建构，其

[1] 85美术新潮是1980年代中期中国大陆以现代主义为特征的全国性美术运动，时间从1985年延续至1989年。它打破了现实主义一统天下的局面，被视为中国当代艺术的开端与启蒙期。

笔下标准化的咧嘴大笑形象，既承载了社会转型期的集体精神情绪，也揭示了狂欢美学背后的精神困境与生存异化；探讨了曾梵志作品中创伤记忆向视觉语言的转化路径，其创作从早期的生命痛感表达逐步延伸至对文化身份的持续焦虑，呈现出在东西方文化张力间的紧张探索；梳理了毛焰的肖像画创作方法，他通过极致细腻的薄涂晕化技法与低饱和的灰色调，将西方古典肖像画传统与中国文人画

[1]的写意[2]精神融为一体；分析了马轲绘画中现代主义语言的本土转化，他将立体主义的解构手法与敦煌壁画的视觉传统相结合，拓展了当代具象绘画的表达边界；追溯了吴冠中形式美学理论中，油画民族化与国画现代化的探索进程。

因此，对这二十年绘画发展史的系统梳理与理论重构，对于理解 1990—2010 年中国当代绘画的语言演进与文化身份建构具有关键意义。结合核心艺术家个案对重要艺术脉络展开深度剖析，也赋予了本研究扎实的学术价值与长远的历史意义。

课题研究现状

在对 1990—2010 年中国当代绘画转型历程与创作实践展开研究的过程中，作者梳理了一系列通史类、专题类核心著作，主要包括：吕澎《中国现代美术史》[3]、《20 世纪中国美术史学史》[4]、《20 世纪中国艺术史》[5]，陈瑞林《中国现代美术史教程》[6]，潘耀昌《中国近现代美术史》[7]，范迪安《中国当代美术·油画》[8]，刘淳《中国油画史（增订本）》[9]，陈履生《新中国美术图史：1949-1966》[10]，王明贤、严善錞《新中国美术图史：1966-1976》[11]，李超《中国现代油画史》[12]，李昌菊《中国油画本土化百年（1900-2000）》[13]，阮荣春、胡光华《中国近现代美术史》[14]，

---

1 中国文人画是古代文人士大夫创作的绘画，核心是抒情言志而非单纯描摹外形。其特点重神似轻形似，讲究诗、书、画、印结合，常用山水、梅兰竹菊等题材托物言志。

2 “写意”的核心内涵是：在中国传统绘画乃至其他艺术形式（如戏曲）中，以简练、粗放的笔法，着重表现描绘对象的神态意趣和创作者的主观情感，而不追求外在形象的逼真，其核心是“神似”与“意境”。

3 吕澎.中国现代美术史 [M]. 杭州：中国美术学院出版社，2013.

4 乔志强. 20 世纪中国美术史学史研究 [M]. 广州：广东人民出版社，2016.

5 吕澎. 20 世纪中国艺术史 [M]. 北京：新星出版社，2013.

6 陈瑞林. 中国现代美术史教程 [M]. 西安：陕西人民美术出版社，2009.

7 潘耀昌. 中国近现代美术史 [M]. 北京：北京大学出版社，2009.

8 范迪安主编. 中国当代美术：1979—1999（油画卷）[M]. 杭州：浙江人民美术出版社，2000.

9 刘淳.中国油画史（增订版）[M]. 北京：中国青年出版社，2016.

10 陈履生.新中国美术图史: 1949-1966 [M]. 北京：中国青年出版社，2000.

11 王明贤，严善錞。新中国美术图史: 1966-1976 [M]. 北京：中国青年出版社，2000.

12 李超.中国现代油画史 [M]. 上海：上海书画出版社，2007.

13 李昌菊.中国油画本土化百年（1900-2000）[M]. 北京：人民出版社，2017.

14 阮荣春，胡光华.中国近现代美术史 [M]. 天津：天津人民美术出版社，2005.

尚辉《人民的艺术：中国革命美术史》[15]，赵力、余丁《中国油画五百年（全五卷）》[16]，邹跃进《新中国美术史：1949-2000》[17]等。

本研究的史料基础首先来自上述通史类著作。吕澎的《中国现代美术史》《20 世纪中国美术史学史》与《20 世纪中国艺术史》，陈瑞林的《中国现代美术史教程》和潘耀昌的《中国近代美术史》，从中国美术现代化的整体脉络出发，系统梳理了不同阶段的思潮演进与创作格局，为把握 1990—2010 年绘画转型的历史坐标提供了可靠的史料依据。其中尤需指出李超的专著《中国现代油画史》，该书以油画这一核心媒介为研究对象，系统梳理了中国油画与现实主义的形成脉络，阐释了现实主义创作理念与写实造型手法在中国的引入、传播与本土化过程，为理解当代写实绘画的源流提供了关键材料。李昌菊在《中国油画本土化百年（1900-2000）》一书中，系统探讨了中国油画对西方体系的吸收、转化与本土建构的完整历程，但其研究下限止于 2000 年，对 2000 年后的绘画转型与多元格局未做充分展开。阮荣春、胡光华所著《中国近现代美术史》第三编提出核心观点：抗日战争的时代背景促使现实主义成为中国美术的必然选择，指出“抗战的时代要求刺激了宣传艺术的发展，进而为现实主义美术创造了环境和气候”，认为“美术救国运动与现实主义结伴而生”，这一判断为理解现实主义传统的当代延续提供了历史参照。尚辉所著《人民的艺术：中国革命美术史》，从中国共产党领导下的革命艺术史演进视角，将 20 世纪中国现实主义创作理念的确立过程与社会实践紧密结合，清晰呈现了现实主义美术的社会功能与精神内核。

其他同类综合研究成果还包括：高名潞、周彦、王小箭合著《中国当代美术史：1985－1986》[18]，高名潞《墙：中国当代艺术的历史与边界》[19]、《中国当代美术史》[20]，郑工《演进与运动：中国美术的现代化(1875-1976)》[21]、潘公凯《中国现代美术之路》[22]、鲁虹《中国当代艺术史 1978-2018》[23]、鲁虹《中国当代美术图鉴：1979—1999（全 6 卷》[24]、《中国当代艺术 30 年》[25]，巫

[15] 尚辉. 人民的艺术：中国革命美术史 [M]. 石家庄：河北美术出版社，2019.
[16] 赵力，余丁.中国油画五百年（套装 1-5 卷）[M]. 长沙：湖南美术出版社，2014.
[17] 邹跃进.新中国美术史: 1949-2000 [M]. 长沙：湖南美术出版社，2002.
[18] 高名潞，周彦，王小箭，等。中国当代美术史：1985–1986 [M]. 上海：上海人民出版社，1991.
[19] 高名潞.墙：中国当代艺术的历史与边界 [M]. 北京：中国人民大学出版社，2006.
[20] 高名潞.中国当代美术史 [M]. 上海：上海大学出版社，2021.
[21] 郑工. 演进与运动：中国美术的现代化(1875-1976) [M]. 桂林：广西美术出版社，2002.
[22] 潘公凯。中国现代美术之路 [M]. 北京：北京大学出版社，2012.
[23] 鲁虹.中国当代艺术史 1978-2018 [M]. 石家庄：河北美术出版社，2021.
[24] 鲁虹. 中国当代美术图鉴：1979—1999（全 6 卷）[M]. 武汉：湖北教育出版社，2001.
[25] 鲁虹. 中国当代艺术 30 年：1978—2008 [M]. 长沙：湖南美术出版社，2013.

鸿《Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century 》[26]，朱青生《Introduction to Contemporary Art in China 》[27]，孔新苗《中西美术比较》[28]等著作。其中高名潞关于 85 美术新潮的研究具有奠基价值，后续著作持续推进中国当代艺术的本土叙事建构；潘公凯提出的 “社会现代性” 与 “审美现代性” 二元框架，为理解中国绘画现代转型的独特路径提供了核心理论参照；鲁虹的著作完整覆盖了改革开放后当代艺术的发展脉络，对 1990 年代的政治波普、玩世现实主义等潮流均有系统梳理，是本研究重要的学术参照；其余著作则分别从跨文化比较、城市艺术空间叙事、实验艺术演进等维度补充了研究视野。

此外，还有一批聚焦特定维度的专题研究成果值得关注，具体包括：黄宗贤《大忧患时代的抉择 —— 抗战大后方美术研究》[29]、汪洋《艺术与时代的选择 —— 从美术革命到革命美术》[30]、朱沙《苏联美术与新中国油画》[31]、马遥《中俄当代高等美术教育比较研究》[32]等。黄宗贤在著作中从艺术学视角深入揭示了抗战时期后方艺术的特征与文化内涵，提出 “新现实主义” 概念，展现了社会变局对艺术发展坐标的深远影响；汪洋强调现实主义艺术在中国的传播与发展，始终与中国特定的社会现实与政治需求深度绑定，但该书研究时限主要集中于新中国成立之前；朱沙在《苏联美术与新中国油画》中，重点探讨了苏联社会主义现实主义创作方法在新中国的传播路径与深远影响，指出其是建国初期民族美术的核心参照范本，为理解中国写实油画的体系来源提供了详实依据。

针对俄罗斯及苏联美术的研究，是本研究重要的域外参照维度，相关核心著作包括：奚静之《俄罗斯美术史》[33]、《俄罗斯苏联美术史》[34]，胡建成《世界艺术宝库：俄罗斯艺术》[35]，任光宣《俄罗斯艺术史》[36]，于润生《俄罗斯的形象：艺术体裁的修辞研究》[37]，高莽《俄罗斯美术随笔》[38]，邸立丰《列宾美术学院与俄罗斯艺术》[39]，孙韬《美能拯救世界：梅利尼科夫与俄罗斯美

---

[26] [美]巫鸿. *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century* [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

[27] 朱青生. *Introduction to Contemporary Art in China* [M]. London: Routledge, 2022.

[28] 孔新苗.中西美术比较[M]. 济南：山东美术出版社，2008.

[29] 黄宗贤.大忧患时代的抉择 —— 抗战大后方美术研究 [M]. 重庆：重庆出版社，2000.

[30] 汪洋.艺术与时代的选择——从美术革命到革命美术 [M]. 杭州：浙江大学出版社，2011.

[31] 朱沙.苏联美术与新中国油画 [M]. 南京：东南大学出版社，2013.

[32] 马遥.中俄当代高等美术教育比较研究 [M]. 北京：高等教育出版社，2015.

[33] 奚静之.俄罗斯美术史 [M]. 沈阳：辽宁美术出版社，2019.

[34] 奚静之.俄罗斯苏联美术史 [M]. 天津：天津人民美术出版社，2000.

[35] 胡建成 编著。世界艺术宝库：俄罗斯艺术 [M]. 石家庄：河北教育出版社，2003.

[36] 任光宣.俄罗斯艺术史 [M]. 北京：北京大学出版社，2000.

[37] 于润生.俄罗斯的形象：艺术体裁的修辞研究 [M]. 桂林：广西师范大学出版社，2021.

[38] 高莽.俄罗斯美术随笔 [M]. 北京：人民文学出版社，2005.

[39] 邸立丰.列宾美术学院与俄罗斯艺术 [M]. 沈阳：辽宁美术出版社，2013.

术》[40]，全山石《100 幅俄罗斯肖像画》[41]等。这批著作多为流派、艺术家或专题研究，系统呈现了俄罗斯写实主义的艺术传统与学院体系；但整体研究重心多集中于巡回展览画派所代表的批判现实主义领域，对 20 世纪中后期社会主义现实主义绘画的后续发展，以及其与中国当代绘画的互动关联涉猎相对较少。

在海外学者关于中国现当代绘画的研究中，英国学者迈克尔・苏立文所著《20 世纪中国艺术与艺术家》[42]、《中国艺术史》[43] 尤为重要，该书是西方世界研究 20 世纪中国艺术最具权威性与影响力的著作，作者作为中国现代艺术发展的亲历者，最早向西方系统介绍了中国现当代艺术的整体面貌。美国学者朱莉娅・安德鲁斯（安雅兰）在《中华人民共和国的艺术家与政治》中，从政治话语视角分析了社会主义现实主义体系的建立过程，以及传统绘画在新体制下的转型路径；保罗・格拉德斯顿《1979－1989 中国先锋艺术》[44]则系统考察了 80 年代中国先锋艺术的演进脉络。俄罗斯学界也形成了一批特色研究成果，代表性的如 М．А． 涅格林斯卡娅《中国当代艺术：传统与现代之间》[45]、В．Л． 西切夫收录于专题论文集的《视觉艺术的革新求索之路》[46]、В． 别利亚耶夫《苏联美术对中国绘画的影响》[47]、Н．А． 维诺格拉多娃《中日百年美术发展》[48]、С． 斯卡特什奇科夫《夹缝于日美之间的中国》[49]；同时参照 Е．П． 雅科夫列娃 2024 年论文《列宁格勒 － 圣彼得堡美院中国留学生》、2019 年《潘益奎：圣彼得堡学派华人画家》、2025 年学术报告《中国版画家吴碧端列宁格勒读研岁月》等文献，从现代性张力、中俄艺术交流、先锋派演进等视角切入，为研究提供了不同于欧美学界的俄文参照，但整体研究重点多集中于 80 年代及之前，对 1990—2010 年的绘画转型专题讨论仍显不足。

---

[40] 孙韬.美能拯救世界：梅利尼科夫与俄罗斯美术 [M]. 北京：人民美术出版社，2013.

[41] 全山石 主编.100 幅俄罗斯肖像画 [M]. 济南：山东美术出版社，2010.

[42] [英] 迈克尔・苏立文. 20 世纪中国艺术与艺术家 [M]. 陈卫和，钱岗南译。上海：上海人民出版社，2013.(Sullivan M. Art and Artists of Twentieth-Century China [M]. Berkeley: University of California Press, 1996.)

[43] [英] 迈克尔·苏立文. 中国艺术史 [M]. 徐坚译. 上海：上海人民出版社，2014.(Sullivan M. The Arts of China [M]. 5th ed. Berkeley: University of California Press, 2009.)

[44] [俄] Гладстон П. Китайский «авангард» 1979–1989 годов. пер. К. Батыгина. Санкт-Петербург : Academic Studies Press ; Библиороссика, 2023.с. 256.

[45] М.А. Неглинская. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией [M]. Москва: Издательство «Спутник +», 2022.

[46] Сычев В.Л. Изобразительное искусство в поисках путей обновления // Литература и искусство КНР. 1976-1985 / Отв. ред. В.Ф. Сорокин. М.: Наука, 1989. С. 163-195.

[47] Беляев В. Советское искусство и его влияние на китайскую живопись [M]. Москва: Искусство, 1983.

[48] Виноградова Н.А. Сто лет искусства Китая и Японии [M]. Москва: НИИ ТИИИ РАХ, 1999.

[49] Скатерщиков С. Китай между Японией и Америкой [J]. Артхроника, 2011 (25): 26.

在中国现当代美术研究的学位论文与期刊文献中，已有成果多围绕单个艺术家、单一艺术流派展开，代表性成果包括徐明《当代中国油画"本土化"进程探析》[50]、姚珊珊《焦虑与建构：20 世纪 90 年代中国当代艺术展览中的身份意识》[51]、易英《艺术思潮与抽象绘画——中国当代抽象绘画述论》[52]等，从创作语言、跨文化比较、本土元素转化等不同细分维度补充了研究细节，但尚未形成对 1990—2010 年中国当代绘画的整体性、系统化研究。综合现有学术成果可见，目前学界尚未出现以绘画为核心、针对 1990—2010 年时段的完整系统性专著研究。现有成果多将该时段纳入百年美术通史或改革开放长时段叙事中，专门探讨此阶段绘画风格、创作流派、创作方法、展览空间与独立艺术平台的专著、专题研究十分稀缺；同时鲜有将展览机制演进、民族认同建构、地域艺术生态、代表性艺术家创作相结合的整合性研究，对俄罗斯学界的相关成果利用也尚不充分。本选题所探讨的核心问题尚未被现有研究充分覆盖，仍具备充足的学术开拓空间与研究必要性。

论文研究的目的：系统厘清 1990—2010 年中国当代绘画的整体发展格局，揭示媒介拓展下架上绘画的本体转型路径，总结文化身份建构与对外传播的历史经验，填补该时段绘画专项研究的学术空白，同时补充俄文研究视角，为当代绘画的本土发展与跨文化交流提供历史依据与理论参照。

为实现该研究目标，可通过以下任务达成：

1. 梳理 1990—2010 年中国当代绘画发展的社会转型、市场变革与全球化背景，明确推动该时期绘画转型的核心时代条件与关键历史事件；

2. 厘清该时期中国当代绘画的主要创作思潮与艺术流派，梳理油画、中国画等不同架上门类的演进脉络与整体发展格局；

3. 分析当代绘画领域代表性艺术家的创作实践，解读其核心作品的语言特征、风格演变与思想内涵；

4. 考察展览体系、艺术市场与独立艺术平台对当代绘画发展的影响，分析制度环境与创作生态之间的互动关系；

5. 对比中国当代绘画与俄苏、欧美当代绘画的关联与差异，评估外来艺术理论与创作方法的影响，分析外来艺术元素在中国的本土化适配与融合过程；

---

[50] 徐明.当代中国油画"本土化"进程探析 [D]. 重庆：重庆大学，2016。

[51] 姚珊珊。焦虑与建构：20 世纪 90 年代中国当代艺术展览中的身份意识 [J]. 湖北美术学院学报，2023（4）：77—82。

[52] 易英.艺术思潮与抽象绘画——中国当代抽象绘画述论 [J]. 美苑，1995（5）：32—36。

6.考察数字媒介冲击下架上绘画的风格与技法演变，明确绘画本体突围的核心路径与发展趋势；

7 探讨该时期中国当代绘画的文化价值，总结其在文化主体性建构与跨文化传播中的历史经验，评估其对当代艺术发展的借鉴意义。

论文研究主题：1990—2010 年中国当代绘画的转型发展与文化建构，具体包括该时期绘画的创作思潮、语言演进、展览机制与地域生态，以及全球化与媒介拓展语境下的文化主体性建构逻辑。

研究的时间范围：核心考察时段为 1990—2010 年，历史溯源覆盖 20 世纪中国绘画现代化演进历程。

研究的地理范围：以中国本土为核心场域，延伸至中国当代绘画的国际传播与海外展览场景。

研究方法：研究方法的选择由研究对象的特殊性、研究素材基础、研究目的及研究任务共同决定。本论文以综合性研究方法为核心支撑，该方法具有跨学科属性，融合了一系列独立的分析方法，其中亦包含艺术学领域的传统研究方法，本本研究具体采用以下研究方法：

1.历史研究法：本研究针对 1990—2010 年中国当代绘画转型期展开全面、系统、深入且整体性的专题研究，此类研究在国内学术界尚未形成充分覆盖，历史研究法为梳理该时期艺术发展脉络、还原社会转型与市场化、全球化的历史语境提供了核心支撑。

2.形式风格分析法：以 1990—2010 年不同门类具有代表性的当代绘画作品为分析起点，结合艺术史发展的典型语境，对作品所蕴含的表达逻辑进行解读，重点剖析作品在形式语言（如图式、色彩、笔触、材料）与风格特征上的时代性表达。

3.图像学与图像志研究法：通过对 1990—2010 年中国当代绘画的图像志分析，梳理作品的外在表现内容（如主题意象、场景叙事），挖掘其独特的艺术特征（如造型手法、审美倾向），并进一步阐释作品背后的文化内涵（如时代精神、文化身份），实现从 “图像描述” 到 “文化解读” 的递进。

4.文献研究法（史料梳理法）：通过研读相关历史文献与资料（包括国内外专著、期刊论文、学位论文、展览图录及艺术家画册等，含俄罗斯学界相关成果），对与研究主题相关的信息进行收集、甄别与系统整理，为绘画作品分析与艺术生态研究提供史料依据与理论支撑，确保研究的严谨性。

5.比较研究法：针对 1990—2010 年的中国当代绘画，从多个维度展开比较分析：包括油画、中国画（水墨）两大核心门类的表达差异，不同艺术思潮与流派的特征对比，不同地域艺术生态的发展差异，以及中俄当代绘画转型路径的异同，通过对比凸显中国当代绘画的多元面貌与本土化发展规律。

6.展览与馆藏文献研究法 —— 此法旨在系统梳理 1990—2010 年中国当代绘画相关的国内外展览档案、策展文献，同时参照中外美术馆馆藏作品资料，补充一手研究素材。

研究的创新性：本研究的创新点在于，将 1990—2010 年作为独立历史单元开展专项研究，系统梳理该时期中国当代绘画的整体格局与转型脉络。研究引入俄学界成果与中俄美术交流视角，弥补了同类研究偏重欧美理论、忽视俄苏艺术传统当代延续的不足。本研究整合展览机制、地域生态与绘画本体维度展开分析，揭示该时期绘画本土化探索的内在逻辑，同时剖析数字媒介下架上绘画的多元突围路径，为理解中国当代绘画的转型提供了更完整的研究视角。

工作的理论和实践意义

本研究的理论价值在于：论文整理的史料与结论，可补充完善 1990—2010 年中国当代绘画的历史叙事。研究阐释了社会转型与媒介变革语境下，中国当代绘画在与俄苏写实传统、西方当代艺术对话中的演进路径；结合中国艺术市场化、国际化进程，系统梳理了该时段多门类架上绘画及相关跨媒体实验的演变脉络，呈现了代表性艺术家构建的多元当代绘画语言体系。研究对该时期绘画的转型与文化建构作出综合阐释，探讨了中俄艺术交流的当代发展，有助于深化对图像时代架上绘画本体价值与文化主体性的理论认知，补全中国当代绘画的分段演进图景。

实践意义：本研究的实践价值在于：论文整理的史料与研究结论，可用于当代绘画主题展览的策划工作，对后续相关学术研究、美术馆展陈实践，以及艺术史相关课程与专题讲座的教学工作均具有参考意义。论文梳理的创作思潮、艺术家案例与作品分析，可为中国当代艺术史领域的教材及教学参考书编写提供素材支撑。研究成果与文献资料，也有助于后续中国当代绘画的理论研究、专题展览组织、图录与作品集编纂等工作的开展。

答辩中的主要观点：

11990—2010 年是中国当代绘画的转型与多元发展期，在社会转型、市场化改革与全球化浪潮的共同作用下，绘画创作逐步突破此前单一的现实主义创作范式，政治波普、玩世现实主义、新生代写实、实验水墨等思潮相继兴起，油画、中国画（水墨）两大核心门类同步推进当代转型，形成了多元共生的创作格局。

2.创作观念的革新与媒介边界的拓展，推动该时期架上绘画展开本体突围：一方面油画、水墨在材料、技法与语言上持续革新，另一方面以绘画观念为核心的跨媒体实验逐步兴起，绘画并未因多元媒介冲击走向边缘，而是通过拓展表达边界重构了自身的当代价值。

3.该时期中国当代绘画的发展始终保持与域外艺术的对话互动：俄苏写实艺术传统并未断裂，而是以学院体系为载体持续影响中国写实绘画的本土化演进；同时西方当代艺术理论与创作方法大量引入，经本土语境的筛选与转化，融入中国当代绘画的语言建构，形成了区别于西方的本土当代艺术面貌。

4.多元展览体系的形成与艺术市场的兴起，是推动该时期中国当代绘画发展的重要机制动力：官方展览、双年展体系、商业画廊与独立艺术平台共同构成了多层级的创作生态，不同地域的艺术群落呈现出差异化的创作特征，深刻改变了当代绘画的生产、传播与评价逻辑。

5.1990—2010 年的中国当代绘画，在全球化语境中逐步推进文化主体性的建构：创作层面从对域外模式的模仿转向本土文化经验与个人生存经验的表达，传播层面从被动的国际 “他塑”逐步转向主动的本土 “自塑”，为中国当代艺术自主话语体系的构建奠定了重要的历史基础。

研究成果获得批准：本研究的主要成果已在八篇论文中经过验证并证实了其科学可靠性，这些论文阐述了本论文的主要论点。其中五篇发表在俄罗斯联邦教育与科学部高等教育资格认证委员会（ＢＡＫ）《同行评审学术刊物名录》所收录的期刊上。 本论文的个别章节曾作为报告在国际学术会议上发表。

论文的结构：本文包括引言、三章正文、结论、参考文献目录及附图附录。

论文的主要内容反映在以下出版物中：

由高级认证委员会推荐的经同行评审的科学出版物

1. 王洪福. 中国新时期绘画：与西方现代主义艺术的对话 [J]. 俄罗斯国立工艺美术大学学报, 2023, 4 (2): 331 – 334.

2. Кошелев Г.К., 王洪福. 关于现实主义的讨论作为 1970—1980 年代中国艺术生活转折点 [J]. 俄罗斯国立工艺美术大学学报, 2024, 2 (2): 166 – 173.

3. 王洪福. 两位艺术家的争论（1929）——徐志摩反对徐悲鸿：中国现代主义与现实主义相互关系问题 [J]. 俄罗斯国立工艺美术大学学报, 2025, 4 (1): 200 – 204.

4. 王洪福. 赵无极绘画讲习班对中国艺术的影响 [J]. 文化与文明, 2023, 13 (10A): 53 – 62.

5. 王洪福. 中国绘画中的现实主义：从发展道路争论到文化自觉的百年转型 [J]. 文化与文明, 2025, 15 (6A): 244 - 252.

在其他学术出版物中：

6. 王洪福. 改革开放时期中国绘画中的表现主义 [M]// 艺术丝绸之路：思想的十字路口. C. 84 - 87.

7. 王洪福. 当代雕塑中的汉代雕塑元素转化：重塑历史与文化 [J]. 雕塑，2023（6）：74 - 75.

8. 王洪福（俄罗斯国立工艺美术大学）. 绘画作品三幅：南山浮梦、涌、山语 [J]. 编辑之友，2023（8）：112.（栏目：域外）

论文研究成果在作者参与的会议报告中得到了认可：

9. 国际学术会议《俄罗斯—中国：艺术丝绸之路——思想交汇》，莫斯科，斯特罗加诺夫俄罗斯国立工艺美术大学，2022 年 10 月。

10. 第六届硕博研究生学术会议《艺术实践语境下的艺术理论与艺术史》（纪念伊·卢·阿鲁斯塔莫娃），莫斯科，苏里科夫莫斯科国立美术学院，2023 年 5 月 16 日。

11. 国际学术会议《艺术丝绸之路·寻求和谐》，莫斯科，斯特罗加诺夫俄罗斯国立工艺美术大学，2024 年 4 月。

第一章 转折时期的中国艺术：从文化大革命到改革开放

1.1 历史语境下中国现实主义绘画观念的演变

中国绘画的现实主义传统深植于本土社会文化土壤，以现实生活为根基、以社会真实的视觉再现为核心目标。厘清其理论脉络与实践路径，有助于理解这一艺术潮流如何从传统精神资源中汲取养分，并在近现代社会变革中逐步确立主流地位。

从历史源流考察，现实主义精神在先秦儒家文艺思想、宋代文人画体系及历代画家的创作实践中均有深厚积淀。文人画兴起于宋代（960—1279），是中国传统绘画的精英流派，崇尚师法自然、内心澄明与人格修养，承载着中国古典艺术哲学的核心要义。20 世纪以来，齐白石（1864—1957）、潘天寿（1897—1971）、黄宾虹（1865—1955）、傅抱石（1904—1965）等国画大师的创作，均深受文人画传统滋养，在继承中各有开创。

现实主义文艺理论的本土源头，可追溯至先秦时期《诗经》所提出的 “赋、比、兴” 创作范式。“赋” 即直陈描摹，对应绘画中的写实手法：“比” 借隐喻寄托深层内涵；“兴” 则托物言志、借景抒情。这一古典理论体系成为中式写实表达的重要思想根基，亦为后来中国画接纳西方写实技法提供了内在支撑。

写实雏形在中国早期绘画中已然出现。传为东晋顾恺之（约 348—409）所作的《洛神赋图》（图 1.1，现存宋代摹本）虽取材于神话传说，然画中人物样貌、服饰器物皆忠实还原了东晋时期的审美风尚与社会日常，体现了早期绘画对真实视觉经验的自觉追求。写实脉络在唐宋两代持续演进，北宋张择端（1085—1145）的《清明上河图》（图 1.2）堪称典范，该作以细腻笔触全景式描摹了汴京的市井生态，涵盖城市建筑、商贸往来及各阶层民众的百态，依托精谨的笔墨技法与宏大的全景构图完整呈现了古都风貌，是中国古代写实绘画的重要标杆，在世界美术史上亦堪称现实主义精神的杰出典范。

传统中国画以山水、花鸟、人物为三大主干，总体而言创作重心偏向抒发主观情志与审美理想，纯粹以写实为旨归的作品相对较少。在此格局之下，文人画所提出的 “形神论” 构建起写实造型与精神表达的辩证框架：画家在追摹外形逼真的同时，更为注重 “传神” 效果，依托笔墨意境传递超越客观物象的情感意涵与精神内核。顾恺之 “传神写照” 这一美学命题历经千年演变，始终指导着中国画的创作实践，形神合一的审美追求持续推动了本土写实观念的深化发展，也为近代中西艺术的融合提供了理论接口。

近代以降，社会动荡加剧，民族危机日深。大批艺术家下沉民间，体察民生疾苦，以画笔记录乱世众生相，中国绘画的现代现实主义传统由此正式成型。与此同时，西方学院派写实体系与现代艺术思潮陆续东渐，为本土艺术家提供了多元的视觉参照。徐悲鸿（1895—1953）、蒋兆和（1904—1986）是写实路径的核心代表，二人主动引入西方科学造型技法，探索融合中西的民族化写实语言；其创作共情底层民众、直面时代苦难，构成了中国现实主义绘画发展的关键里程碑。

在近现代美术的宏观转型中，徐悲鸿写实体系、延安文艺路线与新年画运动共同重塑了中国画的发展走向。延安艺术实践成型于 1936—1947 年的战争变革时期，鲁迅艺术文学院（简称 “鲁艺）贯彻 1942 年《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，确立了文艺为工农兵服务的核心创作方向，美术创作以动员民众、鼓舞抗战为首要功能，形成了具有鲜明政治导向的革命现实主义范式。被誉为 “中国现代绘画之父” 的徐悲鸿提出 “素描是一切造型艺术的基础”，这一观点客观上打通了中西技法融合的路径，为传统国画注入了科学造型逻辑。其代表作《愚公移山》（图 1.3）兼具严谨的人体解剖功底与宏大的象征内涵，以精准笔墨塑造了愚公坚韧不屈的民族品格；任教中央美术学院期间，他重构了系统化的美术教学体系，有力推动了中国民族美术教育的现代化进程。

延安时期亦涌现出一批极具创造力的艺术家。古元（1919—1996）革新传统木刻语言，融入本土民间元素，以版画记录延安百姓的真实生活。石鲁（1919—1982）这一时期以木刻版画为主要创作形式，代表作《改造西洋景》《妯娌变工》等兼具民间趣味与革命宣传功能，为其后期山水画革新奠定了现实根基。此外，新年画运动兴起于 20 世纪 30—50 年代，它以通俗直观的视觉语言传播革命思想与社会新风，贴合大众审美，有效拓宽了传统绘画的题材与表现内涵，成为连接精英艺术与民间趣味的重要桥梁。

伴随近代社会的深度变革，现实主义绘画进一步聚焦于各类社会现实问题。抗日战争（1937—1945）与解放战争（1945—1949）阶段，美术成为民族救亡宣传的重要载体，催生了大批革命现实题材作品。蒋兆和的《流民图》（图 1.5）堪称这一时期的里程碑巨作，刻画了战乱流离中的百姓群像；而徐悲鸿创作于 1928—1930 年的历史画《田横五百士》（图 1.4），借古喻今彰显民族不屈气节，在抗战语境中被赋予了强烈的时代感召力。二者以深沉的人文关怀生动展现了民族危亡下国人不屈的抗争意志。

1949 年新中国成立后，现实主义持续承担着记录时代、传播革命思想的使命。艺术家深入工农生活，创作了一批语言质朴、情感真挚的佳作。李可染（1907—1989）的《牧牛图》（图 1.7）

质朴清新，石鲁 1959 年创作的《转战陕北》（图 1.6）则打破传统山水画的题材局限，以全新构图再现革命战争图景，开创了山水画表现革命题材的新范式，二者共同记录了建国前后的社会风貌与历史变迁。与此同时，现实主义创作亦保留了社会批判的视角：黄胄（1925—1997）的《好客的塔吉克人》（图 1.8）以写实场景映照民生，抒发了对底层群众的同情与美好生活的向往，体现了现实主义绘画人文关怀的深层内涵。

此时期，中国对苏联美术的借鉴需求持续提升。1950 年《中苏友好同盟互助条约》签署后，两国文化交流持续至 60 年代初，苏联美术教学体系与创作理念全面引入中国：契斯佳科夫素描教学体系的引入、马克西莫夫油画训练班的开办，以及大批中国留学生赴苏学习，共同促成了中国油画写实传统的形成，社会主义现实主义遂成为官方主流创作范式。郭晓宾指出，1950—1960 年代俄罗斯与苏联现实主义绘画对中国的影响是全方位的[53]。白杰的研究进一步揭示了中苏艺术展览交流在这一过程中的关键作用[54]。

值得注意的是，1933 至 1934 年间，徐悲鸿曾赴法、比、意、德多国举办中国画巡展，将中国现实主义绘画推向了国际舞台。纵观这一阶段，中国美术的发展存在两条并行的创作脉络：一是聚焦社会现实与民族命运的现实主义创作；二是深耕形式语言、探索现代审美的实验性创作。二者同为中国画现代化的核心组成部分。董希文（1914—1973）等艺术家深入社会主义建设一线写生，创作出兼具艺术价值与历史意义的经典写实作品，代表了第一条脉络的深化。

第二条脉络 —形式美学探索 —同样取得了丰硕成果。中国现实主义绘画在履行社会责任的同时，始终保持着对艺术语言与形式美学的自觉探索。[俄] 格拉德斯通·П 指出，1979—1989 年间中国先锋派艺术的兴起，标志着艺术家对传统审美的全面重新审视[55]。伴随西方现代主义的持续传入，林风眠（1900—1991）与徐悲鸿堪称中西融合的先行者，致力于革新国画语言，共同推动了中国画的现代化转型。[俄] 涅格林斯卡娅·M．A 认为，中国当代艺术的发展始终处于现代主义与传统之间的张力场中[56]。吴冠中（1919—2010）融合传统水墨与现代形式构成，凭借独特的色彩与构图建立了鲜明的个人风格；齐白石以灵动的花鸟笔墨寄托对自然的热

---

[53] 郭晓宾（Го Сяобин）. Влияние российского и советского реалистического живописи на Китай в 1950–1960-е годы [J]. Труды Строгановского государственного художественно-промышленного университета，2017（1）：C.182—208

[54] 白杰. 20 世纪中期中苏艺术展览交流 [J]. 哲学与文化，2023（9）：201—215

[55] [俄] 格拉德斯通·П. 1979—1989 年中国的 “先锋派” [M]. 巴季金，译。圣彼得堡：Bibliorossica 出版社；波士顿：Academic Studies Press，2023：31）

[56] [俄] 涅格林斯卡娅·M.A. 当代艺术：中国当代艺术 —— 现代主义与传统之间 [M]. 莫斯科：斯普特尼克出版社，2022：147—150

爱；张大千（1899—1983）则以宏大的山水画卷抒发对天地自然的向往。三者共同构成了 20 世纪中国画语言革新的多元图景。新中国成立后，社会历史题材一度占据创作主流；改革开放后，形式美学探索获得了更多关注。李可染的山水画便是典范，既借山水抒发自然情怀，又以独创的笔墨构建个人美学体系。两种创作路径相辅相成，丰富了中国画的文化内涵与艺术价值，也折射出 20 世纪中国美术在社会责任与艺术自觉之间的动态平衡。

20 世纪初，中东铁路的修筑与通车吸引了大批俄罗斯移民涌入中国东北，哈尔滨由此成为俄侨在华最大的聚居中心。至 1920 年代，这座 “东方莫斯科” 已集聚了数十万俄侨，教堂、学校、报社、剧院、书店与美术馆相继涌现，形成了完整的社会文化生态系统，为俄罗斯艺术家提供了远离革命动荡的创作栖息地。一批具备学院派功底的俄侨画家先后来到哈尔滨，或开办画室授徒，或参与城市装饰与教堂壁画创作，在延续俄罗斯写实主义艺术传统的同时，将精湛的油画技法传授给中国第一代西画家，对中国现实主义美术的早期形成产生了深远影响。

在哈尔滨俄侨艺术家中，画家、版画家 М．А． 基奇金，（1883—1968）是最具影响力的核心人物。他先后就读于莫斯科斯特罗加诺夫艺术工业学校（1901—1908）和莫斯科绘画、雕塑与建筑学校（1908—1915），师从А．Е． 阿尔希波夫、К．А． 柯罗文等俄罗斯现实主义大师，接受了严格的学院派训练。1920 年基奇金抵达哈尔滨，开启了长达二十七年的中国艺术生涯。抵哈后，他在 “莲花” 艺术工作室（Художественная студия «Лотос»，中文亦称 “荷花艺校”）任教，讲授油画与素描。该工作室于 1922 年正式创办于哈尔滨市东大直街 374 号原梅耶洛维奇大楼三层，由基奇金与雕塑家А．К． 霍洛季洛夫等共同创建，持续运营至 1932 年，培养了大批学生，其中包括后来享誉国际的肖像画家В． 特雷奇科夫，以及中国学生韩景生（1912—1998）。[俄] 列别杰娃・Т．А 指出，莲花工作室不仅是哈尔滨俄侨美术教育的中心，更是将俄罗斯学院派绘画传统系统引入中国东北的重要基地[57]。在哈尔滨期间，基奇金创作了大量以中国北方风物和民族风情为题材的速写与油画，《废弃的寺庙》（图 1.10）、《秋天・中国》（图 1.11）、《店铺掌柜》等作品以扎实的素描功底和细腻的观察见长，展现了俄罗斯现实主义传统与中国本土题材的独特融合。

与基奇金相伴一生的 В．Е． 库兹涅佐娃（Вера Емельяновна Кузнецова，1904—2005）同样是哈尔滨俄侨艺术史上的重要人物。她 1904 年出生于哈尔滨俄侨家庭，1921 年进入莲花工

[57]（[俄] 列别杰娃・T.A. 流亡艺术家 M.A. 基奇金与 V.E. 库兹涅佐娃的创作及其在 20 世纪俄罗斯艺术背景下的地位 [D]. 雅罗斯拉夫尔：雅罗斯拉夫尔国立师范大学，2010）

作室学习，师从基奇金及其他俄侨艺术家。库兹涅佐娃以水彩画见长，其风格被艺术史家称为“装饰印象派”，善于运用明黄、深蓝、紫罗兰等鲜明色彩描绘中国风景与京剧人物，中国风景系列《鼓楼》（图 1.12）与《京剧人物》等作品为 20 世纪上半叶中国的社会风貌留下了珍贵的视觉记录。

在基奇金周围，形成了艺术取向各异的俄侨画家群体，共同丰富了哈尔滨的文化生态。瓦西里·安德利阿诺维奇·扎瑟普金（Василий Андрианович Засыпкин，1886—1941）曾就读于莫斯科绘画雕塑建筑学校，移居哈尔滨后在中国街开设画室，至 1929 年离开时已有五十二名学生，其学生中包括后来享誉国际的肖像画家弗拉基米尔·特雷奇科夫；他擅长肖像画、风景画和装饰画创作，在哈尔滨期间还为铁路协会和商业协会创作多幅装饰壁画。亚历山大·叶夫根尼耶维奇·斯捷潘诺夫（Александр Евгеньевич Степанов，1894—1985）于 1924 年移居哈尔滨，在多所学校教授素描与油画，尤以描绘松花江沿岸风光和满洲平原的风景画著称，《哈尔滨》与《巴里姆》等作品以传统写实主义风格记录了东北大地的壮阔景象，其画室成为哈尔滨俄侨美术教育的重要传承节点。谢尔盖·谢尔盖耶维奇·舍什明采夫（Сергей Сергеевич Шешминцев，1897—1978）1920 年来到哈尔滨，在斯捷潘诺夫画室接受训练，业余时间专注于描绘哈尔滨郊区风景与中国古代建筑，《哈尔滨的洪水》（图 1.13）（纸板油画，27.5×34cm）是其留存至今的代表作之一。米哈伊尔·米哈伊洛维奇·洛巴诺夫（Михаил Михайлович Лобанов，1891—1970）1931 年来到哈尔滨，以描绘松花江沿岸自然风光与城市景观著称，还开办个人画室教授中国学生，著名油画家孙云台与李世学便是他的得意门生；1939 年他出版了个人哈尔滨风景画册，系统呈现了这座俄侨之城的四季风貌。尼古拉·阿列克谢耶维奇·科万采夫（Николай Алексеевич Кованцев，1883— 卒年不详）1899 至 1904 年就读于莫斯科斯特罗加诺夫艺术工业学校，与基奇金为同窗，1916 年来到哈尔滨后，以高超的肖像画技艺闻名于中国，服务对象包括溥仪皇帝、各国大使与军政要员，被誉为 “铅笔骑士”（“рыцарь карандаша”）。除上述代表画家外，哈尔滨俄侨艺术圈中还有哈里托诺夫、古斯特、萨福诺夫、叶菲莫夫等人活跃其间，共同构成了哈尔滨俄侨画家的群体面貌[58]。

[58] 王亚民.20 世纪中国俄罗斯侨民文学研究[D].兰州大学,2007.

与哈尔滨北方俄侨美术中心相呼应，上海是 20 世纪上半叶俄侨在华开展美术活动的南方核心阵地。十月革命后，大批白俄难民沿中东铁路南下转赴上海，主要聚居在原法租界霞飞路（今淮海中路）周边区域。至 20 世纪 30 年代，上海有姓名可考、持续活跃的俄侨画家已达三十余人，他们通过开办画室、举办展览、创办报刊等方式传播俄罗斯学院派绘画体系，与哈尔滨俄侨美术圈形成人员往来、艺术联动的南北格局。

展览是上海俄侨美术传播与市场化的核心载体，20 世纪 20—30 年代俄侨油画展几乎连年举办，成为江南地区民众近距离接触西洋油画的重要民间渠道。1926 年，上海艺术俱乐部联合不列颠妇女俱乐部举办美术作品展，俄侨画家维克多·斯捷潘诺维奇·波德古尔斯基（Виктор Степанович Подгурский，1893—1969）参展作品几乎全部售出，成为当时最受市场认可的俄侨画家之一；他后续还先后参与 1928 年上海俄罗斯艺术家画展、1930—1931 年及 1936 年上海艺术俱乐部画展、1942 年上海艺术家工作室画展，是上海俄侨美术界的核心代表人物。1928 年上海俄侨画家油画联展规模宏大、社会影响广泛，米哈伊尔·基奇金、波德古尔斯基、圣像画家尼古拉·阿法纳西耶维奇·皮库列维奇（Николай Афанасьевич Пикулевич，1883—1965）、建筑师兼画家列昂尼德·尼古拉耶维奇·帕什科夫（Леонид Николаевич Пашков，1884—？）等均参展，是旅华俄侨美术集体展示的典型形式。

长期活跃于哈尔滨的基奇金与库兹涅佐娃夫妇亦曾赴沪开展艺术交流：20 世纪 30 年代初二人在上海举办联合油画作品展，俄侨作家帕维尔·亚历山德罗维奇·谢维尔内在俄文报纸《言论报》（«Слово»，音译《斯洛沃报》）撰文，评价基奇金的肖像画技艺精湛、色彩和谐大胆，为上海画坛所罕见；俄侨杂志《星期一》（«Понедельник»）则对库兹涅佐娃的装饰印象派水彩作品给予高度肯定，这次联展也成为南北俄侨美术圈互动联动的重要标志。

1930 年 6 月，上海艺术俱乐部举办国际美展，除波德古尔斯基、尼古拉·康斯坦丁诺维奇·索科洛夫斯基等多位俄侨画家参展外，杭州国立艺术院（今中国美术学院前身）首任院长林风眠亦有作品参展并获好评，成为俄侨美术与中国本土主流美术界正式对话的重要节点。哈尔滨俄侨画家扎瑟普金的学生康斯坦丁·马利诺夫斯基也参与了本次展览，印证了南北俄侨美术人才的流动与传承。1931 年上海两度举办俄侨油画展，年末参展阵容包括基奇金、画家兼雕塑

家雅科夫·卢基奇·利霍诺斯、皮库列维奇、波德古尔斯基、帕维尔·伊利奇·萨福诺夫等，创作题材涵盖俄国内战记忆、中国东北风光、市井民俗等多元维度。

除展览与私人画室教学外，俄文报刊是上海俄侨美术传播的另一重要阵地。20 世纪 20—40 年代上海涌现出多种设置美术画页专栏的俄文报刊，主要面向在华俄侨发行，辐射范围远及日本与欧洲，也成为中国读者了解俄罗斯美术与俄侨生活的便捷窗口。1925 年由梅奇斯拉夫·连比奇创办的《上海霞报》（«Шанхайская Заря»，音译《上海柴拉报》）常态化刊登油画作品与艺术评论，女画家Н.П. 奥帕莉娜在该报发表大量幽默画与讽刺画；1929 年创刊的《白光》月刊由画家梅福季·达尔文主办，达尔文此前曾在哈尔滨开办美术工作室，抵沪后经营艺术印刷与广告业务，在华累计创作 1500 余幅中国风光与市井题材作品。曾创刊于天津的《灯塔》杂志于 1929 年转至上海，由曾师从列宾美术学院教授的康斯坦丁·安德烈耶维奇·拉里昂诺夫主持，他为多种图书与《上海旅游指南》绘制插图，并于 1934 年在上海法租界组织十人画家联展，进一步拓展了俄侨美术的传播边界。

整体来看，哈尔滨与上海形成了功能互补的俄侨美术双中心：哈尔滨以系统性美术教育为核心，奠定了中国北方油画的人才基础；上海则依托国际都市平台，更具市场化与传播性，拓宽了俄罗斯写实绘画在中国南方的影响力。俄侨画家群体在华开创的美术教育传统与写实主义技法，最终深深融入中国早期西画发展的血脉之中。[俄] 克拉金·Н.П 系统梳理了 236 位俄侨画家的传记资料，指出以哈尔滨、上海为核心的在华俄侨美术网络，为 20 世纪中国油画的发展奠定了重要的人才与技术基础[59]。

改革开放以降，中国现实主义绘画在题材、技法与观念三个维度上全面革新，成为串联传统与现代、艺术与生活的重要桥梁。在题材层面，宏大历史叙事逐步让位于对普通百姓日常生活的关注，艺术家更加聚焦个体的精神世界。在手法层面，传统笔墨与西式明暗法、色彩学与构图原理实现了深度融合，或以明暗塑造体积感同时保留水墨晕染的意境韵味，或以现代高饱和色彩平衡东方美学的含蓄特质。在观念层面，现实主义不再单纯复刻现实，转而深入探讨人与自然的关系、人口老龄化等当代社会议题。上述三个层面的变革相互交织、彼此激发，共同构成了改革开放后现实主义绘画的整体面貌。

[59] [俄] 克拉金·H.П. 俄罗斯画家在中国（236 位人物） [J]. 阿穆尔边疆区历史与文化，2012 (2)：40-136

这一语言革新的本质，是一场深刻的本土文化自觉运动。面对西方现代艺术的强烈冲击，学界围绕 “传统传承与现代转型” 展开了激烈辩论：李小山（1957— ）于 1985 年发表《当代中国画之我见》，主张对传统形式进行彻底革新；张仃（1917—2010）撰文强调文化根脉不可断裂；吴冠中提出 “笔墨等于零” 的命题，尝试以西式结构主义逻辑重构水墨语言；周韶华（1929— ）倡导突破文人画的局限，主张在深挖传统的基础上实现全方位转型。上述理论争鸣直接催生了大量水墨实验 —— 田黎明（1955— ）融合印象派光影与传统笔墨，开创了富有现代气息的没骨人物画；朱新建（1953—2014）以随性笔墨重构传统人物造型；龙瑞（1946— ）借鉴篆书线条的韵律，打造出具有现代构成意味的太行山水。学界同时重新发掘了黄宾虹积墨法与文人写意的当代价值，努力在全盘西化与保守复古之间寻求平衡，共同推进了中国画的现代转型。

近四十年来，工笔画亦完成了从技法革新到观念升级的关键跨越。西式光影造型的引入有效改造了明清工笔趋于刻板的程式化面貌，何家英（1957— ）率先融合素描光影与传统白描，实现了工笔人物画的精神性转向；徐磊则以超现实的画面构图构建文化隐喻，其《图案》系列（图 1.14）借日常器物之形探讨全球化语境下的文化身份问题，标志着工笔画从单纯的技法载体向思想媒介的深刻转变。与此同时，城市题材的创作实践持续拓展着水墨艺术的表现边界：方骏的《风景》系列（图 1.15）以现代视觉逻辑重塑城市空间的透视关系，呈现出都市生活的疏离与诗意；李津（1958— ）的《美食》系列（图 1.16）融合波普艺术的鲜艳色彩与写意笔墨的随性表达，打造出具有当代特质的 “市井文人画” 新范式。传统水墨已被证明可以兼容装置、影像等多种媒介形态，其极强的包容性与延展性使水墨在当代艺术语境中保持了旺盛的生命力。

四十余年的语言革新，本质上是对中华美学的当代重构。从 “85 美术运动” 的激进实验到 90 年代以后文化自觉的逐步建立，中国画有效避开了全盘西化与复古封闭两条歧路。靳尚谊（1934— ）、罗中立等画家融合西方写实技法与东方审美精神，致力于建立具有中国特色的油画语言体系；回望历史，傅抱石、关山月（1912—2000）合作的《江山如此多娇》（图 1.9），以传统山水语汇承载现代家国情怀，早已成为新中国美术的经典之作。这些跨越不同时代的探索共同表明：中国艺术的现代化绝非西方模式的简单复制，而应是本土传统的创造性转化与创新性发展。

本土绘画的现代发展始终伴随着传统与观念的深层碰撞。围绕 “传统笔墨如何适配现代社会表达”，学界形成了两种主要立场：一方主张借鉴西方造型体系以实现语言更新，另一方则认为应立足传统本体完成当代拓展。李可染的山水画创作提供了融合两种立场的重要范式 ——

他扎根写生实践，结合西式写实造型逻辑描绘劳动与建设的时代图景，开创了全新的现代山水面貌。这一争论的深层实质在于：如何在全球化语境中保持中国艺术的文化主体性。

传统国画深受儒道哲学的双重约束，共同造就了中国画重意境、轻客观写实的特质。道家“虚实相生”的观念催生了画面留白的美学意境，使绘画更重内在情思的抒发；儒家 “中和”的审美理想偏好和谐与理想化的画面处理，一定程度上弱化了艺术的现实批判功能。儒道互补的思想结构，加之静观式的审美传统，使中国画与西方写实体系形成了天然的理论张力。如何平衡写实再现与东方写意，由此成为百年以来中国美术持续探讨的核心命题。

进入 21 世纪以来，全球化与数字技术的迅猛发展加速了跨文化艺术交流，当代绘画呈现出风格多元共生的新格局。蔡国强（1957— ）可谓传统元素国际化的典型代表，其火药爆破艺术将中国传统媒材推向世界舞台。综观中国写实绘画的发展脉络，当代创作须在两个维度上实现平衡：一方面须完整传承笔墨、形神论等本土美学精髓，维护艺术的文化根性；另一方面应主动吸收现代媒介与创作观念，结合数字技术、装置艺术等新兴手段拓展现实主义的表现边界。就现实主义的核心使命而言，其根本在于扎根现实生活、回应时代命题，以个体命运折射时代变迁，从而拉近作品与大众的情感距离。如何以本土文化为根基，构建既具有民族特质又具有世界意义的当代艺术语言，将是中国画坛需要持续探索的根本方向。

上文以历史语境为分析框架，系统梳理了中国现实主义绘画观念从传统到当代的演变脉络，揭示了现实主义在中国美术史中的复杂形态与深层内涵。纵观全文，中国现实主义绘画的发展大致经历了四个关键阶段：近现代转型时期，徐悲鸿、林风眠等先驱在中西交融中开创了现实主义的中国路径；新中国成立后的 “革命现实主义” 阶段，社会主义现实主义美学在政治动员中发挥了重要功能，却在一定程度上抑制了艺术的多元表达；改革开放新时期，“85 美术运动”等先锋实验打破了单一化的创作模式；进入 21 世纪，全球化与数字技术为现实主义绘画开辟了新的可能性空间。从理论层面审视，百年探索始终围绕写实再现与东方写意之间的核心张力展开。儒道互补的美学传统赋予中国画以重意境、轻客观写实的特质，而西方写实体系的引入则对这一传统形成了持续的挑战与刺激。本研究通过历史化的考察方法，澄清了 “现实主义” 概念在中国语境中被误读与简化的状况，为当代创作如何在传统与现代、本土与全球之间寻求平衡提供了历史参照。展望未来，中国现实主义绘画的持续健康发展，有赖于创作者在深入理解本土美学传统的基础上，以开放的姿态吸纳人类文明的优秀成果，建构起既有民族根性又具世界视野的当代艺术语言。

1.2 界限探讨：现实主义与现代主义的内在张力

中国现代绘画百年转型历程，本质是现实主义社会介入性与现代主义审美自主性持续博弈、拉扯、融合的动态发展过程。不同于西方艺术思潮线性更迭的发展逻辑，中国绘画现代性建构始终扎根本土文化土壤，在中西文明碰撞、社会持续变革的双重背景下，形成油画、水墨画双线并行、相互借鉴的发展格局。现实主义以观照现实、承载社会使命、反思时代困境为核心价值，是中国绘画扎根时代、回应民生的核心脉络；现代主义以突破传统固化程式、革新视觉语言、抒发个体精神、追求形式自律为内在诉求，推动中国绘画完成由古典传统向现代审美形态的整体转型。二者之间的张力、流动边界与相互重构，贯穿 20 世纪至今完整美术发展进程，是驱动中国现代绘画演进的核心动力。

20 世纪 20 年代末，新文化运动思想解放浪潮与西学东渐美术思潮深度交融，中国绘画打破封闭的传统发展体系，正式开启现代性探索之路。1929 年全国美展引发的 “二徐之争”，是中国美术史上首次围绕现实主义与现代主义发展路径展开的系统性学术论战，清晰划分油画、水墨画两大画种的现代化方向，确立 “社会现代性” 与 “审美现代性” 两条对立又互补的发展线索，构成国内美术二元张力格局的历史源头。论战中，徐悲鸿立足民族救亡与艺术革新的时代需求，在《惑 —— 中国有破天荒之美术展览会》中直指塞尚（Paul Cézanne，1839—1906）、马蒂斯（Henri Matisse，1869—1954）等西方现代派作品脱离现实、浮夸空洞，将其称作 “无耻之作”，明确主张写实主义为中国美术现代化唯一正确道路[60]。该观点不只针对新兴油画门类，更直指传统水墨千年积弊：摹古成风、脱离民间、回避社会民生。徐悲鸿提出以西方科学造型、明暗透视、严谨结构改造传统文人水墨，摒弃文人画避世隐逸、重意轻形的固有传统，推动绘画走出书斋直面社会，建立以写实为根基、立足民生的油画与水墨创作路径。其后他又刊发《惑之不解》，进一步强化艺术的社会教化功能，明确绘画必须立足现实、启迪民众、助力社会革新的核心立场[61]。李毅士（1886—1942）同步发文声援徐悲鸿，担忧现代主义泛滥会消解绘画的现实根基与社会价值，坚守写实艺术的时代责任。[62]

针对徐悲鸿独尊写实的观点，徐志摩（1897—1931）发表《我也 “惑” —— 与徐悲鸿先生书》提出不同看法，反对以单一化社会功利标准评判艺术价值[63]。他主张艺术批评应当尊重个体审美感受，以作品 “真”“伪” 作为评判核心，肯定西方现代主义在形式革新、个体情感表达

---

60 徐悲鸿.惑（中国有破天荒之美术展览会） [J]. 美展，1929（5）：1）

61 徐悲鸿.惑之不解（未完） [J]. 美展，1929（9）：1—3）

62 李毅士.我不 “惑” [J]. 美展，1929（8）：1—2

63 徐志摩.我也 “惑”：与徐悲鸿先生书 [J]. 美展，1929（5）：1—4

层面的价值。徐志摩的理论代表审美现代性诉求：反对艺术沦为单纯社会宣传工具，倡导艺术本体独立自律，突破传统绘画固化范式与写实束缚，依靠形式创新、语言变革抒发艺术家内在精神，为林风眠等艺术家融合西方现代语言改造传统水墨提供重要理论支撑。蔡元培（1868—1940）《美术批评的相对性》以包容中立的学术视角认可两条路径各自的合理性，奠定中国美术多元发展的理论基础。至此，“二徐之争” 所勾勒的现实主义与现代主义双轨格局初步成型。

从内在逻辑来看，“二徐之争” 划定了中国绘画百年发展的核心张力：徐悲鸿所代表的现实主义对应社会现代性，追求艺术公共价值与现实介入能力；徐志摩代表的现代主义对应审美现代性，追求艺术本体独立与个体精神表达。二者并非完全割裂对立，而是中国美术现代转型并行的两条探索道路。潘公凯（1947— ）在《中国现代美术之路》中提出，“社会现代性” 与“审美现代性” 二元张力是中国美术区别于西方艺术史的核心特质，也是推动本土绘画现代化转型的内在驱动力[64]。这场论战影响延续百年：徐悲鸿一脉发展出蒋兆和写实水墨与宏大主题油画体系，成为 20 世纪主旋律美术根基，2004 年 “国家重大历史题材美术创作工程” 仍延续该创作脉络；徐志摩倡导的现代形式革新思路沉寂数十年后，于 1985 年新潮美术运动中重新复苏，催生实验水墨、抽象油画等多元现代形态。邵大箴（1934— ）总结，二徐之争的本质是中国美术现代化进程中艺术社会功能与审美自主的二律背反，至今仍深刻影响当代绘画创作格局[65]。俄罗斯学者涅格林斯卡娅・M．A 亦指出，中国当代艺术的发展始终在传统与现代主义之间寻求动态平衡，这种双重性构成了中国美术独特的现代性路径[66]。

两条创作路径在实践中形成鲜明分野。现实主义创作以客观再现社会、传递人文关怀、揭露时代苦难为核心：蒋兆和《流民图》（图 1.5）运用极致写实手法还原抗战时期底层民众流离失所的生存图景，具备强烈的社会批判力量；徐悲鸿《愚公移山》（图 1.3）、《负伤之狮》（图 1.17）与蒋兆和写实人物画打破传统水墨隐逸范式，融合中西写实笔墨塑造民族精神、记录时代创伤，搭建起完整的本土写实水墨体系。现代主义创作则聚焦形式探索与个体抒情：林风眠《江南》系列（图 1.18）弱化叙事性，依靠主观色彩与简约构图营造个人审美意境，吸收表现主义、立体主义视觉语言，抛弃程式化山水花鸟题材，以自由线条、纯粹墨色与抽象构图抒发内在心绪，完成传统水墨审美现代性革新。发展早期，两条脉络已出现融合苗头：现实主义创作适度吸

64 潘公凯.中国现代美术之路 [M]. 北京：北京大学出版社，2012：178—185）

65 邵大箴.论中国现代美术 [M]. 南京：江苏美术出版社，1996：89

66 [俄] 涅格林斯卡娅・M.A. 当代艺术：中国当代艺术 —— 现代主义与传统之间 [M]. 莫斯科：“斯普特尼克” 出版社，2022：147—150

收现代主义表现手法以强化画面张力，现代主义作品逐步融入现实思考与人文内涵，形式创新与社会担当不再完全割裂，为后续边界消融埋下伏笔。

20 世纪 70 年代末，改革开放与思想解放打破单一政治叙事框架，现实主义与现代主义的绝对分界彻底瓦解，进入边界流动、双向融合、多元重构的新阶段。油画与水墨同步迭代，伤痕美术、乡土现实主义相继兴起，既保留现实主义扎根现实的内核，又吸纳现代主义个体视角与形式探索，推动中国绘画由单一写实模式转向写实为主、多元共生的格局。70 年代末至 80 年代初，受伤痕文学思潮带动，伤痕美术覆盖油画、水墨两大领域，标志现实主义重新回归人本与真实。相较于此前服务宏大叙事的写实创作，伤痕美术摒弃程式化浮夸表达，聚焦个体命运与时代创伤，以客观视角反思历史，大幅强化作品的人文批判性。油画是伤痕美术的核心阵地：陈宜明（1947— ）、刘宇廉（1948—1997）、李斌（1949— ）《伤痕》、《枫》（图 1.19）以写实手法还原知青群体悲剧，刻画特殊年代对人性的摧残；高小华（1955— ）《为什么》（图 1.20）、程丛林（1954— ）《一九六八年 × 月 × 日·雪》（图 1.21）以冷峻写实、压抑色调与复杂人物构图直面时代苦难，依托具象画面完成深度历史反思。水墨伤痕创作则突破传统水墨清雅避苦的审美惯性，延续蒋兆和写实水墨批判传统，以沉郁厚重笔墨与简练线条刻画普通人的命运浮沉。相较于油画的直白具象，伤痕水墨依托东方写意含蓄承载历史反思，兼具时代纪实性与本土审美特质，填补传统水墨现实批判功能的空白，使水墨成为反思历史、观照人性的重要艺术载体。格拉德斯通·П 在研究 1979—1989 年中国先锋艺术的专著中指出，伤痕美术标志着中国艺术从集体叙事向个体经验的重大转向，这一转变为后续现代主义探索奠定了思想基础[67]。整体来看，伤痕美术坚守写实底色与社会反思属性，吸收现代艺术个体表达视角，打破集体叙事垄断，推动现实主义由服务政治转向关怀人本，实现了两条艺术脉络的初步融合。

伤痕美术之后，乡土现实主义成为 80 年代主流创作思潮，进一步消解了二者的对立关系。1978 年法国 19 世纪农村风景画来华展出，为国内写实创作提供全新参照，打破固化写实模式，油画与水墨同步转向民间乡土日常[68]。1980 年成为乡土现实主义的成型节点。油画领域，罗中立《父亲》（图 1.22）以极致写实刻画农民沧桑面貌，以个体小人物折射时代众生；陈丹青（1953— ）《西藏组画》（图 1.23）抛弃宏大构图与完美范式，以生活化画面还原藏民日常，

[67] [俄] 格拉德斯通·П. 1979—1989 年中国的 “先锋派” [M]. 巴季金，译。圣彼得堡：Bibliorossica 出版社；波士顿：Academic Studies Press，2023：31

[68] 吴晨晟，贾鹏. 朱乃正临摹柯罗绘画《海边的村庄》修复研究 [J]. 美术学报，2024（5）：141–148.

吸收米勒（Jean-François Millet，1814—1875）乡土写实思路，建立平民化、生活化写实新范式。水墨领域同步兴起乡土写实创作，彻底颠覆传统文人隐逸题材。刘文西（1933—2019）《祖孙四代》（图 1.24）为代表的乡土水墨跳出山水、古装文人范畴，聚焦乡村劳作、边疆民俗与百姓日常，形成 “写实立形、写意传神” 的独特范式；技法上兼顾造型真实与笔墨意趣，线条质朴、墨色温润、色彩鲜活，实现传统笔墨与现代现实题材的适配。乡土现实主义重构了本土写实审美标准，弱化功利化批判表达，强化生活化与人本化审美，在坚守写实内核的基础上借鉴现代艺术的自由构图与个体视角，进一步推动写实与现代形式的融合。

在本土绘画体系内部，油画与水墨面对现代写实呈现出截然不同的适配能力。油画依托成熟的西方写实体系，可同步完成写实革新与形式创新；水墨作为本土传统媒介，其固有美学规范与材质特性与现代写实诉求存在天然矛盾，成为水墨领域现实主义与现代主义持续博弈的深层根源。传统水墨以 “墨分五色” 为核心审美，笔墨程式千年固化，长期承载文人超脱避世的精神追求。水墨材质简约、侧重意境抒情，先天弱化客观物象的复刻能力，适配传统山水花鸟题材，却难以表现现代工业、都市与社会变革题材。对比油画完善的色彩、光影与质感塑造体系，单一墨色难以还原现代物象的复杂层次；传统皴擦技法与构图程式源自农耕时代的自然物象，面对现代建筑与工业设施极易出现形式与内容的脱节，画面生硬空洞，成为水墨写实现代化的核心阻碍。

全球化语境下中西写实范式的差异进一步加剧水墨创作的内在矛盾。西方现实主义以客观求真、尖锐社会批判与理性思辨为核心，追求形式与内容的高度统一；中国本土写实传统（宋代风俗画、明清肖像画）则侧重含蓄意境与情志相融，弱化直白批判，偏向温和的现实再现。长期以来受西方中心审美标准影响，学界片面否定水墨写实价值，忽视其专属本土文化语境。同时当代观众存在双重审美期待：既要求水墨保留传统笔墨文化内核，又要求作品回应当代社会议题，简单嫁接传统技法与现代题材极易流于表面化，难以平衡传承与创新。百余年来国内艺术家持续探索融合路径，构建 “写实造型为骨架、传统笔墨为灵魂” 的本土水墨写实范式：题材上跳出隐逸山水，拓展至民生、历史与城乡建设；技法上融合西方透视与人体结构以弥补造型短板，保留水墨线条与晕染的东方意境；审美上兼顾视觉真实、人文温度与笔墨诗意，规避西式写实的刻板与传统水墨脱离现实的两类问题。徐悲鸿《田横五百士》（图 1.4）、蒋兆和《流民图》（图 1.5）、周思聪（1939—1996）《人民总理周恩来》（图 1.25）完整诠释了该融合路径的艺术价值。进入当代，水墨写实题材延伸至都市生活、生态与青年文化领域，融合新材料与综合媒介，主动参与国际艺术对话，逐步消解传统与现代、东方与西方的固有对立。

历经百年博弈探索，现实主义与现代主义的清晰边界逐步消解，形成现实主义吸纳现代形式语言、现代创作承载现实内涵的融合新格局，油画与水墨呈现差异化融合形态，共同构筑当代绘画多元体系。油画层面，刘小东（1963— ）等当代写实艺术家以扎实写实功底为基底，适度吸收现代主义变形、主观解构与情绪放大手法，在真实记录现实、刻画人物的同时强化作品思辨张力，兼顾纪实性与现代表现力。水墨领域的融合更具本土特色，新写实水墨与实验水墨并行发展：一方面延续徐悲鸿体系扎根民生、反思社会的现实主义传统；另一方面吸收林风眠现代形式革新思路，通过笔墨、色彩与构图的突破实现审美自主，传统叙事、现实关怀与现代语言三者深度结合，化解水墨传统与现代写实的固有冲突。

综上，中国绘画现代转型是现实主义与现代主义在持续张力中不断突破、重构与新生的完整过程。自 1929 年二徐之争划分两条发展路径，到新时期伤痕美术与乡土美术的双向融合，再到当代深度共生，本土绘画始终立足中华文化根基，兼顾现实主义社会使命与现代主义形式创新，跳出西方艺术线性发展框架，形成兼具东方品格、时代精神与国际视野的复合型现代艺术体系，彰显中国绘画独特的文化生命力。

1.3 中华人民共和国绘画领域的管理机构（艺术学院及其他国家机构）

自 20 世纪中期以来，中国绘画的现代化进程始终与国家艺术体制的演进深度绑定。以中央美术学院、中国美术学院两大专业院校为核心的教育体系，以中国美术家协会、文化主管部门、国家艺术基金为支撑的行业管理与扶持体系，共同构成了绘画领域的官方治理框架，主导了中国绘画从特殊年代的政治工具化、改革开放后的思想解放与多元发展，到新时代传承创新与国际化拓展的完整转型路径。不同历史阶段中，官方机构的干预方式、教育理念、扶持政策与传播策略发生了系统性迭代，深刻重塑了中国绘画的创作生态、教育范式、题材语言与国际格局，推动传统中国画完成了现代化革新与时代性重构。

1966 至 1976 年的 “文化大革命” 时期，是中国绘画发展的特殊禁锢阶段，艺术创作与美术教育被全面纳入政治运动轨道，独立审美属性与创作自主性受到严重冲击。这一时期的美术创作整体服务于意识形态宣传与政治斗争叙事，依据创作主体与传播机制可分为三类形态：群众自发的政治狂热类创作、权力机构统筹的官方策划类创作，以及少数艺术家开展的地下与半地下创作，其中前两类构成了当时美术领域的主流形态[69]。政治狂热类创作多由基层群众响应政治号召完成，以领袖形象塑造、阶级对立叙事为核心内容，载体以大字报插画、宣传版画、政治漫画为主，风格直白固化，依附于群众性政治传播渠

[69] 文革美术 [EB/OL]. [2025-02-13]. https://www.baike.com/wikiid/8734728708403943701

道；官方策划类创作则由中央文革相关机构、后期国务院文化组及各省市革命委员会政治部统筹，依托专业创作组、北京 “改画组” 等官方团队实施，集结专业美术工作者参与创作与修改，拥有正规的出版发行与展览传播渠道，是这一时期官方主导的核心艺术形态，画家汤小铭（1939—2022）的部分油画作品便曾经改画组朱乃正（1935—2013）等人加工调整，弱化个人风格、强化革命叙事，成为体制介入艺术创作的典型案例。从阿尔都塞（Louis Althusser，1918—1990）的意识形态国家机器理论视角看，这一时期的美术院校、文艺机构、出版媒体均承担了意识形态传播载体的功能，通过标准化的革命主题创作、街头公共壁画、专题展览等形式，将政治理念渗透至社会层面，艺术的功能被高度聚焦于政治叙事的再生产[70]。

在教育维度，全国核心美术院校的常规教学体系遭受严重冲击，中央美术学院等院校暂停了传统国画临摹、人体写生、美术史论等核心课程，创作领域全面推行 “红光亮、高大全” 的统一范式[71]。这一高度标准化、以写实为核心、服务政治需求的美术范式，并非本土自发形成，而是新中国成立后全面引入苏联社会主义现实主义美术体系，并在特定历史语境下推向极端的结果。新中国成立初期，国内美术建设全面借鉴苏联经验，通过专家引进、人才外派、教材译介、体系移植四条路径，完成了苏式美术教育与创作体系的系统性落地。1955 至 1957 年，苏联油画家К.М. 马克西莫夫（Konstantin Maksimov，1913—1994）受邀在中央美术学院开办全国油画训练班，简称 “马训班”，系统引入苏联契斯恰柯夫素描教学体系，确立 “结构素描 — 色彩规律 — 创作实践” 三位一体的标准化教学流程，这套范式迅速推广至全国美术院校，逐步成为油画教学的核心标准，改变了民国以来多元并存的美术教育格局[72]。该训练班培养出詹建俊（1931—2023）、靳尚谊、侯一民（1930—2023）、冯法祀（1914—2009）等二十余位美术骨干，这批学员后续成为 20 世纪五六十年代主题性绘画创作与美术教学的核心力量，固化了苏式写实叙事的创作路径。与此同时，国家大规模选派美术人才赴苏研修，1957 年共有 25 名美术留学生进入苏联列宾美术学院专项学习，系统掌握苏联革命历史画、主题性写实创作的技法与理念；在文献传播层面，1957 年国内引进的苏联美术出版物占全部进口美术资料的 80%，全年译介苏联美术理论与技法专著近 80 种，发行总量达 70 余万册，出版专题画册 30

[70] [法] 阿尔都塞·L. 论再生产 [M]. 吴子枫，译。西安：西北大学出版社，2019：34）

[71] 张杰.“高大全” 与 “红光亮” 之新解析 [J]. 前沿，2011（20）：177—179）

[72] 人民网。这次 “请进来”，影响中国油画半个多世纪 [EB/OL]. (2026-01-15)[2025-02-13]. http://art.people.com.cn/n1/2026/0115/c194985-32312678.html）

余种，实现了苏式艺术标准的行业普及[73]。在制度层面，1957 年中央美术学院出台首版《油画教学大纲》，全面参照苏联美术院校教学框架，确立 “政治优先、写实至上、主题叙事、集体崇高” 的创作准则，弱化西方现代艺术与传统文人画的个性化表达，为后续 “红光亮、高大全”“三突出” 的创作范式奠定了制度与技法基础。苏式体系强调艺术服务于国家政治与阶级叙事，人物造型追求理想化、崇高化，画面色彩追求明亮统一，对艺术个性、审美多元与人性表达形成了较强约束。在这一长期固化的范式影响下，文革十年的美术创作以政治宣传为核心导向，题材与形式高度同质化，整体上缺乏形式语言的独立探索与艺术理念的突破性进展，中国绘画的本体发展陷入长期停滞[74]。

在整体环境受限的背景下，国内艺术界并未完全中断探索。以中国美术学院（原浙江美术学院）为代表，部分艺术家避开主流政治叙事，在私下开展半地下创作，尝试融合西方绘画技法与传统中国画笔墨元素，在有限空间内坚守艺术本体研究，为中国画现代化保留了学术脉络与创作经验。同时，石鲁、沙耆（1914—2005）、吴大羽（1903—1988）等艺术家以山水寄情、符号隐喻、随性抒写的方式坚守独立的艺术表达，形成了区别于主流政治美术的小众创作脉络，成为特殊年代艺术多元性的微弱留存。整体而言，文革时期的官方美术体制偏离了艺术发展的客观规律，弱化了艺术的独立审美价值，压抑了个性表达；在苏联美术范式的长期单一影响下，国内创作多延续苏式革命美术模板与 60 年代主流图式，最终造成了中国绘画十余年的发展断层。

1976 至 1979 年的转折恢复期，是中国绘画摆脱政治禁锢、系统反思苏联单一写实范式、回归艺术本体的关键过渡阶段。建国后三十年间，以马克西莫夫教学体系、列宾美院留学范式、苏式主题叙事准则为核心的苏联美术体系，对中国美术教育与创作评价形成了主导性影响，是造成文革美术题材同质化、语言僵化、审美单一、个性缺失的重要外部原因。随着文革结束、中苏关系调整与国内思想解放运动推进，美术界开始系统性反思苏式单一体系的局限，打破 “苏联范式即唯一标准” 的认知禁锢，开启了思想解放、学术纠偏与范式突围的进程。1979 年，美术界召开系列专题座谈会，重新梳理文艺工作的指导思想，刘开渠（1904—1993）等前辈艺术家明确提出，美术创作必须遵循审美规律与创作规律，反对政治教条与外来范式对艺术的强行束缚，主张艺术抒发真实情感、尊重创作的客观周期[75]。学界普遍认为，长期照搬的苏联社会主义现实主义单一范式，片面强调政

[73] 广东美术馆。革命现实主义 ——20 世纪中国的先锋艺术 [Z]. 广州：广东美术馆，2007）
[74] 邵大箴.论中国现代美术 [M]. 南京：江苏美术出版社，1996：89
[75] 中国美术家协会。第二十三次全国常务理事扩大会议纪要 [J]. 美术，1979（3）：3—5）

治功能、主题叙事与造型规整性，压制了中国画的传统笔墨美学、写意精神与个性化语言，限制了中国绘画的多元发展与本土审美自主性。何溶（1921—1989）、黄笃维（1918—2004）等学者相继发表研究成果，以实践标准校正过往僵化的艺术评价体系，系统批判极左思潮与依附苏式体系衍生的 “三突出”创作模式对美术创作的束缚，呼吁美术回归艺术本体、回归历史真实、回归人性表达[76]。吴冠中同期发表《绘画的形式美》，提出形式美是绘画的核心属性之一，打破了长期以来 “题材决定论” 的僵化认知，为艺术本体的回归提供了重要的理论支撑。高虹（1919— ）、何孔德（1925—2003）等人进一步提出，革命历史题材绘画必须坚守历史唯物主义原则，摒弃文革时期照搬苏式叙事逻辑、歪曲史实、刻意神化人物、简化历史复杂性的弊端，为历史画创作正本清源[77]。这一系列学术争鸣，既打破了长期禁锢美术界的思想枷锁，也标志着中国绘画正式终止对苏联美术体系的单向依附，全面向本土艺术本体、多元审美与自主创作回归。

在创作实践层面，伤痕美术的兴起成为这一时期最核心的艺术突破。陈宜明、刘宇廉、李斌创作的连环画《伤痕》、高小华创作的油画《为什么》（图 1.20）等经典作品，以写实手法直面文革的历史创伤，揭露特殊年代对人性、家庭与社会的冲击，打破了单一的革命叙事，让绘画重新具备了记录现实、反思时代、关怀人性的社会功能[78]。在体制建设层面，1979 年中国美术家协会正式恢复职能，重新整合全国艺术资源、搭建学术交流与作品展览平台，为美术行业复苏提供了核心组织保障。1980 年第二届全国青年美展展出罗中立《父亲》（图 1.22），标志着官方体制正式接纳平民化、人性化的写实创作，打破了人物创作概念化、脸谱化的范式，将创作视角转向普通劳动者的真实形象与精神内核，重塑了艺术与社会、大众的联结，推动社会文化心理的修复与民族共同体意识的重构[79]。

1980 年代至 21 世纪初的改革开放时期，是中国绘画突破苏联单一范式、重构本土体系、多元发展并走向国际的关键阶段。在政策松绑、教育改革、资金扶持、国际交流的多重推动下，官方艺术体制完成全方位革新，终结了数十年 “唯苏联写实” 的单一教学与创作格局；两大核心美院构建起 “中西融合、传统为本、多元共生” 的现代教学体系，美协、文旅主管部门、国家艺术基金形成完善的扶持推广机制，推动中国绘画实现传承、创新、传播的全方位突破。美术教育领域，1979 年文化部修订艺术院校教学方案，中央

[76] 何溶.美术创作的伟大转折 [J]. 美术，1979（9）；黄笃维。肃清极左思潮的影响 [J]. 美术，1979（2））

[77] 高虹，何孔德。要用历史唯物主义的态度对待革命历史画的创作 [J]. 美术，1979（1）

[78] 冯琳.伤痕美术的批判性研究 [D]. 太原：山西大学，2018

[79] 张士增.第二届全国青年美展评奖工作在京结束 [J]. 美术，1981（2）

美术学院率先恢复人体写生、现代艺术研究、传统笔墨研习等核心课程，打破了契斯恰柯夫教学体系对国内美术教育的长期主导，标志着中国美术教育挣脱外来范式束缚、回归艺术本体、走向多元包容[80]。自此，国内美术教育告别单一发展路径，在保留写实造型优势的基础上，重新对接中国传统笔墨文脉与西方现代艺术体系。两大美院立足自身办学积淀，形成了差异化且互补的教学格局：中国美术学院自 1928 年建校便确立 “融合中西、立足时代” 的办学宗旨，潘天寿革新传统师徒制，搭建临摹、写生、创作三位一体的教学模式，分设山水、人物、花鸟核心学科；黄宾虹、林风眠等名家深耕传统创新，弱化苏式写实的过度束缚，强化中国画的写意精神与本土审美内核。中央美术学院则在吸收苏式写实造型优势的基础上，摒弃其僵化的政治叙事框架，融合西方多元的造型、色彩、构图理论与中国笔墨美学，构建现代化、跨学科的教学体系，推动中国画与雕塑、摄影、新媒体、公共艺术跨界融合，同时深耕理论研究与人才培养，重构了不依附外来范式的本土学术体系，为中国画创新发展提供了坚实的学术支撑。

在艺术创新层面，国内美术界形成多元共生的发展格局。董希文提出的 “油画民族化” 理论，衍生出靳尚谊古典写实东方化、吴冠中形式美与水墨创新、全山石（1930— ）地域色彩表达三大实践路径；詹建俊等学者积极探索 “中国绘画学派” 的学术建构，赵无极（Zao Wou-Ki，1920—2013）等海外艺术家归国讲学，推动西方现代艺术与中国传统意象美学的融合互渗，催生了全新的绘画语言与创作思维[81]。改革开放后，艺术家彻底摆脱题材与形式束缚，既坚守传统笔墨文脉，又吸纳现代艺术理念，题材覆盖乡土生活、都市发展、时代风貌、人文共情、历史反思等多元维度，技法融合中西、贯通古今，终结了单一僵化的创作模式。正如俄罗斯学者格拉德斯通・П 的研究所示，1979 至 1989 年间中国先锋派艺术的兴起，标志着中国美术从 “社会指令” 向 “艺术自主” 的根本转变；这一转变既根植于本土文化传统的自我更新，也得益于改革开放后国际艺术思潮的广泛涌入[82]。另有研究从现代主义与传统的辩证关系指出，中国当代艺术正是在打破苏联单一范

[80] 邵大箴.关于人体模特儿 [J]. 美术研究，1979（1）：24—29+87

[81] 周功华.“绘画民族化”：董希文的理论与实践研究 [D]. 北京：中央美术学院，2005

[82] [俄] 格拉德斯通・П. 1979—1989 年中国的 “先锋派” [M]. 巴季金，译。圣彼得堡：Bibliorossica 出版社；波士顿：Academic Studies Press，2023

式垄断之后，才得以重新审视本土传统资源，在全球化与民族性的张力之间寻找新的艺术表达路径[83]。

国家层面的公共扶持体系逐步完善，为中国绘画的长效发展提供了制度与资金保障。2005 年国家启动国家重大历史题材美术创作工程，依托财政资金扶持，推出《南京》（图 1.26）、《历史的审判》（图 1.27）等一批兼具历史厚度与艺术价值的经典作品，强化了绘画的时代叙事与家国情怀。在行业发展需求的推动下，2009 年全国两会提出设立常态化艺术扶持基金的提案；2013 年 12 月国家艺术基金正式成立，作为文化和旅游部、财政部主管的公益性专项基金，它遵循 “面向社会、公开透明、统筹兼顾、突出重点” 的原则，实行项目资助、优秀奖励、匹配资助等多元方式，覆盖艺术创作生产、传播交流推广、艺术人才培养三大核心领域。截至 2016 年，基金成立三年间累计投入财政资金约 18.8 亿元，资助各类艺术项目 2087 项，为中国画原创创作、理论研究、青年人才培育、国际传播提供了稳定的资金与平台支撑[84]。同时，五年一届的全国美术作品展形成制度化运作，持续推出反映时代风貌与民族精神的优秀绘画作品，构建起 “创作扶持 — 展览展示 — 人才培育 — 成果推广” 的完整行业生态。中国美术家协会持续发挥行业引领作用，通过学术研讨、人才培训、青年扶持、赛事展览、国际交流等多元举措，规范行业发展、激活创作活力、储备青年人才，持续推动传统与创新的融合发展。

在国际化发展层面，官方体制持续推进 “走出去、引进来” 双向战略，推动中国绘画融入全球艺术格局。2003 年第 50 届威尼斯双年展首次设立中国国家馆，受 “非典” 疫情影响，展览在广东美术馆同期举办，正式确立了中国当代艺术的国家馆展示机制；2005 年第 51 届威尼斯双年展中国馆首次赴威尼斯现场参展，搭建起中国艺术常态化国际对话的平台，推动打破西方对中国绘画的刻板印象，实现自主的文化表达与输出。冯民生的研究指出，美术作品作为视觉文化载体，在跨文化传播中具有超越语言的独特优势，由本土主导的对外展览，能更有效地传递真实的文化面貌，助力国家文化形象的主动塑造[85]。同时，国内常态化引进海外经典艺术展览与学术理念，依托全球化语境下的双向互动规律，实现中外艺术的互鉴共生；国内艺术家吸收西方艺术优势并结合本土文脉开展创新，持续

---

[83] [俄] 涅格林斯卡娅・M.A. 当代艺术：中国当代艺术 —— 现代主义与传统之间 [M]. 莫斯科：“斯普特尼克” 出版社，2022

[84] 政协委员李延声提案：设立国家艺术创作基金 [N]. 美术报，2009-03-07（002）；中国国家艺术基金网。国家艺术基金简介 [EB/OL]. [2025-02-13]. https://www.cnaf.cn/fund_profile.html

[85] 冯民生.当代中国美术海外传播与国家形象塑造 [J]. 云南艺术学院学报，2023（04）：86—95

拓宽中国画的艺术边界与国际影响力[86]。两大美院、中国美协、文旅主管部门持续开展跨国学术交流、联合创作、海外展览、著作译介等工作，全方位提升中国画的国际知名度与文化话语权。

步入新时代，中国绘画在官方体制的持续赋能下，形成了 “传承为根、创新为魂、人才为基、传播为翼” 的现代化发展格局，但同时仍面临诸多发展挑战。其一，现代化、数字化的快速发展，导致部分传统笔墨技法、古典创作范式面临传承压力，传统技艺的活态传承任务依然艰巨；其二，传统文脉与当代审美、现代技术的融合仍存在壁垒，如何平衡传承与创新、实现传统艺术的现代化转化仍是核心课题；其三，中国画国际传播体系仍有待完善，国际受众对其文化内涵、美学价值的认知尚不全面，文化传播效能有待进一步提升。针对上述问题，国内官方艺术体系持续优化发展策略，通过强化传统技艺专项培育、搭建创新创作平台、加大青年人才扶持、深化国际艺术交流、完善数字化传播体系等方式，持续破解行业发展难题，推动中国画长效健康发展。

纵观数十年发展历程，中国官方艺术体制完成了从 “政治管控、约束创作” 到 “政策赋能、多元发展” 的根本性转型。以两大核心美院为核心的教育体系，筑牢了中国画传承创新的学术根基；以中国美术家协会为核心的行业体系，规范了创作生态、激活了艺术活力；以文旅主管部门、国家艺术基金为核心的政策资金体系，为行业发展提供了长效保障。三者协同发力，推动中国绘画彻底摆脱单一的政治附属属性，回归艺术本体、扎根时代现实、坚守文化文脉、拥抱国际创新，完成了从僵化禁锢到多元繁荣的历史性跨越，为当代中国画的持续发展、中国传统艺术的现代化转型与国际化传播奠定了坚实基础。

1.4 “中国先锋艺术”——与西方文化对话中的中国艺术新趋势

“先锋”（Avant-garde）一词最早源自军事术语，19 世纪经圣西门主义者引入艺术领域，核心要义是强调艺术家突破传统桎梏、引领社会文化变革的先锋使命[87]。从全球艺术史的溯源来看，除西方先锋理论体系外，苏联先锋派艺术是 20 世纪全球先锋艺术的另一重要源头，也是影响中国现当代艺术转型的关键域外体系。苏联先锋派诞生于十月革命后的社会变革浪潮，以至上主义、构成主义、未来主义为核心，主张艺术脱离传统写实范式、服务现代社会革新，强调

[86] [美] 罗兰·罗伯逊。全球化：社会理论和全球文化 [M]. 梁光严，译。上海：上海人民出版社，2000：324

[87] [美] 卡林内斯库·M. 现代性的五副面孔 —— 现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义 [M]. 顾爱彬，李瑞华，译。北京：商务印书馆，2002：84—128

艺术形式的革命性、实验性与社会介入性，形成了区别于西方自由主义先锋艺术的社会主义先锋美学体系[88]。苏联先锋派理论家普宁（1888—1953）提出的 “破碎意识” 艺术理论，主张通过打破传统时空叙事、重构艺术感知形式，实现艺术对大众认知的革新，为先锋艺术的形式实验与社会价值建构奠定了重要理论基础[89]。

从文化社会学与艺术生产理论维度分析，艺术作为社会文化的核心构成，在社会转型与制度变革阶段具备极强的敏感性与革新性；艺术生产受社会经济、政治、文化多重因素制约，同时反向推动社会文化迭代[90]。19 世纪西方社会剧变催生先锋艺术理念，20 世纪初苏联的社会革命与艺术革新运动，进一步完善了先锋艺术的社会功能与形式体系，其 “艺术服务时代革新、形式突破适配社会变革” 的核心逻辑，深刻影响了 20 世纪中国美术的发展脉络。20 世纪 70 年代末，中国改革开放打破封闭的文化格局，在对 “文革” 艺术单一范式的反思基础上，西方现代艺术思潮与苏联先锋艺术余绪双重涌入，推动国内艺术家开启本土化实验探索，催生了兼具本土反思与国际视野的中国先锋艺术。

文化传播学理论可有效阐释这一艺术变革进程：跨文化交流与域外艺术思潮的传入，会直接引发接受方的艺术观念革新与创作范式迭代。改革开放后中外文化壁垒被打破，西方现代艺术与苏联先锋艺术的双重滋养，促使中国艺术家彻底反思 “文革” 时期僵化的政治化创作模式，主动突破传统与体制的双重束缚。其中，英国艺术理论家克莱夫・贝尔（1881—1964）提出的 “有意味的形式” 理论，让国内艺术家重新认知艺术形式的独立审美价值，摆脱 “内容大于形式” 的单一创作桎梏[91]；而苏联先锋派 “形式革新驱动艺术革新” 的创作逻辑，进一步强化了国内艺术家的实验意识，为中国先锋艺术的萌芽与兴起筑牢了思想与理论根基。“文革” 时期，国内美术界长期被 “红光亮、高大全” 的苏式现实主义固化范式垄断，艺术创作高度政治化、形式单一化，彻底压抑了艺术的实验性与多元性，但在官方体制管控之外，一批先锋艺术家开启了隐秘的地下艺术探索，成为中国先锋艺术的早期萌芽。这一阶段的艺术突围，本质上是对僵化苏联写实范式的反向革新，既呼应了苏联先锋派突破传统写实的实验精神，又立足中国本土艺术语境完成了本土化转化，延续了先锋艺术突破桎梏、追求艺术本体的核心特质。

---

[88] [俄] 马列维奇。论艺术中的新系统 [M]. 苏联教育人民委员部出版社，1919

[89] [俄] 普宁 H. 破碎的意识 // 公社艺术, 1919, № 8.

[90] [英] 威廉斯・R. 马克思主义与文学 [M]. 王尔勃，周莉，译。开封：河南大学出版社，2008

[91] [英] 贝尔・C. 艺术 [M]. 薛华，译。南京：江苏教育出版社，2005

吴冠中（1919—2010）、黄永玉（1924—2023）、祝大年（1916—1995）等艺术家在严苛的创作环境中，坚守艺术创新的内生动力，以隐秘创作突破时代艺术局限。吴冠中在河北李村以粪筐为画架创作《花卉》（图 1.28），大胆融合西方绘画笔触肌理与中国水墨线条韵律，彻底打破 “文革” 单一的写实宣传范式；黄永玉《繁花似锦》（图 1.29）以油彩模拟传统白描技法，将东方笔墨意趣与西方色彩体系相融；祝大年《花团锦簇》（图 1.30）结合工笔重彩的平面装饰性与西方绘画的体积光影，构建出全新的视觉语言体系。从艺术创新理论来看，这批艺术家的创作践行了先锋艺术多元融合的核心原则，在压抑的艺术环境中，以跨技法、跨中西的融合实验，突破了苏式现实主义的单一束缚，为中国艺术保留了创新火种。相较于苏联先锋派公开的社会艺术革新运动，中国早期地下先锋创作更具隐秘性与本土适应性，虽未形成系统的理论体系与公开传播渠道，却完成了对固化艺术范式的初步突围。依据艺术史发展阶段理论，艺术演进具有连续性与传承性，每一阶段的艺术探索都会为后续革新奠定基础。“文革” 时期的 “粪筐画派” [92]等地下创作，虽无法公开传播，却挣脱了苏联写实范式与 “文革” 政治美术的双重禁锢，其对艺术形式、审美本体的探索，为 1979 年后中国先锋艺术的全面破冰、艺术思想解放与多元创作格局的形成，提供了宝贵的实践经验与艺术启示，是中国先锋艺术发展的重要前奏。

1979 年起，随着思想解放运动深入推进，中国先锋艺术结束地下萌芽状态，迎来公开破冰与集中爆发的发展阶段，各类民间艺术展览、艺术群体集中涌现，以多元实验风格冲击长期垄断国内画坛的苏联社会主义现实主义正统，开启了中国艺术的现代化转型。这一时期的艺术革新，本质上是对数十年单一苏式美术体系的彻底反思与范式突围，同时主动对接西方现代先锋艺术体系，形成了中西交融、破立并举的艺术革命格局。1979 年的 “星星美展”、上海 “十二人画展”、重庆野草画会等民间艺术群体，成为新时期先锋艺术突围的核心力量，这批艺术活动摒弃了官方展览的固化模式与写实叙事传统，以抽象表现主义、观念实验等多元风格打破现实主义的绝对垄断，引发全社会艺术观念震动。从艺术社会学视角来看，艺术展览的场所、形式与风格突破，本身就是对传统艺术体制的反叛[93]。其中，“星星美展” 摒弃正规展馆，在中国美术馆外公共空间悬挂作品，突破官方艺术机制的约束，其自由、实验的展览形式，呼应了苏联先锋派打破艺术体制、走向公共空间的创作理念，而作品风格对写实正统的冲击，则彻底终结了苏式现实主义的绝对权威，推动艺术从政治附属回归审美本体。黄锐（1952— ）《圆明园的新生》（图

[92] “粪筐画派”并非一个由艺术宣言或画展自觉形成的流派，而是特定历史背景下，艺术家以极其简陋的农具作为工具，在困境中坚持写生和创作，意外形成的一个特定称号与历史现象。

[93] [法] 布尔迪厄・P. 艺术的法则：文学场的生成和结构 [M]. 刘晖，译。北京：中央编译出版社，2001

1.31）以奔放笔触、强烈色彩表达新的艺术诉求，彻底区别于苏式写实的规整叙事与政治宣传属性，引发全社会对艺术自由与创作创新的广泛讨论。

“85 美术新潮”运动进一步推动中国先锋艺术走向成熟，艺术家彻底摆脱苏联范式束缚，依托艺术符号学、现代美学理论构建本土化先锋语言。王广义（1957— ）《凝固的北方极地》系列（图 1.32）以几何化冰川、废墟符号隐喻历史困境，以冷峻极简的造型摒弃苏式叙事性写实传统，借鉴苏联构成主义几何抽象的形式逻辑，同时赋予本土历史反思内涵；张培力（1957— ）《今晚没有爵士乐》（图 1.33）以极致写实手法刻画冰冷的萨克斯器物，以机械化、空洞的视觉符号映射时代精神荒芜，突破了传统绘画的主题表达范式。二者均通过艺术符号的创新运用，打破了苏式美术叙事优先、主题先行的创作桎梏，构建起兼具时代性与实验性的中国先锋艺术符号体系。理论层面，吴冠中 1979 年发表《绘画的形式美》，明确提出 “形式解放” 的核心主张[94]，成为中国先锋艺术形式革新的核心理论支撑。该理论彻底打破了苏式美术 “内容决定形式、政治统领审美” 的僵化准则，倡导尊重艺术形式的独立审美价值，呼应了苏联先锋派 “形式革新是艺术革新核心” 的理论内核，同时立足中国艺术语境，推动国内艺术界摆脱政治教条与外来范式的双重束缚，引发艺术界关于创作自由、形式与内容关系的深度研讨，为 80 年代艺术多元化、实验化发展筑牢了理论根基。

1990 至 2010 年间，中国先锋绘画在全球化语境中进入深度探索阶段，跨文化对话从早期的形式借鉴转向自主的话语生产，艺术家在国际视野下持续深化文化身份的思考与本土语言的建构。曾梵志（1964— ）、岳敏君（1962— ）、张晓刚（1958— ）、毛焰（1968— ）、刘野（1964— ）、马轲（1970— ）等艺术家是这一阶段的代表人物：曾梵志融合德国表现主义语言，以《面具》系列（图 1.34）刻画现代化进程中的个体身份焦虑；岳敏君借波普艺术手法，以标志性的大笑人像完成对大众文化与社会心态的反思；张晓刚以《大家庭》系列（图 1.35）重构集体历史记忆，消解单一的宏大叙事；毛焰以精微的观念性肖像探索形神合一的东方美学边界；刘野解构西方古典色彩体系，融入本土童话式的温情叙事；马轲游走于写意精神与抽象语言之间，构建具有魔幻质感的视觉场域。他们坚守本土文化立场，在中西艺术的碰撞中开拓了中国当代艺术语言的新格局。

从美术史的演进脉络来看，中国先锋派绘画所受到的 “西方影响”，本质上是全球化语境下一场深刻的文化翻译实践。自 1989 年 “中国现代艺术展” 至 1993 年第 45 届威尼斯双年展这一关键转型期，中国先锋派绘画领域的跨文化对话实现了从单纯的形式模仿向话语生产

[94] 吴冠中.绘画的形式美 [J]. 美术，1979（5）

的重大转变，这一转变为 21 世纪中国当代艺术主体性建构奠定了坚实的认知基础。正如高名潞（1949— ）在《墙：中国当代艺术的历史与边界》中所阐述的，中国当代艺术的另类现代性，既不是对西方现代性的盲目模仿，也不是与之进行简单对抗，而是在全球与本土的复杂张力中，通过选择性挪用、误读甚至戏仿等独特方式，形成一种极具特色的混杂文化策略[95]。这种策略要求中国当代艺术在积极与西方艺术保持对话交流的同时，又必须保持批判性的疏离，坚守自身的文化特色与艺术独立性。

中国先锋派绘画在全球化语境下的多元探索历程，不仅是艺术风格与表现形式的创新变革，更是中国艺术家对自身文化身份的深刻思考与重新建构。他们在吸收域外艺术经验的同时，扎根于本土文化的深厚土壤，以独特的艺术语言回应时代命题，逐步确立了中国当代艺术在全球格局中的独立位置。

第一章节结论

本章以 “转折时期的中国艺术” 为核心命题，从历史语境、理论张力、体制建构与先锋探索四个维度，系统梳理了 20 世纪初至 2010 年间中国绘画从传统走向现代、从封闭走向开放的完整转型历程。这一进程并非线性递进，而是传统与现代、本土与全球、政治与艺术多重力量持续博弈、相互重塑的动态过程，彰显出中国绘画极强的自我调适能力与创造性转化活力。

从历史演进的纵深来看，中国现实主义绘画根植于本土 “赋、比、兴” 的诗学传统与宋代写实脉络，并非西方体系的简单移植。近代经徐悲鸿、蒋兆和融合中西写实技法，建构起关注民生的现代写实体系；新中国成立后，苏联社会主义现实主义范式的全面引入，奠定了中国油画的写实基础，也在特定阶段形成了单一化的创作格局；改革开放后，现实主义题材从宏大叙事转向个体日常，手法从单一写实转向中西融合，观念从政治工具转向人文关怀，完成了从 “为政治服务” 到 “为人服务” 的根本转向。

在理论层面，现实主义与现代主义的内在张力构成百年中国美术发展的核心动力。1929 年 “二徐之争” 划定了社会现代性与审美现代性两条并行路径，其后这一张力在伤痕美术、乡土现实主义、85 美术新潮等运动中被反复激活与重构。油画依托西方写实体系完成了相对顺畅的现代转型，水墨则因传统审美规范与现代写实诉求的天然矛盾，成为二者博弈最激烈的场域。二者并非简单的二元对立，而是持续流动、相互渗透，最终形成了深度共生的融合格局。

从体制建构的角度审视，中国绘画的现代化转型始终与官方艺术体制深度绑定。文革时期，美术院校、文艺机构在意识形态国家机器的框架下运作，艺术的自主性受到严重冲击；1979 年

[95] 高名潞.墙：中国当代艺术的历史与边界 [M]. 北京：中国人民大学出版社，2006：90

后，中国美术家协会恢复职能、美术教育体系重构、国家艺术基金设立，官方体系完成了从“政治管控” 到 “政策赋能” 的根本转型。中央美术学院与中国美术学院形成差异化办学路径，共同构建起 “中西融合、传统为本、多元共生” 的现代教学格局，为行业发展提供了坚实的学术与人才支撑。

先锋艺术的兴起标志着中国绘画正式迈入全球化语境。苏联先锋派 “形式革新驱动艺术革新” 的逻辑与西方现代形式理论，共同构成了中国先锋艺术的域外思想资源。从文革时期的地下探索到星星美展的公开破冰，从 85 美术新潮的激进实验到 90 年代后的全球对话，中国先锋艺术呈现出鲜明的 “压缩现代性” 特质，在时空错位中同时完成传统反思、西方借鉴与后现代探索，在全球与本土的张力之间开辟出兼具民族底色与国际视野的当代艺术路径。

整体而言，20 世纪以来中国绘画的发展始终围绕 “在张力中重构、在博弈中创新” 的主线展开。中国当代艺术的 “另类现代性”，既非对西方的盲目模仿，也非简单的文化对抗，而是在全球与本土的复杂互动中形成的独特文化策略。其核心在于坚守民族文化主体性的同时保持开放的创新姿态，在传承传统文脉的基础上持续拓展艺术表达边界，最终构建起兼具东方品格、时代精神与国际视野的复合型现代艺术体系。

第二章 中国当代绘画的崛起及其作为改革开放政策成果的国际认可

2.1 中国当代艺术的国内外展览（1990—2010）

改革开放

改革开放深刻推动了文艺领域的思想解放与美术创作路径的重塑。此前，国内美术创作长期受极左文艺路线束缚，“文革” 时期 “红光亮、高大全” 范式成为官方美术主流图式，大量创作沦为单一政治宣传载体，艺术审美规律被严重压抑[96]。1979 年伴随思想解放浪潮，美术领域迎来创作环境松绑：何溶（1921—1989）发表《美术创作的伟大转折》，呼吁以艺术实践校正僵化的文艺评判标准[97]；刘开渠（1904—1993）亦强调美术创作须遵循自身规律，不能如工业产品般标准化生产[98]。与此同时，中西美术交流窗口渐开，1978 年 5 月引进的 “法国 19 世纪农村风景画展览” 成为新时期中西美术实物交流的标志性事件，朱乃正（1935—2013）临摹柯罗《海边的村庄》即为这一时期中西艺术对话的重要遗存[99]。

在此基础上，1992 年邓小平（1904—1997）南方谈话为中国当代艺术的市场化与国际化奠定了更为坚实的制度性基础。其 “计划和市场都是经济手段” 的论断，破除了市场经济等同于资本主义的意识形态禁锢，艺术市场合法化得以确认，国际艺术交流常态化亦获政策支撑，艺术家得以在宽松环境中进行实验性创作，作品也开始具备参与全球艺术对话的现实条件[100]。

伴随开放包容的文化环境逐步形成，中国当代艺术的展览机制亦发生了根本性转型。创作层面，中国当代艺术挣脱了单一写实框架，在媒介、主题与视觉语言等方面持续拓展，装置、行为、影像等非传统形式获得发展空间，多元形态在 80 年代新潮美术基础上走向深化，催生了 90 年代前卫艺术展览的勃兴。对外交流层面，90 年代全球化加速推进，国际策展人对中国当代艺术的关注日益增加，威尼斯双年展等重要展事开始纳入中国艺术家作品。外部通道与国内策展实践形成良性互动，共同构成了中国当代艺术展览体系双向展开的基本格局。

国内展览：前卫策展与制度化平台的建立

20 世纪 90 年代，中国当代艺术展览的发展在很大程度上得益于一批独立策展人的持续推动。栗宪庭（1949— ）、杨卫（1969— ）等人通过精心策划与学术运作，先后推出以 “政治

[96] 张杰. “高大全” 与 “红光亮” 之新解析 [J]. 前沿，2011（20）：177—179

[97] 何溶.美术创作的伟大转折 [J]. 美术，1979（9）

[98] 中国美术家协会。第二十三次全国常务理事扩大会议纪要 [J]. 美术，1979（3）：3—5

[99] 吴晨晟，贾鹏.朱乃正临摹柯罗绘画《海边的村庄》修复研究 [J]. 美术学报，2024（5）

[100] 邓小平.计划和市场都是经济手段 [EB/OL]. (2017-06-06)[2025-02-23]. http://cpc.people.com.cn/n1/2017/0606/c69113-29319752.html

波普”“玩世现实主义”“艳俗艺术” 等为标识的前卫美术展览，将代表性艺术家系统性地推向公众视野与国际舞台。栗宪庭作为 “政治波普” 和 “玩世现实主义” 两大潮流的重要推手，敏锐捕捉到 90 年代初社会转型期艺术家心理状态的深刻变化，将王广义（1957— ）、方力钧（1963— ）、刘炜（1965— ）等人的创作纳入具有理论阐释框架的展览叙事中。杨卫等人在后续策展中持续关注 “艳俗艺术” 等新兴倾向，拓展了前卫艺术展览的主题谱系。

这些策展活动大多在非官方空间进行，凭借灵活的运作机制和前沿学术定位，形成了与官方展览体系并行互补的展览网络。它们不仅为艺术家提供了展示空间，更通过策展人的理论阐释与媒体传播，为原本散落的个体创作赋予了思潮归属和学术话语支撑。随着影响不断扩大，前卫艺术从 80 年代末的边缘状态逐步向主流话语空间渗透，其方法论和视觉语言也被越来越多的批评家、收藏家和机构所认可。这一过程既依赖策展人的个人推动，也得益于 90 年代中后期艺术市场发展带来的经济激励与制度保障。

如果说 90 年代前半期的前卫艺术展览主要依赖策展人的个人网络与替代性空间，那么 1996 年首届上海双年展的开幕则标志着中国当代艺术进入了制度化展示平台建设的新阶段。该届双年展由上海市文化局与上海美术馆联合主办，是中国大陆首个以官方文化机构为主导、面向国际的周期性当代艺术展览。它不仅为当代艺术提供了稳定、持续且具有国际视野的展示平台，更意味着前卫艺术从体制外游走的状态逐步获得了官方文化机构的接纳与背书。此后上海双年展持续举办，至 2020 年已成功举办十三届，发展成为中国最具国际影响力的当代艺术双年展之一。1998 年第二届上海双年展引入梁洁华艺术基金会等海外资源，进一步拓展了国际合作的广度与深度。

继上海双年展之后，首届 “广州三年展” 于 2002 年举办，开创了又一重要的周期性国际当代艺术展览品牌。广州三年展以广东美术馆为固定举办场地，依托珠三角地区活跃的当代艺术生态与对外开放的地理优势，逐步形成了自身独特的学术定位与区域特色，与上海双年展形成了南北呼应、错位发展的良性格局。2003 年，首届 “北京国际美术双年展” 在中国美术馆正式亮相，标志着国家级综合艺术盛会的诞生。作为中国最高级别美术殿堂中的国际性双年展，它承载了鲜明的国家文化战略意涵，其创办与中国加入世界贸易组织后积极参与国际文化对话的态势密切相关。相较上海双年展和广州三年展，北京国际美术双年展更强调官方主导与国际合作的平衡，体制权威性更为显著。

与本土双年展平台建设同步推进的，是中国当代艺术在国际重要展事中的参与度持续提升。2003 年，中国首次以国家馆形式参与威尼斯双年展，在中国当代艺术展览史上具有里程碑意义。

威尼斯双年展作为当今世界历史最悠久、影响力最广泛的国际艺术展览之一，其国家馆体系长期由欧美发达国家主导。中国以国家馆形式加入，意味着当代艺术正式获得了主权国家层面的文化代表资格，不再仅依赖个别策展人或艺术家零散进入国际视野。此后中国国家馆持续参展，积累了在国际最高级别展事中展示文化形象与推广艺术家的制度经验。国内双年展与三年展的制度化建设，与中国积极参与威尼斯双年展等国际展事形成内外呼应，共同推动了中国当代艺术展览体系在 21 世纪初的全面成型。

海外展览：中国当代艺术走向国际

1990 年代是中国当代艺术从本土边缘走向国际视野的关键十年。随着改革开放政策的持续推进和全球冷战格局的终结，一批在海外生活或工作的中国艺术家与策展人开始成为连接中西艺术世界的桥梁，他们在欧美日等地策划推出了一系列具有开创意义的中国当代艺术展，为西方观众提供了最初接触中国前卫艺术的窗口。

1990 年 7 月，由批评家费大为（1954— ）在法国南部普里耶尔村庄策划的 “献给昨天的中国明天” 展，开创了中国当代艺术与西方公众对话的先河。该展由法国文化部资助，汇聚黄永砯（1954—2019）、陈箴（1955—2000）、蔡国强（1957— ）、谷文达（1955— ）、杨诘苍（1956— ）、严培明（1960— ）六位艺术家，是当时在西方举办的首个规模化中国当代艺术展，也是中国策划人在海外独立策展的首次尝试。费大为选取曾作为古战场的村庄作为展览空间，使艺术家的创作与当地历史记忆产生深层对话，将 “85 新潮” 以来的宏大叙事情怀转化为对艺术、文化与历史的深刻反思。

此后，中国当代艺术在海外的亮相呈现出加速扩展的态势。1992 年，费大为在日本福冈策划了 “非常口” 展，邀请黄永砯、谷文达、杨诘苍、蔡国强以及北京 “新刻度小组” 参展，实现了中国当代艺术在日本的首次集中展示。“非常口” 在日文中意为紧急出口，中文语境下则暗含 “非同寻常出口” 之意，恰如其分地隐喻了中国当代艺术试图突破封闭格局、寻找对外表达通道的集体诉求。

1993 年，中国当代艺术迎来了国际化进程的爆发之年。栗宪庭与张颂仁（1952— ）在香港策划的 “后 89—— 中国新艺术” 大展展出 54 位艺术家 200 余件作品，其后在香港、澳大利亚、北美等地巡回展出达两年之久，构成了中国当代艺术家及其作品系统性走向国际艺术领域的关键一环。同年 1 月，由戴汉志（Hans van Dijk，1946—2002）、施岸迪（Andreas Schmid，1956— ）与岳恒（Jochen Noth，1958— ）共同策划的 “中国前卫艺术” 展在柏林世界文化宫开幕，展出 16 位艺术家的作品，随后巡展至荷兰鹿特丹、英国牛津、丹麦奥登塞

等地，成为欧洲观众了解中国当代艺术的重要渠道。同年 6 月，第 45 届威尼斯双年展策展人阿基莱·博尼托·奥利瓦（Achille Bonito Oliva，1939— ）邀请王广义、张培力（1957— ）、耿建翌（1962—2017）、徐冰（1955— ）、刘炜、方力钧、喻红（1966— ）、冯梦波（1966— ）等 14 位中国艺术家参加 “东方之路” 主题展，标志着中国当代艺术首次登上国际最高学术舞台。

政治波普与玩世现实主义成为西方辨识中国当代艺术的主要标签，张晓刚（1958— ）的 “大家庭” 系列也在此后数年间经由第 46 届威尼斯双年展等平台而声名鹊起，一度被视为当代中国美术在西方世界中的代表性面貌。正如俄罗斯学者格拉德斯通·П所指出的，1979 至 1989 年间中国 “先锋派” 的发展历程，深刻映射了本土现代主义传统与全球后现代话语之间的复杂张力[101]。

1998 年 9 月至 1999 年初，高名潞（1949— ）策划的《由内向外：新中国艺术》在纽约亚洲协会美术馆和 P.S.1 当代艺术中心同时展出，随后巡回至旧金山现代艺术博物馆、墨西哥、澳大利亚和香港等地。该展汇集蔡国强、徐冰、张培力、方力钧、张晓刚等数十位艺术家 80 余件作品，涵盖装置、行为、影像、水墨、油画等多种媒介，是西方首次全面、系统展示中国前卫艺术的大型展览。蔡国强的装置《草船借箭》（图 2.1）悬置于展厅天花板之上，成为整场展览的视觉焦点，该作后被纽约现代艺术博物馆收藏。

学术批评也指出，由于策展人选定的艺术家主要是旅居海外的华人及国内较为前卫的创作者，参展阵容的局限性使得展览难以客观呈现中国当代艺术的全貌。从参展作品的整体风格分析，普遍呈现出后现代的审美取向，具有躲避崇高与反审美的特征，这在一定程度上遮蔽了能够反映中国社会发展进程与内在文化需求的艺术实践。俄罗斯学者涅格林斯卡娅·M.A 从现代主义与传统之间的结构性张力出发，对当代艺术的这一倾向进行了批判性反思，认为中国当代艺术在全球化语境中的自我定位，始终面临着如何处理本土传统与西方范式之间关系的深层难题[102]。

进入 21 世纪，中国当代艺术在海外的展示模式发生了结构性转变。由政府主管部门与专业艺术机构联合主导的海外展览逐渐增多，展览的选题视野更为开阔，艺术家覆盖面更加广泛，

[101] [俄] 格拉德斯通·П. 1979—1989 年中国的 “先锋派” [M]. 巴季金，译。圣彼得堡：Bibliorossica 出版社；波士顿：Academic Studies Press，2023：15—42

[102] [俄] 涅格林斯卡娅·M.A. 当代艺术：中国当代艺术 —— 现代主义与传统之间 [M]. 莫斯科：“斯普特尼克” 出版社，2022：58—76

展示逻辑也从满足西方观众对 “中国奇观” 的窥视欲望转向主动讲述中国自身的发展经验与艺术理念。

在这一转变背景下，2004 年依托中爱双边文化交流深化的时代背景，《龙族之梦：中国当代艺术展》落地爱尔兰都柏林国家现代美术馆[103]。该展由李旭（1964— ）等人策划，汇集全国五十余位艺术家共计 59 件作品，参展创作者覆盖北京、上海、西南、江浙等国内核心艺术产区，媒介涵盖油画、水墨、版画、雕塑、装置、摄影与影像，系统梳理了改革开放以来中国当代艺术二十余年的创作成果。展览以三大主题分区架构全场叙事逻辑：“都市印象” 展区聚焦快速城市化进程中的视觉经验与精神症候，岳敏君（1962— ）的 “笑脸系列” 油画（图 2.2）以标志性的夸张笑容解构了集体主义时代的面孔政治，刘建华（1962— ）的陶瓷装置《日常·易碎》（图 2.3）则以脆弱材质隐喻都市生活中看似坚固实则易逝的日常景观；“自然与人文” 展区转向对人与自然关系的深层追问，施慧（1959— ）的纤维装置《老墙》（图 2.4）以传统编织技艺建构出具有东方诗意的空间体量，使手工材料的温度与当代观念有机交融；“传统与现代的对话” 展区则着力呈现艺术家对文化根脉的创造性转化，丁乙（1962— ）的《十示》系列（图 2.5）以抽象十字符号的持续排列，将西方极简主义的视觉语言与中国传统工艺的严谨性巧妙对接。整场展览兼顾材料实验与观念表达，既深度挖掘中华传统文化符号资源，又直面城市化扩张、环境污染、社会阶层差异等全球共通议题，向欧洲观众呈现了超越刻板印象的多元中国当代艺术面貌。

2008 年，第三届北京国际美术双年展以 “色彩与奥林匹克·2008” 为主题，将视觉艺术与体育精神相融合，呼应北京奥运会所承载的国家文化叙事。自 2003 年创办以来，北京国际美术双年展逐步发展为全球美术界关注度极高的国家级综合艺术盛会，参展国家与地区规模从首届的 45 个持续扩容至超过 110 个，成为 21 世纪中国主动搭建国际艺术对话平台的成功范例[104]。2009 年 9 月，中国美术家协会与北京双年展办公室联合推出 “中国美术世界行” 系列展，首站在法国巴黎举办中国当代美术作品展，同期举行 “中国当代美术的发展与对外交流” 专题研讨会，随后又相继在奥地利维也纳、德国法兰克福、瑞士、葡萄牙等国巡回展出，持续四年。系列展涵盖油画、国画、雕塑和版画四大类别，汇集老、中、青三代画家的优秀作品。相较

[103] “龙族之梦：中国当代艺术展” 策展团队。龙族之梦：中国当代艺术展 [Z]. 爱尔兰都柏林国家现代美术馆，2004

[104] 中国北京国际美术双年展办公室。五大洲 113 国美术家共同演绎缤纷艺术世界 ——“多彩世界与共同命运” 第八届北京国际美术双年展隆重开幕 [J]. 美术，2019（10）

于 1990 年代西方策展人主导的单向选择模式，“中国美术世界行” 体现了中国当代美术的整体面貌，在欧洲各国获得了良好的展出效果，是中国当代艺术从“被展示”走向 “自我陈述”的重要转折[105]。

回顾 1990 至 2010 年间中国当代艺术海外展览的发展历程，一个值得深入反思的问题是：谁在定义中国当代艺术的形象？这一问题实质上关涉 “自塑” 与 “他塑” 两种国家形象建构路径的差异。“自塑” 是通过国家行为，将符合国家意志、文化形象且遵循艺术创作规律的优秀美术作品向海外展示;“他塑”则是国际社会通过对中国美术作品的认识来建构中国形象，其中既包含客观认识而产生的认同，也存在明显的不实偏见。

从 1990 年代的实践来看，由西方策展人或旅居海外的独立策展人主导的一系列展览，虽然在打破信息壁垒、推动中国当代艺术进入国际视野方面功不可没，但其选择机制中隐含的意识形态偏向不容忽视。一段时间里充斥在西方各类当代艺术展览中的中国艺术家作品，其艺术形象往往包含对中国的矮化与讽刺 —— 或以戏谑化的玩世形象，或以刻板的家庭肖像，亦借用 “文革” 历史图景的 “政治波普” 来迎合西方既定的策展观念与接受期待。这种选择逻辑在一定程度上遮蔽了能够真实反映中国社会发展与文化需求的艺术实践，使得西方观众对中国当代艺术的认知停留于若干被高度符号化的视觉标签之上。冯民生（1963— ）指出，从现有的状况看，当代中国美术在法国的传播相对较好，这在很大程度上得益于我国政府组织的当代美术作品展多次在法国举行，展览成为法国人民了解和认识中国文化及其国情的有效途径[106]。相较于他塑模式中难以避免的片面性与猎奇心态，自塑更能达到预期的效果，以对外的美术展览主动塑造国家形象，正日益成为中国对外文化战略的重要组成部分。美国学者卡林内斯库 · M 关于现代性多副面孔的理论阐释，为理解中国当代艺术在全球化语境中被 “他塑” 的复杂机制提供了重要参照 —— 现代主义、先锋派、媚俗艺术等范畴的交织，构成了西方视野中解读中国艺术的深层认知框架[107]。

展览主题、形态与机制的演变

从媒介形态来看，这一时期当代艺术展览经历了根本性拓展，远超出架上绘画的范畴，广泛涵盖装置、录像、新媒介、建筑、设计等领域。这深植于创作格局的深层重组：抽象艺术、表现

[105] 中国美协外联部. 2009 中国美术世界行 [J]. 美术，2010（1）

[106] 冯民生.当代中国美术海外传播与国家形象塑造 —— 以新时期以来的海外美术展览为例 [J]. 云南艺术学院学报，2023（4）：86—95

[107] [美] 卡林内斯库 · M. 现代性的五副面孔 —— 现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义 [M]. 顾爱彬，李瑞华，译。北京：商务印书馆，2002：84—128

主义、波普艺术、新水墨等多元形态在本土落地生根，完成了传统美学与外来艺术语言的融合创新[108]。装置与影像凭借空间占有性与时间延展性突破了绘画的静态局限，使展览从 “观看” 转向 “体验”。

与媒介拓展相伴随的是策展主体的结构性变迁。早期展览多由政府文化机构主导，受行政体制制约；1990 年代后期尤其是 2000 年以后，国际策展人及跨国策展小组深度参与，形成了国内外策展力量协同合作的格局。策展主体多元化推动展览机制从 “展示型” 向 “研究型” 转型，学术性与批判性显著增强。

在展览主题层面，中国当代艺术展览经历了从本体论向 “艺术介入社会” 的他律论转向。1990 年代初期，展览话语多聚焦于艺术语言自身的纯粹性；随着市场经济深化与社会转型问题的凸显，主题逐渐突破形式自律的框架。艺术家与策展人以展览介入城市化进程、身份政治、环境危机等公共议题，使展览成为社会批判与知识协商的场域。与此同时，展览主题取向也由对历史与文化记忆的回溯，转向对当代经验与未来可能性的前瞻探索。1990 年代的展览常深陷于历史创伤的反复书写；进入新世纪，对全球化语境中文化身份的再确认、对技术革命与都市生活的反思成为核心关切，标志着中国当代艺术从 “后殖民怀旧” 走向 “当代性建构”。

在上述多重驱动下，中国当代艺术展览完成了从地域边缘向全球中心的挺进。这呈现出双向互动的格局：中国展览积极吸纳国际通行的策展理念与学术规范，同时其独特的本土语境也为全球当代艺术话语注入新的问题意识。大型国际双年展、海外巡回展及联合策展项目的举办，标志着中国展览机制日益与国际接轨；画廊、拍卖行、博览会等机构的涌现，则为当代艺术提供了常态化展示与流通的渠道。

1990 年至 2010 年，中国当代艺术展览经历了从封闭到开放的深刻蜕变。这一进程由本土语境与西方艺术潮流合力推动：形态由架上绘画走向多元媒介，策展主体由政府机构转向国际化协作，主题从本体论走向社会介入。尽管商业化带来题材同质化等问题，但专业化艺术机构的涌现为其提供了坚实的发展基础，中国当代艺术展览建立起兼具本土特色与国际视野的成熟体系。中国当代艺术展览走向国际的进程，其意义远超艺术领域本身。它不仅是文化展示行为的地理位移，更是中国当代文化主体性在全球话语场中积极建构的过程。中国当代艺术通过展览将历史经验推送至世界视野，参与塑造了全球当代艺术的多元格局，已成为全球文化生产中不可忽视的力量。

[108] 冯民生.当代中国美术海外传播与国家形象塑造 —— 以新时期以来的海外美术展览为例 [J]. 云南艺术学院学报，2023（4）：86—95

2.2 解决民族认同问题的途径

自 1978 年改革开放政策实施以来，中国社会经历了深刻的结构性转型，经济建设的优先导向推动了思想文化的逐步开放与多元发展。在这一宏观背景之下，中国当代绘画迎来了前所未有的发展机遇。艺术市场体制的建立、国际艺术交流的频繁互动以及艺术家创作主体性的觉醒，共同促成了中国绘画在形式语言、题材内容与精神维度上的持续拓展。然而，全球化浪潮在推动中国绘画走向世界舞台的同时，也使其面临着文化身份认同的深层困境。英国学者斯图亚特·霍尔（Stuart Hall，1932—2014）在《文化身份与族裔散居》中指出，文化身份 “是在历史和文化的不断建构中形成的，它不是固定不变的本质，而是一种动态的、不断被塑造的认同”[109]。霍尔这一观点对于理解全球化语境下中国绘画的身份危机具有极为重要的理论价值。

在 1990 年至 2010 年这一关键历史时段中，中国绘画在获得国际关注与资本青睐的同时，也经历了文化身份的迷失、传统与现代关系的失衡、地域特色的稀释以及美术教育体系的结构性偏差等多重挑战。深入探讨这一历史时段中国绘画应对民族认同问题的具体途径与策略选择，不仅有助于揭示中国当代绘画发展的内在逻辑与动力机制，更能够为当下中国文化主体性的自觉建构提供有益的历史参照与学理支撑。

民族认同面临的核心挑战

1990 年代以来，中国绘画在积极融入国际当代艺术体系的过程中，民族认同问题逐渐从隐性焦虑演变为显性危机，其挑战主要体现在以下四个层面。 其一，文化身份的迷失成为首要问题。部分创作者在全球化冲击下缺乏充分的文化自觉，倾向于直接移植或模仿西方现代主义与后现代主义的艺术形式与观念框架，而缺少对本土文化传统的深度思考与创造性转化。这种“拿来主义” 的创作倾向导致作品民族文化辨识度薄弱，在全球化艺术市场中沦为缺乏文化根脉的浮萍式存在。事实上，传统民族文化符号历经数千年文明积淀，至今仍然具有强大的生命力与当代阐释空间，关键在于艺术家能否以自觉的文化意识对其进行激活与再造[110]。 其二，传统与现代的失衡构成另一深层困境。大量创作者在对待传统与创新的关系时陷入两极分化的误区 ——或固守传统形式而拒绝任何当代介入，或全盘否定传统而追逐时新的西方潮流，难以实现传统文脉与当代精神之间的有机融合与动态平衡。由此产生的作品往往既缺失传统艺术的精神厚度与人文底蕴，又缺少真正具有突破性的原创表达，在文化立场上呈现出游移不定的状态。 其三，

[109] 斯图亚特·霍尔，保罗·杜盖伊。文化身份问题研究 [M]. 庞璃，译。开封：河南大学出版社，2010：50

[110] 崔磊.传统民族文化符号的传承发展研究 [J]. 文化产业，2023（7）：91—93

地域特色的稀释同样不容忽视。城市化进程的加速推进与大规模人口流动，不断削弱乃至消解着各地域特有的文化生态与视觉经验，许多艺术家放弃本土地域的视觉符号系统与文化叙事方式，转而统一使用国际化的通用艺术语言，导致各地艺术风貌日趋同质化，文化多样性的丧失进一步加剧了民族认同的模糊化。 其四，美术教育体系的结构性短板为上述问题提供了持续再生产的土壤。部分综合类艺术院校的课程配比明显失衡，西方艺术史与油画教学资源配置充足，而传统水墨、民间美术、书法篆刻等课程却课时不足、师资匮乏，难以培养年轻一代艺术家对本土艺术传统的系统认知与深入理解。与此同时，民间民族绘画作为非物质文化遗产的重要组成部分，普遍面临传承人断层、扶持资金短缺等现实困境，其传承危机直接影响到民族文化基因的代际传递[111]。

上述四个层面相互交织、彼此强化，共同构成了 1990 至 2010 年间中国绘画领域民族认同问题的复杂图景。

途径一：回归传统文化根脉

面对民族认同的深层危机，中国绘画界在实践探索中逐步形成了若干具有代表性的应对途径，其中最为根本的一条路径即回归传统文化根脉，从中国古典哲学思想、水墨笔墨体系与文化记忆结构中汲取精神养分与形式资源。这一途径的核心逻辑在于：中国绘画的民族特质并非外在于其哲学基础与美学传统，而是内在于其千年积淀的文化基因之中。

首先，在哲学层面，儒家与道家思想作为中国文化的两大支柱，持续渗透于当代绘画的创作观念与形式表达之中。儒家的 “仁” 与 “中庸” 思想深刻影响了人物画的创作取向，艺术家以细腻的人物刻画、和谐的构图布局与温润的色彩运用，传递人与人之间相互尊重与包容的人文理想，使作品承载起伦理教化的社会功能与人文关怀的精神品格。道家的 “天人合一” 思想则主导了山水画的创作路径，艺术家以山川自然为载体，通过笔墨语言传递人与自然和谐共生的哲学观念，在画面意境的营造中实现人与自然的深层对话。对此，潘安仪指出，中国绘画的国族性格每逢改朝换代的历史节点便格外突显，而在全球化的运作逻辑之下，中国画家更需要兼顾国族性与国际性的双重维度，在传统哲学精神的深度开掘中寻找文化主体性的根基[112]。

其次，在水墨笔墨体系层面，写意与工笔等技法传统作为中国传统艺术的核心载体，具有极高的民族辨识度与审美价值。齐白石（1864—1957）的写意花鸟堪称这一传统的典范之作，其以

[111]秦俭.关于中国当代绘画中的文化认同 [J]. 南京艺术学院学报（美术与设计版），2011（6）：152—155

[112] 潘安仪. 国族认同与艺术形式：中国现、当代艺术的省思 [J]. 湖北美术学院学报，2007（3）：7－10.

简练酣畅的笔墨精准捕捉生灵万物的内在气韵与生命律动，将东方美学的写意精神发挥到极致。与此同时，传统构图法则如虚实相生、动静平衡、留白所营造的空间结构，也构成了中国绘画独有的创作智慧与视觉语法，这些形式要素的当代延续与创新运用，成为绘画领域维系民族文化记忆的重要方式。

再次，从文化记忆的承载角度审视，绘画作为一种视觉表征系统，在民族文化认同的建构中承担着不可替代的功能。王珺指出，文化认同是国家认同的基础性维度，需要通过文化结构的系统性整合，完成从文化认同到国家认同的逻辑过渡[113]。这意味着绘画领域对传统文化根脉的回归，不仅是艺术风格层面的选择，更是文化记忆层面的深层重构，通过激活视觉符号系统中的历史积淀，实现对民族共同体的想象性维系与认同性凝聚。

途径二：创造性转化与中西融合

回归传统文化根脉并非简单地复刻传统样式，而是以创造性的姿态实现传统资源的当代转化与国际对话，由此构成了中国绘画解决民族认同问题的第二条重要途径 —— 创造性转化与中西融合。这一途径的关键在于，以本土文化精神为内核，以西方艺术的有益要素为参照，在双向的对话与碰撞中生成既具有民族主体性又具备当代开放性的新艺术形态。

回顾二十世纪以来中国美术的历史实践，几位代表性艺术家的探索为这一途径提供了极具参照价值的成功案例。林风眠（1900—1991）的创作实践堪称中西融合的典范。他始终保留着传统绘画中那种含蓄蕴藉的诗意意境与东方情调，同时积极吸收西方现代主义的平面构图原理与色彩逻辑体系，将塞尚（Paul Cézanne，1839—1906）式的几何构成与中国传统的写意精神熔于一炉，最终形成了独一无二、辨识度极高的个人风格[114]。徐悲鸿（1895—1953）则选择了另一条中西融合的路径，他深耕本土笔墨的造型表现力，同时系统吸收了西方现实主义的写实逻辑与科学观察方法，其代表作《奔马》（图 2.6）以奔放酣畅的笔墨语言刻画骏马的雄健动态，在写实造型与写意笔墨之间取得了精妙的平衡，作品中所蕴含的骏马意象更成为中华民族坚韧奋进、自强不息精神品格的有力隐喻。吴冠中（1919—2010）的探索同样富有启示意义，他从江南山水的意象系统中提取核心视觉元素，结合西方现代抽象艺术的形式法则，在《双燕》（图 2.7）等作品中以极简的线条语言与淡雅的色调层次，将东方的诗意情怀与西方的现代构图融为一体，实现了传统美学精神的现代化转译与国际性表达[115]。

[113] 王珺.文化记忆理论下中外绘本国家认同建构对比研究 [N]. 大河美术报，2024-05-15（012
[114] 郎绍君.林风眠 [M]. 石家庄：河北教育出版社，2002：45—62
[115] 吴冠中.吴冠中绘画形式分析 [M]. 杭州：浙江人民美术出版社，2018：88—93

进入当代语境，新材料与新媒介的引入进一步拓展了中西融合的实践空间。当代艺术家在创作中积极融合多元媒介手段，将宣纸、水墨、矿物质颜料等传统材料与塑料、金属、亚克力等现代工业材料进行组合实验，打破传统绘画的单一媒介边界。与此同时，绘画与装置艺术、综合影像、数字媒介的跨界联动日益频繁，多元媒介的融合不仅丰富了民族文化的表达手段，也为传统美学精神注入了当代性的形式活力。秦俭指出，进入中国绘画的 “当代” 概念之后，中国绘画的演变路径已不再局限于水墨与油画之间的简单比较，而应当在前卫性的叙事方式与形式探索中寻找自身的文化定位[116]。这一判断揭示了中国绘画在解决民族认同问题时所应持有的开放姿态 —— 既不以封闭的传统主义对抗全球化，也不以全盘西化消解文化主体性，而是在创造性转化与中西深度融合的动态过程中，建构兼具民族根脉与当代品格的艺术范式。正如美国学者卡林内斯库所阐释的，现代性本身即包含着对传统的持续反思与重构，这种 “反思的现代性” 为中国传统艺术的当代转化提供了理论参照[117]。

途径三：建构个性化艺术语言

在全球化背景下，多元文化的交汇融合为中国绘画带来了新的创作语境。面对西方艺术潮流的广泛影响，中国艺术家逐渐意识到，仅仅依赖外来形式的移植与模仿无法实现真正的艺术突破，唯有扎根本土文脉、深耕个性化风格，依靠持续的实验探索形成专属的绘画语言，才能在全球化竞争中确立独特坐标。

贾又福（1942— ）的太行山系列山水画堪称这一探索方向的典范之作。以《太行丰碑》（图 2.8）为代表，贾又福运用厚重积墨的技法营造出苍茫雄浑的视觉质感，画面中山体如铸、气韵沉雄，既承袭了北宋山水画的宏阔格局，又融入了现代性的形式张力，形成了极高的风格辨识度。他将太行山这一承载中华民族集体记忆的自然意象转化为个人化的精神符号，使观者感受到的不仅是自然山川的壮美，更是一种深沉的历史厚重感与民族文化气韵[118]。

回顾 1990 至 2010 年间中国绘画的发展历程，可以辨识出一条从借鉴吸收到自主创新的演进轨迹。早期阶段，众多创作者积极学习西方艺术语言，从写实主义的造型方法到抽象表现主义的色彩与构成法则均有广泛尝试。随着本土文化意识逐步觉醒，越来越多的艺术家开始重新审视自身传统，发掘传统文脉中的审美智慧与哲学深度。至 2000 年代以后，伴随全球艺术交

[116] 秦俭.关于中国当代绘画中的文化认同 [J]. 南京艺术学院学报（美术与设计版），2011（6）：152—155）

[117] [美] 卡林内斯库 · M. 现代性的五副面孔 [M]. 顾爱彬，李瑞华，译。北京：商务印书馆，2002：287—315

[118] 贾又福.贾又福画语录 [M]. 北京：人民美术出版社，2011：34—41

流的常态化，中国绘画逐步在国际舞台上建立起独立的价值体系，从最初的学习者转变为平等的对话者。这一转变的背后，正是个性化艺术语言逐步成熟的结果。

一批代表性创作者通过融合中国传统符号与西方现代创作逻辑，成功实现了民族底色与全球当代审美之间的有机衔接。张羽（1959— ）的《指印》（图 2.9）系列以极简抽象的视觉语言回应传统水墨心性，用手指蘸墨在宣纸上反复按压留下的痕迹，既是对水墨媒介物质性的回归，也是对东方哲学 “身心合一” 理念的当代诠释。张晓刚的 “血缘 —— 大家庭” 系列（图 2.10）则以鲜明的时代烙印享誉全球，画面中模糊的面容与柔和光晕既唤醒了特定历史时期的集体记忆，又以超现实主义的视觉策略触动了跨文化背景的观众。此外，众多青年艺术家依靠个性化原创绘画语言持续获得全球关注，在国际双年展与学术平台上频频亮相。

中国当代绘画在西方后现代主义冲击下面临 “形式模仿” 与 “精神内涵” 的割裂，强调创作需回归民族传统文化根基。这一判断揭示了核心命题：真正的个性化并非标新立异的形式游戏，而是根植于民族文化土壤中的精神生长，唯有从内而外理解并认同自身文化传统，才能在全球化语境中建立既不依附西方范式、又不封闭于传统的独立艺术话语。对此，俄罗斯学者涅格林斯卡娅・M．A 的研究表明，中国当代艺术正是在现代主义与传统之间的持续张力中寻找到了独特的发展路径，其个性化语言的建构过程深刻体现了文化主体性的辩证生成[119]。

途径四：跨文化交流中的主体性建构

跨文化交流与合作是提升中国绘画国际影响力的核心路径，其有效性更在于交流过程中主体性的确立与维护。关键在于从 “被展示” 走向 “自我陈述”，从 “他塑” 走向 “自塑”，使中国艺术家在国际平台上成为自身文化身份的积极定义者。

1990 年代以降，通过中外艺术家联合创作、国际巡展、跨国文化项目等多元形式，国内创作者得以及时把握全球艺术前沿趋势，同时也将中国本土的艺术观念介绍给国际受众。这一双向流动打破了此前单向度的信息传输格局，为建构平等的跨文化对话机制奠定了基础。在此过程中，文化身份的复杂性与流动性成为必须面对的核心议题。黄永砯曾指出，在全球流动状况下，许多人打破了原来简单的自然身份问题，处在 “双重他性” 的不确定之中，而 “文化身份” 比 “自然身份” 有更多歧义[120]。对于中国艺术家而言，应对这一挑战的方式并非寻求本质化的身份定义，而是在持续的跨文化实践中动态地建构自身的主体位置。

---

[119] [俄] 涅格林斯卡娅・M．A． 当代艺术：中国当代艺术 —— 现代主义与传统之间 [M]. 莫斯科：“斯普特尼克” 出版社，2022：45—67

[120] 阿瑟・丹托。美的滥用：美学与艺术的概念 [M]. 王春辰，译。南京：江苏人民出版社，2007：112

2009 年启动的 “中国美术世界行” 系列展览是这一转向的重要标志。该系列展由中国美术家协会系统策划，先后在法国、美国、日本、澳大利亚等多个国家的权威艺术机构推出，全面呈现中国当代美术的整体面貌[121]。与以往中国艺术多以 “被选择”“被策展” 方式出现在国际舞台不同，“世界行” 系列体现了中国美术界主动定义自身的自觉意识，向全球观众呈现了一个更为完整、更为真实的中国当代艺术生态。

与此同时，中国艺术家持续亮相威尼斯双年展、卡塞尔文献展等国际顶级展览并多次斩获国际艺术奖项，中国美术在全球艺术界的知名度与话语权稳步提升。冯民生指出，当代中国美术的海外传播与国家形象塑造之间存在深刻的互动关系，美术作品作为视觉文化的核心载体，在跨文化传播中具有超越语言障碍的独特优势[122]。

此外，海外学术研究的深化进一步佐证了中国当代绘画国际影响力的提升，越来越多的海外学者持续推出专著与论文，系统剖析中国当代绘画的独特艺术语言与文化内涵。俄罗斯学者格拉德斯通·Π的专著《1979—1989 年中国的 “先锋派”》便是其中的重要代表，该著以详实的文献梳理与深度的理论分析，系统考察了中国先锋艺术运动的发端与演进，为国际学界理解中国当代绘画的生成语境提供了重要的学术参照。当然，西方艺术思潮在长达一个多世纪的时间里持续为中国创作者提供参照，但关键在于如何将这些外来资源进行本土转化，使之服务于中国艺术主体性的建构。真正有效的跨文化交流从来不是单向的模仿与移植，而是在差异性的碰撞中激发本土创造的活力，最终实现多元文化格局中的平等对话。

途径五：完善美术教育体系

民族认同的建构不仅是当代艺术家的个体使命，更是一项需要代际传承的系统工程。美术教育作为培养未来创作者的核心机制，其课程结构与价值取向直接决定了青年一代能否建立起稳固的文化自信与民族艺术认同感。1990 至 2010 年间，中国美术教育体系的改革与完善，为解决民族认同问题提供了基础性、长远性的制度保障。

改革美术教育课程设置是这一进程的起点。传统水墨、民间美术、少数民族绘画等课程在总课时中的比重得到显著提升，同时配套增加了实践教学平台的建设投入。这种结构性调整意味着美术教育从以往偏重西方技法训练的模式，转向兼顾中西、更为均衡的课程体系。加强本土艺术实践教学是课程改革的延伸，引导学生系统学习中国画论、画史，深入理解本土美学体系的概念框架，将民族美学基因内化为自身的艺术思维方式。

[121] 中国美协外联部. 2009 中国美术世界行 [J]. 美术，2010（1）：23—27

[122] 冯民生.当代中国美术海外传播与国家形象塑造 [J]. 云南艺术学院学报，2023（4）：86—95

非物质文化遗产保护工作的推进为民族绘画的传承提供了重要支撑。国家层面加大了对民间民族绘画传承人的扶持力度，着力解决传承人断层、资金短缺等突出问题，通过建立传承人名录、提供专项津贴、组织技艺传习等方式，使一批濒临失传的民间绘画技艺得以抢救性保护。现代化美术教育体系还注重学生独立思考能力与批判意识的培育，鼓励学生在深入理解传统的基础上进行创新性实验。此外，美术馆、艺术工作室等基础设施的扩展为创作者提供了展览与交流空间，青年艺术家得以在专业化平台上展示作品、获取反馈，从而强化与传统文化遗产的精神联结，在职业化发展路径中持续深化自身的文化认同。

综上所述，1990 至 2010 年间，中国绘画通过回归传统根脉、创造性转化、建构个人风格、跨文化交流主体性建设、完善教育体系五大途径，逐步解决了民族认同的核心问题。这五大途径并非彼此割裂的独立策略，而是相互渗透、协同作用的有机整体：传统根脉的回归为创造性转化提供了资源基础，个性化语言的建构为跨文化交流确立了主体前提，教育体系的完善则为前述各途径的持续推进提供了人才保障与制度支撑。

中国当代绘画获得国际认同是一个漫长、多层次的发展过程，由内部文化根基与外部全球化环境共同作用所促成。从借鉴吸收西方艺术语言，到本土文化意识觉醒、重新发掘传统文脉，再到全球交流常态化、艺术生态多元化，中国绘画逐步在国际艺术舞台建立起独立价值。这一过程表明，民族认同的建构绝非对全球化的拒斥，而是在开放交流中不断确认并丰富自身文化内涵的辩证实践。

2.3 流派多样性：当代中国绘画的主要流派、中心和方向

改革开放初期，伴随时代演进与社会结构的深刻变迁，民众在物质生活条件获得基本满足后，对精神文化生活提出了更高层次的需求。绘画作为视觉艺术的重要门类，日益受到公众的广泛关注[123]。国内思想文化环境日趋宽松与包容，艺术领域摆脱了此前单一固化的创作范式与意识形态束缚，中国绘画由此迎来了具有历史意义的全面转型与繁荣。

当前，当代绘画艺术的格局逐渐呈现出多元化的发展形态。这一时期的中国绘画涵盖中国画与油画两大核心门类，二者并行发展、相互借鉴、互补共生，共同完成了从传统固守、单一叙事走向现代革新、多元共生的历史性蜕变。艺术家挣脱创作桎梏，一方面回溯本土艺术文脉、深耕传统内核，另一方面主动对接国际艺术思潮、吸纳外来创作养分，在观念、技法、题材、媒介、

[123] 李杨。对现当代绘画艺术多元化格局的重新审视［J］. 河北画报，2022（18）：58—60

地域风格、市场生态等多个维度实现突破，构筑起兼具民族底蕴与时代特质、本土立场与国际视野的当代中国绘画体系。

思想解放的时代浪潮，推动中国绘画率先完成艺术本体回归与观念革新。改革开放前，国内绘画创作高度服务于意识形态叙事，题材聚焦革命历史、英雄叙事与生产建设，创作手法程式化、表达单一化，个体情感、人文思考与艺术审美价值长期被弱化。随着中外文化交流逐步放开，西方现代主义艺术理论、展览作品与创作理念大量涌入，为画坛注入全新活力。无论是深耕本土的中国画，还是作为外来载体的油画，均彻底打破固化创作框架，不再将艺术作为单一的宣传工具，转而重视画面本体语言、个体精神表达、人文关怀与审美价值，实现了从“集体叙事、工具服务”向“个体表达、艺术自觉”的核心转变。

中国画领域开启了对传统文脉的重新审视与创造性转化。艺术家跳出刻板仿古的创作误区，系统临摹唐宋经典画作，深耕黄公望（1269—1354）、董其昌（1555—1636）、石涛（1642—1707）等历代宗师的笔墨体系、构图章法与意境营造逻辑，重估文人画“自由洒脱、重神轻形”的审美内核。创作不再局限于物象外形的复刻，而是聚焦作品的文化内涵与精神境界，依托勾、皴、擦、点、染等传统笔墨程式，结合现代审美完成技法革新。同时突破单色水墨的局限，吸纳工笔重彩的设色经验，丰富画面色调层次与视觉表现力，让传统笔墨技法适配现代城市、城乡转型、生态发展等全新时代题材，实现古法的当代新生。何家英（1957— ）《秋冥》（图 2.11）、徐累（1963— ）《向达·芬奇致敬 —— 天花》（图 2.12）等作品，即为代表这一趋向的典型范例。

油画领域则完成了根本性的观念突围，彻底终结了社会主义现实主义一元主导的格局。20 世纪 70 年代末至 80 年代初，伤痕绘画、乡土写实绘画应运而生，成为思想解放最具代表性的艺术表达。艺术家摒弃宏大刻板的革命叙事，聚焦普通人的命运起伏、时代创伤与底层生活实景，以真诚克制的写实语言反思历史、共情民生。何多苓（1948— ）《春风已经苏醒》（图 2.13）、程丛林（1954— ）《1978 年夏夜》（图 2.14）等经典作品，细腻刻画了时代青年的精神觉醒与社会思想解冻的时代图景，与罗中立（1948— ）《父亲》（图 1.22）的人文表达形成呼应，标志着中国绘画整体确立了贴近现实、关怀人本的创作基调，填补了当代艺术的人文表达空白。

对外开放带来的跨文化交流，推动中西艺术融合成为中国绘画现代化转型的核心主线，国画与油画双向借鉴、互促共进，丰富了整体艺术语言体系。中国画积极吸纳西方的形式构成、色彩理论、空间透视与光影处理技法，打破传统水墨的平面化局限。林风眠融合印象派色彩逻辑与传统水墨笔意，塑造出兼具东方诗意与现代形式感的独特画风；吴冠中以西方现代美学重构传

统绘画，挖掘点、线、面的节奏韵律，在坚守传统神韵的同时赋予作品鲜明的现代性，推动传统水墨完成形式美的现代转型。同时，当代画家持续开展媒介实验，突破毛笔、宣纸的传统工具束缚，融合油画、丙烯、水彩等材质，运用拼贴、拓印、泼洒等综合技法，塑造多元画面肌理，极大拓展了中国画的表达边界，谷文达、张羽等艺术家的实验性探索即为代表。

油画作为舶来画种，在吸纳西方艺术体系的同时，持续推进本土化、民族化改造，摆脱对西方技法的机械复刻，形成独具中国气质的艺术风貌。改革开放后，国内油画界系统研习西方古典写实、印象派、表现主义、抽象艺术等多元体系，不断精进造型、光影、色彩与肌理技法。董希文（1914—1973）早在 1956 年即提出 “油画中国风” 应是 “油画家努力的最高目标”，强调须将外来形式 “变成我们自己的东西，并使其有自己的民族风格”，这一理念在 1990 至 2010 年间获得了更为充分的实践验证[124]。靳尚谊（1934— ）创作于 1996 年的《晚年黄宾虹》（图 2.15），将西方古典肖像写实技法与东方含蓄审美、中国人文气质深度结合，在严谨的造型秩序中融入文人画的虚灵意境与水墨质感，成为写实油画本土化的标杆之作；受西方现代艺术思潮启发，表现主义、抽象油画在 90 年代后逐步兴起，朝戈（1957— ）1990 年的《敏感者》（图 2.16）即以极具张力的笔触刻画时代青年的精神状态，突破客观写实的单一框架。与此同时，油画创作深度融入东方美学内核，吸纳中国画虚实相生、意境悠远、含蓄内敛的审美特质，弱化西方绘画的视觉冲击感，形成“西技中韵”的独特风貌，完成了外来艺术的本土扎根。

社会经济的飞速变革与城市化进程的持续推进，推动中国绘画题材体系全面扩容迭代，实现了传统题材与当代现实的全覆盖、深度融合。传统山水、花鸟、人物题材持续传承创新，同时都市生活、城乡变迁、工业发展、底层民生、生态议题、现代精神困境等全新题材成为创作核心，使绘画成为记录时代、介入现实、传递人文思考的重要载体。

中国画领域催生了城市水墨这一全新流派，田黎明（1955— ）创作于 2001 年的《都市假日》（图 2.17），以标志性的光斑淡彩技法描绘都市休闲人群，将传统水墨的氤氲气韵注入现代日常场景；刘庆和（1961— ）创作于 2006 年的《隔岸》（图 2.18），以松弛灵动的笔线刻画都市青年的疏离感与精神迷茫，既展现城市繁荣风貌，也反思工业化文明对传统文化的冲击，搭建起传统水墨对接现代城市文明的全新路径。油画领域则形成多元现实题材矩阵：艾轩（1947— ）创作于 2009 年的《圣山》（图 2.19）聚焦高原乡土人文，以细腻清冷的笔触刻画边疆民众澄澈而坚韧的精神韧性；刘小东（1963— ）创作于 2004 年的《三峡新移民》以纪实性油画语言记录城市化拆迁、人口流动的社会变迁，以强烈的现场感留存时代民生图景；忻东旺

[124] 陈青青.绘民族气象 写中国气派 —— 董希文油画民族化的艺术探索 [N]. 光明日报，2024-12-08（12）

（1963—2014）创作于 2004 年的《早点》（图 2.20）聚焦城市务工群体，以厚重质朴的造型与充满烟火气的色彩，展现底层劳动者的质朴坚韧，直面社会转型期的现实议题。国画重意境写意的现实表达与油画重写实叙事的人文刻画相辅相成，共同构筑起全方位的时代视觉档案。

地域中心与艺术重镇的演变

当代艺术的传播与流通正以前所未有的速度和广度展开，跨地域的展览合作、数字化的作品传播以及艺术家群体的流动，似乎都在削弱 “地理” 之于艺术生产的约束。然而，中国的当代艺术生态在整体格局上仍然呈现出显著的地域集聚特征。特定的城市与区域在资源集聚、学术话语建构以及创作生态培育方面持续发挥着不可替代的核心功能。这种地域性并非简单的地理划分，而是深植于城市的历史传统、文化政策、经济结构与教育资源的复杂交织之中。不同的地域中心各自承载了差异化的文化基因与艺术脉络，由此形成了各具特色的创作取向和审美取向。深入考察这些地域中心的形成机制与功能定位，不仅有助于理解中国当代绘画的发展路径，更能够揭示艺术生产与地方社会之间的深层互动关系。

北京：观念与实验的前沿

作为中国的政治文化中心，北京在当代艺术领域的中心地位根植于其独特的城市属性与历史机遇。自 20 世纪 70 年代末以来，北京始终是前卫艺术思潮的策源地与爆发点。1979 年 “星星美展” 的举办，标志着中国当代美术第一次以群体的姿态挑战既有的艺术体制与美学规范；“85 美术新潮” 与 “89 艺术大展” 集中呈现出观念艺术的觉醒，现实主义传统则在异质文化冲击下发生嬗变，这种转变既受全球艺术市场驱动，也映射出社会转型期的文化症候[125]。

传统与当代在此形成张力：在沉淀深厚的写实体系保持强大生命力的同时，前卫艺术群体试图通过解构叙事重构视觉语言，二者共同勾勒出多元并置的当代艺术图景。这种前卫基因在后续数十年间得以延续并不断演化 —— 大量从事观念艺术、装置艺术以及综合绘画创作的艺术家选择在此聚集，形成了高度密集的创作社群与批评社群。北京的中心地位还得益于国家级美术馆、重要艺术学院、主流艺术媒体及非营利艺术机构的集中布局，这些设施共同构成了当代艺术话语生产与传播的基础设施网络。同时，作为对外文化交流的首要窗口，北京在引入国际艺术展览、促成中外艺术家对话方面具有其他城市难以比拟的优势，使其成为中国当代绘画与国际前沿持续接轨的重要枢纽。

上海：海派传统与商业画廊的枢纽

[125] 韩昆哲，孙天艺.当代绘画的媒介觉醒与图像生产 —— 基于 “绘画的力量” 展览的批判性考察 [J]. 艺术工作，2025（2）：57—63

如果说北京的优势在于其作为政治文化中心的政策敏感性与思想先锋性，那么上海的独特性则源于其深厚的商业传统与国际化禀赋在历史长河中积淀而成的文化基因。上海自近代以来便是中国对外开放的前沿阵地，“海派”绘画传统本身即是在中西文化交汇的土壤中孕育而生，这种开放性与融合性构成了上海当代绘画生态的底色。依托于发达的艺术市场体系与成熟的商业画廊网络，上海在连接传统与现代、国内与国际两个维度上都展现出强大的枢纽功能。

近年来，上海在当代绘画史的研究与大型展览策划方面尤为活跃：从《中国当代绘画史1978—2020》的系统性出版，到 “Global Painting” 等国际性展览的成功举办，上海不仅展示了其在学术梳理方面的深厚功力，也彰显了其作为国际级展览平台的强大资源整合能力[126]。这种学术研究与市场运作的双轮驱动模式，使上海形成了有别于北京的文化生产逻辑 —— 既注重历史脉络的学术梳理，又强调国际化的展示交流，同时在画廊体系的商业运作中保持着高度的专业水准。上海双年展等大型艺术活动进一步巩固了其在国际艺术界的能见度，使其成为当代绘画领域学术话语与展示实践双重交汇的重要场域。

杭州与浙江：学院派与水墨创新的基地

在杭州与浙江地区，中国当代绘画的发展路径呈现出一种不同于京沪两地的独特面貌：这里以学院体系为核心驱动力，尤其以中国美术学院为中心，聚焦于传统水墨语言的当代化转型。浙江地区的绘画传统源远流长，从南宋院体到明清文人画，再到近现代的海派余绪，深厚的传统积淀为当代水墨创作提供了丰厚的资源库。正是基于这样的历史基础，浙江地区的艺术家群体普遍表现出一种明确的学术追求 —— 即在深刻理解和继承传统水墨形式语言的前提下，探索其与现代视觉经验、当代精神内涵的融合路径。

这一地区的创作实践很少出现激进的反传统姿态，而是倾向于在传统与当代之间寻找精妙的平衡点：在笔墨意趣中注入观念性的思考，在写意的精神内核中回应当代生活的复杂议题。中国美术学院的学院教育体制为这种探索提供了稳定的制度支撑，培养出一代代兼具传统功力与当代意识的水墨艺术家。由此形成的 “浙派” 当代绘画风貌，在全国范围内的水墨创新格局中占据了不可替代的位置，成为理解中国当代水墨如何从传统内部生长出当代性的关键样本。

四川与重庆：乡土与批判精神的温床

以四川与重庆为核心的西南区域，在中国当代绘画版图中构成了一块精神气质鲜明的独特板块。20 世纪 80 年代伴随着社会开放，这一地区在 “伤痕美术” 与乡土写实中将生活与情感的观察融入绘画创作，艺术家们在深化历史与现实的批判反思的过程中，广泛借鉴西方现代

[126] 王琨.为什么要读 “中国当代绘画史”？ [N]. 藏书报，2023-11-27（003

艺术的表现手法，以拓展自身的艺术语言与表达方式，在美术史中扮演了关键角色，以 “四川画派” 为代表的艺术家群体创作出了一批深刻影响时代的作品。

与北京的前卫实验和浙江的学院创新不同，西南地区的绘画创作自始便与厚重的现实关怀和深沉的历史反思紧密相连。这种创作取向的形成，与西南地区特有的地理环境和文化心理不无关系：相对封闭的盆地地理形态在特定历史时期既是物理空间的阻隔，也孕育了独特的地方文化认同；而 “三线建设” [127]等历史事件所带来的社会创伤记忆，则为艺术家提供了丰富的精神素材。“伤痕美术” 对历史苦难的直接呈现，以及 “乡土写实” 对底层民众生存状态的质朴刻画，共同构成了四川画派鲜明的批判性底色。这种批判精神并未随着时代变迁而消弭，而是在后续的创作实践中持续演化，转化为对快速城市化进程中人性异化的审视，以及对现代化叙事的深刻反思。四川与重庆地区的艺术生态由此形成了一种兼具地域色彩与人文深度的独特传统，为中国当代绘画贡献了不可替代的精神维度。

这四个地域中心并非彼此孤立的存在，而是在持续的互动中共同构成了中国当代绘画的整体版图。北京的思想锐度、上海的开放视野、浙江的学理深度以及西南的人文厚度，各自代表了中国当代绘画在不同价值取向下的发展路径。与此同时，地域格局本身也处于动态演变之中：一方面，随着交通与信息技术的飞速发展，艺术家跨地域流动的壁垒持续降低，人才向传统重镇集中的模式正面临新的变量；另一方面，广州、深圳、成都等城市在画廊经济、艺术区建设以及国际交流方面的快速崛起，正在对既有的地域格局形成补充乃至挑战。可以预见，未来的中国当代绘画生态将在保持地域特色的基础上，向着更加网络化、多极化的方向演进。

当代中国绘画方向

在传承与创新的双向驱动下，当代中国绘画持续推进传统元素的现代化转译与艺术语言的实验探索。这一进程并非对传统符号与古典技法的简单复刻，而是深度挖掘传统文化的精神内核，将古典山水意象、书法气韵与人文理念同当代审美意识及现代性议题相结合，使传统艺术文脉得以适配于当代文化语境。

从理论层面审视，油画民族化的讨论为这一转译提供了重要的学理支撑。董希文于 1957 年发表《从中国绘画的表现方法谈到油画中国风》，率先提出 “油画中国风” 之主张，倡导油画创作应汲取中国绘画的表现方法以实现民族化转型[128]。吴作人（1908—1997）于 1959 年发表

[127] 三线建设在留下工业遗产的同时，也塑造了西南地区特殊的集体记忆：大规模的被动迁徙、个体命运的改写、封闭艰苦的生存环境、理想主义与现实困境的强烈张力，共同构成了复杂的时代精神印记。这正是你文本中 “社会创伤记忆” 的核心来源之一，为四川画派的伤痕美术、乡土写实创作提供了深厚的现实土壤 —— 艺术家对底层生存状态的刻画、对历史的反思，都与这段深刻改变西南社会的历史进程直接相关。

[128] 董希文.从中国绘画的表现方法谈到油画中国风［J］. 美术，1957（1）

《对油画民族化的认识》，进一步参与这一重要理论讨论，从美学层面为油画的本土化探索奠定了思想基础[129]。李昌菊在系统梳理 20 世纪油画本土化进程时指出，中国油画经历了从主动融合到自由探索的理论与实践形态演变，这一历史脉络清晰展现了艺术家们在民族化道路上的持续努力与深度思考[130]。俄罗斯学者涅格林斯卡娅·M.A 则从跨文化比较视角指出，中国当代艺术的独特价值正在于其在现代主义实验与传统美学精神之间寻求动态平衡的能力[131]。这一外部学术视角进一步印证了中国绘画民族化探索的理论意义与国际关注度。

在创作实践层面，当代艺术家以多元路径推进传统的现代转化。国画领域实现了笔墨程式与构图逻辑的现代化重构，实验水墨则突破传统形制边界，融合跨媒介艺术理念，拓展了水墨艺术的表现维度；油画创作摆脱西方风格的照搬套用，转而融合东方禅意与水墨虚实观念，推进抽象艺术、观念艺术的本土化创新。宋涛在《油画的民族化与本土化之路 —— 中国油画的写意解读》中指出，应从东方神蕴、形象塑造、材料特点等多维视角解读中国当代油画创作中的写意倾向，这一研究视角揭示了写意精神在当代油画中的深层渗透，为理解中西艺术融合提供了有效的分析框架[132]。

尚扬（1942— ）的《董其昌计划》系列堪称这一探索方向的典范之作（图 2.21），该系列综合画布、沙土、树脂等多元材料，将传统山水符号与当代废墟景观进行拼接组合，在材料实验与观念表达之间建立富有张力的对话关系，使传统文人画的山水意境在当代语境中获得全新诠释维度。田黎明则弱化传统水墨的轮廓线条，以光斑式淡彩融合都市人物形象，创造出具有当代感的水墨新面貌，其作品既保留水墨媒介的含蓄特质，又回应现代都市生活的视觉经验。刘巨德（1946— ）将西方抽象色块与敦煌壁画线条相互结合，重塑传统山水意象，在跨文化的视觉融合中开辟独特艺术路径。这些艺术家的实践表明，传统的现代化转译不仅需要形式层面的创新，更需要在精神内核与美学观念上实现深层对接，唯有如此，传统才能真正成为当代艺术创作的活水源头。

当代绘画在语言层面逐步打破写实与写意的二元对立，实现两大创作体系的融合贯通，这一趋势标志着中国绘画在方法论层面的重要突破。中国画在写意传统基础上融入写实造型与光影技法，强化画面现实感染力；油画则在写实叙事之外融入写意精神，弱化刻板复刻，追求画面

[129] 吴作人.对油画民族化的认识［J］. 美术，1959（7）

[130] 李昌菊.从主动融合到自由探索 ——20 世纪油画本土化的理论与实践［EB/OL］

[131]［俄］ 涅格林斯卡娅·M.A． 当代艺术：中国当代艺术 —— 现代主义与传统之间 ［M］. 莫斯科：“斯普特尼克” 出版社，2022：87

[132] 宋涛.油画的民族化与本土化之路 —— 中国油画的写意解读［J］. 大众文艺，2010（20）：41—42

气韵与意境表达。与此同时，架上绘画边界持续拓宽，综合材料、拼贴肌理、光影装置等实验技法被广泛应用，国画与油画均突破传统创作工具与表现形式的局限，不断丰富视觉层次与艺术表现力。这种融合并非简单的技术折中，而是深层美学观念上的互通与重构，体现了中国绘画在当代语境中的自主选择与创造性转化。

靳尚谊的肖像油画《塔吉克新娘》（图 2.22）是写实与写意融合探索中的里程碑式作品。该作依托扎实的写实功底，精准捕捉少数民族人物的时代处境与内在精神，在严谨古典主义造型中注入东方美学特有的含蓄与内敛，展现出超越技术层面的精神深度。画家以西方油画写实技法为载体，却赋予画面以东方悠远意境，实现了技术精度与精神高度的统一。刘小东的《三峡新移民》（图 2.23）以纪实性油画语言记录城市化搬迁进程中普通人的生存状态，在写实框架中融入对社会现实的深切关怀，使写实绘画兼具记录时代与介入社会的双重功能；其作品以冷峻客观的视角呈现重大社会变迁下个体生存境遇，写实外表下饱含厚重的人文关怀。谷文达的创作代表了另一条融合路径，他将传统水墨笔墨逻辑与西方抽象形式语言相结合，构建出具备东方特质的抽象视觉体系，在跨文化艺术对话中挖掘水墨的当代可能性。正如俄罗斯学者格拉德斯通·П在其研究中所指出的，1979 至 1989 年间中国 “先锋派” 艺术家在借鉴西方表现手法的同时，始终保持着对中国本土文化经验的深切关注，这种双重取向构成了中国当代艺术发展的核心动力[133]。这些艺术家的创作实践证明，写实与写意的融合能够衍生多元艺术形态，其核心在于找到契合创作者个体精神的融合路径。

当代中国绘画的发展不仅体现在技法革新，更呈现思想观念层面的深度转向。张晓刚与曾梵志（1964— ）的创作是这一转向的典型代表，二人以观念化表达反思时代记忆与现代人际困境，与当代水墨实验形成呼应，标志着中国绘画从形式探索全面迈向观念创作。这一转变意味着中国当代艺术开始建立自主理论话语以回应现代性议题，艺术家不再局限于语言实验，而是将绘画作为审视社会、回溯历史、剖析人性的思想载体。

张晓刚的 “血缘 —— 大家庭” 系列始于 1993 年，以 “文革” 时期家庭旧照为创作蓝本，灰调肖像搭配黄色光斑，隐喻时代创伤与集体记忆对个体的规训（图 2.24）[134]。该系列借助私人家庭图像剖析集体历史对个体命运的塑造，平静的画面之下暗藏对历史创伤的深刻反思。吕澎（1956— ）在当代艺术史著作中评价该系列是 “国人精神面貌的缩影”，高度认可其文化

[133] ［俄］ 格拉德斯通·П. 1979—1989 年中国的 “先锋派” [M]. 巴季金，译。圣彼得堡：Bibliorossica 出版社；波士顿：Academic Studies Press，2023：156

[134] 赵梦莎，许崇宝.血缘 —— 大家庭：全家福 [Z]. 北京：泰康美术馆，2019

象征价值[135]。曾梵志的 “面具系列” 创作周期长达十年，共计 170 余幅作品，面具作为视觉隐喻，揭示了现代社会人与人之间的疏离与隔阂，吕澎在书中对该系列的社会批判内涵做出了精准阐释。2008 年香港佳士得拍卖会上，曾梵志《面具系列 1996 No.6》（图 2.25）成交金额达 7536.75 万港元，创下当时中国当代油画拍卖纪录，成为市场认可当代观念绘画的重要例证。正如美国学者卡林内斯库在论述现代性面相时所揭示的，先锋派艺术通过不断挑战审美惯例来实现文化批判功能，而中国当代观念绘画正是以独特的视觉语言实践着这一艺术使命[136]。张晓刚、曾梵志的创作证明，当代绘画已跳出纯粹的形式实验阶段，进入观念表达为主导的发展阶段，创作者依托个性化视觉语言回应时代深层命题，使绘画承载了集体记忆与社会批判的严肃功能。

市场经济带动中国绘画市场化、产业化稳步发展。改革开放后，北京、上海、香港逐步形成核心艺术交易枢纽，画廊、拍卖行、美术馆配套体系持续完善，国画、油画市场并行繁荣。成熟的收藏群体与常态化的展览机制为艺术家提供稳定的创作保障、展示渠道与商业机遇，充分激发了创作活力，推动了绘画作品的传播、收藏与学术研究；优质画作拍卖价格持续走高，大幅提升了中国当代绘画的国际知名度。艺术市场的蓬勃发展为中国美术现代化转型提供了坚实的物质支撑。

然而市场化进程亦伴随突出的行业问题。沈淳指出，当前国内艺术品拍卖市场规模持续扩张，但鉴定标准缺失、真伪鉴别乱象频发，严重损害了行业公信力[137]。从创作维度观察，部分艺术家一味迎合市场审美，造成题材重复、技法套路化、作品精神内涵弱化等问题，画坛由此分化为两类创作者：一类坚守艺术理想，深耕精神表达与形式创新；另一类在艺术追求与市场需求之间寻求平衡。协调艺术原创与商业需求、本土内核与大众审美的矛盾，是行业核心课题；完善市场监管、提升藏家审美素养、强化艺术批评引导、健全文艺相关法律法规，方能构建良性艺术生态，使市场持续助力绘画创作的繁荣。

改革开放以来，国内绘画形成了多流派共生的成熟体系，传统画派完成了现代化转型：海上画派兼容中西视野；京津画派坚守古典学术传统；岭南画派坚持写生创新；新金陵画派融合笔墨与人文精神；长安画派秉持 “一手伸向传统，一手伸向生活”；冰雪画派开拓了北国山水的全

[135] 吕澎.中国当代艺术史：1990—1999［M］. 长沙：湖南美术出版社，2000：245

[136] ［美］卡林内斯库·M. 现代性的五副面孔［M］. 顾爱彬，李瑞华，译。北京：商务印书馆，2010：132

[137]沈淳.中国艺术品拍卖市场研究现状及对策［J］. 艺术研究快报，2026，15（1）：37—40

新视觉范式。各传统画派均立足民族文化主体性开展创新，而非照搬西方艺术模式，为中国绘画发展筑牢了文脉根基。

与此同时，伤痕写实、乡土绘画等新兴流派快速崛起，丰富了当代绘画的多元格局。李士进梳理了伤痕美术的发展脉络，剖析了该流派的时代语境与美学特征，阐明了其历史启蒙价值[138]。伤痕美术直面历史伤痛，打破虚假美化的创作模式，重塑了现实主义的精神内核；鲁虹（1954— ）在通史著作中系统梳理了改革开放各美术流派的演变，阐明了新兴艺术力量重塑国内艺术生态的历史进程[139]。各流派并非彼此隔绝，而是相互借鉴吸收，既守住本土文化根基，又吸纳全球先进艺术理念，造就了多元共生、富有生命力的当代绘画格局。

这一阶段的中国绘画具备多重价值内涵：文化传承层面实现了传统艺术的活态转化，使古典美学适配于当代语境；时代记录层面以视觉图像留存了社会转型与精神变迁；国际传播层面搭建了中外艺术对话的桥梁，提升了中华文化的海外影响力；城市建设层面融入公共空间，塑造了城市文化气质。多重价值相互交织，构成了完整的当代绘画意义体系。

宏观审视中国绘画的发展脉络，整体呈现“传承为根、开放为翼”的发展规律，思想解放、社会变革、经济发展、国际交流共同驱动着传统与现代、本土与外来艺术的融合，同时市场化同质化、盲目模仿西方形式等问题亦客观存在。在后现代思潮冲击下，国内绘画易出现形式与精神割裂的弊病，创作必须扎根民族传统文化，在吸收外来语言的同时坚守文化主体性。该观点点明了行业核心隐患：单纯复刻西方视觉样式、剥离本土精神内核并非真正的当代性，对本土文化的深度理解才是创新的根基。

展望未来，中国当代绘画需要坚守民族文脉根基，保持开放创新姿态，持续推进中西艺术融合，平衡艺术理想与市场需求，完善全链条艺术生态，构建具备中国特色的绘画体系。唯有在传承中创新、在开放中自立、在文明对话中保持文化自信，中国绘画才能成为传承文脉、记录时代、推动文明互鉴的核心载体，在全球艺术体系中书写东方艺术篇章。

第二章结论

本章以 “中国当代绘画的崛起及其作为改革开放政策成果的国际认可” 为核心命题，从展览拓展、民族认同与流派多样性三个维度，系统考察了 1990 至 2010 年间中国绘画在全球化语境中实现现代化转型的完整历程。

[138]李士进.存在与记忆：新时期的《伤痕》油画 [J]. 文艺研究，2006（9）
[139] 鲁虹.中国当代艺术 30 年：1978—2008 [M]. 长沙：湖南美术出版社，2013

从展览机制来看，这一时期中国当代艺术完成了从封闭走向开放、从 “被展示” 走向 “自我陈述” 的深刻蜕变。1992 年邓小平南方谈话为艺术市场合法化与国际交流常态化奠定了制度基础。国内层面，1996 年首届上海双年展标志着制度化展示平台建设的开端，此后广州三年展（2002 年）、北京国际美术双年展（2003 年）相继创办，与 2003 年中国首次以国家馆形式参与威尼斯双年展形成内外呼应。海外层面，从 1990 年费大为在法国策划的 “献给昨天的中国明天” 展，到 2004 年《龙族之梦》落地爱尔兰都柏林、2009 年 “中国美术世界行” 系列展启动，展示逻辑从满足西方 “窥视欲望” 转向主动讲述中国经验。正如格拉德斯通所言，1979 至 1989 年间中国 “先锋派” 的发展历程深刻映射了本土现代主义与全球后现代话语之间的复杂张力，而 1990 年代以后的中国当代艺术则在这一张力中逐步确立了自主话语权。

在民族认同层面，中国绘画界形成了五条相互渗透的解决途径。其一，回归传统文化根脉，从儒道哲学与水墨笔墨体系中汲取资源，以文化记忆整合完成认同建构。其二，创造性转化与中西融合，以林风眠、吴冠中等艺术家为典范，在双向对话中生成兼具民族主体性与当代开放性的新形态。其三，建构个性化语言，贾又福的太行山系列、张晓刚的 “血缘 —— 大家庭” 系列等以独特视觉语言回应时代命题。其四，跨文化交流中的主体性建构，2009 年 “中国美术世界行” 体现了从 “被展示” 到 “自我陈述” 的关键转向。其五，完善美术教育体系，为前述途径提供人才保障。涅格林斯卡娅指出，中国当代艺术正是在现代主义与传统的张力中寻找到独特发展路径。

1990 至 2010 年间，中国绘画呈现中国画与油画并行发展、互补共生的多元格局。中国画领域开启传统文脉的创造性转化，何家英、徐累为代表；油画领域完成观念突围，何多苓、罗中立确立人本创作基调。靳尚谊《塔吉克新娘》实现写实与写意融合，曾梵志《面具系列 1996 No.6》创拍卖纪录，标志观念创作获市场认可。张晓刚 “血缘 —— 大家庭” 系列以观念化表达反思时代记忆，印证了先锋艺术通过挑战审美惯例实现文化批判的功能。

地域上，北京、上海、杭州、四川四大中心各具特色：北京以前卫锐度引领思潮，上海以国际化视野连接中外，杭州以 “浙派” 深耕水墨创新，四川以 “伤痕美术” 与 “乡土写实” 承载批判精神。董希文 1957 年提出 “油画中国风”，吴作人 1959 年阐释油画民族化，尚扬、田黎明、刘巨德等以多元路径推进传统现代转化，海上、京津、岭南等传统画派与伤痕写实、乡土绘画等新兴流派共生互补，造就富有生命力的当代绘画格局。

然而市场化亦带来挑战：题材同质化、技法套路化、精神内涵弱化等问题凸显。展望未来，中国绘画需坚守民族文脉、保持开放创新、平衡艺术与市场，才能在全球艺术体系中显出独特价值。

综上所述，1990 至 2010 年间中国绘画呈现出 “在开放中自立、在融合中创新” 的主线。其核心在于坚守民族文化主体性的同时保持开放姿态，在传承传统文脉的

第三章 当代中国绘画代表性艺术家

3.1 刘小东：都市生活的观察者和记录者

20 世纪 90 年代的中国当代艺术界，刘小东以新生代艺术旗手的身份，在观念艺术蓬勃发展与艺术市场快速扩张的双重时代浪潮中，探索出一条极具个人特质的当代现实主义创作路径，完成了自身艺术观念的持续嬗变，也重构了中国当代现实主义的创作范式与精神内核。作为新生代艺术家的核心代表，刘小东敏锐捕捉到当代艺术的转型内核，打破了传统艺术将哲学观念作为核心载体的固化模式，主张艺术回归日常生活本身、扎根真实社会现场。90 年代初的《人鸟》（图 3.1）与《恋爱中的少年》（图 3.2）已然显露出这一创作转向的雏形：画面聚焦都市青年的日常生存状态，没有宏大叙事的加持与英雄化的塑造，仅以松弛的写实笔触捕捉人物闲散、茫然的生命瞬间；《笑话》（图 3.3）更是将室内聚会的日常片段定格，以近乎平视的平民视角消解了传统写实绘画的崇高感，奠定了其 “日常现实主义” 的创作底色。他曾明确指出，传统绘画创作习惯将复杂多元的现实要素强行统一于单一画面叙事中，最终导致艺术创作脱离现实本质、陷入对真实的迷茫状态[140]。基于这一创作认知，他主动消解艺术与日常生活的隔阂，摒弃宏大、虚构、程式化的传统叙事，将创作视角聚焦于市井街巷、乡土日常中的普通个体，奔波劳作的工地工人、闲谈度日的市井居民、故土乡里的寻常亲友，这些长期被主流艺术忽视的平凡人物与生活化场景，成为其创作的核心素材与精神载体。

刘小东对现实生活的近距离描摹与沉浸式书写，是当代艺术回应社会转型期时代特征的自觉表达，也标志着中国当代艺术创作从宏大集体叙事、大众口号式表达向个体化、生活化、真实化语言的重要转变。在长期创作实践中，刘小东始终坚守作品的 “在场性” 特质，一方面以身体力行的现场介入方式感知现实、捕捉素材，完成对社会现场的沉浸式体悟，另一方面坚守绘画语言本体的在场探索，拒绝脱离现场、凭空虚构的创作模式。与同时代多数艺术家不同，刘小东

[140] 刘小东. 尊重现实 [J]. 美术研究，1991（3）：8.

并未将现实转化为空洞的符号游戏与观念演绎，而是依托现场写生的肉身实践，捕捉现实瞬间的鲜活状态，将动态的创作过程、真实的现场体验转化为凝固的视觉画面，定格时代转型中的细碎真实与人间百态。

其 1996 年创作的经典作品《违章》（图 3.4）便集中体现了这一创作特质：画面中两名满身伤痕的底层工人赤裸上身、拥挤伫立在货运卡车上，艺术家以粗粝直白、近乎凌厉的笔触，毫无修饰地呈现底层劳动者的生存状态，以极具冲击力的真实质感颠覆了传统写实绘画精致唯美、理想化的审美范式，依托真实的身体经验与生活质感，完成对底层群体生存现状的真诚书写。同年创作的《电脑领袖》（图 3.5）则将视角转向都市青年群体，画面中人物颓丧的神情与逼仄的室内空间，精准传递出信息化转型初期个体的精神失重感，与《违章》共同构成了 90 年代中国社会不同阶层的生存图景。1998 年的《烧耗子》（图 3.6）进一步强化了这一现场感：画面中几个青年围在墙角烧耗子的闲散场景，没有戏剧化的情节渲染，仅以松弛的笔触还原市井日常的无聊与粗粝，将转型期青年无处安放的精力与茫然的精神状态藏于日常碎片之中。刘小东的《自古英雄出少年》（图 3.7，2000 年，）取材于导演王小帅的电影《十七岁的单车》，以街角为场景，将男孩与女孩分置于坚硬的墙角两侧，在对立与转折的构图中捕捉青春的苦涩与懵懂，以电影镜头感的绘画形式将"新生代"艺术中"近距离"观察日常生活的创作理念推向高潮，成为当代艺术与电影相交融的经典案例。

在绘画技法层面，刘小东突破传统写实的完整叙事范式，独创出极具个人风格的 “未完成美学”，打破古典绘画追求画面完整、叙事闭环的创作准则，刻意保留画布空白底色，让未覆盖的底纹与厚重堆叠的油彩形成视觉对话与层次碰撞，构建出独特的画面节奏与叙事留白。这一技法在 2004 年的《三峡新移民》（图 2.23）中得到极致运用，破碎灵动的笔触与空旷辽阔的江面相互映衬，隐晦暗示着三峡工程建设背后土地变迁、家园消逝的时代记忆与历史伤痕。同年创作的《战地写生 —— 新十八罗汉像》（图 3.8）将 “未完成美学” 与现场写生实践深度结合，艺术家深入军营一线完成十八幅肖像创作，每幅作品都保留了现场创作的即时感与鲜活度，未干透的油彩质感与即兴的笔触处理，让作品兼具肖像的精准性与行动的现场感。中央美院相关研究指出，刘小东独创的断续化叙事结构，彻底解构了古典历史绘画惯用的全景式、完整性叙事模式，让画面成为开放的意义场域，不再单向输出固定叙事，而是引导观众依托自身生活经验与时代认知，补足画面缺失的故事碎片、解读作品背后的时代内涵。这种碎片化、即时性的叙事表达，与法国新电影的跳接叙事手法形成跨领域的艺术共振，以瞬间性的生活切片捕捉常态生活之外的深层意蕴，让平凡的日常画面升华为兼具时代思考与哲学内涵的艺术表达。

刘小东的艺术创作不仅是个人风格的探索实践，更是一场持续数十年、贯穿时代变迁的社会视觉考古与田野调查，其创作始终锚定中国社会转型的褶皱地带，以画笔记录时代发展中的个体命运、社会变迁与时代阵痛。从早期作品《人鸟》中刻画的迷茫青年群像，折射改革开放初期青年群体的精神困惑与身份迷茫，到《三峡大移民》中刻画的失语搬迁民众，书写城镇化进程中普通民众的家园变迁与命运沉浮，时代转型中的个体困境、群体命运、社会矛盾始终是其创作的核心主题。进入 2000 年后，刘小东开启大画幅创作阶段，以宏大的画面尺度、厚重的叙事力量，将个体生活化的视觉记录上升为承载时代变迁的视觉史诗，进一步升华了作品的社会价值与历史意义。2005 年的《温床之一》（图 3.9）是这一阶段的标志性成果，十米长卷的宏大尺幅中，十余名农民工赤裸上身围坐于工地临时床板上打牌休憩，大开大合的笔触与厚重堆叠的油彩，让画面充满蓬勃的生命力量；2006 年的《温床之二》（图 3.10）延续了这一创作模式，将场景置于泰国曼谷的城市空间，跨地域的写生实践进一步拓展了其现实主义创作的边界。

这种兼具纪实性与批判性的视觉人类学书写，摒弃了宏大叙事的片面美化，真实留存了社会转型的多元面貌，使其系列作品成为记录当代中国社会变迁、个体命运流转的珍贵视觉档案，具备极高的社会学与历史学研究价值。与此同时，刘小东的创作方法论具备鲜明的现实介入性与实践性，彻底打破传统架上绘画封闭、静态的创作模式，实现艺术创作与社会现场的深度融合。2007 年的《青藏高原》（图 3.11）将写生现场拓展至高海拔的藏区，开阔的自然场景与鲜活的人物状态相结合，色彩表达愈发奔放饱满，标志着其户外写生语言的进一步成熟。同年《樱花树下》（图 3.12）此画并非单纯的"樱花美景"，而是刘小东对当代两性权利的博弈和病态互动的深刻表现，展现了他在异域文化语境中对人际关系的敏锐观察

艺术评论家孙欣曾指出，刘小东开创的动态写生模式，重新界定了当代现实主义的艺术边界，在其创作体系中，真实不再是被动描摹的静态客体，而是艺术介入现场、实践行动所催生的全新现实，赋予了当代现实主义全新的实践维度与精神内涵。

在形式语言层面，刘小东实现了对传统现实主义范式的革命性突破，融合多元艺术语言重构了当代写实绘画的视觉体系与审美特质。他打破传统写实绘画造型严谨但语言单一、表现温和的局限，将表现主义的笔触张力、情感张力与写实主义的精准造型、严谨结构深度融合，打造出极具材质质感、情感张力与个人辨识度的绘画语言。在《鸟人》系列作品中，他借鉴卢西恩·弗洛伊德的绘画处理手法，以层层堆积的肌理质感塑造形体结构，强化画面的立体层次与生命质感，同时搭配平面化的背景处理方式，让写实造型与超现实氛围相互交融，赋予平凡画面深层的精神隐喻与哲学思考。《温床》系列更是极致展现了其奔放鲜活的创作特质，大开大合的笔

触、厚重堆叠的油彩，让画面充满蓬勃的生命力量，打破传统绘画细腻规整的技法桎梏，以极具冲击力的画面质感与体积感，直观释放艺术家的内心情绪与生命体验，让绘画语言成为情感表达与现实书写的直接载体。

色彩语言的迭代升级，是刘小东绘画风格突破的重要维度，其整体色彩体系在 2000 年前后呈现出鲜明的转型特征，形成了成熟且独特的色彩美学。2000 年之前，其创作多以室内场景为主，画面依托物体固有色呈现，整体色调偏灰度、素雅简洁，风格内敛沉静；例如 2000 年之后，受印象派色彩理念的深远影响，其色彩运用发生根本性转变，创作场景转向户外自然空间，色彩选择愈发鲜明大胆、饱满丰富，弱化传统绘画柔和的色彩过渡，强化色彩对比与视觉张力，让画面兼具生活质感与视觉冲击力[141]。

刘小东于 2009 年回到故乡辽宁金城，在"金城小子"系列写生项目中创作了《儿子》（图 3.13，100×90cm，布面油画，私人收藏）。该作以近距离视角凝视家族中的年轻一代，画中人物身着朴素衣衫，神态间流露出工业小镇青年特有的茫然与钝感。刘小东以厚重直率的笔触保留现场写生的即时性，在土黄与灰褐交织的工业色调中，将血缘亲情与地域衰败的集体情绪熔铸于画布之上。作为"金城小子"系列的核心作品，此画标志着艺术家从城市边缘题材向故土家族记忆的回归，以"不美化、不升华"的原生态质感，延续并深化了"新生代"艺术"近距离"观察现实的创作方法论。《金城飞机场》（图 3.14）与《我的老家》（图 3.15）也是刘小东该时期的作品。两件作品均以艺术家童年故居为描绘对象，整体色调兼具怀旧质感与鲜活气息。《我的老家》中橙红色的被单、大红色的花被子与蓝灰色的墙面形成强烈色彩碰撞，墙面层次丰富的蓝色渐变、绿意盎然的窗框与红白织物相互映衬，色彩排布错落有致、节奏鲜明，大胆直白的用色方式完美还原了乡土生活的本真样貌，兼具浓郁的生活气息与细腻的怀旧情绪。

从中国当代美术史的发展坐标系来看，刘小东的创作具备不可替代的史学价值与时代意义，实现了现实主义传统的当代重构与精神延续。“世界范围内活着的写实画家，比不过刘小东。如今不是绘画的时代。他要是扛着画给马奈瞧一眼，马奈会惊着。”这是大嘴陈丹青对艺术家刘小东的评价。[142]从艺术传承维度而言，他延续了居斯塔夫·库尔贝以来西方现实主义艺术关注底层、扎根现实、直面社会的核心精神，摒弃了传统现实主义理想化、程式化的创作弊端，坚守对平凡个体、底层生活、社会现实的真诚凝视，让现实主义艺术回归人文本质与现实初心。从艺术创新

[141] 史春娟.刘小东新现实主义绘画艺术研究 [D]. 徐州：中国矿业大学，2016：32

[142] 赵振江.陈丹青：全世界的写实人物画都已没落，而刘小东还很强悍 [N]. 上海：澎湃新闻，2015-07-31

维度而言，他通过技法、色彩、叙事、观念的全方位突破，为传统架上绘画注入鲜明的当代性，打破了当代艺术 “重观念、轻绘画” 的片面格局，证明写实绘画依旧具备适配当代语境、回应时代命题、承载人文思考的生命力。更为重要的是，刘小东立足中国本土社会转型的真实经验开展创作，将本土化的时代阵痛、个体命运、集体记忆转化为具有普世价值的人类生存叙事，其作品多次亮相威尼斯双年展等国际顶级艺术舞台，彻底打破了西方艺术界 “中国当代艺术等同于政治符号” 的刻板认知，让世界通过绘画看见真实、立体、鲜活的当代中国。策展人方言评价指出，刘小东以画笔为媒介行走世界，用静态的绘画图像承载语言难以描摹的时代内涵，串联起华语世界的前现代发展历史，精准记录下当代中国满含创伤却不失温情的集体记忆，在全球化的文化交融与碰撞中，持续传递独属于中国当代的艺术情感与人文精神。

在社会学层面，刘小东的创作构建起独特的当代视觉伦理，在消费主义泛滥、艺术日趋娱乐化、功利化的时代语境下，他始终郑重凝视平凡生命、真诚记录普通人生，重建了当代艺术与社会现实、个体生命之间的伦理纽带，让绘画回归人文关怀的本质。刘小东的艺术实践为当代现实主义艺术发展提供了三大核心启示：其一，现实主义并非固化的风格标签，而是与时俱进的创作方法论，需要结合时代语境持续迭代、不断重构；其二，绘画的当代性不在于媒介形式的刻意革新，而在于激活传统艺术语言的全新表达可能，实现传统与当代的有机衔接；其三，艺术家的社会担当并非刻意的道德表演，而是扎根现场、直面现实、持续记录的实践伦理与人文坚守。时至今日，三峡系列等经典作品中凝望时代、诉说历史的人物眼眸，依旧具备穿透时空的艺术力量，既复刻了特定的历史现场，也彰显了现实主义艺术扎根时代、关怀人性、留存记忆的永恒精神价值。

3.2 岳敏君：玩世现实主义的代表人物

在中国当代艺术的版图中，岳敏君是一个无法绕开的标志性存在。作为 20 世纪 90 年代 “玩世现实主义” 潮流的核心艺术家，他以清一色咧嘴大笑的 “自我镜像” 构建了极具辨识度的视觉符号，被视为中国当代艺术走向国际的文化面孔之一。跳出 “玩世” 的风格标签，从艺术精神与表达策略的深层维度审视，岳敏君的创作呈现出鲜明的反讽特质：他以夸张化、面具化的 “傻笑人” 为视觉载体，借助机械复制、经典挪用、艳俗色彩等艺术手法，在表层的戏谑狂欢与荒诞感之下，寄寓着对中国社会转型期集体精神困境、个体生存异化的冷峻洞察；其创作气质与中国传统庄禅思想形成内在呼应，将东方式的逍遥超然转化为当代艺术的反讽智慧，在社会批判性之外，开辟出一条精神突围的审美路径。

1962 年，岳敏君出生于黑龙江大庆的油田大院，封闭、同质化的集体生活环境，成为他日后关注 “无个性一统化现实” 的早期经验来源。中学毕业后，他进入天津海洋石油总公司，在渤海海域的海上钻井平台担任电工，直到 1985 年考入河北师范大学美术系，才正式进入专业艺术领域。80 年代正值中国 “八五新潮” 美术运动风起云涌的时期，西方现代艺术思潮大量涌入，理想主义与思想解放的氛围弥漫在艺术圈，岳敏君也在这一时期完成了艺术启蒙。

1989 年岳敏君大学毕业，恰逢社会转型的关键节点，理想主义的热情骤然降温，整个知识界与艺术圈陷入价值真空与精神茫然。这种 “理想失落” 的时代情绪，成为他艺术风格形成的心理底色。1991 年，岳敏君放弃稳定的教职，入驻北京圆明园画家村，成为中国最早一批体制外职业艺术家的代表。在圆明园时期，他逐渐摆脱学院派的写实束缚，开始探索属于自己的艺术语言：从描绘身边的艺术家朋友，到逐渐将形象固定为自我的复制，从松散的写实造型到夸张的笑脸符号，90 年代初创作的《大狂喜》（图 3.16）已显现出风格雏形，1993 年创作的《轰轰》（图 3.17）则标志着 “傻笑人” 符号的正式确立 —— 画面中大量一模一样的光头笑脸人像整齐排布于蓝天之下，背景隐约可见天安门城楼，荒诞不经的视觉图景背后，是对集体狂热与个体消解的微妙反讽。

其作品色彩体系亦呈现出浓重的精神倾向性，色彩运用较为鲜艳。以《大天鹅》（图 3.18）为例：白色上衣、粗犷的牛仔裤、夸张的表情，均运用单色平涂的色彩技法进行描绘，色彩极为鲜明。这主要源于波普艺术的表达手法，突出了其艺术作品色彩对比与画面表现力；着色中刺目的色彩组合，是对消费时代审美异化的批判性回应。

90 年代中后期，岳敏君的作品接连亮相国际主流艺术展事，正式进入全球艺术视野。1995 年参展德国汉堡 “中国新艺术” 专题展，1996 至 1997 年随 “中国！” 大型当代艺术展巡展于德国波恩、奥地利维也纳等地，1999 年入选第 48 届威尼斯双年展，逐步站上国际顶级当代艺术平台。伴随中国当代艺术在全球范围的关注度提升，他的 “大笑脸” 成为最具辨识度的中国当代艺术符号之一，代表作品包括《爱情鸟 - 1》（图 3.19）、《公元 3009》（图 3.20）、《金字塔》（图 3.21）等。2007 年，作品《处决》（图 3.22）在伦敦苏富比拍卖中以约 4350 万元人民币成交，创下当时中国当代艺术的拍卖纪录；同年，岳敏君入选美国《时代周刊》“全球最具影响力百人榜” 并登上封面，成为中国当代艺术面向国际的代表性面孔之一。市场的成功并未让他完全固化于单一符号，相反，他始终在同步推进场景系列、处理系列、迷宫系列、表皮系列等多元探索，不断拓展反讽的边界与维度。

岳敏君艺术最核心的视觉标识，是千篇一律的 “傻笑人” 形象：所有人物均以艺术家自身为原型，留着平头或光头，面色粉红，双眼紧紧眯成一条缝，嘴巴咧到极致，露出一排整齐细密的白牙，呈现出一种夸张到失真的大笑状态。这一形象并非单纯的自我表达，而是一具承载着多重反讽意涵的 “精神面具”。

首先，面具的表层是 “狂欢式的戏谑”，深层则是 “虚无化的生存”。紧闭的双眼是理解这一形象的关键：它意味着人物拒绝直视外部现实，转而向内退守，用感官的关闭来隔绝现实的荒诞与沉重；而夸张到变形的大笑，则成为掩饰精神空洞的保护色。岳敏君曾坦言，这种精神状态与时代情绪直接相关：“1989 年大学毕业，有一种失落感，理想主义的失落…… 我开始做一排排的人，一排排的人有一点力量感，也有一种嘲笑的感觉，符合我那时的心态，也发泄了内心的不愉快。” 这种 “嘲笑” 不是指向具体的人和事，而是对整个生存境遇的反讽：当理想崩塌、价值失序，个体无力改变现实，便只能用 “一笑了之” 的姿态自我消解，用极致的快乐面具掩盖极致的精神茫然。

有研究者从身份认同的角度指出，这一笑脸形象对应着转型期个体的 “虚假认同” 状态：当代青年在现实中戴着面具生活，目标价值与自我认同不断分裂，只能以伪装的形象应对世界。岳敏君的 “傻笑面具” 正是这种生存状态的精准镜像 —— 笑容越灿烂，内心越空洞；表情越统一，个体越模糊。它反讽了一种普遍性的人格分裂：人们在大一统的社会规训与消费主义的潮流中，逐渐丧失真实的自我表达，只能用标准化的 “快乐表情” 扮演社会期待的角色。

其次，群像化的 “傻笑人” 反讽了集体对个体的同质化消解。在《轰轰》《垃圾山》（图 3.23）、《十五个活着的姿势》（图 3.24）等作品中，无数个一模一样的笑脸人或整齐排列，或堆叠挤压，或漂浮游荡，构成了庞大的 “快乐群体”。这些个体没有姓名、没有性格、没有差异，只有统一的傻笑表情，如同工业流水线上的标准化产品。栗宪庭对岳敏君有过核心评价：他称岳敏君为 “最重要的玩世写实主义的艺术家”，指出其语言方式是 “反复用自己的形象做模特儿，摆出各种怪异、可笑的动作，和嬉皮笑脸的表情，并通过对这些动作和表情的自嘲性描写，表达出当今空虚无聊的精神世界”，并认为其作品 “兼有波普和招贴艺术的强烈符号性和简洁的视觉力量”[143]。这种调侃本质上是反讽：当社会用统一的价值观、统一的生活模式规训所有人，个体便异化为没有差别的 “集体符号”，所谓的 “个性解放” 最终沦为表情一致的集体狂欢。

[143] 陈华美.岳敏君：千万级 “修炼” 记［J］. 东方艺术，2009 (5)：120-127.（转引栗宪庭评述）

更进一步看，“傻笑面具”的反讽还指向“偶像的祛魅”。岳敏君通过不断复制自我形象，主动将自己制造成“艺术偶像”，这一行为本身就是对偶像文化的反讽。他在访谈中谈及这一创作逻辑：不断复制自己的形象，本质是模拟电视、电影等大众媒介的偶像生产方式，当形象被持续重复便会生成巨大的符号力量；而艺术家主动将自身塑造成偶像符号的过程，恰恰可以揭穿偶像生产的内在逻辑 —— 所谓的偶像、英雄与权威，不过是被不断复制、建构出来的符号，当自我主动成为空洞的偶像符号，其自带的崇高性便在戏谑中自行消解。

岳敏君的反讽不是直白的批判，而是通过一系列成熟的视觉语言策略实现的，其中复制、艳俗色彩与经典挪用，构成了其反讽艺术的三大支柱。

一是机械复制的手法，反讽消费社会的文化逻辑。岳敏君对自我形象的反复复制，在形式上呼应了“机械复制时代”的文化特征。与安迪·沃霍尔复制玛丽莲·梦露、坎贝尔汤罐头不同，岳敏君复制的是“自我”，且赋予其统一的傻笑表情。这种复制既是对商业社会偶像工业、批量生产逻辑的戏仿，也隐喻了当代人生存的“复制化”—— 每天重复着相同的生活轨迹，扮演着相同的社会角色，个体生命的独特性被日复一日的重复消耗殆尽。当无数个相同的“傻笑人”铺满画面，视觉上的冲击力转化为精神上的荒诞感，反讽的效果便在重复中不断叠加、放大。

二是高饱和度的平涂色彩，反讽精英艺术的崇高美学。岳敏君的画面摒弃了学院派油画的复杂调色与光影层次，采用大面积平涂的纯色：人物皮肤多用玫红、大红等暖色调，背景则常是高明度的蓝天，色彩鲜艳直白，对比强烈，带有强烈的商业广告与政治宣传画视觉特征。这种色彩选择并非偶然：一方面，它消解了传统油画的精英感与艺术性，用艳俗、大众化的视觉语言拉近艺术与大众的距离，反讽“高雅艺术”的虚伪崇高；另一方面，红色作为中国政治话语与民间文化中的标志性色彩，与蓝天的纯净背景形成荒诞的反差，暗含着对宏大叙事与消费社会合流的微妙反讽。他将政治宣传画的视觉特征与商业广告的鲜亮色彩相融合，使之成为自我意识表达的载体，让反讽在视觉层面便拥有了直击人心的力量。

三是对经典图像的挪用与改写，反讽历史与文化叙事。90 年代中期以后，岳敏君开始大量挪用中西经典图像，尤以西方艺术史名作为核心改写对象，将原作中的人物全部替换为自己的傻笑形象。例如其改编自德拉克洛瓦同名名作的《自由引导人民》（图 3.25），表面上挪用了西方艺术史经典符号，实则通过荒诞的表现方式消解了东方主义凝视的权力关系。而在改写自席里柯《希阿岛的屠杀》的同名作品中，原本的受难者被悉数替换为傻笑人像，呈现出荒诞的自我屠戮图景；再如 2022 年展出的巨幅作品《我与毕加索》（图 3.27），以毕加索经典反战作

品《格尔尼卡》为戏仿蓝本，将原画中扭曲痛苦的人体全部置换为标志性的 “大笑人”。这种对西方艺术史的荒诞解构，既是对全球化文化霸权的挑衅，亦是对 “艺术崇高性” 的祛魅。

在后期的 “场景系列” 中，岳敏君的反讽更加隐晦：他选取中外历史名画，抽离掉画面中的主体人物，只留下空荡的场景与氛围。原本承载着宏大叙事的历史画面，失去了英雄与主角，只剩下沉默的背景。这种 “留白式” 的改写，反讽了历史叙事的建构性 —— 所谓的历史经典、视觉权威，不过是被人为赋予意义的图像；当主体被抽离，所谓的崇高意义也随之崩塌。岳敏君在谈及该系列时表示，画面中最显眼的事物未必是核心，图像本身本就具备多重阐释空间。

学界普遍注意到，岳敏君的戏谑表达区别于西方波普的商业戏谑，也超越了一般玩世现实主义的表层调侃，其创作气质与中国传统庄禅思想形成内在呼应。面对社会转型期的现实矛盾，中国传统文人常以超然的姿态化解执念，这种处世智慧投射在画面中，便是无差别的大笑与消解一切的松弛感。在西方语境中，“笑” 的反讽往往带有犬儒主义的愤世嫉俗，或是解构主义的颠覆冲动；而在岳敏君的作品中，大笑更接近庄子 “齐物论” 式的超脱 —— 是非、善恶、荣辱、成败在一笑之中被拉平消解，个体借此挣脱外物束缚，获得精神层面的松弛与自洽。

这种东方式的表达，本质是一种温和的疏离与软性反抗。傻笑的人物看似麻木松弛，实则主动从刚性的规训体系中抽离，以精神上的超脱实现内在的自主，这也正是传统智慧中 “大智若愚”“逍遥游” 观念的当代视觉转译：反讽的终点不是激进的摧毁，而是个体的精神自救 —— 当外部现实难以改变时，以戏谑消解执念，守住内心的平和与自由。

也正因如此，岳敏君的反讽没有尖锐的攻击性，反而带着一种荒诞的幽默感与超然的旷达。他批判社会的异化，却不沉溺于愤怒；他调侃现实的荒诞，却不走向虚无。在 “傻笑人” 面具的背后，是东方式的修心智慧：以反讽为路径，最终指向的是个体精神的自我完成。这也让他的艺术在社会批判性之外，拥有了美学与心性的双重价值，成为中国传统美学当代转化的典型案例。

作为中国当代艺术最具市场辨识度的符号之一，岳敏君的创作始终伴随着争议。最集中的批评指向其 “符号的固化”：认为他几十年重复 “大笑脸” 形象，是自我复制、迎合市场，缺乏艺术创新。对此岳敏君回应道：“重复不是简单的意思，重复恰恰是有力量的，是一个重要的、过去我们忽略掉的一个艺术的因素。” 事实上，在 “大笑脸” 之外，他从未停止探索：迷宫系列用空间符号探讨精神迷失，表皮系列用扭曲的形态隐喻人的异化，综合材料与装置作品则拓展了反讽的媒介边界。只是 “傻笑人” 的符号太过深入人心，遮蔽了其创作的丰富性。

从艺术史的维度看，岳敏君作为玩世现实主义的核心代表，其艺术价值是毋庸置疑的。他精准地捕捉到了中国社会从计划经济向市场经济转型过程中，集体性的精神茫然与价值错位，用极具传播力的视觉符号，为一个时代留下了精神肖像。他的反讽式艺术实践，既是对现实的镜像式反映，也是对时代的批判性反思；既回应了西方当代艺术的语言体系，又根植于本土的文化传统与生活经验，构建了具有中国特质的当代艺术表达。

时至今日，岳敏君的“傻笑人”依然拥有强大的阐释力。在娱乐至死、表情包泛滥的当下，这种用夸张表情掩饰真实情绪的“面具化生存”，反而成为更普遍的社会症候。从这个意义上说，岳敏君的反讽式艺术表达并未过时，它像一面恒久的镜子，照见每个时代里人们藏在笑容背后的真实自我。

岳敏君以“傻笑人”为核心的艺术创作，构建了中国当代艺术中极具代表性的反讽美学体系。他用面具化的形象、复制化的手法、艳俗化的色彩，完成了对社会现实、集体生存、文化叙事的多层反讽；又以传统庄禅思想为精神参照，赋予反讽超然旷达的东方底色。在戏谑的表象之下，是对时代精神困境的深切关照；在荒诞的笑声背后，是对个体精神自由的执着追寻。作为玩世现实主义中极具反讽精神的标杆性艺术家，岳敏君的艺术不仅是中国当代艺术史上的重要篇章，更是理解中国社会转型期文化心理的关键入口。

3.3 曾梵志：表现主义的精神转译者

曾梵志的艺术实践以其独特的方式映射了中国当代艺术的一条隐性轨迹：在急剧社会转型的历史褶皱中，个体经验如何通过表现主义的视觉语言被放大为集体性的精神症候。其创作潜藏着一个民族文化主体性艰难重构的内在逻辑 —— 传统精神因子与西方现代语言在画布上交织，生成一种症状性的现代文本，既承载着本土经验的痛感，又不得不借助外来的形式法则予以表达。曾梵志的艺术由此可以被理解为一种“翻译”行为：将中国社会内部难以言说的精神创伤转码为国际当代艺术界可识别的视觉符号。以俄国形式主义者维克托·鲍里索维奇·什克洛夫斯基的“陌生化”理论作为透镜加以审视，我们能够清晰地看到，曾梵志持续地将日常物象从自动化认知中抽离出来，迫使观者重新经历感知的过程，而非习惯性地掠过。这种对感知难度的刻意增加，构成了其艺术方法论的核心。正如艺术批评家王春辰在「历史的凝视」系列策展论述中指出，曾梵志的作品隐含着巨大的民族心理症候，是中国社会转型期精神经验的视觉表征。而他的绘画恰恰是通过对熟悉场景的系统性“变形”，使那些被我们日常忽略的生存真相重新显影。

《肉》（图 3.28）、《肉》第 2 号（Meat no. 2）（图 3.29）源于曾梵志对住处附近肉铺日常景象的观察，画面以粗犷的红白色笔触涂满画布，将日常生活中本应被“自动化”处理的“肉”这一视觉元素极度放大、扭曲，色彩浓烈，从而从观者的习惯性认知阈限中被强行抽离。什克洛夫斯基在其《散文理论》中指出，艺术的目的是使人恢复对生活的感觉，艺术的手法就是使对象变得陌生，使形式变得困难，以增加感知的难度和时长。肉铺中的肉在日常语境中往往被交易与消费的实用逻辑所掩盖，成为一种不被真正“看见”的背景性存在；曾梵志的绘画则通过表现主义的浓烈色彩和粗犷笔触，阻断了这种自动化认知，迫使观者直面物质与身体之间原始而残酷的关系。与此同时，米歇尔·福柯在《临床医学的诞生》中分析了现代医学凝视如何将病人的身体对象化为可解析的客体，而曾梵志对肉铺中动物躯体的凝视，正构成了一种类似的“临床式”观察——肉体被剥离了主体性，成为被展示的物质存在。这种凝视既是对日常现场的纪实，也是对生命脆弱性的哲学追问。

与《肉》系列形成呼应的《协和》系列，将陌生化的对象从市井空间转移到医院空间。1991 年的《协和医院系列之一》（图 3.30）是系列的鸿篇巨制，连续的画面延展了医院空间的压抑感，病号服人物的扭曲肢体与冷峻的白色空间形成强烈的视觉张力。《协和医院系列之三》（图 3.31）单幅作品中，画中的病号服人物肢体扭曲、面容模糊，医院这一本应承载救治与希望功能的场所，在曾梵志的笔下变得阴郁而压抑。白色的床单、冷峻的器械与病人僵硬的姿态构成了一种令人不安的视觉张力，医院空间由此被彻底陌生化，观者无法再以习惯性的“健康—疾病”二元框架来理解画面，而是被迫进入一种更为原始的感知状态。从《肉》到《协和》，曾梵志的早期创作建立了一种将日常空间异化为存在论现场的绘画方法论，日常场景的陌生化成为通向深层精神真实的唯一路径。

与《肉》系列形成呼应的《协和》系列，将陌生化的对象从市井空间转移到医院空间。1991 年的《协和医院系列之一》（图 3.30）是系列的鸿篇巨制，连续的画面延展了医院空间的压抑感，病号服人物的扭曲肢体与冷峻的白色空间形成强烈的视觉张力。1992 年的《协和医院系列之三》（图 3.31）单幅作品中，画中的病号服人物肢体扭曲、面容模糊，医院这一本应承载救治与希望功能的场所，在曾梵志的笔下变得阴郁而压抑。白色的床单、冷峻的器械与病人僵硬的姿态构成了一种令人不安的视觉张力，医院空间由此被彻底陌生化，观者无法再以习惯性的"健康—疾病"二元框架来理解画面，而是被迫进入一种更为原始的感知状态。从《肉》到《协和》，曾梵志的早期创作建立了一种将日常空间异化为存在论现场的绘画方法论，日常场景的陌生化成为通向深层精神真实的唯一路径。

1993—1994 年间，曾梵志从武汉迁居北京，都市生活的疏离感催生了《面具》系列。1994 年的《面具系列 1994 No.1》（图 3.32）标志着面具意象的正式确立，苍白面具首次成为画面核心符号，人物拘谨的姿态与僵硬的手势，精准传递出社交场域中的个体焦虑。《面具系列 4 号》（图 3.33）中，苍白面具、西装革履的装束与放大比例的血红双手构成了一个复杂而精密的符号系统。面具作为核心意象，既是遮蔽也是暴露——它遮盖了人物的真实面容，却同时将人物内在的虚伪与焦虑外化为可见的戏剧道具。1997 年的《面具：彩虹》（图 3.34）则代表了系列向"虚假背景"阶段的重要转变，画面构图愈发稳定，五名男子戴着咧嘴大笑的面具站在绚烂的彩虹之下，身穿西装与鲜艳衬衫，彩虹的虚假绚烂与面具的僵硬笑容形成鲜明对比，人物勾肩搭背的姿态与闭合的双眼传递出社交场域中的集体疏离。红领巾在曾梵志的符号系统中构成集体主义教育的标志性符码，与金色领带所代表的新兴市场逻辑并置于同一画面，构成了一幅后社会主义时代精神状态的症候图谱——前者指向旧有的意识形态语汇，后者则象征着消费主义身份标识，二者在同一人物身上的共存，暗示着上一代集体主义记忆在当代社会的失效与残留。面具系列的深层意义在于，它不仅是对个体伪装行为的描绘，更是对整个社会符号系统的解码 ——在这个系统中，每一个人都被迫佩戴着双重甚至多重的面具，在旧有的意识形态语汇与新兴的消费主义语法之间艰难周旋。

沿着符号解构的路径推进，曾梵志在 2001 年创作的《最后的晚餐》（图 3.35）将这一策略推向了极致。这幅画将列奥纳多·达·芬奇的宗教经典场景置换为当代中国的教室图景：十二门徒化作围坐桌边、戴着面具、系着红领巾的少先队员，西瓜取代了圣餐面包与葡萄酒，达·芬奇原作中犹大的位置则由一位戴着金黄色西式领带的人物占据——金色领带象征着金钱与西方资本主义，与红领巾所代表的集体主义理想形成尖锐对立。从米哈伊尔·米哈伊洛维奇·巴赫金"狂欢化"理论的角度审视，这一改写典型地体现了狂欢文化的核心机制——降格与脱冕[144]。巴赫金认为，狂欢化通过对官方文化的戏谑性颠覆，打破固有的等级秩序，使神圣降格为世俗，使永恒消解为暂时。在《最后的晚餐》中，宗教史上最庄严的共餐时刻被降格为一场中国式课堂聚餐，圣餐的神圣性被日常的饕餮所取代，达·芬奇的经典构图则成为被戏仿的"官方文本"。红领巾作为集体主义教育的标志性符号，在画面中被刻意呈现为"全覆盖"状态——所有人物统一佩戴，暗示着上一代意识形态在当代社会中的普遍残留；而金黄色领带作为唯一异质性元素，精准地标示出犹大式的背叛者位置，指向新兴的市场逻辑与消费主义身份标识。二者并置于同一画

[144] [俄] 米哈伊尔·米哈伊洛维奇·巴赫金。陀思妥耶夫斯基诗学问题 [M]. 刘虎，译。北京：中央编译出版社，2010：81，166

面，构成了一幅后社会主义时代精神状态的症候图谱：集体记忆的同质化佩戴与个体欲望的差异化暴露，在此形成了极具张力的视觉辩证。

《最后的晚餐》于 2013 年在香港苏富比以 1.8 亿港元成交，创下当时亚洲当代艺术的拍卖纪录，这一市场价格本身即构成了另一重狂欢 —— 阿瑟・丹托在《艺术的终结之后》所论述的 “艺术界” 体制对符号资本的兑现机制，在此得到了最为直观的验证。曾梵志通过限量策略与品牌合作维持作品的稀缺性，市场价格成为作品意义生产的有机组成部分，艺术、资本与符号在狂欢的舞台上达成了复杂的共谋关系。

2004 年起，曾梵志开始了从“画什么”到“怎么画”的重要转向，《乱笔》系列（亦称“抽象风景”系列）标志着这一转型的全面展开。《哥哥》（图 3.36）是转型期的关键作品，画中人物卸下了“面具”时期的标志性假面，以木马与投影构建出怪诞而天真的心理空间；曾梵志以大面积的红色与几笔情绪化的绿色形成强烈反差，通过色彩的夸张与形式的变形，使社会身份符号转化为个体精神状态的隐喻。《无题》（乱笔系列）（图 3.37）的创作源于京剧样板戏《红色娘子军》的图像记忆，但艺术家以奔放而凌乱的笔触对原有图像进行了系统性的破坏与遮蔽，可辨识的革命叙事在抽象的线条网络中逐渐隐没、碎裂、消散，画布不再是单一声音的独白空间，而成为多元声音交汇的场域。2012 年的《安迪・沃霍尔》（图 3.38）则将乱笔语言与肖像创作结合，凌乱的线条覆盖了波普艺术大师的经典面容，既是对西方艺术前辈的致敬，也是东西方艺术语言的一次深度对话。西方抽象表现主义的行动性笔触与中国传统文人画的书法性线条在此相遇，两种异质性的视觉传统不再以主次关系排列，而是以对话的方式相互质疑、相互渗透、相互改写。笔触本身获得了独立的生命力，它们既是破坏的工具，也是建构的媒介；既是对革命图像的 “涂抹”，也是对新型视觉语言的 “书写”。《乱笔》系列恰恰印证了这一点：画面的最终意义既不在于被遮蔽的样板戏图像，也不在于纯粹的抽象形式，而在于这两种视觉语言之间的张力与互动。在随后的水墨实验中，曾梵志创作了《蓝》（图 3.39）与《江山如此多娇之二》（图 3.40）等作品，近观时可见物质性细节 —— 墨色的浓淡变化、宣纸的肌理质感、笔触的速度与力度；远观时则呈现整体性的意象 —— 山峦的起伏、云雾的流动、空间的深远。这种双重视觉结构呼应了中国传统绘画 “近取其质，远取其势” 的美学原则，同时也将西方抽象表现主义的身体性行动注入了水墨媒介的物质特性之中。

曾梵志的创作始终无法绕开一个核心的文化命题：在全球化语境中，中国艺术家如何在西方主导的艺术话语体系中确立自身的文化身份。爱德华・萨义德在《东方学》中揭示了西方如何

将东方建构为与自身相对立的 “他者”，而中国当代艺术在国际舞台上的展示，往往不自觉地落入了这一东方主义的认知框架 —— 政治符号的凸显、意识形态差异的强调，某种程度上正是迎合了西方观众对 “异质中国” 的想象与期待。然而，曾梵志的复杂性在于，他并未简单地迎合或拒绝这一框架，而是在其内部展开了一系列微妙的协商与对话。他曾自述 “西方艺术是我的启蒙老师，但中国文化根植在血液里”，这一表述本身就构成了一种自我与他者之间的对话姿态：承认西方影响的合法性，同时坚称本土文化的不可化约性。张旭东在《改革时代的中国现代主义》中指出，中国新时期的现代性路径呈现出 “多重历史时间共时叠合”[145] 的特征，前现代、现代与后现代的文化经验在改革开放的短时段内集中爆发，造就了特殊的精神张力与文化创造力。曾梵志的艺术正是这种压缩现代性的视觉表征：他同时调用西方表现主义的语言、中国传统水墨的技法与社会主义现实主义的图像资源，在画布上展开了一场跨文化、跨时代的多重对话。2017 年的《虎》（图 3.41）与 2020 年的《自画像》（图 3.42）则代表了其创作后期的探索：《虎》以巨幅尺幅与奔放笔触重构了传统瑞兽意象，将东方文化符号与当代表现语言深度融合；《拉奥孔》则回归个体表达，在乱笔与具象的平衡中完成了艺术家的自我精神审视。2009 年威尼斯双年展上曾梵志作品的亮相，标志着其被正式纳入国际当代艺术的主流话语，但与此同时，创伤记忆、时代症候与市场规则之间的三重张力始终未曾消弭。吕澎在梳理 1990 年代中国艺术史时指出，这一代艺术家不得不在体制与市场、本土与全球、个人记忆与公共叙事的多重夹缝中寻找立足之地[146]，曾梵志的职业生涯恰是这一历史判断的最佳注脚。

综观曾梵志从《肉联》到《乱笔》数十年的创作历程，画笔始终未曾偏离对中国社会精神变迁的记录与反思，但其记录方式绝非简单的镜像式再现，而是通过系统性的形式变形使日常经验重新变得可见、可感。克莱夫・贝尔在《艺术》中提出 “有意味的形式” 这一经典命题，强调艺术的本质在于线条、色彩以某种特殊方式构成的审美关系，而非对现实的摹仿。曾梵志的绘画正体现了这一形式主义的洞见：无论是肉联厂的血腥场景还是面具系列的符号系统，其力量均来源于形式对内容的超越与重塑。

在理论的层面，什克洛夫斯基的陌生化理论与巴赫金的对话 — 狂欢化理论为我们提供了进入曾梵志艺术世界的两把钥匙 —— 前者揭示了其如何通过对日常场景的变形来恢复感知的鲜活性，后者则阐释了其如何在画布上建构多元声音交汇的对话空间，以及如何通过对经典文

[145] 张旭东。改革时代的中国现代主义 —— 作为精神史的 80 年代 [M]. 北京：北京大学出版社，2014：456

[146] 吕澎。中国当代艺术史：1990—1999 [M]. 长沙：湖南美术出版社，2000：124—134

本的戏谑性改写来实现文化的颠覆与更新。文化系统的活力恰恰来自于边界地带的不断协商与渗透，从这点看出曾梵志的创作方法论提供了更为宏观的理论视野。在曾梵志的艺术实践中，边界既是地理的 —— 武汉与北京的位移、中国与西方的往返，也是符号的 —— 具象与抽象的张力、传统与现代的碰撞，更是身份的 —— 自我与他者的对话、本土与全球的协商。在天下一家的全球化语境中，当代艺术的突围之路或许并不在于选择某一阵营、皈依某一传统，而在于勇敢地驻守边界，在持续的对话中生成新的意义。曾梵志的艺术，正是这一边界写作方法的持续实践。

3.4 毛焰：新表现主义的精神肖像

毛焰的艺术语言呈现出多元融合的独特风貌，其深层结构在于将西方古典肖像画技法与中国文人画 “写意” 传统进行了高度个人化的整合。1991 年毕业于中央美术学院后，毛焰的早期作品延续了学院写实主义的基本特征，同时深受欧仁・德拉克洛瓦、弗朗西斯科・戈雅、埃贡・席勒等西方表现主义绘画先驱的影响，并将文艺复兴大师阿尔布雷希特・丢勒视为艺术追求的至高标杆。丢勒作品中所蕴含的严谨造型意识与精神性张力，为毛焰日后的创作奠定了深层的审美基石。

1992 年的《小山的肖像》是毛焰毕业初期的扛鼎之作，获广州首届九十年代艺术双年展学术奖。画面人物形体夸张、情绪张力饱满，已然显露出表现主义的创作倾向，标志着其从学院写实向个人风格的过渡。1993 年的《伫立的青年》（图 3.44）进一步强化了形体的雕塑感与精神性，明暗对比强烈，人物形象脱离了具体的身份属性，成为承载精神情绪的视觉载体。至 1996 年的《记忆或者舞蹈的黑色玫瑰》（图 3.45），毛焰将这一表现语汇推向成熟：人物形体在夸张中保持着精密的造型控制，情绪饱满而内敛，画面兼具表现主义的张力与古典肖像的精神深度，成为其"朋友肖像"阶段最具标志性的作品之一。从《小山的肖像》到《记忆或者舞蹈的黑色玫瑰》，毛焰以持续深化的精神性探索，完成了从学院写实向个人表现主义语汇的转型，日常形象的陌生化与人物内心景观的提纯，共同构成了其早期创作的方法论内核。

90 年代中期，毛焰赴南京艺术学院任教，这一人生转折堪称其创作历程中的重要分水岭。在南京相对疏离于政治中心的学术氛围中，毛焰得以沉潜于纯粹的形式探索，逐步构建起一套独具特色、高度个人化的肖像绘画语言体系。正如莫里斯・梅洛 - 庞蒂在《知觉现象学》中所阐发的 “身体感知” 理论所示，知觉并非对外部世界的内部镜像式表征，而是身体在世的实践

性涉入[147]。毛焰的笔触可被视为 “身体感知的延伸”—— 每一笔的轻重缓急、每一层的透明覆盖，都承载着画家身体的节律与呼吸，构成了一种现象学意义上的 “活生生的表达”。正是这一阶段的创作成果，为毛焰在学术领域赢得了极高的赞誉，奠定了他在当代中国绘画领域的重要地位。

在《青年郭力》系列（图 3.45）作品中，跨文化融合的艺术特征得到了充分彰显。人物面部肌理刻画细腻精微，明显受到伦勃朗式明暗法的深刻影响。傅小桐、姜松平对肖像光影光斑的相关研究，亦能辅助阐释毛焰面部微妙光影的造型逻辑[148]。毛焰以卓越的技巧精心描绘面部，通过冷暖色调的微妙过渡与高光阴影的精确控制，使人物获得雕塑般体量感。然而背景大面积抽象虚化，带有中国文人写意意境，前景写实与背景写意形成张力，达成视觉动态平衡。1996 年的《青年郭力 — 缅怀德拉克洛瓦》（图 3.46）是系列的升华之作，作品以浪漫主义大师德拉克洛瓦的肖像构图为参照，却以毛焰独有的灰色调与细腻笔触完成了本土化转译，既是对西方艺术传统的致敬，也是个人精神语言的确立。这种跨文化融合绝非简单技法拼贴，而是植根于毛焰对不同文化传统的深度理解。正如毛焰所言：“绘画不是简单的技巧展示，而是不同文化和个人情感融合的表达。”[149]他进一步阐释道：“我觉得好的绘画方向比方式更重要。一是内心化；二是需要深度表达；三是表达的方式不是风格，是相对质朴、坦诚的，我说的是一个方向，不是方法。”这一创作理念清晰表明，毛焰追求的并非标签化风格，而是直抵精神内核的本质化表达。

毛焰在油画创作中以 “薄涂法” 为核心技法，构建独特绘画语言体系。他层层叠加透明薄颜料，依托多层透叠形成朦胧深邃的画面氛围，该技法源头可追溯至列奥纳多・达・芬奇、扬・凡・艾克等文艺复兴间接画法。在此基础上，毛焰融入丙烯媒介做材料实验，形成传统油画与现代媒介的视觉对话。“灰色系列”《我的诗人》（图 3.47）、《H 的肖像》（图 3.48）等剥离人物阶层、职业等社会标签，以冷灰色虚空构建纯粹精神场域，人物游离于具体时代语境之外，成为现代人普遍精神疏离的视觉象征。1997 年的《我的诗人》以极致的灰色调塑造人物精神气质，朦胧的轮廓与细腻的面部光影，将诗人的敏感与孤寂刻画得入木三分；1999 年的《H 的肖像》延续了这一美学，人物面容更加模糊，身份属性进一步消解，精神表达愈发纯粹。2000 年

[147] [法] 莫里斯・梅洛 - 庞蒂。知觉现象学 [M]. 姜志辉，译。北京：商务印书馆，2001：115

[148] 傅小桐，姜松平.对肖像油画中 “光斑” 的探索 [J]. 美术教育研究，2021 (2)：12—13

[149] 茉莉. 毛焰：在肖像画创作中追求艺术语言的观念性[EB/OL]. 雅昌艺术网, 2014-10-23. https://m-news. artron.net/20141023/n667316.html.

之后，毛焰的肖像创作已全面进入 "托马斯时期"，以 2004 年的《托马斯肖像 2004 No.5》（图 3.49）、2006 年的《托马斯肖像 2006 No.3》（图 3.50）、2009 年的《椅子上的托马斯》（图 3.51）与 2016 年的《托马斯肖像 ——2016 NO.1》（图 3.52）为典型代表：这一阶段他并未延续 90 年代对当代文人群体的书写路径，而是以卢森堡友人托马斯这一去身份化、去地域性的形象为核心母题，从 75×60cm 的常规尺幅到 330×200cm 的纪念碑式大尺幅，在十余年的反复描绘中不断消解具体社会标签与文化属性，以稀薄的灰色调与松动的笔触强化对普遍精神气质的传达，最终实现了个体具象刻画与超越性精神书写的平衡。以《椅子上的托马斯》（图 3.51）为例，薄涂带来氤氲朦胧的人物质感，局部丙烯强化色彩张力；从瓦尔特·本雅明 “灵光” 理论来看，多层手工罩染的劳作过程保留绘画独有的手工原真性，是机械复制无法替代的艺术价值[150]。本雅明指出，“灵光” 源于艺术品独一无二的时空在场，手工笔触承载创作者气息，毛焰数十层叠罩的创作过程，本身就是对图像复制时代的审美抵抗。

2000 年后《托马斯》系列走向成熟，毛焰长期以西方青年托马斯为描绘对象，数十种灰色精微过渡构建完整灰色视觉体系。灰色作为中间态，隐喻现代人暧昧、不确定的精神处境。2004 年的《托马斯肖像 2004 No.5》（图 3.49）是系列早期的经典，小尺幅画面中灰色层次丰富细腻，人物神情内敛疏离，标志着托马斯系列语言的定型；2012 年的（图 3.53）加入了服饰道具的刻画，帽子的深色块与面部的灰色调形成节奏变化，精神表达更具层次；2016 年的《托马斯侧面像》（图 3.54）则以侧面构图探索肖像的表达边界，轮廓线的虚实处理极具东方写意韵味，进一步强化了作品的精神性。

毛焰画作中模糊五官、苍白肤色是主动视觉策略，刻意消解人物具体身份，隐喻现代社会个体同质化、身份异化的精神困境，引导观者反思现代性下人的精神漂泊。栗宪庭曾评价道："毛焰作品的精彩之处是他独特的笔触，塑造对象尤其是脸部所用的明暗斑驳的技巧，给人一种神经质的敏感和紧张感，仿佛每一个小笔触都是一个神经末梢，在一明一暗的斑驳中流露出不安、疑虑和心跳过速。"[151]该评价精准印证其笔触作为身体知觉外化的现象学特质。

1994 年《青年郭力》是毛焰个人语言确立的标志性作品。毛焰在《青年郭力》创作自述中谈道：“1994、1995 年对我来说是个分水岭…… 每一张画尺寸都不大，但体现出敏感细腻的处

[150] [德] 瓦尔特·本雅明。机械复制时代的艺术作品 [M]. 王才勇，译。北京：中国城市出版社，2002：42—47

[151] 吕澎.中国当代艺术史：1990—1999 [M]. 长沙：湖南美术出版社，2000：132

理，情绪控制得很低，我作为创作者的精神态度在画中格外饱满。自此，我确立了今后创作的语言。” 从这件作品起，小尺幅、低饱和灰色调、聚焦内在精神成为其稳定创作范式。

毛焰在中国当代油画肖像领域具备不可替代的独特价值。区别于同期政治波普、玩世现实主义的戏谑批判路线，他选择回归绘画本体、向内勘探个体精神，开辟了 20 世纪 90 年代当代艺术第三条发展路径。其创作轨迹清晰呈现从集体叙事转向个体精神、意识形态表达转向形式自律的艺术“精神转向”，是反思 80 年代新潮美术、抵抗 90 年代艺术商品化的典型样本，证明图像泛滥时代绘画仍具备厚重精神承载力。

材料实验层面，毛焰稀释油画媒介趋近水墨质感，打破油画、水彩媒介边界，可置于阿瑟·丹托 “艺术的终结” 理论框架解读。丹托认为媒介不再是界定艺术的硬性标准，宏大线性艺术叙事走向消解[152]。毛焰跨媒介实践并非宣告绘画死亡，而是在多元媒介时代重构油画合法存在的精神根基。本雅明的灵光理论在其创作中得到反向印证，繁复手工薄涂重塑手工绘画不可复制的独一性，对抗数字图像批量生产带来的价值消解，具备鲜明的文化批判意义。

毛焰长期以西方模特托马斯为创作载体，打破西方凝视东方的传统二元叙事，置换东西方观看主体与客体。毛焰以东方创作者身份重构西方人物形象，跳出简单迎合或对抗的二元模式，在跨文化视觉实践中完成本土美学创造性转化，为全球化语境下中国艺术确立文化主体性提供重要实践样本。

综上所述，毛焰三十余年创作以独有的薄涂灰色肖像语言，搭建起向内求索的当代绘画范式，兼顾形式自律与深层精神反思，其跨媒介、跨文化实践为中国当代艺术如何平衡本土文脉与全球语境提供重要参照，拥有持久的理论与现实意义。

3.5 马轲：中国当代绘画的现代性突围

马轲作为中国当代艺术 “新生代” 重要代表，其创作路径既深植于中西艺术史的传统，又在全球化语境中展现出独特的个体化探索。马轲的艺术创作深深扎根于个人生命体验，构建起独特的 “创伤 — 觉醒” 创作模式。1998 年在东非厄立特里亚的援教经历，成为他艺术观念转变的关键转折点。炸弹在身边爆炸的瞬间，那种 “时间凝固” 的极端感受，彻底打破了他以往的观看逻辑。在战争边缘的艰难生存环境，让他察觉到日常表象之下隐藏的 “不可见真实”。

[152] [美] 阿瑟·丹托。艺术的终结之后：当代艺术与历史的界限 [M]. 王春辰，译。南京：江苏人民出版社，2007：15—18

正如他所说：“信息越发达，人的表达越难被传播”，基于对视觉媒介的这般反思，他将绘画当作对抗 “单眼镜头” 控制的有力精神武器，借由笔触的物质性重新构建起多维感知体系。

这段非洲经历带来的强烈文化冲击，在马轲的作品里演变成对 “观看秩序” 的不断探寻。2006 年的《望》（图 3.55），模糊的空间边界与悬浮的肢体，隐隐透露出跨文化语境中的身份焦虑。后来，他深入敦煌洞窟考察，将这次经历与之前的体验相结合，形成了独有的 “时空折叠” 创作理念。2011 年创作的《杯弓蛇影》（图 3.56）于 2012 年同名个展中首次亮相，是“时空折叠” 理念的成熟实践：画面将成语典故的心理意象转化为视觉形态，人物与光影虚实交织，平面性与立体感相互博弈，形成独特的视觉张力；同期创作的《指鹿为马》（图 3.57）则以历史典故为载体，通过扭曲的形体与荒诞的构图，完成了对权力话语与认知真相的哲学反思。英国评论家、策展人凯伦・史密斯曾在 2012 年马轲的展览《杯弓蛇影》评论文章中称他为中国第一个真正意义上的 “现代主义画家”[153]。

马轲的艺术根植于西方现代主义的传统，尤其是对立体主义、超现实主义的吸收与转化。他坦言：“绘画的本质是绘画”，这一观念呼应了保罗・塞尚对 “绘画本体” 的探索 —— 将世界简化为几何形体。在美术史脉络中，马轲的实践可被视为对 20 世纪现代主义的一次 “再激活”。他突破了西方现代主义对 “纯粹形式” 的追求，转而将形式语言与个体生存经验结合。《马上封侯》（图 3.58）是典型代表，作品借用传统吉祥语的符号，却以解构的人体与荒诞的构图消解了其世俗寓意，转化为对当代个体生存状态的隐喻。例如，其《骑马上虚空》系列（图 3.59）中，骑马人行走于黝黑森林，手持望远镜望向虚空，既是对保罗・高更《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》的哲学追问的延续，又以中国式的 “虚空” 概念重构了现代主义对存在的反思。2014 年的《彼岸》（图 3.60）则进一步深化了这一存在命题，人物伫立在虚实交界的岸边，望向未知的远方，既有现代主义的形式张力，又饱含东方哲学的玄思。

马轲的绘画革命始于对写实主义的突围。他上学时期师从中国表现派画风极具代表性的孙建平、袁运生两位教授，在此基础上发展出 “横向徘徊” 创作法：在《顶硬上》系列（图 3.61）中，艺术家通过反复刮涂形成厚重的肌理层，使画面在具象与抽象之间保持动态平衡。这种 “未完成性” 不仅是对传统绘画完整性的挑战，更暗含存在主义式的生命观 —— 正如画布上永不停息的笔触运动，人的存在本质亦是持续自我建构的过程。

[153] 胡涛.马轲：中国现代画向西方学了一百多年，仍被挡在塞尚门前 [EB/OL]. (2020-06-17)[2024-11-06]. https://i.ifeng.com/c/7xND94KinGy

受毕加索启发，其形式探索具有鲜明的语言学特征。在《古老的游戏》（图 3.62）等大尺幅作品中，马轲将人体分解为几何模块，通过立方体与锥体的拓扑变换，构建起“身体建筑学”。这种源自立体派的解构策略，在《爱莫机》（图 3.63）中发展为更激进的符号实验：被机械切割的肢体如同工业零件，暗喻现代社会的异化本质。中央美术学院学者指出，这种“解剖学式”的造型处理，实则是将勒内·笛卡尔理性主义视觉传统推向极致的精神显影。

马轲的艺术实践始终处于中西文化的张力之中。他早年受《芥子园画谱》与拉奥孔雕塑的双重启蒙，这一经历预示了他对“符号”的敏感——既是中国传统绘画的意象符号，也是西方古典艺术的悲剧性象征。例如其作品《马上封侯》《杯弓蛇影》以传统成语为名，却通过扭曲的人体与抽象背景，将古典寓言转化为对现代人心理焦虑的隐喻，实现了符号的跨时空转译。

近年来的《西游记》系列则进一步展现了其对传统文化的解构与重构。这一系列以章回体形式展开，将唐僧取经的旅程转化为艺术家自身的“精神西游”，既呼应了高更对原始主义的追寻，又暗合了后殖民语境下的文化身份困境。例如，《翻山越岭火焰山》（西游记系列）（图 3.64）中，人物被简化为几何轮廓，火焰以狂放的红色笔触覆盖画面，既是对敦煌壁画中“火焰纹”的抽象化处理，又以立体主义的空间分割消解了叙事的线性逻辑，形成一种“折叠时空”的视觉体验。2022 年的《柏拉图的洞穴之一》（西游记系列）（图 3.65）延续了这一创作脉络，多重形象的叠加与碎片化的空间处理，将经典神话演绎为关于真相与幻象的当代寓言，进一步拓展了传统文化符号的当代表达边界。

值得注意的是，马轲的跨文化实践并未陷入“东方主义”的窠臼。他拒绝以“中学为体，西学为用”的功利态度对待传统，而是通过“绘画的演化论”，将中西符号纳入同一语言系统，形成一种“西中有东”的美学范式。

如果说马轲在美术史中的位置是中国现代主义的一次“实验”的话，那么它是“未堕入西方现代主义窠臼的实验”和“未陷入传统符号乡愁的实验”，即以“抽象语言”和“私人经验”为基础的“时空融合模型”，而并非只是对形式语言的反思，而是作为“自省式的现代性”存在——即在对传统的反叛与西方现代主义的吸收之间、在“东”与“西”的双重断裂的语境下，“以画为体”重构一种“人”的存在境况。正如策展人卢迎华所言，马轲的绘画“建立了一种本体、空间、秩序和逻辑”，而这正是中国当代艺术走向“自主性”的关键一步[154]。

[154] 卢迎华.马轲作品［J］. 当代油画，2022（1）：244—251

在未来的美术史书写中，马轲或将作为一位 “桥梁式” 人物，连接起现代主义的遗产与后全球化的新语境，为绘画的 “无限可能” 提供持续的动力。

3.6 吴冠中：形式之美的探索者

吴冠中是二十世纪中国美术史上最具革新精神的艺术家之一，其一生跨越传统与现代、东方与西方、具象与抽象的多重艺术疆域，以不懈的探索为现代中国绘画开辟了一条独特的形式自觉之路。1979 年，吴冠中在《美术》杂志发表《绘画的形式美》，这篇文章的问世标志着他理论自觉的开端，也意味着改革开放后的中国美术界首次迎来了对形式问题正面而系统的学术讨论[155]。他将毕生精力投入 “油画民族化” 与 “现代化” 的双轨探索，试图在西方现代主义的形式语言与中国传统艺术的审美精神之间架设一座跨越文化鸿沟的桥梁。从这一宏阔的学术视野审视，英国艺术批评家克莱夫・贝尔所提出的 “有意味的形式” 理论与俄国抽象主义大师瓦西里・康定斯基关于 “内在需求” 的形式哲学，恰为理解吴冠中的形式探索提供了两个至关重要的西方理论坐标，使我们可以从中西比较的美学深度，把握这位中国现代艺术先驱的思想脉络与创作精髓。

追溯吴冠中艺术观念的发轫，必须回到二十世纪三十年代的杭州艺专与四十年代的巴黎岁月。1936 年，吴冠中考入国立杭州艺术专科学校，师从林风眠，由此踏上了艺术求索的漫漫征程。杭州时期的林风眠倡导 “中西调和” 的艺术理念，主张将西方现代绘画的形式张力与中国传统艺术的意境表达相融合，这一思想构成了吴冠中艺术观的最初基石。1947 年，吴冠中赴法国巴黎国立高等美术学院深造，在异国的艺术殿堂中系统研习了塞尚的结构意识、亨利・马蒂斯的色彩解放以及文森特・梵高的情感表现，从而获得了对西方现代主义形式语言的深层理解。1950 年，吴冠中毅然选择归国，将巴黎所学带回百废待兴的新中国。吴冠中的留法经历使其获得了一双 “形式的眼睛”—— 这双眼睛能够穿透物象的表层外观，直抵构成视觉艺术的本质要素，即线条、色彩、块面与空间之间那种超越再现功能的自律性关系。正是这双 “形式的眼睛”，为其日后 “形式美” 理论的提出储备了丰富的视觉经验与理论素材。值得注意的是，吴冠中在巴黎所习得的不仅是具体的技法手段，更是一种观看世界的方式 —— 他将这种方式带回中国，

[155] 吴冠中.绘画的形式美［J］. 美术，1979 (5)：33—35

在江南水乡的白墙黑瓦间、在黄土高原的沟壑纵横中，重新发现了东方风景中蕴含的形式韵律，从而为其形式探索确立了扎根于中国经验的本体根基。

从巴黎的视觉启蒙到二十余年后的理论自觉，吴冠中的形式探索经历了一个漫长的沉淀与酝酿过程，直至 1979 年才最终以系统的理论言说得以表达。这一年发表的《绘画的形式美》，是改革开放后中国美术界首篇系统讨论形式问题的文章，其学术史意义不可低估。吴冠中在文中旗帜鲜明地提出 “造型艺术的根本是形式美” 这一核心命题，并将形式与 “形式主义” 严格区分开来 —— 前者是造型艺术的本体诉求，后者则是一种脱离精神内涵的僵化教条。他进一步指出，形式美是一门科学，可以被分析和解剖，这意味着形式问题并非神秘莫测的天才灵感，而是具有内在规律可循的理性认知对象。1974 年的《太湖鹅群》（图 3.66）便是这一时期形式探索的油画代表作，画面以简约的色块构成湖面与鹅群，白色的鹅群点线面结合，在灰蓝色的湖面形成富有节奏的形式韵律，已然显露出形式美理论的创作雏形。同年创作的《一九七四年·长江》（又称长江万里图）（图 3.67）展现了吴冠中处理宏大叙事的非凡能力，这幅长卷以油画媒介营造出水墨画般的流动气韵，在绵延数千里的江山图景中保持着高度的形式节制 —— 每一个局部都可以独立成为一幅完整的构成研究，而整体上又统一在宏大叙事的磅礴气势之中。1980 年，吴冠中再接再厉，发表《关于抽象美》，将形式问题的讨论推向更深层面，明确提出 “抽象美是形式美的核心” 这一论断[156]。这一观点的提出在当时的美术界引发了激烈争论，因为长期以来，“抽象” 在中国艺术语境中几乎等同于 “资产阶级形式主义” 的负面标签，吴冠中的文章无疑打破了这一理论禁区。《鲁迅故乡》系列（图 3.68）则体现了吴冠中对传统散点透视与现代构成法则的创造性融合，画面采用 “移步换景” 的观察方式，将不同视角的空间印象整合在同一平面中，这既是对石涛 “搜尽奇峰打草稿” 传统理念的现代诠释，也是对西方现代主义多重视点构成的东方回应。1984 年的《故乡》（图 3.69）是吴冠中江南题材的经典之作，画面将江南民居的白墙黑瓦提炼为简洁的几何块面，穿插的线条与点景丰富了形式层次，在具象与抽象之间达成了精妙平衡，是其形式美理论的典型实践。

1979 年至 1981 年间，吴冠中先后在《美术》杂志发表《绘画的形式美》《关于抽象美》《内容决定形式？》三篇文章，系统确立了形式美理论的基本框架——从形式的本体论确立到抽象的核心地位，再到对"内容决定形式"传统教条的质疑，层层递进，在美术界引发持续数年的大讨论。1983 年，他又以《风筝不断线》一文回应了关于抽象与形式脱离现实生活的质疑，以

[156] 吴冠中.关于抽象美［J］. 美术，1980（10）：1—6

精妙的隐喻阐明了抽象与现实的辩证关系——风筝是作品，线是联系人民生活的情感纽带，风筝可以飞得很高很远，但断线的风筝便失去了意义[157]。同年创作的《狮子林》（图 3.70）则将太湖石的抽象之美推向极致，画面中的山石不再以传统的皴擦勾勒表现，而是以点、线、面的自由组合重构了园林的空间意象。这件作品几近完全抽象，然而细究其视觉结构，仍可辨识出太湖石 ″瘦、皱、漏、透″ 的形式特质——吴冠中没有抛弃物象之根，而是将其转化为形式组织的内在骨架。从《绘画的形式美》到《风筝不断线》，吴冠中以四篇文章构成了形式美理论的完整闭环：形式的本体论、抽象美的核心地位、内容形式关系的重构，以及抽象与现实的辩证统一。1986 年的《长城》（图 3.71）与 1981 年的《交河故城》（图 3.72）则将形式探索拓展至西北人文景观：《长城》以蜿蜒的线条构建山体与城墙的结构，墨色的浓淡变化营造出空间层次；《交河故城》以点线面的交织还原古城的遗址肌理，历史的沧桑感完全通过形式语言传递，实现了形式表达与精神内涵的高度统一。

在上述理论建构的过程中，吴冠中的形式思考与西方现代美学形成了深刻的跨文化呼应。贝尔在《艺术》一书中提出的 “有意味的形式” 理论认为，唤起审美情感的关键不在于作品所再现的内容，而在于 “线条与色彩的特殊组合” —— 即形式本身的自律性安排。贝尔强调，伟大的艺术之所以打动人心，是因为艺术家通过形式要素的组织创造了一种能够激发深层审美情感的结构关系，这种关系超越了日常经验与叙事再现的局限[158]。吴冠中虽未明确提及受贝尔影响，但二者在 “形式自律” 层面的理论契合却是显而易见的：吴冠中坚持形式美是造型艺术的根本，贝尔则主张形式是审美情感的终极源泉，两条思路殊途同归。康定斯基在《论艺术中的精神》中阐述的 “内在需求” 原则，则为吴冠中从具象走向抽象的形式简化提供了更为深层的精神阐释。康定斯基认为，形式的简化并非外在样式的模仿或技巧的游戏，而是内在精神表达的必然要求 —— 当艺术家的精神内涵需要超越物质外观的束缚时，形式的抽象化便成为不可抗拒的内在驱力[159]。吴冠中从具象的风景描绘逐步走向点线面的自由组合，其精神逻辑恰与康定斯基的 “内在需求” 理论若合符节：形式的提炼不是外在的装饰，而是内在审美体验的必然外化。1978 年的《张家界》（图 3.73）便是这一逻辑的绘画实践，画面将张家界的峰林地貌提炼为垂直的线条结构，色彩简约而富有张力，形式结构完全服务于内在的精神表达。

---

[157] 吴冠中.风筝不断线 [J]. 文艺研究，1983 (3)：90—95）

[158] [英] 克莱夫・贝尔。艺术 [M]. 薛华，译。南京：江苏教育出版社，2005：8—17

[159] [俄] 瓦西里・康定斯基。论艺术中的精神 [M]. 李政文，译。北京：中国人民大学出版社，2003：25—38

理论的锋芒最终须在具体的艺术作品中接受检验，吴冠中的形式美探索同样以其杰出的创作实践为自己提供了最有力的论证。《双燕》（1981 年）（图 2.7）是吴冠中自认为最具代表性的作品之一，画面以江南民居的白墙黑瓦为基底，将建筑元素几何化为简洁的矩形块面，两只飞燕以流畅的弧线穿越画面，形成刚与柔、静与动的鲜明对比。这件作品的魅力在于，吴冠中以西方现代构成的法则重新组织了中国传统水墨的江南意象 —— 白墙不再是单纯的物象再现，而成为留白的节奏性空间；黑瓦不再是写实的屋顶描绘，而成为墨色的韵律性排列；燕子的流线造型则赋予画面以生命的动态感。水墨媒介与几何构成的融合，使《双燕》既保留了东方艺术的空灵意境，又具备了现代主义的形式张力。从贝尔的视角审视，这件作品正是“有意味的形式”的东方诠释 —— 白墙与黑瓦的对比、飞燕的弧线与建筑的直线的交织，构成了一种能够激发深层审美情感的形式关系，这种关系独立于任何叙事性的内容而自足存在。

水天中评价吴冠中 “在抽象与具象之间找到了独特的平衡点”，既避免了纯抽象的空洞，又摆脱了纯具象的束缚[160]。1990 年的《天际黄河》（图 3.74）便是这一探索的典型代表，画面以点、线、面、体的现代构成法则重构了黄河的自然景象，在色彩块面的节奏性组织中传达出东方宇宙观中天地交融的苍茫意境。

吴冠中的形式探索始终围绕 “油画民族化” 与 “水墨画现代化” 这一双轨命题展开，二者相互渗透，共同指向一个核心目标：在形式层面实现中西艺术的深层对话。在 “油画民族化” 的方向上，吴冠中的创作实践力图以西方油画的媒介传达东方艺术的意境与气韵。他没有简单地在油画中加入中国题材或山水符号，而是从形式语言的本体层面入手，将水墨艺术中流动、虚灵、通透的气韵注入油画的厚重与坚实之中。1990 年的《黄土高原》（图 3.75）是油画民族化的又一力作，画面以概括的色块表现黄土高原的沟壑地貌，厚重的油彩中透出东方艺术的写意精神，实现了媒介与意境的深度融合。在 “水墨画现代化” 的方向上，吴冠中则将西方现代构成的形式原则引入水墨创作，突破传统文人画的笔墨程式，赋予中国水墨画以全新的视觉现代性。1995 年的《紫藤》（图 3.76）、1997 年的《荷塘》（图 3.77）是这一方向的代表：《紫藤》以交错的线条构建画面结构，墨色与色彩交织，突破了传统花鸟画的笔墨范式；《荷塘》以巨幅尺幅展现荷塘意象，点线面的组合极具现代构成感，同时保留了水墨的氤氲特质。他提出的 “笔墨等于零” 这一极具争议性的主张，并非否定笔墨作为中国水墨画媒介手段的实用价值，而是反对以固定的笔墨技法取代形式创造的根本任务 —— 当笔墨成为评判绘画优劣的唯一标准时，它便从服务于形式创造的媒介异化为束缚创造自由的教条。“笔墨等于零” 是对传统文

[160] 水天中.吴冠中和他的艺术[J].美术,2010,(9):45-59.

人画教条最有力的冲击，它将绘画评价的标准从技法层面提升到了形式创造的本体层面。这一观点的提出在当时的美术界引发了广泛争论，但也正是这种争论本身，推动了中国绘画论从传统程式向现代本体论的历史转型。2002 年的《都市之恋》（图 3.78）与 2007 年的《汉字春秋》（图 3.79）则代表了其水墨探索的后期方向：《都市之恋》以抽象的形式语言演绎都市景观，将水墨体验融入油画媒介；《汉字春秋》从汉字结构中提取形式元素，实现了书法与绘画的跨界融合，进一步拓展了水墨画现代化的边界。2009 年的《残荷》（图 3.80）是其晚年的水墨精品，画面以极简的形式语言刻画残荷意象，枯笔的运用与留白的空间处理极具东方意境，同时形式结构高度凝练，是其一生形式探索的凝练总结。

从更广阔的文化史视野审视，吴冠中的形式探索在 1980 年代具有深刻的思想解放意义。在那个 “内容决定形式” 仍是主流意识形态话语的历史语境中，吴冠中旗帜鲜明地为形式正名，实质上是恢复了形式作为艺术本体的独立地位，开辟了绘画本体论讨论的全新空间。这一理论行动的意义远远超出了美术领域本身 —— 它意味着艺术可以从政治的附庸中解放出来，形式可以从内容的奴仆中提升出来，绘画可以获得自身的独立价值与评判标准。康定斯基所言“形式必须具有内在意义”，恰可概括吴冠中的核心追求：形式不是空洞的装饰，不是技巧的炫示，而是承载精神内涵的必然载体与直接表达。贝尔强调 “有意味的形式” 能够超越再现的局限而直达审美情感的核心，吴冠中则以数十年的中国艺术实践印证了这一判断的跨文化有效性 —— 无论是江南的白墙黑瓦还是黄河的奔腾咆哮，当它们被转化为点线面的形式语言时，所唤起的审美情感远比写实再现更为深沉与持久。吴冠中 “推动了中国绘画从传统向现代的转型”，他的形式探索不仅是一种个人风格的建立，更是一场具有普遍意义的艺术观念革命。吴冠中不仅是一位画家，更是一位以高度的理论自觉引领时代变革的思想者，他用自己的画笔与文笔，为中国现代艺术的合法性进行了最坚定的辩护。

综上所述，吴冠中以 “形式之美” 为旗帜，贯通中西、融汇古今，在油画与水墨之间开辟了一条独特的创作道路。贝尔的形式主义美学揭示了形式自律与审美情感之间的内在关联，为理解吴冠中坚持形式本体地位的理论立场提供了西方美学的参照系；康定斯基的精神性形式哲学则阐释了形式简化与内在需求之间的必然关系，为理解吴冠中从具象走向抽象的创作历程提供了深刻的理论依据。

在全球化的当代语境下，吴冠中的艺术探索向我们昭示：艺术的民族性与现代性并非对立的两极，形式之美可以成为连接传统与当代、东方与西方的桥梁。当吴冠中在《风筝不断线》中写下那著名的隐喻时，他所描述的不仅是抽象与现实的辩证关系，更是艺术与生活的本质关联

—— 风筝飞得再高，线的牵系使其拥有了回归大地的可能；形式探索走得再远，与生活经验的深刻联结使其永远保持着精神的分量。

回望吴冠中近一个世纪的艺术人生，他的形式探索所回应的不仅是一个技术层面的绘画问题，更是一个文化层面的时代命题：如何在现代性的洪流中保持艺术的文化主体性。他的创作实践与理论言说共同证明，形式之美绝非西方艺术的专利，而是人类审美经验的普遍语言；中国艺术传统中蕴含的形式智慧，完全可以在现代语境中焕发出崭新的生命力。这或许正是吴冠中留给我们最珍贵的艺术遗产：形式之美，既是自律的，也是有根的；既是现代的，也是民族的；既是超越的，也是扎根于大地与人民生活的。

第三章结论

本章系统考察了刘小东、岳敏君、曾梵志、毛焰、马轲与吴冠中六位代表性艺术家的创作实践，结合每位艺术家十余幅代表性作品，完整呈现了其创作全周期的风格演进与思想脉络。六位艺术家分别代表了当代绘画的六种精神向度：刘小东以 “在场性” 写生将艺术拉回日常生活现场，从《人鸟》的日常书写到《温床》的巨幅叙事，以断续化叙事解构古典写实范式；岳敏君以 “大笑人” 系列构建集体主义面孔的反讽谱系，从早期《挥手》的符号确立到《闲云野鹤》的意象融合，在符号戏谑中拆解文化认同的固化逻辑；曾梵志从《肉联》系列的陌生化策略到《乱笔》系列的语言本体转向，从《面具》的符号解构到《虎》的东方意象重构，在多元声音交汇中生成跨文化对话；毛焰以 “薄涂法” 建构灰色美学，从《青年郭力》的风格确立到托马斯系列的精神深化，在向内的精神勘探中开辟当代肖像的第三条路径；马轲以 “时空折叠” 理念游走于写意与抽象之间，从《望》的身份焦虑到西游记系列的文化转译，完成现代主义的本土性突围；吴冠中则以 “形式美” 理论为现代转型提供关键支撑，从《太湖鹅群》的早期探索到《残荷》的晚年凝练，其《绘画的形式美》《关于抽象美》《风筝不断线》构成理论三部曲，打通了油画民族化与水墨画现代化的双轨路径。

从现实主义的 “在场” 到形式美的 “探索”，从符号的 “解构” 到精神的 “内省”，从跨文化的 “对话” 到现代性的 “突围”，六位艺术家以各自独特的语言，共同勾勒出 1990 至 2010 年间中国绘画在个体表达、社会介入与形式探索上的深度拓展。正如俄国学者什克洛夫斯基所言，艺术的本质在于恢复对生活的感觉[161]，他们的实践正是以各自方式，使被日常忽略的生存真相重新显影，在全球化语境中持续书写中国绘画的当代篇章。

[161] [俄] 维克托·鲍里索维奇·什克洛夫斯基。散文理论 [M]. 刘宗次，译。南昌：百花洲文艺出版社，2010：10

结论

本研究以 1990—2010 年间中国绘画的完整体系——涵盖水墨国画、油画、版画及综合媒介——为考察对象，试图回应一个核心问题：中国绘画如何在改革开放的深度转型期实现自身的现代化转型，并在全球化语境中建构具有文化主体性的审美话语体系。这一问题的提出，源于对中国当代艺术发展路径之独特性的理论关切——当西方现代艺术以线性演进的方式依次经历了从现实主义到现代主义、再到后现代主义的历时性展开时，中国绘画却在短短二十年间同时面对了传统与现代、本土与全球、政治与审美、市场与理想的多重张力。这一”共时性压缩”的发展格局，要求研究者突破线性进化论与二元对立论的阐释窠臼，在更具综合性的理论框架中把握中国绘画现代化的内在逻辑。本研究采取历史梳理、理论分析与个案研究三位一体的路径，从宏观的历史语境、中观的展览制度与民族认同、微观的艺术家个案三个层面展开考察，力图揭示 1990—2010 年间中国绘画在”社会现代性”与”审美现代性”的持续张力中所形成的独特艺术经验。

贯穿本研究的核心发现是：中国绘画在 1990 年代的全面转型，绝非对西方模式的简单复制或对传统程式的被动守成，而是在自身深厚的历史传统与现实诉求的交织中生长出来的审美自觉。从历史渊源看，中国现实主义绘画根植于先秦”赋、比、兴”的诗学规范与宋代格物写实传统，近代经徐悲鸿、蒋兆和融合中西写实技法建构起关注民生的现代写实体系，新中国成立后苏联社会主义现实主义范式的全面引入则奠定了油画写实的基础。别林斯基关于艺术必须面对社会现实、回应时代问题的现实主义立场，经由中国化的马克思主义美学转化，深刻塑造了二十世纪中国美术的思想底色。与此同时，1929 年”二徐之争”中徐志摩对西方现代派的辩护、1985 年美术新潮对形式革命的激进呼唤，乃至康定斯基”内在需求”理论在中国画界的跨文化回响，都表明形式自律的诉求始终在社会功利的压制下寻找表达空间。值得注意的是，俄侨美术对中国的影响亦在此脉络中获得重新定位。哈尔滨基奇金莲花工作室系统引入的俄罗斯学院派绘画传统，与上海俄侨画家在南方拓展的艺术实践，共同构成了中国写实主义教育体系中一条被长期忽视的跨国线索。这一发现提醒我们，中国美术的”现代性”起源本身即具有跨文化特质，任何将其简化为”中西对立”的叙事都需要加以审慎反思。

改革开放所带来的制度性松动——美术管理机构职能转型、国家艺术基金设立、中央美术学院与中国美术学院形成差异化办学路径——为”双线并行”格局从隐性张力转化为显性互动

创造了历史条件，使 1990 年代的中国绘画得以在两条脉络的交汇处孕育出独特的创造性力量。

中国绘画现代化进程的独特性，尤其体现在其”压缩现代性”的结构性特征之中。韩国社会学家张庆燮以”压缩现代性”描述东亚社会在时空压缩条件下经历现代性转型的独特经验——传统、现代与后现代的多重历史阶段在极短时间内叠加共存，形成一种高度压缩的精神结构[162]。本研究澄清了既有文献中将此概念误归于张旭东名下的学术误用，指出张旭东在《改革时代的中国现代主义》中运用了该概念分析中国 80 年代文化经验，但并未主张其原创性。在中国当代绘画领域，“压缩现代性”意味着艺术家不得不在同一时空维度中同时处理多重命题。刘小东的”日常现实主义”正是在这一结构中生长出来的独特形态——他以身体力行的”在场性”创作，在平凡场景的精确凝视中使观者重新发现被惯常感知所遮蔽的现实质地，什克洛夫斯基的”陌生化”理论在此获得了当代中国的视觉演绎——艺术的目的是使人恢复对生活的感觉，艺术的手法就是使对象变得陌生，以增加感知的难度和时长[163]。曾梵志的创作进一步展示了”压缩现代性”的深层张力——从《肉》系列与《协和》系列对身体经验的陌生化呈现，到《面具》系列中白色面具、褪色红领巾与金色领带所构成的后社会主义时代精神症候图谱，再到《最后的晚餐》对巴赫金”狂欢化”理论的视觉实践——通过对官方文化的戏谑性颠覆，打破固有的等级秩序，使神圣降格为世俗。正是在多重压力的交汇处，中国艺术家锻造出了具有全球辨识度的个人语言。

在全球化语境中，中国绘画面临的核心挑战是文化主体性的建构问题。萨义德在《东方学》中深刻揭示了西方如何将东方建构为与自身相对立的”他者”，将复杂的中国当代艺术简化为政治奇观或文化异国情调[164]。本研究指出，1990—2010 年间中国绘画经历了一个从”被展示”到”自我陈述”的关键转向——上海双年展、广州三年展、北京国际美术双年展等制度化展览平台的建立逐步建构起话语自主空间，威尼斯双年展中国馆的设立则标志着从被动接受西方策展逻辑转向主动讲述本土经验。高名潞亦指出，中国当代艺术的”另类现代性”，既不是对西方现代性的盲目模仿，也不是与之进行简单对抗，而是在全球与本土的复杂张力中，通过选择性挪用、误读甚至戏仿等独特方式，形成一种极具特色的混杂文化策略[165]。在这一视野下，吴冠中提出的”油画民族化”与”水墨画现代化”双轨路径及其理论三部曲所引发的持续

[162] 张庆燮.压缩现代性下的韩国：转型中的家族政治经济学 [M]. 司炳月，孙彤彤，译。南京：江苏人民出版社，2024：8—13

[163] 什克洛夫斯基。散文理论 [M]. 刘宗次，译。南昌：百花洲文艺出版社，2010：10

[164] 萨义德。东方学 [M]. 王宇根，译。北京：生活·读书·新知三联书店，1999：20—22

[165] 高名潞.墙：中国当代艺术的历史与边界 [M]. 北京：中国人民大学出版社，2006：90

数十年的学术论争，便不再仅仅是技法层面的讨论，而是文化主体性在审美领域的自觉表达。毛焰的跨文化实践同样具有方法论意义——以东方创作者身份重构西方人物形象，其”薄涂法”建构的灰色美学体系构成了对本雅明”灵光”理论的反向印证——“灵光”源于艺术品独一无二的时空在场，繁复的手工薄涂过程重塑了绘画不可复制的独一性，是机械复制无法替代的艺术价值[166]。

本研究的理论贡献可概括为四个层面。其一，提出”双线并行”分析框架，超越既有研究中将中国绘画转型理解为线性进化或意识形态对抗的阐释模式，以”社会现代性”与”审美现代性”的持续互动为核心线索，为理解中国当代绘画的复杂性提供了更具解释力的分析工具。其二，厘清”压缩现代性”概念的知识谱系，在张庆燮的理论框架下重新审视中国绘画的”共时性”发展特征，为相关讨论提供了更为准确的概念基础。其三，建构”六种精神向度”的个案类型学——刘小东的”日常现实主义”、岳敏君的”戏谑反讽”、曾梵志的”表现主义转译”、毛焰的”灰色美学”、马轲的”现代性突围”、吴冠中的”形式美学探索”——涵盖了从具象到抽象、从写实到表现、从社会关怀到形式自律的完整光谱。其四，在全球化理论视野中重新审视中国当代绘画的主体性问题，指出从”被表述”到”自我表述”的关键转向，构成了对”全球当代艺术”话语中西方中心主义偏见的理论回应。本研究亦存在若干局限：对装置艺术、影像艺术等新兴媒介讨论有限，“六种精神向度”类型学尚需更大样本量的检验，对艺术市场、收藏机制等制度因素的考察尚有深化空间。随着 2010 年之后中国当代艺术进入新的发展阶段，1990—2010 年间所形成的结构性特征正在经历深刻重组。这意味着本研究既是对一段已然”历史化”的艺术进程的学术梳理，也构成了理解当下与未来之中国绘画的重要参照——它既深植于二十世纪中国美术”双线并行”的结构性传统，又在全球化语境中积极探索文化主体性的多元建构路径，为思考非西方文化在全球化时代的审美自主性问题提供了具有理论普遍性的中国经验。

[166] 本雅明.机械复制时代的艺术作品 [M]. 王才勇，译。北京：中国城市出版社，2002：42—47

附录

参考文献清单

俄语文献

1. Абакумова Е. В. Цвет как средство выражения в живописи и музыке // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2015. – Вып. 4 (168). – С. 153.

2. Бай Цзе. Взаимный обмен художественными выставками между Китаем и Советским Союзом в середине XX века // Философия и культура. – 2023. – № 9. – С. 201–215. – DOI: 10. 7256/2454–0757. 2023. 9. 43947.

3. Беляев В. Советское искусство и его влияние на китайскую живопись. – Москва: Искусство, 1983.

4. Ван Пин. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века. : дис. . канд. искусствоведения [Место защиты: НИИ истории и теории изобразительных искусств РАХ]. – Москва, 2007.

5. Ван Хайвэй. Об истоках реализма в живописи Нового Китая // Декоративное искусство и предметно–пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2025. – № 3. – Ч. 1. – С. 126–139.

6. Ван Хайвэй. Роль Сюй Бэйхуна в становлении искусства социалистического реализма в Китае // IX Международная научная конференция «Культура. Творчество. Образование – 2025». Материалы. – Москва, 2025. – С. 14–15.

7. Ван Хайвэй. Социалистический реализм в искусстве Китайской республики в 1930–е годы: творческое освоение советского опыта // Декоративное искусство и предметно–пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2025. – № 3. – Ч. 1. – С. 319–325.

8. Ван Хунфу, Кошелев Г. К. Дискуссия о реализме как поворотный момент в художественной жизни Китая 1970–1980–х гг. // Декоративное

искусство и предметно–пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2024. – № 2. – Ч. 2. – С. 166–173.

9. Ван Хунфу. Влияние художественной мастерской Чжао Уцзи на китайское искусство // Культура и цивилизация. 2023. – Том 13. – № 10А. – С. 53–62.

10. Ван Хунфу. Китайский реализм в живописи: вековая трансформация от споров о путях развития к культурному самосознанию // Культура и цивилизация. –2025. – Том 15. – № 6А. – С. 244–252.

11. Ван Хунфу. Новейшая живопись Китая: диалоги с искусством западного модернизма // Декоративное искусство и предметно–пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2023. – № 4. – Ч. 2. – С. 331–334.

12. Ван Хунфу. Роль художественного движения «Новая волна 85» в развитии китайского искусства периода реформ и открытости // IX Международная научная конференция «Пространство культуры – 2025». – Москва, 2025. – С. 19.

13. Ван Хунфу. Спор двух художников (1929) – Сюй Чжимо против Сюй Бейхуна: проблема взаимоотношений модернизма и реализма в китайском искусстве // Декоративное искусство и предметно–пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2025. – № 4. – Ч. 1. – С. 200–204.

14. Ван Хунфу. Художественное мировоззрение современного китайского художника Ма Кэ // IX Международная научная конференция «Культура. Творчество. Образование – 2025». – Москва, 2025. – С. 16–17.

15. Ван Цишэнь. Формирование социалистического реализма в китайской живописи 50–х годов XX века под влиянием советской художественной школы К. Максимова // Культура и образование: научно–информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2025. – №2 (57). – С. 38–45. http: // doi. org/10. 2441/2310–1679–2025–257–38.

16. Ван Чэнчэн. История русской эмиграции в Китае. М. : Русский путь, 2008.

17. Ван Шуцзин. Традиции советской школы искусствоведения в выпускных работах китайских студентов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина рубежа 1950–1960–х годов (по архивным материалам) // Культура и искусство. – 2021. – № 4. – С. 82–92.

18. Виноградова Н. А. Сто лет искусства Китая и Японии. Москва: НИИ ТИИИ РАХ, 1999.

19. Беляев В. Советское искусство и его влияние на китайскую живопись. — Москва : Искусство, 1983.

20. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Китайское городское издательство, 2002.

21. Гаврилин К. Н. , Гун Юйсян. Жанр городского пейзажа в масляной живописи периода Китайской Республики (1912–1949) // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2024. – № 6. – С. 168–171.

22. Гаврилин К. Н. , Кошелев Г. К. , Лу Фэй. Портретный жанр в творчестве Мао Яня. Опыт живописной хонтологии // Декоративное искусство и предметно–пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2022. – № 4. – Ч. 3. – С. 34–41.

23. Гаврилин К. Н. , Лу Сяонань. «Золотой век» исторической живописи КНР (1949 – 1966): Истоки, поиски, достижения // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – №4. – С. 40 – 51.

24. Гаврилин К. Н. , Лу Сяонань. Историческая живопись современного Китая: опыт периодизации // Декоративное искусство и предметно–пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2022. – №. 3 – Ч. 1. – С. 157–166.

25. Гаврилин К. Н. , Лю Синь Си, Савицкая А. И. Китайско–советские художественные связи и их роль в становлении искусства гравюры в Китае // Декоративное искусство и предметно–пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 2. – Ч. 3. – С. 157–162.

26. Гаврилин К. Н. , Лю Синь Си. Писатель Лу Синь и обновление ксилографии в искусстве Китая 1920–1930–х гг. // Декоративное искусство и

предметно–пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2022. – № 4. – С. 391–397.

27. Гаврилин К. Н. , Лю Цзыюй. Художник–пейзажист Янг Минг Шен в истории искусства нового Китая // Декоративное искусство и предметно–пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2021. – № 4. – Ч. 1. – С. 386–393.

28. Гаврилин К. Н. , Лю Цзыюй. Эволюция художественного стиля Лу Чжунъюаня: от реалистического пейзажа к абстрактному // Декоративное искусство и предметно–пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2021. – № 1. – Ч. 1. – С. 194–202.

29. Гаврилин К. Н. , Цю Цян. Тема национальных меньшинств Китая в творчестве Чжань Цзяньцзюня // Декоративное искусство и предметно–пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 2. – Ч. 3. – С. 163–168.

30. Гаврилин К. Н. , Чэнь Чунхуэй. Художественное образование в Китае Нового и Новейшего времени (1840–1960–е гг.) // Декоративное искусство и предметно–пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 1. – Ч. 1 – С. 28 – 36.

31. Гао Лили. Краткий анализ живописи художников периода Чжи Цин в провинции Хэйлунцзян // Искусство Евразии [Электронный журнал]. – 2021. – № 3 (22). – С. 22–33. https: // eurasia–art. ru/art/article/view/763/924 (дата обращения 25 мая 2023).

32. Гладстон П. Китайский «авангард» 1979–1989гг. пер. К. Батыгина. Санкт-Петербург : Academic Studies Press ; Библиороссика, 2023.с. 256.

33. Го Сяобин. Влияние российской и советской реалистической живописи на Китай в 1950–1960–е годы. // Вестник МГХПА, 2017, № 2. С. 182–208.

34. Гусейнов В. Н. , Ван Хайвэй. Эволюция русского портрета в эпоху романтизма // Декоративное искусство и предметно–пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 3. – Ч. 1. – С. 273 – 284.

35. Дин Япин. Культурология искусства. Издательство «Культура и искусство», 1996.

36. Добренко Е. Политэкономия соцреализма. Москва: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 14–29.

37. Зингер Л. С. Советский живописный портрет (60–е–70–е годы). – Москва: Знание, 1976. – С. 3.

38. Лебедева Т. А. Творчество художников-эмигрантов М. А. Кичигина и В. Е. Кузнецовой и его место в контексте русского искусства XX века : диссертация. — Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет, 2010.

39. Ли Мэнде. Художник Дун Сивень как певец культуры Тибета // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2018. – Выпуск 3 (222) – С. 244–249.

40. Ли Япин. Творчество учеников К. М. Максимова – продолжение традиции реалистического искусства живописи в Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. – 2008. – № 3. – С. 211–217.

41. Лю Синь Си, Гаврилин К. Н. Просветительская деятельность Лу Синя в области искусства // Россия–Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва, РГХПУ им. С. Г. Строганова, 2023. – С. 98–101.

42. Крадин Н. П. Русские художники в Китае: 236 персоналий // История и культура Приамурья. — 2012. — № 2. — С. 40–136.

43. Малевич К. С. О новых системах в искусстве. Москва: Издательство Народного комиссариата просвещения РСФСР, 1919.

44. Неглинская М. А. Современное искусство: китайское современное искусство между модернизмом и традицией / Москва: Издательство «Спутник», 2022.

45. Плеханов Г. В. Искусство. – Москва: Новая Москва, 1922. – 215 с.

46. Пэн Синьчжэн. Урбанистический пейзаж в современной живописи Китая // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2024. – № 1 (51). – С. 38–45.

47. Пунин Н. Н. Раздробленное сознание // Искусство коммуны. — 1919.

48. Скатерщиков С. Китай между Японией и Америкой // Артхроника. — 2011. № 25. С. 26.

49. Сычев В. Л. Изобразительное искусство в поисках путей обновления // Литература и искусство КНР. 1976–1985 / отв. ред. В. Ф. Сорокин.Москва : Наука, 1989. С. 163–195.

50. Хисамутдинов А. А. «Оторванные от своей родины, которая нужна художнику не меньше красок вдохновения». Русские художники в Китае: монография. – Владивосток: Дальневост. ун–т, 2015.

51. Чирков В. Ф. Место соцреализма в истории искусства XX века // Искусство Евразии. – 2023. – № 1 (28). – С. 186–223.

52. Чэнь Чунхуэй, Гаврилин К. Н. Анализ традиционных китайских элементов в живописи персонажей Чан Ю // Россия–Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва, РГХПУ им. С. Г. Строганова, 2023. – С. 128.

中文文献：

53. Ассоциация художников Китая, отдел внешних связей. Проект «Китайское изобразительное искусство в мире — 2009» // Искусство. 2010. № 1.(中国美协外联部. 2009 中国美术世界行 [J]. 美术，2010（1）)

54. Ассоциация художников Китая, отдел внешних связей. Проект «Китайское изобразительное искусство в мире — 2009» // Искусство. 2010. № 1. С. 23–27.(中国美协外联部. 2009 中国美术世界行 [J]. 美术，2010（1）：23—27)

55. Ассоциация художников Китая. Протокол 23-го расширенного заседания Постоянного совета // Искусство. 1979. № 3. С. 3–5.(中国美术家协会。第二十三次全国常务理事扩大会议纪要 [J]. 美术，1979（3）：3—5）)

56. Ай Сюань. Три этапа развития китайской реалистической масляной живописи // Мэйшу дагуань («Художественная панорама»). 2015. № 2. С. 95 (艾轩. 中国写实油画的三个阶段[J]//期刊《美术大观》,2015,No.02.第 95 页).

57. Альтюссер Л. О воспроизводстве / пер. с фр. на кит. яз. У Цзыфэна. — Сиань : Издательство Северо-Западного университета, 2019. — С. 34.([法] 路易·阿尔都塞. 论再生产 [M] / 吴子枫译. 西安：西北大学出版社，2019：34.)

58. Бай Цзе. Художественный выставочный обмен между Китаем и СССР в середине XX века // Философия и культура. 2023. № 9. С. 201–215.(白杰. 20 世纪中期中苏艺术展览交流 [J]. 哲学与文化，2023（9）：201—215)

59. Белл К. Искусство. Пер. Сюэ Хуа. Нанкин: Издательство Цзянсуского образования,2005.(贝尔・C. 艺术 [M]. 薛华，译。南京：江苏教育出版社，2005)

60. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости/ пер. Ван Цайюн. Пекин: Городское издательство Китая, 2002. С. 42–47.(本雅明，W. 技术复制时代的艺术作品 [M] / 王才勇译. 北京：中国城市出版社，2002：42—47.)

61. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / пер. с рус. на кит. яз. Лю Ху.Пекин : Центральное издательство переводов и компиляций, 2010.([俄] 米哈伊尔·米哈伊洛维奇·巴赫金. 陀思妥耶夫斯基诗学问题 [M] / 刘虎译. 北京：中央编译出版社，2010.)

62. Белл К. Искусство.пер.Сюэ Хуа. Нанкин : Издательство образования провинции Цзянсу, 2005.([英] 克莱夫·贝尔. 艺术 [M] / 薛华译. 南京：江苏教育出版社，2005.)

63. Бурдьё П. Правила искусства: генезис и структура литературного поля / пер. Лю Хуэя.Пекин : Центральное издательство переводов и компиляций, 2001.([法] 皮埃尔·布尔迪厄. 艺术的法则：文学场的生成和结构 [M] / 刘晖译. 北京：中央编译出版社，2001.)

64. Ван Кунь. Зачем читать «Историю китайской современной живописи»? // Цаншу бао. 2023.№ 03(王琨.为什么要读 “中国当代绘画史”？ [N]. 藏书报，2023-11-27（003）

65. Ван Минсянь, Янь Шаньчунь. Иллюстрированная история искусства нового Китая: 1966–1976. Пекин: Издательство китайской молодёжи, 2000.(王明贤，严善錞。新中国美术图史: 1966-1976 [M]. 北京：中国青年出版社，2000.)

66. Ван Цзюнь. Сравнительное исследование конструирования государственной идентичности в китайских и зарубежных иллюстрированных книгах с точки зрения теории культурной памяти // Дахэ мэйшу бао. 2024. № 012.(王珺.文化记忆理论下中外绘本国家认同建构对比研究 [N]. 大河美术报，2024)

67. Ван Яминь. Литература русского зарубежья в Китае в XX веке.//Ланьчжоу :Ланьчжоуский университет. 2007, с162.(王亚民.20 世纪中国俄罗斯侨民文学研究[D].兰州大学,2007.)

68. Ван Ян. Выбор искусства и эпохи-от революции в искусстве до революционного искусства. Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского университета, 2011.(汪洋.艺术与时代的选择——从美术革命到革命美术 [M]. 杭州：浙江大学出版社，2011.)

69. Ван Боксун. Картина маслом в китайском стиле – происхождение и практика художественной мысли Дун Сивэнь. – Пекин: Пекинский университет Пресс, 2014. – С. 1-17. (王伯勋.中国油画：董锡文艺术思想的起源与实践.北京：北京大学出版社，2014.第 1-17 页。).

70. Ван Жунмэй. Исследование идей Чжоу Яна об управлении искусством и культурой. – Цзянсу: Нанкинская академия искусств, 2016. – Вып.12 (王容美.周扬文化艺术管理思想研究[D].江苏:南京艺术学院,2016. №12).

71. Ван Мин Мин. Исследовательские работы Дун Сивэнь. – Пекин: ИД культуры и искусств, 2009. – 22 с. (王明明. 董锡文研究文集.–北京：文化艺术出版社，2009.–22 页。).

72. Ван Минсянь, Янь Шаньчунь. История искусства нового Китая: 1966–1976. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2000 (王明贤、严善錞. 新中国美术图史:1966-1976[M].北京:中国青年出版社, 2000).

73. Ван Хуаньцин. Чжэн И в реализме // Арт-рынок. – 2005. – №5. – С. 35 (王焕青.现实主义中的郑艺[J]//期刊《艺术市场》,2005,№ 5.第 35 页).

74. Ван Цзяньфэн. Максимов и китайская школа обучению масляной живописи и ее создание. Докт. диссерт. – Шанхайский университет, 2013 (王剑锋.梅尔尼科夫与中国油画教育及创作[D].上海大学博士论文,2013).

75. Ван Чаовэнь. Избранные автором академические труды. – Пекин: Бэйцзин шифань дасюе чубаньшэ (Издательство Пекинского педагогического университета), 1991. – С. 70 (王朝闻.王朝闻学术论著自选集[C].北京:北京师范学院出版社,1991.第 70 页).

76. Ван Чаовэнь. Сборник статей о литературе и искусстве. – Т. 1. – Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ (Издательство «Литература и искусство»), 1982. – С. 17 (王朝闻.王朝闻文艺论集（上册）[M].上海:上海文艺出版社,1982 年.第 17 页).

77. Ван Чжэнь, Сюй Боян. Собрание художественных работ Сюй Бэйхуна. – Иньчуань: Нинся жэньминь чубаньшэ (Народное издательство Нинся), 1994. – С. 51 (王震,徐伯阳.徐悲鸿艺术文集[M].银川:宁夏人民出版社,1994.第 51 页).

78. Ван Чжэнь, Сюй Боян. Собрание художественных работ Сюй Бэйхуна. – Иньчуань: Нинся жэньминь чубаньшэ (Народное издательство Нинся), 1994. – С. 76 (王震,徐伯阳.徐悲鸿艺术文集.银川:宁夏人民出版社,1994.第 76 页).

79. Ван Чжэнь. Наброски к биографии Сюй Бэйхуна. – Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2006. – С. 316 (王震.徐悲鸿年谱长编[C].上海:上海画报出版社,2006.第 316 页).

80. Ван Шико. Исследование Ван Шико. – Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство),1990. – С. 8–21 (王式廓.王式廓研究[M].北京:人民美术出版社,1990.第 8-21 页).

81. Гаврилин К.Н. Русская живопись XVIII – начала XX вв.// Литературные записки известных русских художников XIX века в набросках / под ред. Лю Цзыюя. – Пекин: Издательство университета Цинхуа, 2020. (加夫利林 К. Н. 18 世纪到 20 世纪初的俄罗斯绘画 // 19 世纪俄罗斯绘画大师创作手稿:人物素描 / 刘子舆编著 – 北京: 清华大学出版社，2020)

82. Гао Ман. Очерки о русском искусстве. Пекин: Издательство народной литературы,2005.(高莽.俄罗斯美术随笔 [M]. 北京：人民文学出版社，2005.)

83. Гао Минлу. История современного искусства Китая . Шанхай: Издательство Шанхайского университета, 2021.(高名潞.中国当代美术史 [M]. 上海：上海大学出版社，2021.)

84. Гао Минлу. Стена: история и границы китайского современного искусства. Пекин: Издательство Китайского народного университета, 2006. С. 90.高名潞.墙：中国当代艺术的历史与边界 [M]. 北京：中国人民大学出版社，2006：90

85. Гао Минлу, Чжоу Янь, Ван Сяцзянь и др. История современного искусства Китая: 1985–1986. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1991. 高名潞，周彦，王小箭，等。中国当代美术史：1985–1986 [M]. 上海：上海人民出版社，1991.

86. Гао Хун, Хэ Кундэ. К созданию революционно-исторической живописи следует подходить с позиций исторического материализма // Искусство. 1979. № 1.(高虹，何孔德。要用历史唯物主义的态度对待革命历史画的创作 [J]. 美术，1979（1）)

87. Голдуотер Р., Тревес М. Художники об искусстве: 16–20 века. – Нью-Йорк: Издательство «Пантеон», 1958. – С. 295 (罗伯特·戈德华特、马尔科·特里维斯编译.《艺术家论艺术:16-20 世纪》,纽约:万神殿出版公司,1958.第 295 页).

88. Гомбрих Е.Н. История искусства / пер. Фань Цзинчжун. – Нянькин: Издательство изобразительных искусств Гуанси, 2008. – С. 511 (E.H.贡布里希、范景中译.《艺术的故事》[M].南宁:广西美术出版社,2008.第 511 页).

89. Гу Ли. Принятие и трансформация творческого принципа социалистического реализма в ранний период основания Китайской Народной Республики // Журнал Хэнаньского педагогического университета (издание по философии и социальным наукам). – 2013. – Т. 40. – № 3. – С. 19-27 (顾莉. 中华人民共和国成立初期社会主义现实主义创造原则的采纳与转变. // 河南师范大学学报（哲学社会科学版）. 2013. 第 40 卷. 第 3 期. 第 19-27 页).

90. Гу Чэнфэн. Модернизация и 100 лет китайского искусства. – Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ,2008. С. 74–75 (顾丞峰.现代化与百年中国美术[M].石家庄:河北美术出版社,2008.第 74-75 页).

91. Гу Чэнфэн. Переосмысление реализма // Вэньи яньцзю («Исследования в области искусства и литературы»). – 2007. – Вып. 6. – С. 101–108 (顾丞锋.现实主义美术再认识[J]//期刊《文艺研究》,2007,No.06.第 101-108 页).

92. Гладстон П. «Авангард» в Китае 1979–1989 гг. /Батыкина. СПб.: Библиороссика, Бостон: Академик Стадиес Пресс,2023. С. （格莱斯顿，P. 1979—1989 年中国“先锋艺术”/ 巴特金娜译. 圣彼得堡：Библиороссика；波士顿：Academic Studies Press，2023：31.）

93. Данто А. Злоупотребление красотой: эстетика и понятие искусства / пер. Ван Чуньчэня. Нанкин: Народное издательство провинции Цзянсу, 2007. С. 112.（阿瑟・丹托.美的滥用：美学与艺术的概念 [M]. 王春辰，译。南京：江苏人民出版社，2007：112）

94. Ди Лифэн. Академия художеств имени Репина и русское искусство. Шэньян: Издательство изобразительного искусства Ляонина, 2013.(邸立丰.列宾美术学院与俄罗斯艺术 [M]. 沈阳：辽宁美术出版社，2013.)

95. Дун Сивэнь. От методов выражения китайской живописи к китайскому стилю масляной живописи // Искусство. 1957. № 1.(董希文.从中国绘画的表现方法谈到油画中国风 [J]. 美术，1957（1）)

96. Джи Хаи Янь. Посмотреть художественную концепцию в литературном творчестве Дун Сивэнь и Цветовое выражение // Китайский народ. – 2017. – № 1. (季海燕.“探析董希文文学作品中的艺术观念与色彩表现”//《中国人》 – 2017. – 第 1 期。).

97. Ди Лифэн. Академия имени Репина и русское искусство. – Шэньян: Ляонин чубаньшэ, 2013 (邸立丰.列宾美术学院与俄罗斯艺术[M].沈阳:辽宁出版社,2013).

98. Дун Лэй. Непрерывность и перерождение: исторический нарратив реалистического искусства с 1978 по 2008 годы. Докт. диссерт. – Исследовательский институт китайского искусства, 2010 (董雷.绵延与蜕变—1978-2008 现实主义美术的历史叙事[D].中国艺术研究院博士论文,2010).

99. Дэн Фусин. Исследование китайского искусства в XX веке // Мэйшу гуаньча («Art Observation»), 1998. – Вып. 2 (邓福星.二十世纪中国美术研究[J]//期刊《美术观察》,1998,No.02).

100. 78.Дэн Фусин. Сюй Бэйхун и китайская реалистическая живопись, а также место Сюй Бэйхуна в истории современного китайского искусства // Изобразительное искусство. – 1995. – Вып. 12. – С. 60–63 (邓福星. 徐悲鸿与中国现实主义绘画--兼谈徐悲鸿在中国现代美术史上的地位[J]//期刊《美术》,1995,No.12.第 60-63 页).

101. Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа. История искусства Китая нового и новейшего времени. Тяньцзинь: Издательство народного изобразительного искусства Тяньцзиня, 2005.(阮荣春，胡光华.中国近现代美术史 [M]. 天津：天津人民美术出版社，2005.)

102. Жэнь Гуансюань. История русского искусства. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2000.(任光宣.俄罗斯艺术史 [M]. 北京：北京大学出版社，2000.)

103. И Ин. Художественные течения и абстрактная живопись — очерк китайской абстрактной живописи современного периода.// Мэйюань, 1995 (5):

32–36.(易英.艺术思潮与抽象绘画——中国当代抽象绘画述论 [J]. 美苑，1995（5）：32—36。)

104. Кошман Л. В., Зезина М. Р., Шульгин В. С. История русской культуры / пер. с рус. на кит. яз. Лю Вэньфэя, Су Лин. — Шанхай : Шанхайское издательство переводной литературы, 2005. — С. 266.([俄] L. V. 科什曼，M. R. 泽齐娜，V. S. 舒利金. 俄罗斯文化史 [M] / 刘文飞，苏玲译. 上海：上海译文出版社，2005：266.)

105. Кандинский В. О духовном в искусстве / пер. Ю Минлин. – Чунцин: «Издательство университета Чунцина». (瓦西里·康定斯基.艺术中的精神.余敏玲,译,重庆:重庆大学出版社,第 37 页).

106. Калинеску М. (США). Пять ликов модерности: модернизм, авангард, декаданс, китч, постмодернизм / пер. Гу Айбинь, Ли Жуйхуа. Пекин: Коммерческое издательство, 2010. С. 84–128.([美] 卡林内斯库·M. 现代性的五副面孔 —— 现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义 [M]. 顾爱彬，李瑞华，译。北京：商务印书馆，2002：84—128)

107. Кошман Л., Зезина М., Шульгин В. История русской культуры / пер. Лю Вэньфэй, Су Лин. – Шанхай: Шанхай ивэньчубаньшэ (Издательство «Переводная литература»), 2005. С. 266 (М. Р. 泽齐娜, Л. В. 科什曼, В. С. 舒利金.俄罗斯文化史[M].刘文飞,苏玲,译,上海:上海译文出版社, 2005.第 266 页).

108. Кон Синьмяо. Сравнительное изучение искусства Китая и Запада. Цзинань: Издательство изобразительного искусства Шаньдуна, 2008.(孔新苗.中西美术比较[M]. 济南：山东美术出版社，2008.)

109. 108. Кон Синьмяо. Эстетика китайской живописи XX века. Докт. диссерт. – Шаньдунский университет, 2005 (孔新苗.20 世纪中国绘画美学[D]. 山东大学博士论文,2005).

110. Лан Шаоцзюнь, Линь Фэнмянь. Шицзячжуан: Издательство образования Хэбэя, 2002. С. 45–62.9 郎绍君.林风眠 [M]. 石家庄：河北教育出版社，2002：45—62)

111. Лан Шаоцзюнь, Шуй Тяньчжун. Избранные эссе о китайском искусстве XX века. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ (Издательство «Каллиграфия и живопись»), 1996. – С. 29 (郎绍君,水天中.20 世纪中国美术文选[C].上海:上海书画出版社,1996.第 29 页).

112. Ли Иши. Я не «смущён» // Художественная выставка, 1929. № 8. С. 1–2(李毅士.我不 “惑” [J]. 美展，1929（8）：1—2)

113. Ли Чанцзюй. Сто лет национализации китайской масляной живописи (1900–2000). Пекин: Издательство народной литературы, 2017.(李昌菊.中国油画本土化百年（1900-2000）[M]. 北京：人民出版社，2017.)

114. Ли Чао. История современной китайской масляной живописи [M]. Шанхай: Издательство шанхайской каллиграфии и живописи, 2007.(李超.中国现代油画史 [M]. 上海：上海书画出版社，2007.)

115. Ли Шицзинь. Существование и память: масляная живопись «шрамов» нового периода // Исследования литературы и искусства. — 2006. — № 9(李士进.存在与记忆：新时期的《伤痕》油画 [J]. 文艺研究，2006（9）)

116. Ли Ян. Пересмотр многообразной структуры современного и новейшего живописного искусства // Хэбэй хуабао. 2022. № 18. С. 58–60.(李杨。对现当代绘画艺术多元化格局的重新审视 [J]. 河北画报，2022（18）：58—60)

117. Ли Сяньтин. Реализм – не единственно верный путь // Изобразительное искусство. – 1981. – Вып. 2. – С. 46–47 (栗宪廷. 现实主义不是唯一正确的途径[J]//期刊《美术》,1981,No.02.第 46-47 页).

118. Ли Шибин. О неизбежности реализма в искусстве Нового Китая // Вестник Нанькинской художественной академии. – 2013. – Вып. 4. – С. 78–81 (李时兵.试论现实主义之于新中国美术的必然性[J]//期刊《南京艺术学院学报》,2013,No.04.第 78-81 页).

119. Ли Шушэн. От развития революционного искусства к формированию социалистического искусства // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). – 1992. – Вып. 2. – С. 13–18 (李树声.从革命美术的发展到社会主义美术的形成[J]//期刊《美术研究》,1992,No.02.第 13-18 页).

120. Ли Шушэн. От развития революционного искусства к формированию социалистического искусства // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). – 1992. – Вып. 2. – С. 13 (李树声.从革命美术的发展到社会主义美术的形成//期刊《美术研究》,1992,No.02.第 13 页).

121. 99.Линь Сяочу. Исследование третьего поколения китайских художников масляной живописи. Докт. дисс. – Центральная академия изящных искусств, 2012 (林笑初. 第三代中国油画家研究[D].中央美术学院博士论文,2012).

122. 100.Линь Цзинхуа. Что такое социалистический реализм // Вэньсюэ пинлунь («Литературная критика»). – 2012. – Вып. 3. – С. 22 (林精华. 何谓社会主义现实主义[J]//期刊《文学评论》,2012,No.03.第 22 页).

123. Лу Инхуа. Работы Ма Кэ // Современная масляная живопись, 2022, № 1. С. 244–251.(卢迎华.马轲作品 [J]. 当代油画，2022 (1)：244—251)

124. Лу Хун. Иллюстрированный атлас современного китайского изобразительного искусства: 1979–1999 : в 6 т. — Ухань : Издательство образования провинции Хубэй, 2001.(鲁虹. 中国当代美术图鉴：1979—1999（全6卷）[M]. 武汉：湖北教育出版社，2001.)

125. Лу Хун. История китайского современного искусства 1978–2018. Шицзячжуан: Издательство изобразительного искусства Хэбэй, 2021.(鲁虹.中国当代艺术史 1978-2018 [M]. 石家庄：河北美术出版社，2021.)

126. Лу Хун. Тридцать лет китайского современного искусства: 1978—2008. — Чанша : Хунаньское издательство изобразительных искусств, 2013(鲁虹.中国当代艺术 30 年：1978—2008 [M]. 长沙：湖南美术出版社，2013)

127. Лу Хун. 60 лет искусству Нового Китая (1949–1979). – Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2009. – С. 84 (鲁虹.新中国美术 60 年（1949-1979）.石家庄:河北美术出版社,2009.第 84 页).

128. Лу Хун. Сборник статей об изобразительном искусстве. – Ухань: Хубэй мэйшу чубаньше (Издательство «Изобразительное искусство»), 1998 (鲁虹.鲁虹美术文集[M].武汉:湖北美术出版社,1998).

129.

130. Лю Чунь. История китайской масляной живописи. Изд. испр. и доп. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2016. (刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.第 186 页).

131. Лю Шаоцин. Реализм должен стать основным направлением развития современного китайского искусства // Изобразительное искусство. – 2006. № 10.С. 32–36 (吕少卿. 现实主义应当是当代中国美术发展的主流方向[J]//期刊《美术》,2006,No.10.第 32-36 页).

132. Люй Пэн. История искусства Китая XX века. Пекин: Издательство «Новая звезда»,(吕澎. 20 世纪中国艺术史 [M]. 北京：新星出版社，2013.)

133. Люй Пэн. История китайского современного искусства: 1990–1999. Чанша: Хунаньское издательство изобразительных искусств, 2000.(吕澎.中国当代艺术史：1990—1999 [M]. 长沙：湖南美术出版社，2000：245)

134. Люй Пэн. История современного искусства Китая. Ханчжоу: Издательство Китайской академии изящных искусств, 2013.(吕澎.中国现代美术史 [M]. 杭州：中国美术学院出版社，2013.)

135. Люй Пэн. Летопись китайского искусства 1900–2010. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2012. – С. 544 (吕澎.中国艺术编年史 1900-2010[M].北京:中国青年出版社,2012.第 544 页).

136. Лю Сяодун. Уважать реальность //Исследования в области изобразительного искусства. — 1991. № 3. С. 8.(刘小东. 尊重现实 [J]. 美术研究，1991（3）：8.)

137. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. на кит. яз. Цзян Чжихуэя. — Пекин : Издательство «Шанъу иньшугуань», 2001.([法] 莫里斯·梅洛－庞蒂. 知觉现象学 [M] / 姜志辉译. 北京：商务印书馆，2001.)

138. Ма Ган. Преподавание в группе масляной живописи Максимова: анализ факторов, лежащих в основе техники реалистической масляной живописи. Докт. дисс. – Центральная академия изящных искусств, 2009 (马刚. 马克西莫夫油画训练班的教学---作为写实油画技巧基础的各因素分析[D].中央美术学院博士论文,2009).

139. Ма Яо. Сравнительное исследование высшего художественного образования в Китае и России в современный период. Пекин: Издательство

высшего образования, 2015.(马遥.中俄当代高等美术教育比较研究 [M]. 北京：高等教育出版社，2015.)

140. Моли. Мао Янь: стремление к концептуальности художественного языка в портретной живописи// Артрон. 2014. URL: https://m-news.artron.net/20141023/n667316.html .(茉莉. 毛焰：在肖像画创作中追求艺术语言的观念性[EB/OL]. 雅昌艺术网，2014-10-23. https://m-news.artron.net/20141023/n667316.html.)

141. Морис Мерло-Понти. Феноменология восприятия / пер. с фр. Цян Чжихуэй. Пекин: Издательство «Коммерческая печать», 2001. С. 115.([法] 莫里斯·梅洛 - 庞蒂。知觉现象学 [M]. 姜志辉，译。北京：商务印书馆，2001：115)

142. Мао Цзэдун. Стенограмма выступления на Яньаньском форуме по литературе и искусству 2 мая 1942 г. Архив Центральной академии изящных искусств. Ф. 12. Оп. 3. Ед. хр. 45. (毛泽东。1942 年 5 月 2 日在延安文艺座谈会上的讲话稿。中央美术学院档案馆。第 12 期，第 3 册，第 45 单元).

143. Мао Шиань. Реализм и модернизм: исследование о подходе «пусть расцветают сто цветов» в творчестве // Изобразительное искусство. – 1982. – Вып.1. – С. 23–24 (毛时安.现实主义和现代主义-关于创作方法百花齐放的探讨[J]//期刊《美术》,1982,No.01.第 23-24 页).

144. Ню Лэ. Сила Высокой: картины маслом китайско-тибетской этнической темы. – Сиань: Сианьская академия изящных искусств, 2012. – 106 с. (牛乐.《高处的力量：中藏民族题材油画》。西安：西安美术学院，2012 年。106 页。).

145. Офис Пекинской международной художественной биеннале. Художники из 113 стран пяти континентов совместно представляют

многоцветный художественный мир: торжественное открытие восьмой Пекинской международной художественной биеннале «Многоцветный мир и общая судьба» // Искусство. 2019. № 10.(中国北京国际美术双年展办公室。五大洲 113 国美术家共同演绎缤纷艺术世界 ——“多彩世界与共同命运” 第八届北京国际美术双年展隆重开幕 [J]. 美术，2019（10）)

146. Пань Гункай. Путь современного китайского искусства. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2012 (潘公凯.中国现代美术之路[M].北京:北京大学出版社,2012).

147. Пань Яочан. История современного искусства Китая. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета),2009 (潘耀昌.中国近代美术史[M].北京:北京大学出版社,2009).

148. Плеханов Г.В. Избранные труды по философии. – Т. 3. – Шанхай: Шэнхо душу синьчжи саньлянь шудянь, 1965. – С. 408-409 (普列汉诺夫.普列汉诺夫哲学著作选集(第 3 卷)[M].上海:生活·读书·新知三联书店,1965.第 408-409 页).

149. Пань Аньи. Национальная идентичность и художественная форма: размышления о модерном и современном искусстве Китая // Вестник Хубэйского института изобразительных искусств. 2007. № 3.С. 7–10.(潘安仪. 国族认同与艺术形式：中国现、当代艺术的省思 [J]. 湖北美术学院学报，2007（3）：7–10.)

150. Салливан М. Искусство и художники Китая XX века / пер. Чэнь Вэйхэ и Цянь Ганнань., – Шанхай: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство), 2013. – С. 12 (迈克尔·苏立文. 20 世纪中国艺术与艺术家[M].陈卫和,钱岗南译,上海:上海人民美术出版社,2013.第 12 页).

151. Саид Э. В. Ориентализм / пер. с англ. на кит. яз. Ван Юйгэня. — Пекин : Издательство «Саньлянь шудянь», 1999.([美] 爱德华·W. 萨义德. 东方学 [M] / 王宇根译. 北京：生活·读书·新知三联书店，1999.)

152. Си Цзинчжи. История русского искусства. Шэньян: Издательство изобразительного искусства Ляонина, 2019.(奚静之.俄罗斯美术史 [M]. 沈阳：辽宁美术出版社，2019.)

153. Си Цзинчжи. История русского и советского искусства. Тяньцзинь: Издательство народного изобразительного искусства Тяньцзиня, 2000.(奚静之.俄罗斯苏联美术史 [M]. 天津：天津人民美术出版社，2000.)

154. Си Цзинчжи. Искусство соцреализма и его актуальность // Изобразительное искусство. – 2006. – Вып. 11. – С. 58–60 (奚静之.社会主义现实主义美术及其现代性[J]//期刊《美术》,2006,No.11.第 58-60 页).

155. Си Цзинчжи. История русского изобразительного искусства. – Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство»), 2019 (奚静之.俄罗斯美术史[M].沈阳:辽宁美术出版社,2019).

156. Си Цзинчжи. Китайский реализм и русское и советское искусство // Ишуцзя («Художник»), 2000. – Вып. 296. – С. 251 (奚静之.中国的写实主义与俄苏美术[J]//期刊《艺术家》,2000,No.296.第 251 页).

157. Си Цзинчжи. Реализм, натурализм и другие// Журнал «Мэйшу яньцзю» («Художественное исследование»), 1979. – Вып. 2. – С. 33 (奚静之.现实主义,写实主义及其他[J]//期刊《美术研究》,1979,No.2.第 33 页).

158. Си Цзинчжи. Максимов. Монография. Наньчан: Изд-во изобразительного искусства Цзянси, 2010. 256 с. (习敬之。马克西莫夫。专着。南昌：江西美术出版社，2010 年。256 页。).

159. Сун Тао. Путь национализации и локализации масляной живописи: интерпретация свободной выразительности китайской масляной живописи // Массовая литература и искусство. 2010. № 20,С. 41–42.(宋涛.油画的民族化与本土化之路 —— 中国油画的写意解读 [J]. 大众文艺，2010（20）：41—42)

160. Сунь Тао. Красота спасёт мир: Мельников и русское искусство. Пекин: Издательство народного изобразительного искусства, 2013.(孙韬.美能拯救世界：梅利尼科夫与俄罗斯美术 [M]. 北京：人民美术出版社，2013.)

161. Сюй Бэйхун. Неразрешённость смущения (не окончено) // Художественная выставка. 1929. № 9. С. 1–3.(徐悲鸿.惑之不解（未完） [J]. 美展，1929（9）：1—3）)

162. Сюй Бэйхун. Смущение (Китай имеет беспрецедентную художественную выставку) Художественная выставка, 1929 . № 5. С. 1(徐悲鸿.惑（中国有破天荒之美术展览会） [J]. 美展，1929（5）：1）)

163. Сюй Мин. Анализ процесса «национализации» китайской масляной живописи современного периода. Чунцин: Чунцинский университет, 2016.(徐明.当代中国油画"本土化"进程探析 [D]. 重庆：重庆大学，2016)

164. Сюй Чжимо. Я тоже «смущён»: письмо господину Сюй Бэйхуну // Художественная выставка. 1929. № 5. С. 1–4.(徐志摩.我也 “惑”：与徐悲鸿先生书 [J]. 美展，1929（5）：1—4)

165. Сулливан М. Искусство и художники Китая XX века. Пер. с англ. Чэнь Вэйхэ, Цянь Ганнань. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2013.(迈克尔·苏立文. 20 世纪中国艺术与艺术家 [M]. 陈卫和，钱岗南译。上海：上海人民出版社，2013.)

166. У Гуаньчжун. Анализ живописной формы У Гуаньчжуна. Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство изобразительных искусств, 2018. С. 88–93.(吴冠中.吴冠中绘画形式分析 [M]. 杭州：浙江人民美术出版社，2018：88—93)

167. У Гуаньчжун. Воздушный змей не обрывает нить// Исследования литературы и искусства. 1983. № 3. С. 90–95.吴冠中.风筝不断线 [J]. 文艺研究，1983 (3)：90—95）

168. У Гуаньчжун. Об абстрактной красоте // Изобразительное искусство, 1980, № 10. С. 1–6.(吴冠中.关于抽象美 [J]. 美术，1980 (10)：1—6)

169. У Гуаньчжун. Формальная красота живописи // Искусство. 1979. № 5.(吴冠中.绘画的形式美 [J]. 美术，1979（5）)

170. У Фэнцзя. Краткие комментарии по поводу «реализма», а также советские теории в области «реализма» // Изобразительное искусство. 1982. – Вып. 8. – С. 20–24 (吴丰甲.现实主义小议--兼评苏联有关现实主义的理论[J]//期刊《美术》,1982,No.08.第 20-24 页).

171. Уильямс Р. . Марксизм и литература .пер. Ван Эрбо, Чжоу Ли. Кайфэн: Издательство Хэнаньского университета, 2008.(威廉斯·R. 马克思主义与文学 [M]. 王尔勃，周莉，译。开封：河南大学出版社，2008)

172. У Цзожэнь. Понимание национализации масляной живописи // Искусство. 1959. № (吴作人.对油画民族化的认识 [J]. 美术，1959（7）)

173. У Чэньшэн, Цзя Пэн. Исследование реставрации копии Чжу Найчжэна с картины Коро «Деревня у моря» // Вестник изобразительных искусств. 2024. № 5.(吴晨晟，贾鹏.朱乃正临摹柯罗绘画《海边的村庄》修复研究 [J]. 美术学报，2024（5）)

174. У Цзинци. Художественные особенности и трансформация реалистического искусства с начала Нового периода: анализ в области масляной живописи. Доктор. дисс. – Ляонинский университет, 2017 (吴晶琦.新时期以来现实主义美术流变及美学表征–集中于油画的剖析[D].辽宁大学博士论文,2017).

175. У Цзицзинь, Цзя Сянхун. Дун Сивэнь и его картина «Рождение нации» // Жэньминь чжоукань. – 2021. – Вып. 14 (吴继金,贾向红.董希文与油画《开国大典》[J]//期刊《人民周刊》,2021.第 14 期).

176. У Цзяфэн. Краткие комментарии по поводу «реализма», а также советские теории в области «реализма» // Изобразительное искусство. – 1982. – Вып. 8. – С. 20–24 (吴甲丰. “现实主义”小议—兼评苏联有关“现实主义”的理论[J]//期刊《美术》,1982,No.08.第 20-24 页).

177. Фань Вэньнань. Опора. Поиски. Влияние советского искусства на образование в области масляной живописи в Китае (1949–1976). Докт. дисс. – Шанхайский университет, 2011 (范文南.依附·探索--苏联美术对中国油画教育的影响（1949-1976）[D].上海大学博士论文,2011).

178. Фань Диань. От символического реализма к проявлению лиризма: переосмысление масляной живописи Чжань Цзяньцзюня // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). – 2007. – Вып. 3. – С. 8-12 (范迪安. 从象征写实到抒情表现:对詹建俊油画的再认识[J]//《美术研究》,2007,No.3.第 8-12 页).

179. Фань Диань.Современное китайское изобразительное искусство: 1979–1999. Масляная живопись. Ханчжоу : Издательство народного изобразительного искусства провинции Чжэцзян, 2000.(范迪安主编. 中国当代美术：1979—1999（油画卷）[M]. 杭州：浙江人民美术出版社，2000.)

180. Фу Сяотун, Цзян Сунпин. Исследование «световых пятен» в портретной масляной живописи // Исследования художественного образования,

2021, № 2. С. 12–13.(傅小桐，姜松平.对肖像油画中 “光斑” 的探索 [J]. 美术教育研究，2021 (2)：12—13)

181. Фэн Линь. Критическое исследование искусства шрама : диссертация. Тайюань: Шаньсийский университет, 2018.(冯琳.伤痕美术的批判性研究 [D]. 太原：山西大学，2018)

182. Фэн Миньшэн. Зарубежное распространение современного китайского изобразительного искусства и формирование национального образа // Журнал Юньнаньской академии искусств. 2023. № 4. С. 86–95.(冯民生.当代中国美术海外传播与国家形象塑造 [J]. 云南艺术学院学报，2023（04）：86—95)

183. Фэн Сюэфэн. За преодоление отсталости в искусстве и высокое отражение великой реальности // Вэньи бао. –1953. –№ 1. (冯雪峰. 克服艺术落后，高度反映伟大现实 // 文艺报. 1953. 第 1 期).

184. Фэн Фаси. Быть мыслящим художником // Изобразительное искусство. –1955. – № 12. – С. 7-9. (122. 冯法熙. 做一个有思想的艺术家 // 美术. 1955. 第 12 期. 第 7-9 页。)

185. Фэн Юлань. Краткая история китайской философии. Издательство Пекинского университета, 2013. (冯友兰. 中国哲学简史 [M]. 北京：北京大学出版社，2013.）

186. Фэрбэнк Дж.К. История КНР 1949–1965. – Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1990. – С. 6 (费正清.剑桥:中华人民共和国国史 1949–1965[M].上海:上海人民出版社,1990.第 6 页).

187. Ху Дэчжи. Нельзя оставить без внимания ни один путь, ведущий к истине – только дух реализма вечен // Изобразительное искусство. –1980. – Вып.

7. – С. 40–43 (胡德智. 任何一条通往真理的途径都不应该忽视—只有现实主义精神才是永恒的[J]//期刊《美术》,1980,No.07.第 40-43 页).

188. Ху Цинцин. Исследование выставок для международного художественного обмена в Новом Китае. – Нанькинская академия искусств, 2016 (胡清清.新中国的对外美术交流展研究[D].南京艺术学院,2016).

189. Хуан Юехун, Цюань Шаньши. Дух рациональности и истинная жизнь: интервью с господином Цюань Шаньши // Любители художеств [Пекин]. – 2008. – № 4. – С. 32-39. (黃躍紅，全善石。 《理性精神與真實生活：全善石先生訪談》//《藝術愛好者》（北京）。 2008 年，第 4 期，第 32-39 頁。)

190. Хун Ши. Люй Сыбай в контексте художественного образования в Китае XX века. – Цзянсу: Наньцзин шифань дасюэ (Издательство Нанькинского университета), 2006. – Вып. 3. – С. 62 (红实.在 20 世纪中国美术教育情境中的吕斯百[D].江苏:南京师范大学,2006,No.03.第 62 页).

191. Хань Куньчжэ, Сунь Тяньи. Медиальное пробуждение и производство образов в современной живописи: критическое исследование на основе выставки «Сила живописи» // Художественная работа. 2025. № 2. С. 57–63.（韩昆哲，孙天艺.当代绘画的媒介觉醒与图像生产 —— 基于 “绘画的力量” 展览的批判性考察 [J]. 艺术工作，2025（2）：57—63）

192. Хуан Дувэй. Искоренить влияние ультралевых идей // Искусство. 1979. № 2.（黄笃维.肃清极左思潮的影响 [J]. 美术，1979（2））

193. Хуан Цзунсянь. Выбор эпохи великих тревог-исследование искусства в тылу войны сопротивления. Чунцин: Чунцинское издательство, 2000.黄宗贤.大忧患时代的抉择 —— 抗战大后方美术研究 [M]. 重庆：重庆出版社，2000.

194. . Ху Цзяньчэн. Сокровищница мирового искусства: искусство России. Шицзячжуан: Издательство образования Хэбэй, 2003.(胡建成 编著。世界艺术宝库：俄罗斯艺术 [M]. 石家庄：河北教育出版社，2003.)

195. Хэ Жун. Великий перелом в художественном творчестве // Искусство. 1979. № 9.何溶.美术创作的伟大转折 [J]. 美术，1979（9）

196. Холл С., Дюгей П. Исследование проблем культурной идентичности / пер. Пан Ли. Кайфэн: Издательство Хэнаньского университета, 2010. С. 50.(斯图亚特·霍尔，保罗·杜盖伊。文化身份问题研究 [M]. 庞璃，译。开封：河南大学出版社，2010：50)

197. Цзоу Юэцзинь. История искусства нового Китая: 1949–2000. Чанша: Издательство изобразительного искусства Хунань, 2002.(邹跃进.新中国美术史: 1949-2000 [M]. 长沙：湖南美术出版社，2002.)

198. Цзя Юфу. Высказывания Цзя Юфу о живописи. Пекин: Народное издательство изобразительных искусств, 2011. С. 34–41.(贾又福.贾又福画语录 [M]. 北京：人民美术出版社，2011：34—41)

199. Цинь Цзянь. О культурной идентичности в современной китайской живописи // Журнал Нанкинского университета искусств, серия «Изобразительное искусство и дизайн». 2011. № 6. С. 152–155.(秦俭.关于中国当代绘画中的文化认同 [J]. 南京艺术学院学报（美术与设计版），2011（6）：152—155)

200. Цуй Лэй. Исследование наследования и развития традиционных национально-культурных символов // Культурная индустрия. 2023. № 7. С. 91–93.(崔磊.传统民族文化符号的传承发展研究 [J]. 文化产业，2023（7）：91—93)

201. Цюань Шаньшань. 100 русских портретов. Цзинань: Издательство изобразительного искусства Шаньдуна, 2010.(全山石 主编.100 幅俄罗斯肖像画[M]. 济南：山东美术出版社，2010.)

202. Цяо Чжицян. Исследование истории историографии китайского изобразительного искусства XX века. — Гуанчжоу : Издательство народов провинции Гуандун, 2016.(乔志强. 20 世纪中国美术史学史研究 [M]. 广州：广东人民出版社，2016.)

203. Чжан Сюдун. Китайский модернизм эпохи реформ: 1980-е годы как духовная история. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2014. С. 456.(张旭东。改革时代的中国现代主义 —— 作为精神史的 80 年代 [M]. 北京：北京大学出版社，2014：456)

204. Чжан Цзе. Новая интерпретация формул «высокое, большое и совершенное» и «красное, светлое и сияющее» // Передний край. 2011. № 20. С. 177—179.(张杰.“高大全”与“红光亮”之新解析 [J]. 前沿，2011（20）：177—179)

205. Цай Жохун. Учиться у рабочих и крестьян, повышать уровень творческого мышления исходя из практической жизни // Изобразительное искусство. – 1958. С. 12 (蔡若虹.向工农群众学习，从生活实践中提高创作思想水平[J]//期刊《美术》,1958.第 12 页).

206. Цао Гуйшэн. К вопросу о реализме и эстетической направленности искусства // Изобразительное искусство. – 2005. – Вып. 12. – С. 62–69 (曹桂生.论现实主义与人类艺术的审美向度[J]//期刊《美术》,2005,No.12.第 62-69 页).

207. Центральная академия изящных искусств. Учебный план по масляной живописи / сост. К. М. Максимов и Педагогический совет CAFA. –

Пекин: CAFA, 1957. – 34 с. (中央美术学院. 油画课程 / K. M. Maksimov 和中央美术学院教务委员会编写. – 北京: 中央美术学院, 1957. – 34 页.

208. Цзинь Шанъи, Цао Ханьвэнь. Мой путь к масляной живописи автобиография / Цзинь Шанъи, Цао Ханьвэнь. – Чанчунь: Цзилиньское изд-во изобразительного искусства, 2000. – 312 с. (靳尚谊，曹瀚文。我的油画之路：自传/靳尚谊、曹瀚文。 —长春：吉林美术出版社，2000 年。—第 312 页。).

209. Цзинь Шанъи. Опыт создания «Председатель Мао на декабрьском совещании» // Изобразительное искусство. –1961, – Вып. 6. – С. 10 (靳尚谊.创作《毛主席在十二月会议上》的体会[J]//期刊《美术》,1961,No.06.第 10 页).

210. Цзинь Шанъи. Реализм и основные направления китайской масляной живописи // Изобразительное искусство. – 1995. – Вып. 4. – С. 12–14 (靳尚谊. 现实主义与中国油画主流[J]//期刊《美术》,1995,No.04.第 12-14 页).

211. Цзоу Юэцзинь. История искусства Нового Китая 1949–2000. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002).

212. Цзяньцзюнь Ж. Устное интервью участника «Учебный класс по масляной живописи» 1955-1957 гг., 1985 г. Архив Oral HiSory CAFA. Фонд 7. Ед. хр. 112. (张建军。1985 年对 1955-1957 年“油画班”学员的口述访谈。中央美术学院口述历史档案馆。第 7 辑。第 112 单元).

213. Ци Чжи. Разговор о некоторых вопросах "социалистического реализма" в художественном творчестве // Изобразительное искусство. – 1980. – Вып.7. – С. 38-39 (奇棘.谈“社会主义现实主义”在美术创作中的一些问题[J]//期刊《美术》,1980,No.7.第 38-39 页).

214. Цюань Шаньши. Русская классическая живопись – 100 портретов. – Цзинань: Шаньдун мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Шаньдун), 2010 (全山石. 俄罗斯经典绘画—100 幅俄罗斯肖画[M].济南:山东美术出版社,2010).

215. Цюй Цюбо. Собрание сочинений Цюй Цюбо. – Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»),1989 (瞿秋白.瞿秋白文集[M].北京:人民文学出版社,1989).

216. Ця Бай Цы, Дань Пян цо. Тибетская история // Пекинская коммуникационная пресса У Чжоу. – 2017. – С. 332. (恰白词，单片措。西藏历史//北京五洲通讯出版社。 – 2017 年。 – 第 332 页。).

217. Цянь Цзинчжан. Большая китайская энциклопедия. Изобразительное искусство. – Пекин: Чжунго байкэ цюаньшу чубаньшэ (Издательство «Большая китайская энциклопедия»), 1990 (钱景长.中国大百科全书·美术卷[M].北京:中国大百科全书出版社,1990).

218. Чжан Пинцзе, Ван Цзюн, Ван Сянмин. Тематическое творчество может опираться на "модернизм" // Изобразительное искусство. – 1981. – Вып. 1 – С. 47 (张平杰、王炯、王向明.“主题性”创作可以借鉴“现代派”[J]//期刊《美术》,1981,No.1.第 47 页).

219. Чжан Пэн. Реалистичность и реальность: восприятие и трансформация реалистической масляной живописи в новом Китае. Докт. дисс. – Столичный педагогический университет, 2003 (张澎. 写实与现实—写实主义油画在新中国的接受与转换[D].首都师范大学博士论文有,2003).

220. Чжан Цзюнькуй. Критика реализма: современная китайская критическая реалистическая живопись // Ишу яньцзю («Художественное

исследование»). – 2013. – Вып. 4. – С. 49–51 (张俊奎. 现实主义批判–批判的中国当代现实主义绘画[J]//期刊《艺术研究》,2013,No.04.第 49-51 页).

221. Чжан Яньгэ. Столкновение и интеграция Востока и Запада: исследование визуальной эстетики через изменение в живописи в предреспубликанский период. – Шаньдунский педагогический университет, 2017 (张嫣格.中西碰撞与融合--民国前期绘画变迁的视觉审美研究[D].山东师范大学,2017).

222. Чжоу Цзяньфу и др. Зарубежная ксилография. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 1979. – С. 38 (周建夫,等.外国黑白木刻[M].天津:天津人民美术出版社,1979.第 38 页).

223. Чжоу Ян. Собрание сочинений. – Т. 2. – Пекин:Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»), 1985. – С. 182-186 (周扬.周扬文集（第 2 卷）[M].北京:人民文学出版社,1985.第 182-186 页).

224. Чжан Шицзэн. Работа жюри Второй всекитайской молодёжной художественной выставки завершилась в Пекине // Искусство. 1981. № 2.张士增.第二届全国青年美展评奖工作在京结束 [J]. 美术，1981（2）

225. Чжао Ли, Юй Дин. Пятьсот лет китайской масляной живописи (комплект 1–5 тт.). Чанша: Издательство изобразительного искусства Хунань, 2014.赵力，余丁.中国油画五百年（套装 1-5 卷）[M]. 长沙：湖南美术出版社，2014.

226. Чжао Мэнша, Сюй Чунбао. Кровное родство: большая семья. Семейный портрет. Пекин: Художественный музей Тайкан, 2019.(赵梦莎，许崇宝.血缘 —— 大家庭：全家福 [Z]. 北京：泰康美术馆，2019)

227. Чжоу Гунхуа. Национализация живописи»: исследование теории и практики Дун Сивэня .Пекин: Центральная академия изобразительных искусств, 2005.(周功华.“绘画民族化”：董希文的理论与实践研究 [D]. 北京：中央美术学院，2005)

228. Чжу Ша. Советское искусство и масляная живопись нового Китая. Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2013.(朱沙.苏联美术与新中国油画 [M]. 南京：东南大学出版社，2013.)

229. Чжэн Гун. Эволюция и движение: модернизация китайского изобразительного искусства (1875–1976). — Гуйлинь : Издательство изобразительного искусства провинции Гуанси, 2002.(郑工. 演进与运动：中国美术的现代化(1875-1976) [M]. 桂林：广西美术出版社，2002.)

230. Чэнь Жуйлинь. Курс истории современного китайского изобразительного искусства. — Сиань : Издательство изобразительного искусства провинции Шэньси, 2009.(陈瑞林. 中国现代美术史教程 [M]. 西安：陕西人民美术出版社，2009.)

231. Чэнь Люшэн. Иллюстрированная история искусства нового Китая: 1949–1966. Пекин: Издательство китайской молодёжи, 2000.(陈履生.新中国美术图史: 1949-1966 [M]. 北京：中国青年出版社，2000.)

232. Чэнь Хуамэй. Юэ Минцзюнь: история «совершенствования» на уровне десятков миллионов // Восточное искусство, 2009, № 5. С. 120–127 陈华美.岳敏君：千万级 “修炼” 记 [J]. 东方艺术，2009 (5): 120-127.（转引栗宪庭评述）

233. Чэнь Цинцин. Изображать национальную атмосферу, писать китайский стиль: художественные поиски Дун Сивэня в области национализации масляной живописи // Гуанмин жибао. 2024. 8 декабря. (№

12).(陈青青.绘民族气象 写中国气派 —— 董希文油画民族化的艺术探索 [N].光明日报，2024-12-08（12）)

234. Чэнь Дусю. Избранные труды Чэнь Дусюя. – Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ (Народное издательство), 1984. № 1. С. 156 (陈独秀.陈独秀著作选[M].上海:上海人民出版社,1984,第 1 卷.第 156 页).

235. Чэнь Люйшэн. История искусства нового Китая. 1949–1966. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2000.С. 311 (陈履生.新中国美术图史 1949-1966[M].北京:中国青年出版社,2000.第 311 页).

236. Чэнь Люшэн. Следуй за категориями, передавай цвет. Издательство «Изящные искусства в провинции Гуанси», 2008.

237. Чэнь Ци. Цюань Шаньши. Воспоминания. – Ляонин, 2009(陳琪.全山石。回憶。 – 遼寧，2009).

238. Чэнь Чжи, Лан Шаоцзюнь, Дэн Фусин. Два семинара по изобразительному искусству // Изобразительное искусство. – 1980. – Вып. 3. – С. 3–8 (陈醉,郎绍君,邓福星.两个座谈会美术[J]//期刊《美术》,1980,No.3.第 3-8 页).

239. Чэнь Чиюй. Новая традиция реалистического искусства в Китае XX века и ее влияние // Вестник Хубэйской художественной академии. – 2008. – Вып. 2. – С. 4–8 (陈池瑜. 20 世纪中国现实主义美术的新传统及其影响[J]//期刊《湖北美术学院学报》,2008,No.02.第 4-8 页).

240. Чэнь Шуньсинь. Восприятие и трансформация соцреализма в Китае. – Хэфэй: Аньхуэй цзяоюй чубаньшэ, 2000. – С. 321 (陈顺馨.社会主义现实主义在中国的接受与转换[M].合肥:安徽教育出版社,2000.第 321 页).

241. Чэнь Юнъи. Мемуары Сяо Фэна. – Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство»), 2009. – С. 26–27 (陈永怡.肖锋回忆录[M]沈阳:辽宁美术出版社,2009.第 26-27 页).

242. Шан Хуэй. Искусство народа: история революционного изобразительного искусства Китая. — Шицзячжуан : Издательство изобразительного искусства провинции Хэбэй, 2019.(尚辉. 人民的艺术：中国革命美术史 [M]. 石家庄：河北美术出版社，2019.)

243. Шао Дацзэнь. О китайском современном искусстве. Нанкин: Цзянсуское издательство изящных искусств, 1996. С. 89.(邵大箴.论中国现代美术 [M]. 南京：江苏美术出版社，1996：89)

244. Шао Дачжэнь. О натурщиках.// Исследования искусства, 1979.№ 1. С. 24—29+87(邵大箴.关于人体模特儿 [J]. 美术研究，1979（1）：24—29+87)

245. .Шао Дачжэнь. Цюань Шаньши: Альбом. – Нанкин: Гуансинское искусство, 2001. (邵大真.全山石：專輯。 – 南京：廣星藝術，2001)

246. Ши Цзянь. О «единении трех» // Изобразительное искусство. – 1965. – Вып. 2. – С.33 (石坚. 关于“三结合”[J]//《美术》,1965,No.2.第 33 页).

247. Ши Чуньцзюань. Исследование искусства неореалистической живописи Лю Сяодуна: дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведческих наук. Сюйчжоу: Китайский университет горного дела, 2016. С. 32.(史春娟.刘小东新现实主义绘画艺术研究 [D]. 徐州：中国矿业大学，2016：32)

248. Шуй Тяньчжун. У Гуаньчжун и его искусство // «Изобразительное искусство. 2010. № 9. С. 45–59.水天中.吴冠中和他的艺术[J].美术,2010,(9):45-59.

249. Шэнь Чунь. Современное состояние и меры развития китайского аукционного рынка произведений искусства // Бюллетень исследований

искусства. 2026.№ 1,C. 37—40 沈淳.中国艺术品拍卖市场研究现状及对策 [J]. 艺术研究快报，2026，15（1）：37—40

250. 232.Шуй Цзун Тянь. История, искусство и люди. – Гуанси: Изд-во изобразит. искусств, 2001. – С. 138-139. (田水宗. 历史、艺术与人物. – 广西：美术出版社，2001 年. – 第 138-139 页).

251. Юй Жуньшэн. Образ России: риторическое исследование художественных жанров. Гуйлинь: Издательство Гуансиского педагогического университета, 2021.(于润生.俄罗斯的形象：艺术体裁的修辞研究 [M]. 桂林：广西师范大学出版社，2021.)

252. Яо Шаньшань. Тревога и конструирование: сознание идентичности на выставках китайского современного искусства 1990-х гг.//Вестник Хубэйского института изящных искусств, 2023. № 1. С. 77–82.(姚珊珊。焦虑与建构：20 世纪 90 年代中国当代艺术展览中的身份意识 [J]. 湖北美术学院学报，2023（4）：77—82)

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный художественно-промышленный университет
им. С.Г. Строганова»

На правах рукописи

Ван Хунфу

Китайская живопись в период реформ и открытости (1990–2010 гг.): художественные тенденции и национальная идентичность

Специальность: 5.10.3 — Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Том II (Иллюстративное приложение)

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения,

доцент Г. К. Кошелев

Москва 2026

Список иллюстраций

Илл. 1. Сюй Бэйхун (1895–1953). «Пятьсот воинов Тянь Хэна», 1928. 349×197 см. Холст, масло. Собрание Национального музея Китая.

Илл. 2. Ли Шутун (1880–1942). «Полуобнажённая женщина», 1909. 90,5×116 см. Холст, масло. Собрание Художественного музея Центральной академии изящных искусств Китая.

Илл. 3. Фэн Фасы (1914–2009). «Ловля вшей», 1948. 148×118,5 см. Холст, масло. Собрание Художественного музея Центральной академии изящных искусств.

Илл. 4. Ван Шику (1911–1973). «Перевоспитание бездельника», 1947. 22×34 см. Ксилография. Собрание Современного художественного музея Тань Гобиня.

Илл. 5. Чжань Цзяньцзюнь (1931-2023). «Пятеро храбрецов с горы Ланъяшань», 1959. 185×203 см. Холст, масло. Собрание Национального музея Китая.

Илл. 6. Дун Сивэнь (1914-1973). «Торжественное провозглашение КНР», 1953. 230×400 см. Холст, масло. Собрание Национального музея Китая.

Илл. 7. Ло Гунлю (1916-2004). «Сменяя павших», 1963. 180×152 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.

Илл. 8. Цзинь Шанъи (род. 1934). «Таджикская невеста», 1983. 60×50 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.

Илл. 9. Чжань Цзяньцзюнь (1931–2023). «Прилив», 1984. 196×177 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.

Илл. 10. Чэнь Ифэй (1946-2005). «Крах клики Чан Кайши», 1977. 335×460 см. Холст, масло. Собрание Военного музея китайской революции.

Илл. 11. Лю Сяодун (род. 1963). «Новые переселенцы Трёх ущелий», 2004. 1000×300 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 12. Цзян Чжаохэ (1904-1986). «Беженцы», 1941-1943. 200×2700 см. Бумага, минеральные краски. Собрание Китайского художественного музея.

Илл. 13. Линь Фэнмянь (1900-1991). Серия «Цзяннань», 1961. 65×65 см×2. Бумага, минеральные краски. Собрание Шанхайской ассоциации художников.

Илл. 14. Чэнь Имин (род. 1950), Лю Юйлянь (1948-1997), Ли Бинь (род. 1949). «Клён», 1978. 27,6×17,8 см. Гуашь на бумаге. Собрание Китайского художественного музея.

Илл. 15. Гао Сяохуа (род. 1955). «Почему?», 1978. 107,5×136,5 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.

Илл. 16. Чэн Цунлинь (род. 1954). «Снег в день X месяца 1968 года», 1979. 196×296 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.

Илл. 17. Чэнь Даньцин (род. 1953). «Тибетская серия», 1980. 53,8×79 см. Масло на доске. Частное собрание.

Илл. 18. Ло Чжунли (род. 1948). «Отец», 1980. 216×152 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.

Илл. 19. Сюй Цзян (род. 1955), Сунь Цзинган (род. 1958), Цуй Сяодун (род. 1964), У Даюн (род. 1977). «Нанкин: декабрь 1937», 2009. 360×900 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.

Илл. 20. Чжэн И (1961-2018). «Суд истории», 2009. 600×340 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.

Илл. 21. Цюань Шаньши (род. 1930). «Марш добровольцев», 2009. 400×480 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.

Илл. 22. Чжань Цзяньцзюнь (1931-2023), Е Нань (род. 1968). «Кантата "Хуанхэ"», 2009. 280×435 см×2332×285 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.

Илл. 23. У Гуаньчжун (1919–2010). «Цветы», 1973. 88×88 см. Масло на доске. Частное собрание.

Илл. 24. Хуан Юнъюй (1924–2023). «Цветочное изобилие», 1973. 90×70 см. Холст, масло.Частное собрание.

Илл. 25. Чжу Данянь (1916–1995). «Пышные цветы», 1973. 91×70 см. Масло на доске. Частное собрание.

Илл. 26. Ван Гуанъи (род. 1957). Серия «Замёрзшие северные земли», 1986–1988. 80,5×111,5 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 27. Чжан Пэйли (род. 1957). «Сегодня вечером без джаза», 1987. 124×180 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 28. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). Серия «Маски», 2006. 110×80 см×6. Частное собрание.

Илл. 29. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Казнь», 1996. 150×300 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 30. Чжан Сяоган (род. 1958). «Кровные узы семьи. Часть 1», 1996. 150×190 см. Холст, масло. Собрание галереи Hanart (Гонконг).

Илл. 31. Мао Янь (род. 1968). «Портрет Томаса №3», 2006. 75×60 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 32. Мао Янь (род. 1968). «Портрет Томаса 2004 №5», 2004. 75×60 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 33. Лю Е (род. 1964). «Красный, жёлтый, синий», 2002. 45×60 см×3. Холст, акрил. Частное собрание.

Илл. 34. Ван Гуанъи (род. 1957). «Большая критика – Кока-кола», 1991. 200×200 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 35. Фан Лицзюнь (род. 1963). «1993 №6», 1993. 180×230 см. Холст, масло. Собрание Valentino Art Gallery, Италия.

Илл. 36. Чэнь Ифэй (1946–2005), «Горный ветер», 1994. 188×255 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 37. Чэнь Ифэй (1946–2005). «Мелодия Сюньяна», 1991. 150×130 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 38. Ян Фэйюнь (род. 1954). «Девушка перед натюрмортом», 1988. 100×80 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 39. Дин И (род. 1962). «Десять знаков 1992–17», 1992. 200×240 см. Холст, акрил. Частное собрание.

Илл. 40. Чао Гэ (род. 1957). «Парадный костюм», 1986. 70×40 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 41. Чао Гэ (род. 1957). «Солнце», 2001. 173×132 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 42. Чао Гэ (род. 1957). «Солнце Керулена», 1994. 180×136 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 43. Ай Сюань (род. 1947). «Взгляд», 1994. 99.4×80.1 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 44. Синь Дунван (1963–2014). «Честный город», 1995. 150×160 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 45. Синь Дунван (1963–2014). «Завтрак», 2004. 200×190 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 46. Дуань Чжэнцюй (род. 1958). Серия «Хуанхэ», 2005. 130×180 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 47. Ло Вэйдун (род. 1962) и Ло Вэйго (род. 1964). «Серия приветствий 08», 2000. 166×210 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 48. Ци Чжилун (род. 1962). «Образ потребления», 1992. 165×390 см. Холст, акрил. Частное собрание.

Илл. 49. Хуан Ихань (род. 1958). «Новое поколение китайских людей: Популярная семья из мультфильмов», 1999. 270×210 см. Бумага, тушь. Собрание Художественного музея Гуандуна.

Илл. 50. Чэнь Кэ (род. 1978). «Тореадор», 2006. 215×215 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 51. Шан Ян (род. 1942). «Проект Дун Цичана №6», 2007. 148×498 см. Холст, масло, аэрозоль, акрил. Частное собрание.

Илл. 52. Лю Сяодун (род. 1963). «Большое переселение Трёх ущелий», 2003. 200×800 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 53. Лю Сяодун (род. 1963). «Нарушение правил», 1996. 180×230 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 54. Лю Сяодун (род. 1963). «Человек и птица», 1990. 167.5×120 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 55. Лю Сяодун (род. 1963). «Наброски с поля боя – Новые восемнадцать архатов», 2004. 200×100 см×18. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 56. Лю Сяодун (род. 1963). «Мой родной дом», 2010. 150×140 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 57. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Свобода, ведущая народ», 1995. 250×360 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 58. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Большое единство», 1992. 190×200 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 59. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Пирамида», 2001. 119.4×80 см. Шелкография. Частное собрание.

Илл. 60. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Лазурное море», 2018. 250×200 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 61. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Большой лебедь», 2003. 200×280 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 62. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Гора мусора», 2003. 198.9×278.5 см. Холст, акрил. Частное собрание.

Илл. 63. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Я и Пикассо», 2022. 300×740 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 64. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). Серия «Маски 1996 №6», 1996. 199×179.3 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 65. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). Серия «Мясокомбинат», 1990–1992. 150×180 см. Холст, масло. Часть работ хранится в Центре современного искусства Уллens и музее M+ (Гонконг).

Илл. 66. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). Триптих «Больница Согласия», 1992. 150×345 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 67. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). «Тайная вечеря», 2001. 220×395 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 68. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). «Без названия», 2007. 215×330 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 69. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). «Прекрасные горы и реки №2», 2010. 250×1050 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 70. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). «Тяньаньмэнь», 2012. 200×300 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 71. Мао Янь (род. 1968). «Мой поэт», 1997. 61×50 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 72. Мао Янь (род. 1968). «Молодой Го Ли», 1994. 92×73 см. Холст, масло. Собрание Храма искусств Китая.

Илл. 73. Мао Янь (род. 1968). «Томас на стуле», 2009. 330×200 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 74. Мао Янь (род. 1968). «Портрет Н», 1999. 61×50 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 75. Ма Кэ (род. 1970). «Сразу же получишь титул №5», 2006. 150×200 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 76. Ма Кэ (род. 1970). «Искать меч по отметке на лодке», 2010. 254×200 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 77. Ма Кэ (род. 1970). «Надежда», 2006. 200×145 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 78. Ма Кэ (род. 1970). «Выдать оленя за лошадь», 2007. 180×290 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 79. Ма Кэ (род. 1970). «Тень лука в кубке», 2011. 200×150 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 80. Ма Кэ (род. 1970). Серия «Скакать на лошади в пустоту», 2018. 133×236 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 81. Ма Кэ (род. 1970). Серия «Упорство: Ночь», 2005. 200×254 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 82. Ма Кэ (род. 1970). «Древняя игра», 2016. 200×150 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 83. Ма Кэ (род. 1970). «Любовь без возможности», 2020. 239×173 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 84. Ма Кэ (род. 1970). «Пересекая огненную гору», 2022. 150×200 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 85. У Гуаньчжун (1919–2010). «Семья из Цзяннаня», 1996. 80×60 см. Холст, масло. Собрание Сингапурского художественного музея.

Илл. 86. У Гуаньчжун (1919–2010). «Родина Лу Синя», 1996. 60×73 см. Холст, масло. Собрание Музея Лу Синя, Пекин.

Илл. 87. У Гуаньчжун (1919–2010). «Весна», 1999. 73×91 см. Холст, масло. Собрание Художественного музея Чжэцзяна.

Илл. 88. У Гуаньчжун (1919–2010). «Сон в саду», 2008. 80×60 см Холст, масло. Собрание Художественного музея Чжэцзяна.

Илл. 89. У Гуаньчжун (1919–2010). «Чжоучжуан», 1997. 148×297 см. Холст, масло. Частное собрание.

Илл. 90. У Гуаньчжун (1919–2010). «Водный край Цзяннань», 1980. 61×46 см. Масло, доска. Собрание Художественного музея Китая.

Илл. 91. У Гуаньчжун (1919–2010). «Горькая тыква», 1998. 80×100 см. Масло, доска. Собрание Художественного музея Гонконга.

Илл. 92. У Гуаньчжун (1919–2010). «Две ласточки», 1988. 69×137 см. Бумага, тушь. Собрание Художественного музея Гонконга.

Илл. 93. У Гуаньчжун (1919–2010). «Ночь в мегаполисе», 1987. 145×368 см. Бумага, тушь. Собрание Художественного музея Китая.

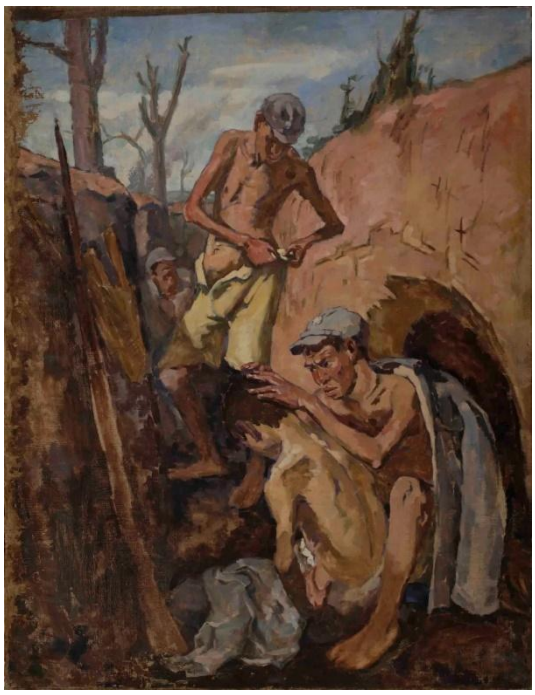
Илл. 94. У Гуаньчжун (1919–2010). «Весенний снег», 1983. 69×137 см. Бумага, тушь. Собрание Художественного музея Китая.



Илл. 1. Сюй Бэйхун (1895–1953). «Пятьсот воинов Тянь Хэна», 1928. 349×197 см. Холст, масло. Собрание Национального музея Китая.



Илл. 2. Ли Шутун (1880–1942). «Полуобнажённая женщина», 1909. 90,5×116 см. Холст, масло. Собрание Художественного музея Центральной академии изящных искусств Китая.



Илл. 3. Фэн Фасы (1914–2009). «Ловля вшей», 1948. 148×118,5 см. Холст, масло. Собрание Художественного музея Центральной академии изящных искусств.



Илл. 4. Ван Шику (1911–1973). «Перевоспитание бездельника», 1947. 22×34 см. Ксилография. Собрание Современного художественного музея Тань Гобиня.



Илл. 5. Чжань Цзяньцзюнь (1931-2023). «Пятеро храбрецов с горы Ланъяшань», 1959. 185×203 см. Холст, масло. Собрание Национального музея Китая.



Илл. 6. Дун Сивэнь (1914-1973). «Торжественное провозглашение КНР», 1953. 230×400 см. Холст, масло. Собрание Национального музея Китая.



Илл. 7. Ло Гунлю (1916-2004). «Сменяя павших», 1963. 180×152 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.



Илл. 8. Цзинь Шанъи (род. 1934). «Таджикская невеста», 1983. 60×50 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.



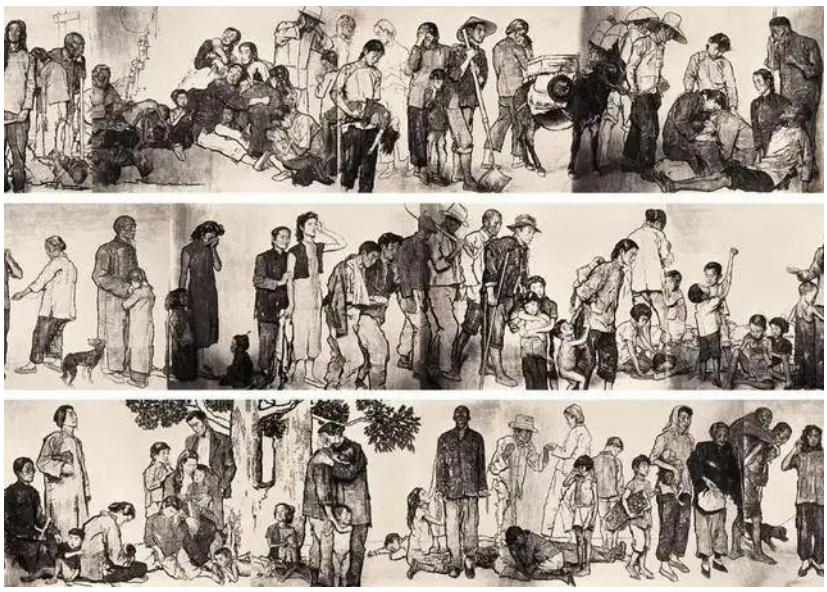
Илл. 9. Чжань Цзяньцзюнь (1931–2023). «Прилив», 1984. 196×177 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.



Илл. 10. Чэнь Ифэй (1946-2005). «Крах клики Чан Кайши», 1977. 335×460 см. Холст, масло. Собрание Военного музея китайской революции.



Илл. 11. Лю Сяодун (род. 1963). «Новые переселенцы Трёх ущелий», 2004. 1000×300 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 12. Цзян Чжаохэ (1904-1986). «Беженцы», 1941-1943. 200×2700 см. Бумага, минеральные краски. Собрание Китайского художественного музея.



Илл. 13. Линь Фэнмянь (1900-1991). Серия «Цзяннань», 1961. 65×65 см×2. Бумага, минеральные краски. Собрание Шанхайской ассоциации художников.



Илл. 14. Чэнь Имин (род. 1950), Лю Юйлянь (1948-1997), Ли Бинь (род. 1949). «Клён», 1978. 27,6×17,8 см. Гуашь на бумаге. Собрание Китайского художественного музея.



Илл. 15. Гао Сяохуа (род. 1955). «Почему?», 1978. 107,5×136,5 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.



Илл. 16. Чэн Цунлинь (род. 1954). «Снег в день X месяца 1968 года», 1979. 196×296 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.



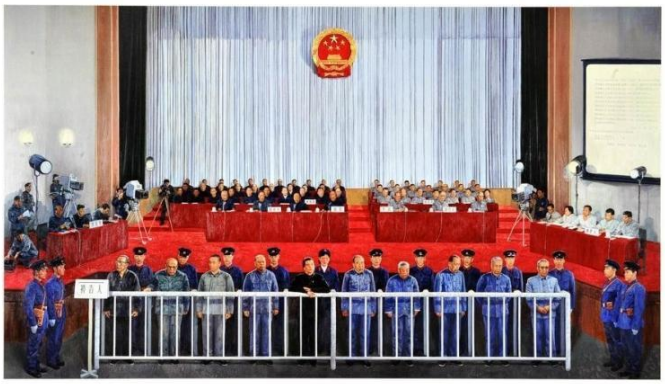
Илл. 17. Чэнь Даньцин (род. 1953). «Тибетская серия», 1980. 53,8×79 см. Масло на доске. Частное собрание.



Илл. 18. Ло Чжунли (род. 1948). «Отец», 1980. 216×152 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.



Илл. 19. Сюй Цзян (род. 1955), Сунь Цзинган (род. 1958), Цуй Сяодун (род. 1964), У Даюн (род. 1977). «Нанкин: декабрь 1937», 2009. 360×900 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.



Илл. 20. Чжэн И (1961-2018). «Суд истории», 2009. 600×340 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.



Илл. 21. Цюань Шаньши (род. 1930). «Марш добровольцев», 2009. 400×480 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.



Илл. 22. Чжань Цзяньцзюнь (1931-2023), Е Нань (род. 1968). «Кантата "Хуанхэ"», 2009. 280×435 см×2332×285 см. Холст, масло. Собрание Китайского художественного музея.



Илл. 23. У Гуаньчжун (1919–2010). «Цветы», 1973. 88×88 см. Масло на доске. Частное собрание.



Илл. 24. Хуан Юнъюй (1924–2023). «Цветочное изобилие», 1973. 90×70 см. Холст, масло.Частное собрание.



Илл. 25. Чжу Данянь (1916–1995). «Пышные цветы», 1973. 91×70 см. Масло на доске. Частное собрание.



Илл. 26. Ван Гуанъи (род. 1957). Серия «Замёрзшие северные земли», 1986–1988. 80,5×111,5 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 27. Чжан Пэйли (род. 1957). «Сегодня вечером без джаза», 1987. 124×180 см. Холст, масло. Частное собрание.



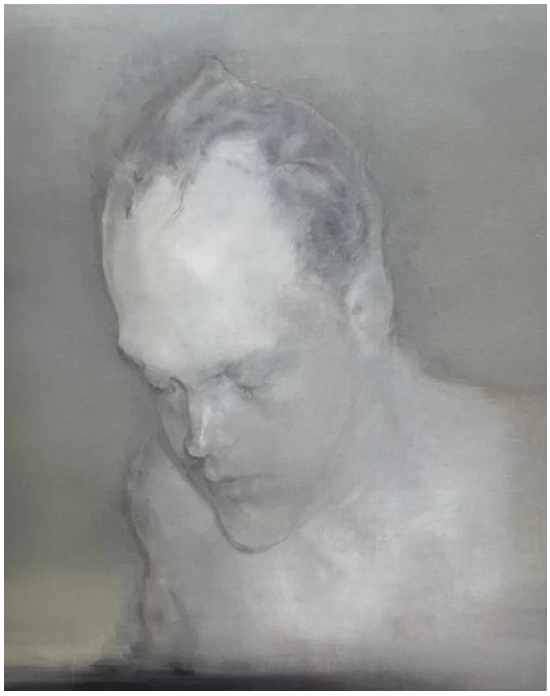
Илл. 28. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). Серия «Маски», 2006. 110×80 см×6. Частное собрание.



Илл. 29. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Казнь», 1996. 150×300 см. Холст, масло. Частное собрание.



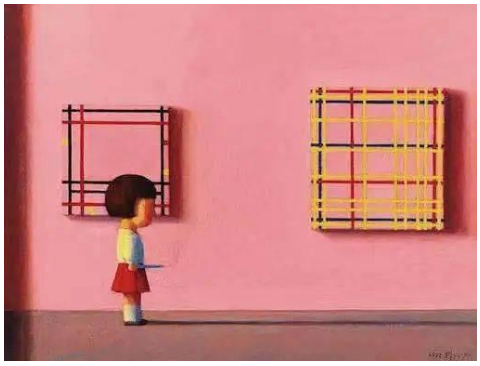
Илл. 30. Чжан Сяоган (род. 1958). «Кровные узы семьи. Часть 1», 1996. 150×190 см. Холст, масло. Собрание галереи Hanart (Гонконг).



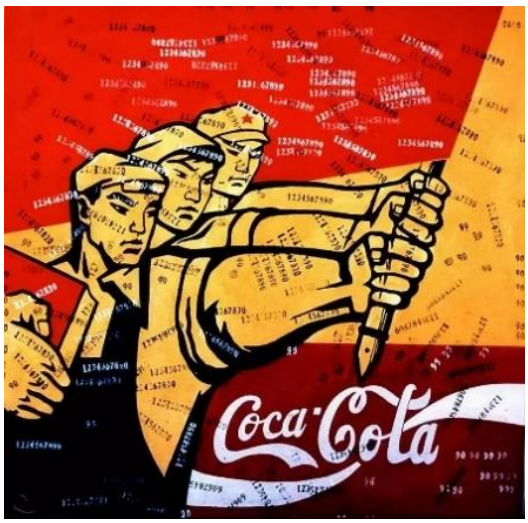
Илл. 31. Мао Янь (род. 1968). «Портрет Томаса №3», 2006. 75×60 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 32. Мао Янь (род. 1968). «Портрет Томаса 2004 №5», 2004. 75×60 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 33. Лю Е (род. 1964). «Красный, жёлтый, синий», 2002. 45×60 см×3. Холст, акрил. Частное собрание.



Илл. 34. Ван Гуанъи (род. 1957). «Большая критика – Кока-кола», 1991. 200×200 см. Холст, масло. Частное собрание.



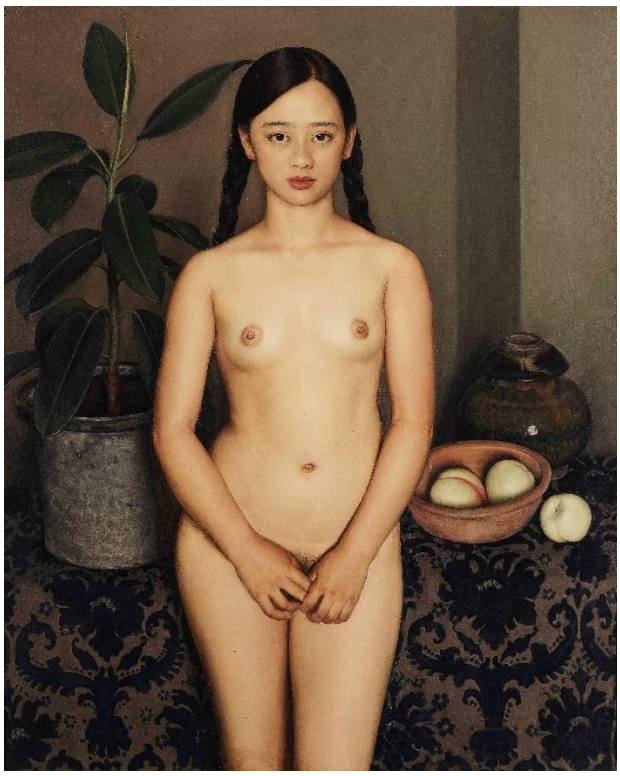
Илл. 35. Фан Лицзюнь (род. 1963). «1993 №6», 1993. 180×230 см. Холст, масло. Собрание Valentino Art Gallery, Италия.



Илл. 36. Чэнь Ифэй (1946–2005), «Горный ветер», 1994. 188×255 см. Холст, масло. Частное собрание.



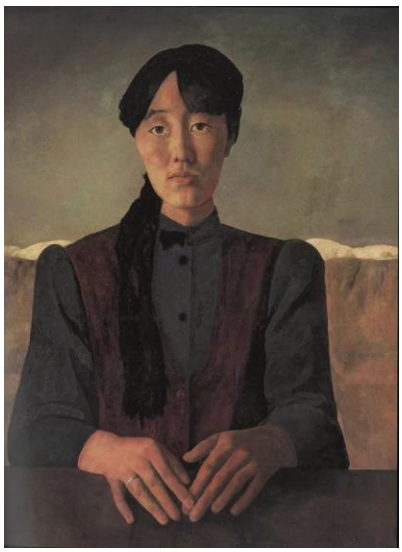
Илл. 37. Чэнь Ифэй (1946–2005). «Мелодия Сюньяна», 1991. 150×130 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 38. Ян Фэйюнь (род. 1954). «Девушка перед натюрмортом», 1988. 100×80 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 39. Дин И (род. 1962). «Десять знаков 1992–17», 1992. 200×240 см. Холст, акрил. Частное собрание.



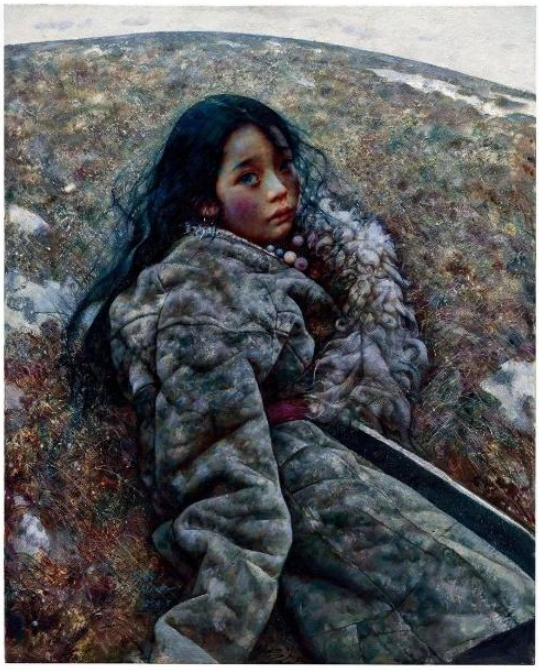
Илл. 40. Чао Гэ (род. 1957). «Парадный костюм», 1986. 70×40 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 41. Чао Гэ (род. 1957). «Солнце», 2001. 173×132 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 42. Чао Гэ (род. 1957). «Солнце Керулена», 1994. 180×136 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 43. Ай Сюань (род. 1947). «Взгляд», 1994. 99.4×80.1 см. Холст, масло. Частное собрание.



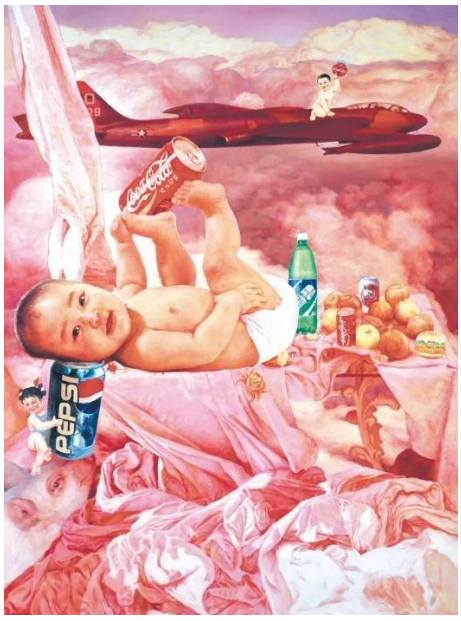
Илл. 44. Синь Дунван (1963–2014). «Честный город», 1995. 150×160 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 45. Синь Дунван (1963–2014). «Завтрак», 2004. 200×190 см. Холст, масло. Частное собрание.



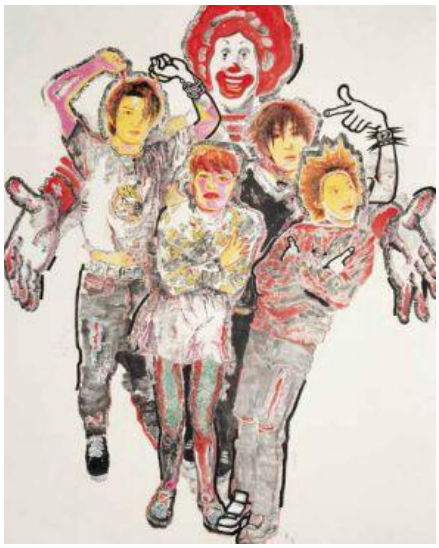
Илл. 46. Дуань Чжэнцюй (род. 1958). Серия «Хуанхэ», 2005. 130×180 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 47. Ло Вэйдун (род. 1962) и Ло Вэйго (род. 1964). «Серия приветствий 08», 2000. 166×210 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 48. Ци Чжилун (род. 1962). «Образ потребления», 1992. 165×390 см. Холст, акрил. Частное собрание.



Илл. 49. Хуан Ихань (род. 1958). «Новое поколение китайских людей: Популярная семья из мультфильмов», 1999. 270×210 см. Бумага, тушь. Собрание Художественного музея Гуандуна.



Илл. 50. Чэнь Кэ (род. 1978). «Тореадор», 2006. 215×215 см. Холст, масло. Частное собрание.



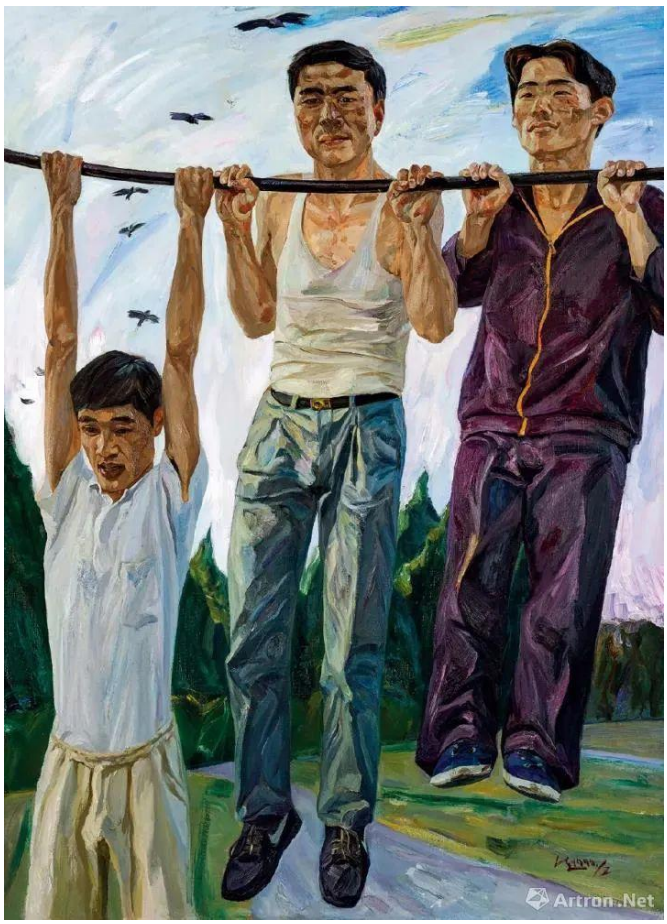
Илл. 51. Шан Ян (род. 1942). «Проект Дун Цичана №6», 2007. 148×498 см. Холст, масло, аэрозоль, акрил. Частное собрание.



Илл. 52. Лю Сяодун (род. 1963). «Большое переселение Трёх ущелий», 2003. 200×800 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 53. Лю Сяодун (род. 1963). «Нарушение правил», 1996. 180×230 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 54. Лю Сяодун (род. 1963). «Человек и птица», 1990. 167.5×120 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 55. Лю Сяодун (род. 1963). «Наброски с поля боя – Новые восемнадцать архатов», 2004. 200×100 см×18. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 56. Лю Сяодун (род. 1963). «Мой родной дом», 2010. 150×140 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 57. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Свобода, ведущая народ», 1995. 250×360 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 58. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Большое единство», 1992. 190×200 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 59. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Пирамида», 2001. 119.4×80 см. Шелкография. Частное собрание.



Илл. 60. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Лазурное море», 2018. 250×200 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 61. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Большой лебедь», 2003. 200×280 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 62. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Гора мусора», 2003. 198.9×278.5 см. Холст, акрил. Частное собрание.



Илл. 63. Юэ Миньцзюнь (род. 1962). «Я и Пикассо», 2022. 300×740 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 64. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). Серия «Маски 1996 №6», 1996. 199×179.3 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 65. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). Серия «Мясокомбинат», 1990–1992. 150×180 см. Холст, масло. Часть работ хранится в Центре современного искусства Уллens и музее M+ (Гонконг).



Илл. 66. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). Триптих «Больница Согласия», 1992. 150×345 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 67. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). «Тайная вечеря», 2001. 220×395 см. Холст, масло. Частное собрание.



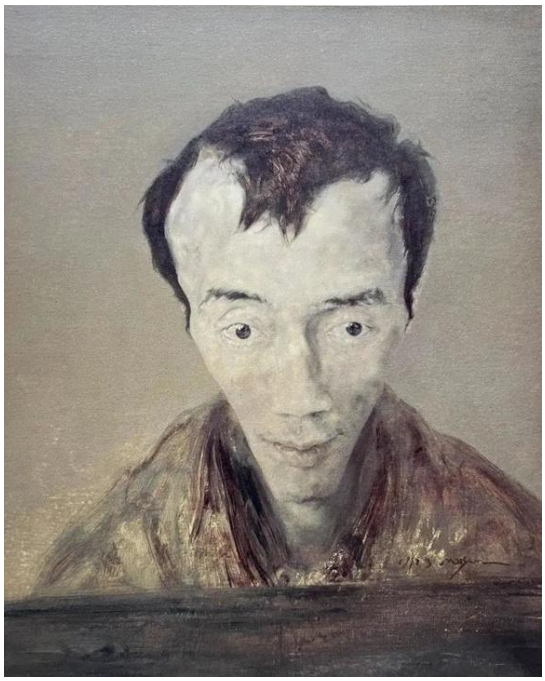
Илл. 68. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). «Без названия», 2007. 215×330 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 69. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). «Прекрасные горы и реки №2», 2010. 250×1050 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 70. Цзэн Фаньчжи (род. 1964). «Тяньаньмэнь», 2012. 200×300 см. Холст, масло. Частное собрание.



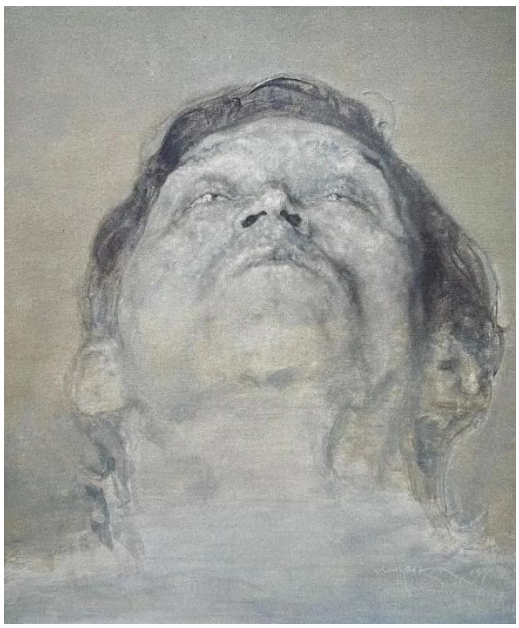
Илл. 71. Мао Янь (род. 1968). «Мой поэт», 1997. 61×50 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 72. Мао Янь (род. 1968). «Молодой Го Ли», 1994. 92×73 см. Холст, масло. Собрание Храма искусств Китая.



Илл. 73. Мао Янь (род. 1968). «Томас на стуле», 2009. 330×200 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 74. Мао Янь (род. 1968). «Портрет Н», 1999. 61×50 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 75. Ма Кэ (род. 1970). «Сразу же получишь титул №5», 2006. 150×200 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 76. Ма Кэ (род. 1970). «Искать меч по отметке на лодке», 2010. 254×200 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 77. Ма Кэ (род. 1970). «Надежда», 2006. 200×145 см. Холст, масло. Частное собрание.



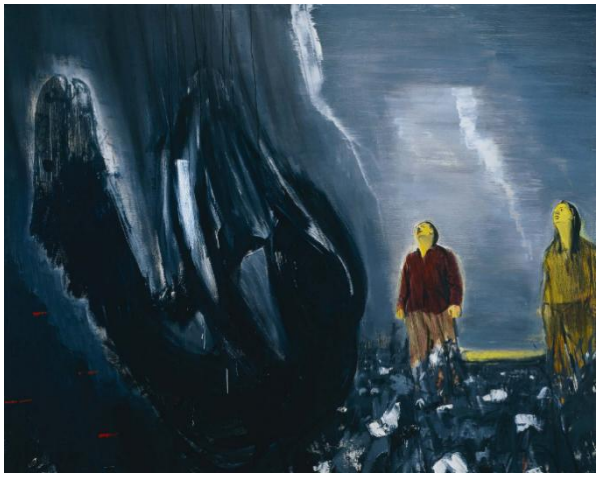
Илл. 78. Ма Кэ (род. 1970). «Выдать оленя за лошадь», 2007. 180×290 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 79. Ма Кэ (род. 1970). «Тень лука в кубке», 2011. 200×150 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 80. Ма Кэ (род. 1970). Серия «Скакать на лошади в пустоту», 2018. 133×236 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 81. Ма Кэ (род. 1970). Серия «Упорство: Ночь», 2005. 200×254 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 82. Ма Кэ (род. 1970). «Древняя игра», 2016. 200×150 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 83. Ма Кэ (род. 1970). «Любовь без возможности», 2020. 239×173 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 84. Ма Кэ (род. 1970). «Пересекая огненную гору», 2022. 150×200 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 85. У Гуаньчжун (1919–2010). «Семья из Цзяннаня», 1996. 80×60 см. Холст, масло. Собрание Сингапурского художественного музея.



Илл. 86. У Гуаньчжун (1919–2010). «Родина Лу Синя», 1996. 60×73 см. Холст, масло. Собрание Музея Лу Синя, Пекин.



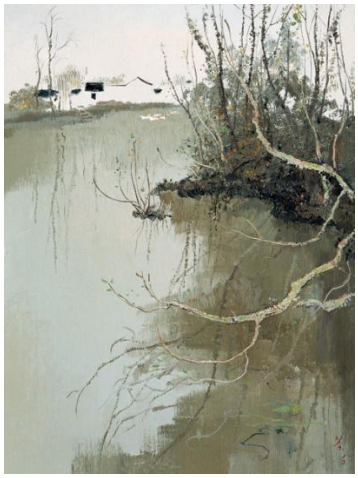
Илл. 87. У Гуаньчжун (1919–2010). «Весна», 1999. 73×91 см. Холст, масло. Собрание Художественного музея Чжэцзяна.



Илл. 88. У Гуаньчжун (1919–2010). «Сон в саду», 2008. 80×60 см Холст, масло. Собрание Художественного музея Чжэцзяна.



Илл. 89. У Гуаньчжун (1919–2010). «Чжоучжуан», 1997. 148×297 см. Холст, масло. Частное собрание.



Илл. 90. У Гуаньчжун (1919–2010). «Водный край Цзяннань», 1980. 61×46 см. Масло, доска. Собрание Художественного музея Китая.



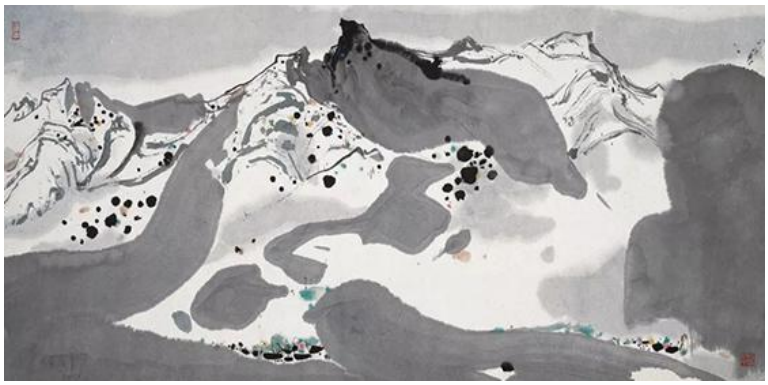
Илл. 91. У Гуаньчжун (1919–2010). «Горькая тыква», 1998. 80×100 см. Масло, доска. Собрание Художественного музея Гонконга.



Илл. 92. У Гуаньчжун (1919–2010). «Две ласточки», 1988. 69×137 см. Бумага, тушь. Собрание Художественного музея Гонконга.



Илл. 93. У Гуаньчжун (1919–2010). «Ночь в мегаполисе», 1987. 145×368 см. Бумага, тушь. Собрание Художественного музея Китая.



Илл. 94. У Гуаньчжун (1919–2010). «Весенний снег», 1983. 69×137 см. Бумага, тушь. Собрание Художественного музея Китая.