Сяобинь Го

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В КИТАЕ 1950–1960-Х ГОДОВ: РЕЦЕПЦИИ И ТРАДИЦИИ

Статья посвящена влиянию русской и советской живописи на традиционную живопись Китая в период 1950–1960-х годов. В это время в Китайской Народной Республике произошел радикальный поворот к реализму в изобразительном искусстве. Это случилось благодаря началу обучения китайских художников по методу русского дореволюционного педагога П.П.Чистякова, их учебе в мастерской приехавшего в Китай советского живописца К.М.Максимова, а также благодаря тому, что большое количество студентов отправилось осваивать художественное мастерство в вузах СССР. Основы синтеза восточного и русского начал в изобразительном искусстве, диалог культур при всех дальнейших метаморфозах сыграли важнейшую роль в становлении современного искусства Поднебесной.

The article deals with the Russian and Soviet painting influence upon Chinese art in 1950–1960s. At this time in Chinese People's Republic in fine arts took place radical turning-point to realism. It happened thanks to the start of the Chinese painters' training in Russian pre-revolutionary pedagogue P.P.Chistyakov's method; Chinese painters also were taught by Soviet painter K.M.Maksimov who specially had arrived from USSR and many students were sent to study fine arts in Soviet academies. The main points of East-Russian synthesis in fine arts and of dialogue of cultures played a very important role in modern Chinese art formation with all further metamorphoses.

Ключевые слова: живопись, го-хуа, Павел Петрович Чистяков, Константин Мефодьевич Максимов, передвижники, реализм, критический реализм, социалистический реализм.

Keywords: painting, go-hua, Pavel Petrovich Chistyakov, Konstantin Mefodjevich Maksimov, peredvizhniki, realism, critical realism, socialist realism.

Возможен ли диалог Востока и Запада?

Актуальность темы статьи обусловлена происходящей на наших глазах переоценкой ценностей в художественной жизни как Китая, так и России, многократно возросшим интересом международного арт-рынка к произведениям живописи социалистического реализма, советским и китайским, укрепляющимися после периода некоторого застоя культурными связями между РФ и КНР.

Первое знакомство китайских художников с реалистической масляной живописью состоялось в XVII веке посредством деятельности итальянских миссионеров. В конце XIX столетия китайские мастера все активнее обращаются к реалистическим сюжетам и персонажам, стараясь одновременно сохранить национальные формы художественного мышления. Начало периода становления реалистического метода в живописи Китая относится к первым десятилетиям XX века, когда появилось профессиональное обучение китайских художников западноевропейскими преподавателями как в самой стране, так и за ее пределами; правда, в китайском художественном поле обнаруживаются и практически все популярные тогда на Западе течения, от импрессионизма до сюрреализма.

Однако радикально важным периодом в развитии феномена китайского реализма в живописи представляются сегодня 1950–1960-е годы, когда в КНР преподавал русский живописец К.М.Максимов и в обучении применялась методика П.П.Чистякова, а многие одаренные студенты получали образование в СССР. В самом Советском Союзе в это время на авансцену выходит т.н. «суровый стиль», позже отозвавшийся эхом в китайских школах «деревенского реализма» и «живописи шрамов», а в культуре начинается период, названный «шестидесятничеством», который в ряде своих черт был пройден и в Китае «с отсрочкой» — примерно в 1980-е годы. По признанию многих аналитиков, в КНР и сегодня соперничают два главных направления: реализм, претерпевающий различные метаморфозы, и постмодернизм.

В современном мире увеличиваются количество и острота международных и межэтнических конфликтов. Тут играют роль и геополитические факторы, и то обстоятельство, что люди живут во все более тесном мире, а понимают друг друга все хуже. По прогнозу гарвардского культуролога Хантингтона, линии будущих фронтов — это линии разлома между цивилизациями [1]. Отсюда параллельно с ростом национально-культурной идентичности неизмеримо увеличивается значение межкультурной коммуникации. В этой ситуации особую роль приобретает диалог культур.

Диалог культур Запада и Востока — давняя и сложная проблема. По многим своим коренным основам эти культуры представляют собой противоположные системы мироощущения и мировоззрения. Так, целый ряд базовых понятий восточной культуры не имеют адекватного смыслового перевода на европейские языки, как, например, и многие звуки буддийской музыки не могут быть записаны современной европейской нотацией. И тут сложились целые горы стереотипов. Считается, например, что Восток склонен к традиционности и застою, а Запад — к развитию, Восток архаичен, а Запад — производитель цивилизационного прогресса и т.п. Однако к концу XX столетия европейские и американские специалисты заговорили о «китайском чуде», имея в виду экономический прорыв этой страны, вышедшей по темпам развития далеко вперед. Актуализировался исследовательский интерес и к социальному устройству Китая, и к его культуре.

Опыт показывает, что заимствовать из инокультурного материала можно и нужно то, что так или иначе сопрягается с национальной традицией и развивает ее, т.е. то, что в культурах комплементарно, взаимодополнительно, сочетается, как в шестеренке сочетаются зубчики и выемки дли них. Диалог культур — это пересечение двух кодов, двух разных картин мира, причем понимание собственной культуры в полном объеме возможно через познание другой культуры, поскольку в этом случае есть предмет для сравнения. При всем различии у разных культур всегда есть нечто общее. Однако «ценность диалога оказывается связанной не с той пересекающейся частью, а с передачей информации между непересекающимися частями.





Рисунок 1. Цзинь Шани. Художник в старости. Хуан Бинь хуон. Холст, масло, 115 х 99 см, 1996 г. Центральная академия, художественный институт. Картина из альбома «Цзинь Шани». Автор книги: Хуа Илань. Гуан. Дун. Образовательное издание. Дата публикации: 2008 г.
Рисунок 2. Цзинь Шани. Молодая певица. Холст, масло, 69–137 см, 1983 г. Картина из альбома «Цзинь Шани. Живопись». Китайское народное художественное издательство. 1994 г.

Это ставит нас лицом к лицу с неразрешимым противоречием: мы заинтересованы в общении именно с той ситуацией, которая затрудняет общение, а в пределе делает его невозможным» [2], потому полная идентичность культур невозможна. «Диалог культур не некое однородное наложение смыслов друг на друга, а своеобразный пульсирующий *симбиоз смыслов, вживающихся друг в друга*, иногда прямо переходящих один в другой…» [3]. В случае рецепции кодов русской живописи в Китае есть смысл говорить именно о таком пульсирующем симбиозе русской и китайской культур.

Противопоставление европейской и китайской картин мира принято обозначать устойчивым словосочетанием дао и логос. И логос, и дао — очень многозначные понятия. Так, греческое слово «логос» обозначает и слово, и мысль, и смысл, и мышление,

и высказывание, и речь, и понятие, и основание, и меру, и разум, и закон, и преображение хаоса в космос, и способ выражения истины, и мировую разумно-творческую субстанцию, и судьбу, а в христианстве — Бога-Сына. А в постструктурализме логос «часто отождествляется с рационалистической мифологией Запада. Так, для сформулированного Ж.Деррида метода деконструкции главной целью выступает "обезвреживание" логоцентризма…» [4]. Таким образом, логос может быть и вещественным, телесным, и невещественным, духовным, трансцендентным, но может и объединять то и другое, как, например, Богочеловек Иисус Христос. Логос лежит и в основе художественной культуры Европы, по крайне мере, начиная с эпохи Возрождения.

Дао у Лао-цзы — незримый единый закон природы, общества, поведения и мышления отдельного человека, у него нет ни имени, ни формы, его невозможно и услышать, но он неотделим от мира земного, будучи управляющим началом и порождающим тьму вещей. Это совершенное первоначало, которое само неизменно, но благодаря которому происходят все изменения. Дао «бездействует, тем самым делая все», он вечен, безымянен, пуст и неисчерпаем, существует везде и во всем. Человек может постичь дао, но не может увидеть. Незнание дао ведет к смерти. У Конфуция дао — моральный закон, посему зависит от образованности. В дальнейшем дао приобретает значение и всеобщей любви, гуманности, справедливости. Инь и ян составляют дао, их движением движется мир [5]. Даосизм утверждает, что человеку, в первую очередь, необходимо следовать естественным законам, то есть стать частью природы, а не возвышаться над ней. Неслучайно именно пейзаж является центральным, основополагающим жанром китайской классической живописи.

На Востоке не было понятия личности в том смысле, в каком его трактовала Европа. Однако практически все традиционные учения Востока сосредоточены на человеке: даосизм — на отношении «человек — природа»; конфуцианство — на отношении «человек — человек» и «человек — общество»; буддизм — на сознании.

Западные мыслители, начиная с Платона, утверждали линейный

тип связи между объектом и субъектом, детерминизм, где одно с неизбежностью вытекает из другого, создавая представление о непосредственной зависимости большей части явлений от внешних причин, а задача человека — найти правильное место в космосе. Но в эпоху Возрождения появляется новый тип человека — «фаустовский человек», который заступает место Бога и за власть над миром готов продать душу дьяволу. Согласно представлениям Нового времени, человек — главное существо в мире, ему подвластно все, он абсолютно свободен. Развивается культ индивидуального творчества, активизма; природа теперь понимается как мастерская, и человек в ней хозяин; меняется и отношение к культуре, развивается культ новизны, изменения, движения, ценится небывалое, уникальное. Развивается и понятие личности.

В отличие от этого, на Востоке существовало абсолютно иное, недоступное западному мышлению представление об одновременном характере связей, которое выражено в словосочетании «одно во всем, и все в одном», и совсем иное представление о человеке.

Понятие «реализм»

Термин «реализм» был впервые употреблен французским литературным критиком Ж.Шанфлёри в середине XIX века, а рождение реализма в европейской живописи чаще всего связывают с творчеством французского художника Г.Курбе (1819–1877). Однако и до него в реалистической манере работали художники барбизонской школы. Некоторые искусствоведы относят зарождение реализма к XVII столетию (Рембрандт), хотя эта позиция не является общепризнанной, или к Возрождению (Джотто, Караваджо, Леонардо да Винчи, Микельанджело). Кроме того, реализм в широком смысле слова — как правдивое отражение жизни в формах самой жизни — свойствен и некоторым периодам, видам и жанрам античного изобразительного искусства, в особенности скульптуре, и эпохе Просвещения. Часть искусствоведческого сообщества считает, однако, что до середины XIX века в изобразительном искусстве встречались только реалистические тенденции, но не собственно реализм. Проблема заключается в том, что не существует общепризнанного определения реализма.

Так, Г.А.Недошивин считает, что реализм — это «правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества. В ходе исторического развития искусства реализм принимает конкретные формы определенных творческих методов — например, просветительский реализм, критический реализм, социалистический реализм. Методы эти, связанные между собой преемственностью, обладают своими характерными особенностями. Различны проявления реалистических тенденций и в разных видах и жанрах искусства. <…> нет единого, установившегося определения как хронологических границ реализма, так и объема и содержания этого понятия». Он отмечает существование двух основных концепций реализма. Согласно одной из них, реализм является главной тенденцией развития художественной культуры человечества. Согласно другой, реализм — лишь определенный конкретно-исторический период в развитии искусства; и тогда начало его связывается либо с эпохой Возрождения, либо с XVIII веком, а полного раскрытия своих особенностей в прошлом он достигает в XIX столетии в форме критического реализма, высший же этап его развития — социалистический реализм [6].

Это писалось в эпоху марксистско-ленинской эстетики, однако тут верно подмечена неоднозначность понятия «реализм».

О.А.Кривцун отмечает, что до недавнего времени понятие «реализм» «имело оценочный характер, т.е. не просто служило обозначением определенного художественного течения, а противопоставлялось всем иным стилям, направлениям и течениям. Критерии реализма всегда были размытыми, ведь то или иное сопряжение искусства и действительности можно обнаружить у кого угодно» [7, с. 103]. И при этом ссылается на известную позицию французского эстетика Р.Гароди, высказанную в книге «О реализме без берегов», который считал, что внеисторических критериев реализма в искусстве как нормы не существует. И Кривцун заключает: «Когда говорят о реализме, то подразумевают, что его образный строй целиком основывается на образах окружающего, видимого мира. Это, разумеется, не означает, что реалистические произведения имеют приоритет в толковании, интерпретации, понимании природы человека. Историческая жизнь искусства демонстрирует, что одни приемы

художественного видения сменяют другие, позволяющие судить о мере проникновения художника в явные и неявные стороны мира. Отсюда следует, что сам по себе термин “реализм” нельзя рассматривать ни как поощрительный, ни как ругательный. Это понятие, объединяющее большой массив произведений и художников, располагается в череде иных, обозначающих тенденции искусства *до* и *после* реализма» [7, с. 104].

В 2007 году реализм в широком смысле определяли как «способность искусства правдиво, неприкрашенно изображать человека и окружающий его мир в жизнеподобных, узнаваемых образах, при этом не копируя пассивно и бесстрастно натуру (в отличие от натурализма), а отбирая в ней главное и стремясь передать в видимых формах сущностные качества предметов и явлений. В этом смысле реалистическим можно назвать искусство Рембрандта, Д.Веласкеса и многих других мастеров. В более узком смысле реализм — одно из основополагающих художественных направлений середины и второй половины 19 в. в Европе и Америке, провозгласившее целью искусства наблюдение и объективное изображение окружающей действительности, выражение “правды жизни”. <…> В 20 в. многие мастера отказались от подражания формам действительности, кульминацией чего стало возникновение абстрактного искусства. Термин “реализм”, потеряв эстетическую определенность, стал употребляться для обозначения самых разных направлений, придерживающихся опознаваемых форм видимой реальности (сюрреализм, социалистический реализм и др.), в результате чего понятие реализма потеряло эстетическую определенность» [8]. Таким образом, есть авторы и художники, «сбросившие» реализм «с корабля современности», но есть и те, которые считают реализм столбовой дорогой развития искусства. Обе точки зрения имеют право на существование, и только будущее покажет, кто тут прав. Но вернемся в середину XX столетия.

Педагогическая система П.П.Чистякова в Китае

К 1950-м годам предпосылки для полнокровного развития реализма в китайской живописи уже созрели. Как уже упоминалось, важную роль тут сыграла педагогическая система преподавателя Академии художеств Павла Петровича Чистякова (1832–1919), учениками

которого были И.Е.Репин, В.И.Суриков, В.М.Васнецов, В.Д.Поленов, В.А.Серов, М.А.Врубель и другие художники. Сам он не был выдающимся художником, но оказался замечательным педагогом.

Свой метод обучения он не изложил систематически, к тому же, по свидетельствам современников и самого Чистякова, говорил он лучше, чем писал тексты, поэтому приходится восстанавливать его метод из писем, черновиков, мемуаров учеников и других материалов, которые, в частности, собраны в книге «П.П.Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919» [9].

Составители пишут, что Чистякову мы обязаны «рождением единственной в истории мирового изобразительного искусства художественно-педагогической системы идейного реализма» [9, с. 3]. В результате упорного труда, вопреки болезни, при которой он иногда утрачивал зрение, и травле академического начальства, Чистяков создал школу нового искусства, в центре внимания которой был простой человек с его бедствиями и маленькими радостями, сумев увидеть в нем его душу и сочувствуя его судьбе. И в центре внимания китайских художников, обучавшихся по системе П.П.Чистякова, все чаще оказывались простые люди из народа.

Реализм, полагал Чистяков, — это не копирование действительности, а творческое обобщение, типизация. Этот принцип лег на подготовленную почву: в китайском искусстве и ранее выдающиеся мастера выступали против простого копирования объекта изображения. Именно поэтому большое внимание в обучении мастер уделял композиции, изучению перспективы, выделяя перспективу линейную и воздушную [9, с. 325], развитию образного мышления учеников. Техника, конечно, играет важную роль, поэтому в Китае стали особенно подробно изучать построение композиции, теорию перспективы, создание объема с помощью светотени и их применение на практике, ведь для традиционной китайской живописи го-хуа характерна многофокусность, многоточечная и рассеянная перспектива (философской основой тут являлась идея о том, что человек не является центром мироздания) в отсутствие светотени, посредством линейной выразительности [10].

Один из его российских учеников вспоминал: «Павел Петрович

часто говорил, что необходимо “правильно видеть”. Он говорил, что нужно художнику смотреть не в точку, а в предмет, видеть форму, а не часть контура. Его известные выражения: “гляди в оба”, “гляди мимо” говорят об этом. Кто-то из его учеников назвал все это “постановкой глаза”»; афоризмами Чистякова, кроме того, были: «Когда рисуешь глаз, смотри на ухо», «Рисуя голову, видеть пятку» [9, с. 333]. При этом он требовал досконально изучать натуру. В одном из писем педагог советует: «Не начертивши движения и общих пропорций, не начинать вырисовывать; не наросовавши, не начинать писать и, не составивши приблизительно колера, не писать, а написавши, чаще вставать и сравнивать с оригиналом» [9, с. 23]. Но прежде следует избрать сюжет и решить, как его исполнять [9, с. 43]. В письме Поленову Чистяков просит передать Репину, что в его картине «не цвет воды задает тон, а веяние впечатления от былины задать должно тон воде и всему; вода тут не при чем. Цвет и густота воды бывают разные, а былина такая — одна» [9, с. 76]. Иными словами, атмосфера сюжета первична по отношению к колористике. В одном из писем П.М.Третьякову педагог замечает: «Истина в искусствах состоит в высоком и честном исполнении, а для этого нужна и техника, основанная на науке. Иначе — искусство есть разврат!» [9, с. 248]. При этом «по сюжету и прием; идея подчиняет себе технику» [9, с. 252]. Китайские ученики усваивали, что идея первична (что корреспондировало с уже существовавшим принципом «писать идею», хотя в го-хуа выражалось это совсем иначе), ею определяется техника исполнения, а настроение, атмосфера сюжета первичны по отношению к колористике.

Себя Чистяков называл натуралистом — словом, которым в XIX веке обычно обозначали реализм [9, с. 90], а собственно живопись, фотографически копирующую реальность, — «животным реализмом» [9, с. 96]. Любопытно, что педагог полагал: стоимость картины тем больше, чем больше труда в нее вложено, — труда, а не таланта, ибо талант — дар Божий, который, безусловно, имеет большое значение, но продаются именно результаты труда и умения. Мастер постоянно поет гимн труду. И в этом контексте он ценит работы, которые «строго нарисованы». Апология труда художника, которой славился Чистяков, была созвучна трудолюбию художников Поднебесной. Искусство



Рисунок 3. Чжань Цзяньцзюнь. Пять богатырей на горе. Холст, масло, 1958–1959 г., 207–185 см. Китайский государственный художественный музей

дается большой образованностью и трудом — эти убеждения и соответствующая им практика тоже ранее встречались в культуре Китая. Необразованный человек в традиционном Китае просто не мог быть художником, а многие императоры сами были отличными живописцами.

«В нашем искусстве, — писал Чистяков Сурикову, — две части: одна мужественная, твердая, устойчивая — это рисунок; другая — тонкая, едва уловимая, чувственная, нежная — это живопись, колорит, светотень, тушевка» [9, с. 122]. При этом он не приемлет работ, в которых «все очень даровито и конфектно красиво» [9, с. 210]. Отказу от «конфетности» китайским художникам тоже пришлось учиться у Чистякова, поскольку негативную роль в китайском изобразительном искусстве сыграла мода на «китайщину» («шинуазри»), когда целые мастерские десятилетиями работали на экспорт, дабы угодить европейцам в их жажде экзотики.

Однако при постоянном требовании «строгости рисунка» П.П.Чистяков делает, по воспоминаниям В.М.Баруздиной, интересное

замечание: «Но нельзя только строго рисовать, доводить до крайности. Нужно уметь остановиться вовремя, легко перешагнуть предел и попасть на дорогу фотографиста или засушить, если не умеешь схватить общее. Лучше недосказать, чем пересказать» [9, с. 360]. Работа, при всем вложенном в нее труде, должна производить впечатление легкости. В одном из своих черновиков мастер замечает: «Я пишу портрет, отделываю до мелочей, все распределяю, заковываю в форму и так на этом кончаю. — не живописно, не интересно… Не потому ли живописная манера, где контуры и полутоны машист[ы] и не совсем точны… отвечает движению преходящему всегда. Следовательно, чтобы живое изображение было интересно, надо сперва его исполнить, заковать в форму и потом растрепать и будет верно» [9, с. 387]. Особое чистяковское внимание к воспитанию у учеников понимания и умения создавать форму также стало одним из центральных пунктов китайской версии его педагогической системы. Идея «строгого рисунка» при том, что «лучше недосказать, чем пересказать», а закончив работу с формой, следует слегка ее «растрепать», чтобы не превратиться в копииста, также была близка менталитету китайцев.

Свое дарование в рисунке он считал слабым, однако укрепившимся благодаря преподаванию. Полагая, что искусство — это красота, он отмечал: «Вот тут-то и мудрость — сделать и натурально, истинно, и не приторно слащаво-глуповато-условно» [9, с. 222].

П.П.Чистяков много занимался колористикой, восприятием цвета, изучал цветовую теорию Гете, записывал и собственные наблюдения. Так, по воспоминаниям В.М.Баруздиной, он полагал, что искать нужные цвета следует красками палитры, а не рассуждениями и умом; «смотри два, три цвета вместе; не гляди в точку, а рядом, а на то, что составляешь, — вскользь, как бы мимоходом; смотри быстро, смотри внимательно» [9, с. 375]. Но, в отличие от рисунка, тут, если «брать умом, птица улетит» [9, с. 382], т.е. хорошей картины не получится. Колористике китайцы учились тоже по Чистякову: традиционная символика цветов и их сочетаний в го-хуа радикально отличались от европейских.

Педагог в своих письмах часто обсуждает передвижные выставки,

что-то критикует, что-то хвалит; примечательно его наблюдение в письме П.М.Третьякову: «Я смотрю на себя и вижу, что в среде своей <…> я один-одинешенек <…> Зато между передвижниками показываются личности. И то слава Богу!» [9, с. 187]. О передвижниках он пишет: «Выставки их мне всегда нравятся, но не работою, а сюжетами. Конечно, попадаются иногда и хорошо исполненные картины» [9, с. 251]. Он критически отзывается о Стасове и Крамском, теоретиках передвижничества, за их, как ему кажется, пессимизм в отношении развития русского искусства; сам Чистяков считает, что оно медленно, но верно развивается в правильном направлении. Правда, чем ближе к концу века, тем чаще мелькают у мастера горькие замечания о судьбах русской живописи. Передвижники же его чаще всего не жаловали.

В своих черновых записях к так и не написанной книге Чистяков утверждает: «Лубочные картинки раскрашивать <…> и создавать что-либо высокое, изящное — громадная разница. <…> искусство требует простоты, а простота дается не даром, она приходит после долгого и прилежного изучения дела» [9, с. 301]. Есть времена, по его словам, когда художественное дело берет в свои руки капитал. И тогда художники, ценители и публика позволяют себе быть неучами, и чуть ли не ежегодно появляются «гении на час». А «такая публика проглядит Рафаэля, такой публике нужно оглушение, шум, треск, такую публику на дыбы нужно поставить, взбудоражить ее, тогда она все разнесет нарасхват, <…> а там хоть трава не расти» [9, с. 303].

«Существуя физически и живя разумом, опытом, идеями, человек находит свое место в общей гармонии мироздания, — размышлял Чистяков. — Живя с другими подобными ему единицами, он старается найти (? *пропуск слова в рукописи*) и здесь закон, найти логику построения общественно[го] и, находя по мере сил и возможностей, применить ее <…> в деле общественном. <…> Все общества стремятся к этому и [никогда] не достигло» [*так в рукописи;* 9, с. 306].

Люди развитые понимают, что «бесконечность существует и что представить ее себе трудно, невозможно, ибо мы заключены в форму» [9, с. 311–312]. Однако «творчество без знания — тля» [9, с. 313], и тот, кто, не зная природы, натуры, творит из себя, из своего ограниченного

духа, создать настоящее искусство не способен. Именно потому, что все существующее существует в форме, без овладения формой художника нет. Потому что «можно знать, но не уметь» [9, с. 321].

Философские идеи Чистякова о необходимости для человека найти свое гармоничное место в мире и жить в соответствии с ним во многом релевантны античному учению, в котором задача человека — обрести правильное место в космосе, и, при всем отличии картины мира, — древней китайской триаде «земля — человек — небо». Мысли о существовании бесконечности и невозможности ее представить, поскольку все видимое заключено в форму, также понятны людям, воспитанным на идеологии даосизма. Однако дао, хотя и невидимый и неслышимый, а значит — неизобразимый, должен как бы «проблескивать» в изображаемых вещах в го-хуа. Вот это «проглядывание» высшего Первоначала в русской и китайской живописи различается радикально, в своем собственном символизме и колористике, хотя сами идеи схожи.

Анатомия и знание теории перспективы — две главные науки для обретения техники высокого искусства живописи; но мало знать – надо научиться пользоваться этими знаниями [9, с. 322]. По заветам Чистякова китайским ученикам пришлось тщательно исследовать натуру, а значит — и анатомию.

Большое значение при обучении рисунку П.П.Чистяков придавал картинной плоскости, которая, по его мнению, складывалась из принципа «обостренного чувства вертикального и горизонтального». «Относительно к ним (направлению вертикальному и горизонтальному), — писал он, — все можно проверить. Чувствовать эти два направления в воздушном пространстве обязан всякий, имеющий талант к рисованию» [11, с. 174]. Именно по Чистякову изучалась в Китае картинная плоскость, связанная с чувством вертикального и горизонтального. Интересно, что если в китайской традиции (и живописи также) пустое пространство означает вездесущность дао при «отсутствии наличия», «не-данности», ибо он невизуален, но в то же время называют пустотой реальность, поскольку она способна вмещать все и «сама себя опустошает», то есть пустота обозначает «и “отсутствие наличия”, и предельную целостность “одного тела” мира,

и бесконечную перспективу самотрансформации бытия, отраженной в категории хуа — “превращение”» [12], то в архаичных представлениях других народов пустого пространства нет. Там пространство — это вещь. Но в ньютоновской теории появляется понятие абсолютного (пустого) пространства, в котором, как в матрешке, могут помещаться другие пространства. Однако ньютоновское пустое пространство (как и в живописи, основанной на этих принципах) — ничто, неподвижное, непрерывное, однородное и изотропное, неизмеримое и непознаваемое, бесконечное полное отсутствие, «вместилище тел», в отличие от даосского представления о пустоте. К последнему, вероятно, ближе понятие гегелевского мирового духа, бестелесного начала, которое творит явленный мир.

Во многом формируя и высоко оценивая национальную школу живописи, Чистяков тем не менее отмечал: «Вы любите русское в искусстве, а надо научиться любить правду» [9, с. 317]. По поводу рецепций других национальных школ и течений он писал И.И.Толстому: «Сознавая основные начала для всех общеодинаковыми, каждая раса, а затем и каждая даровитая личность стремится развивать свою особу, совершенствуя себя на поприще жизни до возможной высоты и оставаясь в то же время русский русским, француз французом и т.д. Это и есть закон красоты» [9, с. 424]. Иными словами, высоко оценивая обучение инокультурным приемам в живописи, П.П.Чистяков считал, что, обогащаясь новыми знаниями, национальное должно оставаться национальным, и эта мысль была близка его новым заочным ученикам в Поднебесной.

К каждому ученику П.П.Чистяков имел индивидуальный подход в зависимости от его личного дарования и в таких случаях не держался за шаблон, программу, стараясь укрепить его веру в себя [9, с. 341, 425, 428, 430 и др.]. Мастера называли «всеобщим педагогом русских художников» — как потом выяснилось, не только русских. Более чем через тридцать лет после его кончины педагогическая система П.П.Чистякова сыграла большую роль в развитии реалистической живописи в Китайской Народной Республики. Наиболее ярко эта система отразилась в работах Ло-Гунлю, Лин Ганя, Ван Тэ-уэ, Лий Тэн-Сиана и др.

Педагогическая деятельность К.М.Максимова в рецепции китайских художников

Еще одним фактором, способствовавшим развитию реализма в живописи Китая в 1950–1960-е годы, была педагогическая работа Константина Мефодьевича Максимова (1913–1994), советского живописца и педагога, ныне в России почти забытого, хотя его работы хранятся в Третьяковской галерее, Русском музее и в частных коллекциях в Испании, Германии, Франции, Италии, Японии, Голландии, Китае. Он имел звание народного художника РСФСР, был лауреатом двух Сталинских премий. В свое время мастер был известен более всего как портретист, считая, что «настоящее портретное искусство, где человек и только человек является предметом внимания художника, требует глубокой мысли, содержательности замысла» [цит. по: 13]. Максимов оказался и одаренным педагогом. С 1939 года он стал постоянным участником столичных и всесоюзных выставок, а с 1945 года начал преподавать. Труд и быт народа, выдающиеся люди, простые рабочие и колхозники были предметом художественного интереса Максимова. Есть у него и тонкие натюрморты и пейзажи, особенной прелестью отличаются его акварельные работы.

В Китае он преподавал в 1955–1959 годы. Будучи блестящим педагогом, К.М.Максимов воспитал ряд впоследствии известных китайских живописцев.

Согласно убеждению К.М.Максимова, «непосредственное восприятие жизни и глубина ее понимания составляют основной источник творческой мысли» [14, с. 87]. Реалистическое искусство, по мнению мастера, с одной стороны, должно отражать повседневную жизнь, но, с другой стороны, это отражение не должно сводиться к бездумному копированию предметов, оно должно выражать стремление показать едва уловимые эмоциональные детали, делающие любую действительность одухотворенной. Собственно, эта идея — показать в микрокосмосе макрокосмос — не нова, она восходит еще к воззрению итальянских гуманистов. Но не только к ним: эта идея присутствует и в менталитете китайских художников (при всем различии форм и символики), поэтому она нашла у них понимание и поддержку.

Истинный художник, согласно мнению мастера, не боится отражать жизнь, ее самые разные, иногда очень неприглядные стороны, но также он вправе «корректировать» живописное пространство по собственному разумению. При этом К.М.Максимов считал, что первостепенными являются понимание идеи творчества и способность донести ее до зрителя. Жизнь многообразна, посему и «непричесанная» реальность имеет право на существование в искусстве. В мире действует закон единства и борьбы противоположностей, света и тьмы, добра и зла, красоты и безобразия; этот сформулированный Гегелем закон диалектики очень близок китайской идее «инь — ян», со времен глубокой древности лежавшей в основе китайской картины мира, в том числе и в живописи.

Если зритель не понимает работы, то такое творчество является немым, поскольку не побуждает к диалогу. Когда художник пытается словесно объясниться со зрителем, давая разъяснения по поводу художественного замысла той или иной работы, это свидетельствует о творческом бессилии. Хорошее произведение «не нуждается в разъяснении, оно понятно простому человеку и вместе с тем оно выразительно. Воздействие произведения искусства на человека, точнее сила воздействия, по-прежнему, остается мерилом его художественной ценности: художественная выразительность как конфликт и взаимодополнение добра и зла, нового и старого, светлого и темного, — фактически антитез, пара противоположностей, устанавливающих гармоническое соотношение в природе» [14, с. 87].

Основным вопросом в теоретических работах К.М.Максимова является проблема усовершенствования реалистической техники: «…прежде, чем написать предмет, необходимо изучить его строение, закономерность его формы, цвета. Только при этих условиях можно передать предмет живо, выразительно и убедительно; хотя определенные познания в рисунке, светотени, композиции также подразумеваются» [15, с. 62].

Максимов разрабатывал приемы совершенствования реалистической техники и обучения им художников. Изучение натуры, формы изображаемого, соотношения теплых и холодных тонов мастер считал обязательным требованием. Выход на пленэр — важнейший

этап постижения реальности. Следовать за изменением направления луча солнца и изменением окружающих предметов, в связи с этим иначе раскрывающихся в пространстве, наблюдать изменение цвета в зависимости от освещения, избегать, по возможности, темных тонов — простые правила, сыгравшие большую роль в реалистическом методе творчества китайских художников середины XX века.

По мнению К.М.Максимова, «непременной задачей живописца является изучение формы предмета, его цвета. У каждого предмета есть своя форма и цвет, целью художника является их реалистическое, т.е. приближенное к действительно существующему, изображение. Однако чтобы достичь этого, необходимо принимать во внимание соотношение предмета по форме и цвету с пространством, с другими окружающими его предметами. Цветоотношение играет важную роль в формировании единого целостного гармоничного художественного пространства. Тем не менее, эта гармония может быть весьма условной, когда, например, речь идет о контрасте холодных и теплых тонов: здесь требуется и определенная интуиция, "художественное чутье", определяющее меру и конфигурацию контрастных тонов <…> Цвет в природе не существует изолированно, но всегда — в форме: можно изобразить предмет исключительно цветом, в цвете можно увидеть сущность предмета, цвет раскрывает пространство, окружающее этот предмет, его обволакивающее или, напротив, подчеркивающее свойство» [14, с. 25].

Соотношение холодного и теплого тонов — основное положение в живописи: предмет изображается только при помощи использования теплых и холодных тонов. Тон может объединять художественные элементы, стремясь преодолеть их изолированность: «Художник должен уметь выбирать из хаоса цветоотношений только те, которые являются определяющими, своеобразными смысловыми аккордами. Холодный серый и теплый серебристо-серый — суть лишь серый: художник должен уметь заметить даже тонкое изменение цвета в природе» [14, с. 25]. Согласно его мнению, умение использовать соотношение синего и зеленого, желтого и красного цветов и т.д. дает возможность запечатлеть различные состояния природы.

В теоретических наработках К.М.Максимова достаточно четко

обрисована его позиция относительно развития жанров искусства. По его мнению, в пейзажном жанре важно отобразить идею самого творчества, в портрете — внутренний мир героя; если в произведении представлены два и более жанра, допустим, пейзаж и портрет, то пейзаж метафорически раскрывает внутренний мир человека, оттеняя его «внешнее» и заставляя задуматься о «внутреннем».

Своим китайским ученикам К.М.Максимов предлагал упражнение «изображения предмета с одного взгляда»: созерцание в течение пяти — десяти минут натурщика или натюрморта и последующее их воссоздание по памяти. Этот способ, как считал мастер, помогал тренировать, прежде всего, память юных художников, воспитывать творческую самостоятельность в воссоздании предмета.

Максимов считал, что существует большая разница между написанием учащимся картины на занятии и созданием картины в несколько приемов художником-профессионалом. Когда мастер, положим, задумавший портрет, заинтересован в максимально полной реализации своего замысла, он до воплощения своего «генерального» замысла пишет множество эскизов, приближающих его к передаче внешнего облика портретируемого. При этом он не упустит его характер, с одной стороны; с другой — сумеет подчеркнуть индивидуальные черты модели, только умело используя светотень. Это противоречило древнему принципу китайского портрета, в котором не столь важно было сходство, сколько набор добродетелей, приписываемый портретируемому лицу и выражавшийся в определенном каноне. Психологизм в китайском портрете появляется поздно; а Максимов учил отражать глубинную психологию персонажа.

Работы же учащихся, главным образом, передают логику, последовательность постижения ими закономерностей изображения предметов. Овладение техникой рисунка и живописи требует многолетней практики. Создание набросков и эскизов является первой ступенью постижения мира предметности для начинающего художника, дающее возможность учащемуся практиковаться в композиционном построении. Благодаря этому ученик уже в процессе работы сможет четко представить себе ее конечный вариант. В этой практике, согласно мнению К.М.Максимова, происходит овладение

учащимися теми приемами, способами изображения предметов, которые окажутся в полной мере востребованными уже в процессе написания картины.

Передовые китайские художники были знакомы с художественным творчеством советского художника еще до его приезда, поэтому встречали его торжественно и восторженно. Он был назначен советником Центральной академии художеств Китая. Перед ним стояло несколько крупных задач, большую часть которых он с успехом выполнил.

Во-первых, под его началом работала мастерская, ученики которой смогли получить всестороннее образование в области изобразительного искусства, что полностью отличалось от системы подготовки живописцев Китая. Во-вторых, взяв в качестве основы систему художественного образования СССР, он разработал методику обучения для факультета живописи Китайской академии художеств (КАХ), что в итоге значительно повлияло на развитие китайского реалистического искусства. В-третьих, принимая активное участие во встречах художественных деятелей Китая, он внес ряд конструктивных предложений по изменению учебного процесса. В дальнейшем эту работу с успехом продолжили благодарные ученики мастера. В Китае его назвали «русским Рембрандтом», а его учеников — «колыбелью ректоров», поскольку многие из них после обучения заняли высокие административные должности в художественных организациях страны.

Следует остановиться и на творческих работах самого Константина Мефодьевича, про которого народный художник СССР Т.Т.Салахов сказал: «Его жизнь — это искусство, а искусство — вся его жизнь» [16, с. 8].

Большая часть работ К.М.Максимова, созданная в период его пребывания в Китае, выполнена с учениками. Также он пишет портреты известных культурных деятелей страны, среди них художники Ци Байши и У Цзожэнь, писатель Го Можо и другие. Интересны его работы «Молодой китайский крестьянин» и «Китайская девушка», которые были впоследствии приобретены Третьяковской галереей.

С 19 мая по 6 июня 1957 года была организована выставка 84 работ

Максимова в технике масла и акварели, экспонировались и рисунки. Эта выставка, как и вся деятельность Максимова в КНР, сыграла огромную роль в развитии изобразительного искусства страны. В свою очередь, художник неоднократно повторял, что китайским мастерам не стоит слепо копировать советских, не надо забывать богатейшие традиции китайской живописи.

Что касается творческой деятельности учеников мастерской Максимова в Китае, то информация о них наиболее полно отражена в диссертации кандидата искусствоведения Ли Япина «Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР» [17]. Интересно, что сам Ли Япин в свое время учился реалистическому методу живописи у ученика знаменитого китайского живописца Цзинь Шани. В своей работе автор диссертации вспоминает рассказы Цзинь Шани о том времени, когда он обучался в мастерской Максимова, которые слышал от своего учителя.

В частности, Ли Япин пишет, что до приезда Максимова художники Поднебесной были знакомы с методикой преподавания рисунка Чистякова, а он учил: тело человека можно разбить на разные плоскости, а также считал необходимым использование законов перспективы, что является основой европейского изобразительного искусства. Но художникам, обучавшимся по российским образцам, не всегда было понятно, каким образом сочетать эти плоскости с формой мышц и костей: «Визуальный эффект получался угловатым, краска казалась поверхностной, хотя на рисунке были и свет, и тень, и объем». Цзинь Шани вспоминал: когда-то на занятиях он видел, как Максимов исправлял эскиз Фэн Фасы — ногу мужчины. После этого он понял суть этого метода, хотя с трудом мог ее объяснить. Оказывается, у Максимова и китайских студентов были разные методы наблюдения. «То, что Максимов видел, — тень и свет, объем, — считается конструкцией. Через покрывающие кости и мышцы плоскости он видел их положение и внутреннюю связь и мог их изобразить. Можно сказать, он целостно, геометрически, взаимосвязанно наблюдал вещь.

Если изменить метод наблюдения, то не только увидишь тень, свет,

образ, разные плоскости, но и заметишь, как расположены кости и мышцы. Когда Максимов рисовал, он видел, как под плоскостями конструктивно взаимосвязаны кости и мышцы, выявляя конструкцию светом и тенью. В отличие от метода наблюдения китайских студентов, он видел суть вещи, а они — явления. Он не изолированно изображал светотень плоскости, а по внутренней конструкции. Хотя на рисунках студентов изображались и тень, и объем, но все равно не было ощущения целостности. После его исправления краска начинала сливаться с рисунком, кости и мышцы становились целостно связанными. Цзинь Шани стало ясно, как изображается конструкция! Это послужило ему толчком. Хотя он учился рисунку уже несколько лет и в институте, и в магистратуре, но только в тот момент по-настоящему понял основное требование европейского рисунка» [17].

Впрочем, существует и книга воспоминаний Цзинь Шани, которая подтверждает эти слова. Он пишет, что он сам и его коллеги в преподавании также требовали от учеников при рисовании соблюдать точные пропорции, правильно передавать объем, пространство, свет, материальность и знать анатомию, но этого оказалось недостаточно. Нужно сочетать эти умения с конструкцией. «Раньше, когда мы рисовали тело человека, мы располагали части тела по горизонтальной линии и перпендикуляру. Это делали приблизительно и не очень точно. А если использовать метод конструктивного рисования человеческого тела, то можно заметить, что все части тела — глаза, плечи, грудь, таз, ноги — симметричные. Голова неподвижна, а шея и плечи двигаются, также двигается талия, связывая между собой таз и ноги.

Если у человека симметрично расположенные части тела, то очень важно найти центральную линию, чтобы правильно передать пропорции и движение тела. Найдя центральную линию, можно изобразить положение тела по перспективе. Конечно, для передачи движения не менее важно учитывать наклон тела. <…> Используя старый метод рисования, который предполагает опору на горизонтальную линию и перпендикуляр, художник не может добиться точного рисунка. В этом заключается преимущество метода конструктивного рисования. Оценивая конструкцию изображения, можно заметить недостатки в своих рисунках, что раньше не удавалось почувствовать. Максимов

дал нам, своим студентам, понятие о сути конструктивного рисования. Он дополнил мои знания и всесторонне познакомил меня с системой европейского изобразительного искусства. У него я многому научился» [18, с. 83].

Мастерская Максимова оказала большое влияние на развитие масляной живописи в 50-е годы в Китае, грамотно заложив ее начало, благодаря чему большее количество людей сумело понять европейскую изобразительную систему и ее цветовой строй. Все ученики мастера, придерживаясь лучших традиций советского изобразительного искусства, написали в технике масляной живописи собственные работы, обладающие, тем не менее, китайскими особенностями. Творческие пути выпускников группы Максимова сложились по-разному, но многие из них стали известными во всем мире мастерами своего дела. Это Хоу Иминь, Ван Люцю, Ван Дэвэй, Чэн Бэйсинь, У Дэчжу, Юань Хао, Шан Хушэн, Жэнь Мэнчжан, Юй Юньцзе, Гао Хун, Вэй Чуаньи, Ван Сюйчжу, Ван Чэнъи, Лу Гоин, Хэ Кундэ, Цзинь Шани, Чжань Цзяньцзюнь, Фэн Фасы, Чжан Вэньсинь, Юй Чанкун, Цинь Чжэн, Тун Цзинхань.

Значение обучения китайских художников в СССР

Художественное направление социалистического реализма в Китае получило название «Су». В середине 1950-х годов большинство лучших мастеров Китая и искусствоведов получали образование в СССР. Так, наибольшее количество китайских студентов было направлено в Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина.

Получение художественного образования в Советском Союзе гарантировало китайским мастерам успешный карьерный рост. Государство направляло их вести преподавательскую деятельность в самых престижных академиях. Такая политика позволила широко и быстро распространить знания о советском искусстве, его технику и методы. Впоследствии произведения многих художников, получивших образование в СССР, сыграли ведущую роль в развитии современного изобразительного искусства Китая.

Знакомясь с русским художественным творчеством на выставках и

во время обучения в СССР, китайские художники испытали влияние живописи знаменитых в России передвижников. Большое впечатление на них произвели социальная направленность, демократизм этой школы, уважение к простому человеку и его труду, отражение внутреннего мира персонажей, любовь к родной природе, правда жизни, выраженные реалистическими средствами. Близка им оказалась и мысль Стасова о том, что техника формируется прежде всего при обращении к национальным корням, а также идея просвещения публики. В позднем передвижничестве привлекало искусство сочетания изображения народных масс и героя, изящество рисунка и богатая колористика. Эти уроки были хорошо усвоены и затем, преломляясь через традиции китайской живописи, воплощались в работах мастеров Китая.

Строгая советская академическая школа живописи с ее методами преподавания также сыграла важную роль в развитии реалистического искусства Китая.

Особо следует сказать о тех мастерах, которые изучали в СССР теорию искусства. Так, вернувшись на родину после обучения, Чэнь Юнцзян (обучение проводилось с 1953-го по 1956 год) и Шао Дачжэн (учился с 1955-го по 1960 год) получили должности в Центральной академии художеств Китая, Си Цзинчжи (обучался в СССР с 1955-го по 1960 год) — в Центральной академии декоративно-прикладного искусства (сегодняшней Академии художеств Цинхуа), Ли Юйлань (1955–1960) — в Институте изобразительного искусства при Центральной академии художеств Китая, Тань Юнтай (1956–1960) — в Академии художеств провинции Чжэцзян. Именно эти мастера в дальнейшем способствовали распространению советской теории искусства на своей родине.

Из обучавшихся в СССР художников значительную роль в развитии новой реалистической живописи Поднебесной сыграли Ло Гунлю, Цюань Шаньши, Чжан Хуацин, Сяо Фэн, Го Шаоган, Линь Ган, Ли Тяньсян, Сюй Минхуа, Фэн Чжэн, Су Гаоли, Ли Цзюнь, Дэн Шу.

Итоги влияния русского и советского искусства на современное китайское творчество

Во многом благодаря гуманистическим тенденциям, которые

советские художники-реалисты проповедовали в среде молодых китайских живописцев, а также изучению наследия передвижников и обучению по системе П.П.Чистякова, даже в сложнейшее время «культурной революции», когда в художественных кругах господствовали работы, спекулирующие ложными ценностями и являвшиеся откровенной пропагандой, рождались и другие художественные произведения — удивительные по психологической глубине и проникновенности произведения Цюань Шаньши, Ли Тяньсяна и других мастеров кисти.

С творчества Цзинь Шани, Чжань Цзяньцзюня, Цюань Шаньши, Ли Тяньсяна и других подвижников и отсчитывается новый этап развития китайской реалистической школы живописи, которая, хотя и находилась под влиянием русской реалистической школы, но была истолкована и адаптирована с ориентацией на местную многовековую культуру.

Вторая половина XX века в истории китайской реалистической школы также считается важной и по той причине, что именно в этот период были определены основные правила работы художника-реалиста. Это оказалось весьма существенным в последней трети XX века, когда в результате смены политической системы Китай спустя почти сто лет открыл для себя культурные достижения Западной Европы. В начале двухтысячных годов в момент кризиса реалистического искусства круг знаменитых художников Китая, большинство из которых учились в СССР, учредил в Пекине группу реалистической живописи, напоминавшую некогда существовавшую в России группу передвижников.

Есть в этой теме и еще один интересный вопрос. Судя по многим обстоятельствам, ряд стран Европы и Америка в 1960-е годы пережили особый этап в развитии культуры, а именно «шестидесятничество», или контркультуру. В разных странах «шестидесятничество» имело разные особенности при общем духе противостояния милитаризму и возвращения к неким истокам, исконности, демократизму в человеческих отношениях, простоте и искренности, по-разному понимаемым и выражавшимся тоже по-разному. Примечательно, что вследствие китайской «культурной

революции» «шестидесятничество» в Поднебесной было отсрочено, однако тоже имело место, только в 1980–1990-е годы. Но это уже тема другой статьи.

Библиография:

1. *Хантингтон Самюэль*. Столкновение цивилизаций [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://modernlib.ru/books/hantington_samyuel/stolknovenie_civilizaciy/read (дата обращения: 10.12.2016).

2. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://umotnas.ru/umot/lotman-yu-m-kuletura-i-vzriv-yu-m-lotman-vihodnie-dannie/(дата обращения: 10.12.2016).

3. *Миронов В.В.* Средства массовой коммуникации как зеркало попкультуры [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://evartist.narod.ru/text12/14.htm#_ftnref13(дата обращения: 15.12.2016).

4. Логос // Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А.Ивина. — М.: Гардарики, 2004 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/633/%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%9E%D0%A1(дата обращения: 12.12.2016).

5. Дао // Философский энциклопедический словарь / Л.Ф.Ильичев, П.Н.Федосеев, С.М.Ковалев, В.Г.Панов. — М.: Советская энциклопедия, 1983 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/295/%D0%94%D0%90%D0%9E(дата обращения: 15.12.2016).

6. Реализм // Философский энциклопедический словарь / Л.Ф.Ильичев, П.Н.Федосеев, С.М.Ковалев, В.Г.Панов. — М.: Советская энциклопедия, 1983 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1028/%D0%A0%D0%95%D0%90%D0%9B%D0%98%D0%97%D0%9C(дата обращения: 20.12.2016).

7. *Кривцун О.А.* Эстетика. — М.: Аспект Пресс, 2000.

8. Реализм // Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А.П.Горкина. — М.: Росмэн, 2007 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.

nsf/enc_pictures/2702/%D0%A0%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC(дата обращения: 15.12.2016).

9. П.П.Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919 / сост. Э.Белютин, Н.Молева. — М.: Искусство, 1953.

10. *Ан С.А.* О философском характере теории китайской живописи [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/o-filosofskom-haraktere-teorii-kitayskoy-zhivopisi(дата обращения: 15.12.2016).

11. *Гинзбург И.В.* П.П. Чистяков и его педагогическая система. — Москва: Искусство, 1940.

12. *Малявин В.В.* Китайская эстетическая мысль // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л.Титаренко. Ин-т Дальнего Востока. Т. 1. Философия / ред. М.Л.Титаренко, А.И.Кобзев, А.Е.Лукьянов. — М.: Восточная литература, 2006 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.synologia.ru/a/%D0%AD%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D1%8B%D1%81%D0%BB%D1%8C(дата обращения: 10.12.2016).

13. *Любимова М.М.* Забытый художник (творчество К.М. Максимова) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://plyos.org/stat/stat26.html(дата обращения: 15.12.2016).

14. *Максимов К.М.* Живопись и преподавание живописи. — Москва: Искусство, 1957.

15. *Максимов К.М.* Выступление на заседании союза художников. — Москва: Искусство, 1955.

16. *Максимов К.М.* Живопись, акварель. Каталог выставки. – Москва: Советский художник, 1977.

17. *Япин Ли.* Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР: дис. … к-та искусствоведения. – СПб, 2008 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://cheloveknauka.com/v/67136/d?#?page=1(дата обращения: 20.12.2016).

18. *Вэньхань Ц.* Мой путь в искусстве: воспоминания Цзинь Шани. — Цзилинь: Цзилиньское издательство изобразительного искусства, 2000.