ВАН ШУТУН
Аспирант, РГХПУ им. С.Г. Строганова, преподаватель, Чжэцзянский институт бизнес-технологий, КНР
e-mail: 391963502@qq.com

WANG SHUTONG
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, teacher of the Zhejiang Institute of Business Technologies, PRC
e-mail: 391963502@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_434_444

ОТ «СОВЕТСКОЙ ШКОЛЫ» К «ФЕНОМЕНОЛОГИИ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ КОЛОРИСТИКИ В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ (1955–2025)

FROM THE "SOVIET SCHOOL" TO "PHENOMENOLOGY": THE TRANSFORMATION AND EVOLUTION OF THE TEACHING OF COLORISTICS IN OIL PAINTING OF THE CHINESE ACADEMY OF ARTS (1955–2025)

Преподавание колористики на факультете масляной живописи Китайской академии художеств за последнее столетие претерпело две принципиальные трансформации. В 1950-е годы советская реалистическая система утвердила учебную структуру, основанную на концепции «обусловленного цвета»; в 1990-е годы внедрение методологии фигуративной экспрессивной живописи привнесло в педагогическую практику феноменологический подход. В данной работе прослеживаются исторические контуры этих двух переходов, сопоставляются методологические различия двух систем колористики, раскрывается логика эволюции от «репрезентации натуры» к «возвращению к видению», а также исследуется значение данного перехода для реформы преподавания колористики в китайской масляной живописи.

The teaching of coloristics at the Faculty of Oil Painting of the Chinese Academy of Arts has undergone two fundamental transformations over the past century. In the 1950s, the Soviet realist system approved a training structure based on the concept of "conditioned color"; in the 1990s, the introduction of the methodology of figurative expressive painting introduced a phenomenological approach to pedagogical practice. This work traces the historical contours of these two transitions, compares the methodological differences between the two systems of coloristics, reveals the logic of evolution from "representation of nature" to "return to vision", and also explores the significance of this transition for the reform of the teaching of coloristics in Chinese oil painting.

Ключевые слова: Китайская академия художеств, преподавание колористики, советская школа масляной живописи, фигуративная экспрессивная живопись, феноменология.
Keywords: Chinese Academy of Arts, coloristic teaching, Soviet school of oil painting, figurative expressive painting, phenomenology.

I. Введение

Факультет масляной живописи Китайской академии художеств ведет све происхождение от отделения западной живописи Национальной художественной академии, основанной в 1928 году. За почти столетнюю историю здесь сложились самобытные традиции преподавания масляной живописи. В области колористики эти традиции не оставались неизменными, а претерпевали глубокие методологические трансформации на разных исторических этапах. Два наиболее знаковых поворота произошли в 1950-е и 1990-е годы: первый ознаменовался внедрением и утверждением советской реалистической системы колористики, второй — становлением и институционализацией методологии колористики фигуративной экспрессивной живописи.



Рис. 1. К.М. Максимов проводит занятие. 1956–1957 гг. Академия художеств Китая, Пекин
图1. 1956 – 1957 年. 马克西莫夫在中央美术学院油画训练班授课. 中央美术学院. 北京

Переход от «советской школы» к «феноменологии» представляет собой не просто смену методик преподавания, но глубинную трансформацию познавательной парадигмы — изменение самого способа «видения цвета».

Цель данной работы — проследить историческую траекторию и внутреннюю логику данного перехода, проанализировать ключевые характеристики и различия двух педагогических систем колористики и таким образом выявить эволюционный путь преподавания колористики в Китайской академии художеств — от «воспроизведения натуры» к «возвращению к видению» — и его академическое значение.

II. Становление и особенности советской системы преподавания колористики

2.1. «Группа Максимова» и внедрение советских представлений о цвете

В 1955 году советский специалист К.М. Максимов основал в Центральной академии художеств «Группу подготовки художников масляной живописи Максимова» (в китайской историографии — «Ма Сюньбань»). Чжэцзянская академия художеств (предшественник Китайской академии художеств) командировала на обучение преподавателей Ван Чэнъи, Юй Чангуна, Ван Люцю и Ван Дэвэя. В 1957 году, после возвращения этих преподавателей, кафедра масляной живописи Чжэцзянской академии полностью перешла на советскую модель обучения. В историческом контексте того времени советская система преподавания считалась «самой революционной, самой научной, самой полной системой обучения масляной живописи» и обладала ярко выраженной исключительностью [4] (ил. 1).

Данный переход коренным образом изменил прежнее направление модернистского преподавания, представленного именами Линь Фэнмяня и У Даюя. Цветовые концепции фовизма и экспрессионизма, которых придерживались преподаватели с французским и японским образованием, были маргинализированы, «потому что их манера письма отличалась от советской» [4]. В противовес этому, советская система рисунка и колористики заняла доминирующее положение на кафедре масляной живописи.

2.2. «Обусловленный цвет» и теория цветовых отношений

Центральным понятием советской системы колористики является «обусловленный цвет». Согласно этой теории, цвет объекта не является фиксированным, а формируется под совокупным воздействием цвета источника света, цвета окружающей среды и собственного цвета объек-

та. В учебном процессе студенты должны были анализировать температурные характеристики цвета (теплый/холодный), тональные отношения и насыщенность, выстраивая цветовое выражение через систему «отношений». Данный метод обладал прогрессивным значением для своего времени — он преодолел наивное представление о цвете как о неотъемлемом свойстве объекта и трактовал цвет как динамическую систему, подверженную влиянию среды.



Рис. 2. Ван Чэнъи (1930–2023 гг.). «Письмо издалека» («Юаньфан лайсинь»). Холст, масло. 144 × 228 см. 1957 г. Центральная академия изящных искусств (Художественный музей Центральной академии изящных искусств), Пекин
图2. 汪诚一.（1930－2023年）《远方来信》. 布面油画. 144×228厘米. 1957年. 中央美术学院（中央美术学院美术馆）藏. 北京

Введение учебной группы румынского художника Еуген Попа предложило иную модель. В 1960–1962 годах румынский специалист Еуген Попа проводил в Чжэцзянской академии художеств учебную группу по масляной живописи. В отличие от советской школы, Еуген Попа подчеркивал, что «цвет — это структура цветовых отношений»; он считал, что «соседние цветовые пятна всегда вступают в определённые отношения, и эти отношения необходимо активно выстраивать, иначе цветовая гармония нарушится» [3, с. 10]. Еуген Попа не использовал советское понятие «обусловленный цвет», а выступал за «экспрессивный цвет, а не натуралистически скопированный». Он требовал от студентов активной работы с «отношениями» между цветовыми пятнами для достижения гармонии изображения. Такое понимание цвета, акцентирующее субъективную обработку и экспрессивность, вступало в потенциальный диалог с советской системой в педагогической среде того времени.

2.3. Вклад и ограничения советской системы преподавания колористики

Неоспорим вклад советской системы в китайское художественное образование. Она создала систематизированную, доступную для изучения и преподавания программу цветовой подготовки, выведя обучение колористике из области «невыразимого» в системное русло. Одновременно с этим акцент на цветовых отношениях воспитал у целого поколения художников чувствительность к тепло-холодности, тону и насыщенности цвета.

Однако внутренние ограничения этой системы становились все более очевидными. Во-первых, методика «основной цвет — цвет источника света — цвет среды» постепенно превратилась в универсальную формулу, и студенты все чаще полагались на нее, а не на непосредственное визуальное восприятие. Во-вторых, в концептуальном плане советская школа ориентировалась на «воспроизведение натуры», понимая сущность цвета как его объективное копирование, что в известной степени подавляло потенциал цвета как самостоятельного живописного языка и средства духовного выражения. В-третьих, как строго институционализированная система, она вступала в структурное противоречие с экспериментальной и исследовательской художественной практикой (ил. 2).

III. Внедрение и трансформация методологии колористики фигуративной экспрессивной живописи

3.1. Проникновение феноменологического метода

В конце 1980-х — начале 1990-х годов, с углублением политики реформ и открытости, преподаватели факультета масляной живописи Китайской академии художеств начали выезжать на стажировки в Европу. В этот период французский художник и теоретик китайского происхождения Сыту Ли постепенно знакомил преподавателей Академии с основами методологии фигуративной экспрессивной живописи. В 1991 году Сыту Ли был приглашен на факультет масляной живописи Чжэцзянской академии художеств с лекциями, где представил этот живописный метод, основанный на феноменологической философии. В 1992 году Академия пригласила его в качестве приглашенного профессора, и он читал курс «Основы метода» для студентов третьего курса и аспирантской группы повышения квалификации.

В 1993 году Сыту Ли провел в Китайской академии художеств месячный семинар по фигуративной экспрессивной живописи, подробно осветив творческие концепции и живописные методы таких мастеров, как Джорджо Моранди, Альберто Джакометти и Бальтюс. После этого на кафедре масляной живописи начались новые педагогические поиски. В 1995 году на учебно-методическом семинаре было официально принято решение «синтезировать» этот метод с существующей программой, и был набран первый экспериментальный класс фигуративной экспрессивной живописи. В 2001 году на кафедре масляной живописи была введена студийная система, и фигуративная экспрессивная живопись стала самостоятельным направлением; в 2003 году был создан Институт феномено-

логии искусства, что обеспечило глубокую интеграцию творческой практики и теоретических исследований (ил. 3).

3.2. Ключевые положения методологии колористики

Методология колористики фигуративной экспрессивной живописи опирается на феноменологическую философию Гуссерля, Хайдеггера и Мерло-Понти. Ее ключевые положения могут быть сведены к трем аспектам.

«Эпоха» и «возвращение к видению»

Фигуративная экспрессивная живопись предлагает в процессе восприятия временно заключать в скобки все предвзятые суждения, стандартные формулы и привычные представления о цвете, выходя за пределы готового опыта. Как отмечал Сыту Ли, ссылаясь на Альберто Джакометти, в живописи необходимо отказываться от предвзятых концепций и опираться исключительно на непосредственное визуальное переживание настоящего момента [1, с. 73]. В области преподавания колористики такой подход позволяет преодолеть шаблонные представления (например, представление о голубом небе и зелёных листьях) и вернуться к чистому феноменальному восприятию цвета.

Данные методологические установки первоначально формировались в области рисунка. В настоящей работе эти принципы переносятся на область преподавания колористики, что позволяет по новому осмыслить особенности живописного обучения Китайской академии художеств.

«Чистая интуиция» и порождение цветовых отношений

После феноменологической «эпохе» художественное восприятие обретает автономность. В процессе наблюдения и написания картины цветовые связи проявляются естественным образом. Метод многократного переписывания и повторного изображения предполагает постоянное визуальное вопрошание: художник последовательно корректирует цветовые решения и через наслоение живописных следов постепенно приближается к подлинной визуальной реальности [1, с. 74]. В



Рис. 3. Альберто Джакометти (Швейцария). «Яблоки на буфете» («Apple on the Sideboard»). Холст, масло. 1937 г.

图3. （瑞士） 阿尔贝托·贾科梅蒂.《柜子上的苹果》. 布面油画. 1937

учебной практике формирование цветовой системы начинается с отдельного фрагмента; цветовые отношения выстраиваются последовательно, а общая цветовая сеть картины формируется постепенно от мазка к мазку.

Описанный подход контрастирует как с советской моделью колористики, так и с ранними модернистскими установками, сложившимися в академии в период деятельности Линь Фэнмяня.



Рис. 4. Чжан Сяомин. «Мастерская». Холст, масло. 170×240 см. 1993 г.
图4. 章晓明.《画室》. 布面油画. 170×240 cm. 1993

«Конституирующий горизонт» и самоценность цвета

Фигуративная экспрессивная живопись переосмысливает функцию цвета в художественном творчестве. Цвет освобождается от чисто вспомогательной роли имитации натуры и становится основным языком формирования целостного живописного горизонта. Живописный горизонт представляет собой единое смысловое пространство, созданное сочетанием цвета, формы и мазка, наполненное личными переживаниями и духовным замыслом художника.

В рамках данной художественной системы цвет выходит за пределы предметного изображения и становится главным средством создания духовного пространства картины. В пейзажном творчестве данное направление отказывается от механического копирования природных объектов, сосредоточиваясь на передаче целостной тональности, атмосферы и субъективного художественного восприятия ландшафта, обеспечивая переход от объективного изображения к глубинному духовному высказыванию (ил. 4).

3.3. Переосмысление и развитие советской системы преподавания колористики

Методология колористики фигуративной экспрессивной живописи не просто отрицает достижения советской школы, а пытается ответить на ее внутренние проблемы на методологическом уровне.

1. *От «анализа обусловленного цвета» к «эпохе».* Рамки «обусловленного цвета» в советском преподавании, при всем их подчеркивании динамичности цвета, на практике превратились в новый концептуализированный инструмент — студенты научились «подгонять» цвет под формулы, а не

видеть его по-настоящему. Метод «эпохе» фигуративной экспрессивной живописи является ответом на эту проблему: он требует временного отстранения от всех имеющихся цветовых знаний и возвращения к изначальному визуальному опыту.



Рис. 5. Ян Цаньцзюнь. «Пипа» (китайская лютня). Холст, масло. 60×80 см. 1997 г.
图5. 杨参军.《琵琶》. 布面油画. 60×80 см. 1997

2. *От «воспроизведения натуры» к «конституированию горизонта».* Советская школа ставила своей конечной целью «правдивое воспроизведение объективного объекта», оценивая ценность цвета по степени его «похожести». Фигуративная экспрессивная живопись понимает цвет как «способ понимания мира через зрение»; смысл заключается в построении на холсте «горизонта» — пространства слияния субъективного и объективного, несущего в себе духовное начало.. Цвет перестает быть просто ярлыком свойства объекта и становится «событием», рождающимся при встрече видящего субъекта с миром.

3. *От «нормативного обучения» к «процессуальному исследованию».* Советское преподавание стремилось к определенности и нормативности; студенческие работы имели четкие критерии оценки. Фигуративная экспрессивная живопись, напротив, акцентирует исследовательский процесс «переписывания», считая, что «процесс важнее результата»; в ходе многократных попыток и уточнений художник приближается к визуальной реальности. Как показывают наблюдения за педагогической практикой, этот исследовательский процесс проходит три стадии: начальное «саморазрушение», срединное «восстановление порядка» и последующее «индивидуализированное выражение» [1, с. 74] (ил. 5).

Эта модель обучения принципиально отличается от советской парадигмы с её чёткими оценочными критериями, что отражает трансформацию колористического обучения в Китайской академии художеств на позднем этапе.

IV. Внутренняя логика трансформации и ее академическое значение

4.1. Почему трансформация произошла именно в Китайской академии художеств

Тот факт, что фигуративная экспрессивная живопись прижилась в Китайской академии художеств и развилась в системную педагогическую

программу, неразрывно связан с глубокими академическими традициями этого учебного заведения.

1. *Генетический код «синтеза Востока и Запада».* С самого основания Академии ее академическим идеалом был «синтез Востока и Запада», провозглашенный Линь Фэнмянем, что создало почву для восприятия методологии, которая, будучи западной по своему философскому происхождению, обнаруживает глубокие переклички с китайской традиционной теорией живописи в духовной направленности. Сам Сыту Ли отмечал, что данная методология «обладает условиями для развития в характерную для Китая базовую методологию преподавания масляной живописи» [2, с. 297].



Рис. 6. Ян Цаньцзюнь. «Фрукты на столе». Холст, масло. 100×100 см. 2010 г.
图6. 杨参军. 《桌上的水果》. 布面油画. 100 × 100 см. 2010

2. *Несоветская академическая традиция.* До того как советская школа стала доминирующей, на кафедре масляной живописи существовала глубокая модернистская традиция. Пионеры, обучавшиеся во Франции и Японии, воспитали чуткое отношение к вопросам самого живописного языка. Хотя эта традиция была подавлена в 1950-е годы, она продолжала существовать в латентной форме внутри Академии. С 1980-х годов, в ходе реформ и открытости, этот «скрытый ген» был реактивирован.

3. *Окно институциональных реформ.* В начале 1990-х китайская система преподавания масляной живописи вступила в этап переосмысления: советская педагогическая модель уже исчерпала свой потенциал. Педагоги, вернувшиеся из Европы, привносили отдельные художественные приёмы, но не могли предложить цельную методологию. Именно фигуративная экспрессивная живопись дала целостную философскую основу и рабочий алгоритм для обучения (ил. 6).

4.2. Значение трансформации

Переход от советской школы к феноменологии имеет глубокое академическое значение для преподавания колористики в китайской масляной живописи.

На методологическом уровне данная трансформация предложила путь преодоления «концептуализированного» преподавания колористики. В процессе институционализации советская система все более схематизировалась; формулы «три плоскости и пять тонов» и «основной цвет — цвет источника света — цвет среды» приучали студентов полагаться на знание, а не на интуицию. Методы «Эпоха» и интуиции фигуративной экспрессивной живописи являются институциональным ответом на эту проблему.

На концептуальном уровне эта трансформация переопределила онтологический статус цвета. Цвет перестал выступать как придаток рисунка — согласно распространённой в советской педагогике установке, что рисунок формирует структуру композиции, а живопись привносит цвет — и стал фундаментальным способом визуального познания мира.

На культурном уровне этот переход открыл новые возможности для «китаизации» языка масляной живописи. Феноменологическое «конституирование горизонта» обнаруживает глубокие переклички с традиционной китайской теорией «художественного образа» (ицзин), что позволяет методологии колористики фигуративной экспрессивной живописи не оставаться простым заимствованием западной теории, а получить пространство для локализации.

V. Заключение: пределы и проблемы трансформации

Следует отметить, что переход от советской школы к феноменологии не завершил полной реструктуризации преподавания колористики в Китайской академии художеств. Фигуративная экспрессивная живопись существует преимущественно в отдельных студиях и относится к продвинутому уровню творческого обучения. По наблюдениям исследователя, данная методика не была интегрирована в базовые учебные программы, не повлияла на критерии вступительных испытаний и не оспаривала доминирующую систему оценивания. Таким образом, на практике сложилась двойственная структура: базовое обучение строится на советских принципах, а творческая работа опирается на феноменологические подходы.

Кроме того, сама фигуративная экспрессивная живопись сталкивается с внутренними методологическими трудностями в процессе институционализации. Возникает вопрос: не приводит ли институционализация методологии, изначально ориентированной на преодоление догматизма, к появлению нового стилизма и схематизма в учебном процессе? На осно-

ве анализа педагогической практики можно отметить, что феноменологический подход в преподавании нередко сводится к воспроизводимому набору технических приёмов. Студентам порой не требуется глубоко осваивать философское содержание эпохе, достаточно копировать внешние визуальные признаки: размытые контуры форм, плотное перекрытие красками и смягчённую светотень, чтобы их работы воспринимались как выполненные в рамках феноменологической живописи. Данная тенденция к деинтеллектуализации и чистой технизации создаёт внутреннее противоречие с исходным духом возвращения к непосредственному зрительному опыту, который данный метод призван реализовывать.

Таким образом, любая педагогическая система, приобретая институциональные формы, рискует вырождать свои первоначальные идеи в формальные приёмы, и феноменологическая модель живописи не является исключением из этого правила.

Именно это напряжение показывает, что трансформация преподавания колористики в Китайской академии художеств продолжается. Переход от советской школы к феноменологии уже продемонстрировал свое глубокое методологическое значение, однако вопрос о том, как избежать догматизации нового метода и как сделать так, чтобы сама суть методологического подхода, а не ее внешняя оболочка, действительно вошел в педагогическую практику, остается открытым.

Список литературы:

1. *Сыту Ли*. Краткие заметки о современной фигуративной экспрессивной живописи и её базовой методологии // Новое искусство. — 1994. — № 2. 司徒立. 现代具象表现绘画及其基础方法论浅谈[J]. 新美术，1994 (2).

2. *Сыту Ли.* Основной метод фигуративной экспрессивной живописи [A]// Сюй Цзян, Цзяо Сяоцзянь. Хрестоматия по фигуративной экспрессивной живописи [C]. — Ханчжоу: Изд во Китайской академии художеств, 2002. 司徒立。具象表现绘画基本方法 [A]// 许江，焦小健。具象表现绘画文选 [C]. 杭州：中国美术学院出版社，2002.

3. *Сюй Цзюньсюань, Цзинь Идэ.* Заметки по демонстрационным занятиям Еугена Попа по масляной живописи // Новое искусство. — 1981. — № 3. 徐君萱，金一德. 博巴油画示范教学笔记[J]. 新美术，1981 (3).

4. *Хуан Цянь.* От Линь Фэнмяня к экспрессивно образной живописи: 86 летний путь масляной живописи Академии художеств Китая [Электронный ресурс]. — Ханчжоу: Академия художеств Китая, 26.09.2014. 黄茜. 从林风眠到具象表现绘画：中国美院油画86年发展历程[电子资源]. 杭州：中国美术学院，2014-09-26.