Сун И Цай

ВЕСТЕРНИЗАЦИЯ И ЯПОНИЗАЦИЯ КАК ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В РАЗВИТИИ КИТАЙСКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ: КОНЕЦ XIX ВЕКА — 1949 г.

Статья посвящена первому этапу становления живописи маслом в Поднебесной. Рассматриваются социально-исторические и культурные предпосылки новых направлений в изобразительном искусстве — модернизма и реализма, главные тенденции развития художественной жизни в этот период, становление европеизированного художественного образования по изобразительному искусству, названы основные имена художников, более подробно рассмотрена деятельность двух мастеров — Линь Фэнмяня и Сюй Бэйхуна.

The article deals with the first stage of the oil painting becoming in China. The author examines social, historical and cultural premises of modernism and realism, the new directions in Chinese fine art, the main tendencies of the art life development in this period, the becoming of art education in European style. He names basic artists and examines in more detail the activities of Lin Fengmian and Xu Beihong.

Ключевые слова: реализм, модернизм, китайская живопись, масляная живопись, художественное образование, Линь Фэнмянь, Сюй Бэйхун.

Keywords: realism, modernism, Chinese painting, oil painting, art education, Lin Fengmian, Xu Beihong.

Социально-исторические и культурные предпосылки новых направлений развития китайской живописи

Существование масляной реалистической живописи в Европе насчитывает несколько веков. Возникнув в эпоху классического искусства Нового времени, она пережила модернизм, постмодернизм и продолжает существовать в эпоху постпостмодернизма, или постпостнеклассического типа культуры в целом. В Китае уже при династии Цин (1644–1912) сложился сино-европейский стиль придворной живописи, а современная китайская масляная реалистическая живопись насчитывает более ста лет существования. Первые художественные институты, университеты и частные школы с преподаванием западного изобразительного искусства появились на рубеже XIX–XX веков. На протяжении всего этого первого этапа можно наблюдать калейдоскоп сменяющих друг друга новейших стилей, исследовать метаморфозы, происходящие с традиционным китайским искусством, однако масляная реалистическая живопись даже при всех неблагоприятных условиях выживала и развивается до сих пор.

Развитие китайской реалистической масляной живописи в XX столетии можно разделить на три основные этапа: этап вестернизации и японизации (конец XIX в. — 1949 г.); социалистический реализм в китайской версии (1949–1976); космополитический этап и поиски национальной идентичности (1976 г. — начало XXI в.). И первый этап целесообразно рассматривать с помощью культурологической категории «fin de siècle» (фр. «конец века»).

Понятие «fin de siècle» («конец века») обозначает особую переходную эпоху в культуре Европы в конце XIX — начале XX в.; в России она получила название Серебряного века. В активное словоупотребление критиков и деятелей искусства выражение fin de siècle вошло уже в начале 1890-х годов. Этот термин стал обозначать не столько период времени, сколько особое сложное мироощущение: усталость от культуры (1) и одновременно эйфорию, связанную с надеждами на новый век и новую культуру, ожидание конца света и в то же время культ техники и убеждение в ее всесилии, утонченные переживания — и отрицание всех прежних высоких норм (состояние

аномии (2)), аристократизм — и выход на историческую арену массового человека, пессимизм — и бурное стремление переделать весь мир, декаданс — и культ творчества, мистические оккультные увлечения — и религиозный Ренессанс, тотальный индивидуализм — и бесчисленное количество обществ и кружков, тайных и открытых, космополитизм — и поиск «почвы» и «истоков».

Для Китая завершение XIX — начало XX в. — это свой «конец века»: падение последней империи, восстания, войны, революции. Европейская и американская наука и культура активно проникают в Китай в конце династии Цин, до 1912 года, а также после ее падения. От прямого и решительного отказа принимать чужеродные идеи и сопротивления иноземным влияниям страна переходит к их активной рецепции. В Китае появляются газеты и журналы европейского типа, организованное по европейским образцам книгоиздание, перенимаются формы образования, типичные для Европы и США, внедряются дискурс западной философии, достижения астрономии, физики, химии, медицины, прикладных наук, географии, экономики, литературы, искусства. Проявляют большую активность в отношении своей родины китайцы, проживающие за рубежом. Все это оказывает мощное воздействие на политическую, социально-экономическую и интеллектуальную жизнь страны. Притом указанные события сопровождались разорением населения и страны в целом.

В такой конкретно-исторической ситуации китайская культура, в том числе и живопись, оказывалась на распутье. В Поднебесной появилось много «западников», в том числе и среди художников. Мироощущение кануна, завершения огромной прежней эпохи, после которой наступит либо начало новой эры, либо «конец света», стало характерным и для образованной части населения Китая. С падением империи большое количество мастеров потеряло работу, поскольку они были придворными и принадлежали к знатным родам. Начало XX века в Китае ознаменовалось периодом «100 школ» с радикальным отходом от традиций. Традиционные жанры продолжали существовать, но они воспринимались уже как отжившие формы, не соответствующие потребностям времени. Предпосылки новой живописи вызрели еще в XIX столетии. Во

второй половине XIX века возникла «Шанхайская группа», которая стала родоначальником новой живописи и испытала воздействие западноевропейского изобразительного искусства.

С падением маньчжурской династии в 1912 г. был основан Шанхайский институт изящных искусств, где преподавались западные техники: рисование с натуры, натюрморт, масляная живопись по холсту, акварель и гуашь на пергаментной бумаге. Многие поехали в Европу (в основном, во Францию) и в Японию для изучения нового искусства на месте.

В это же время, в основном в 1920-е годы, открывались высшие учебные заведения и факультеты искусств в Пекине, Ханчжоу, Нанзине, Учане и в других городах. В них преподавали историю как классической китайской живописи, так и западноевропейской, однако единой методики преподавания не сложилось.

С чем был связан поворот к Европе? Тут сыграли свою роль и поражавшие своей мощью технические достижения Запада, и сама тенденция модернистского искусства находить высшую правду мира не во внешнем жизнеподобии, а вне и внутри него, что корреспондировало с менталитетом китайцев.

Почему китайские художники отправились в Японию? В этот период там «открывали» импрессионизм, а художественная жизнь отличалась плюрализмом и богатством стилевых направлений, зачастую противоположных по методам, образности и стилистике. При этом европейский модернизм активно использовал японские традиции. Кроме того, их объединяло стремление к синтезу искусств. К тому же, дальневосточные культуры влияли друг на друга издавна, они не были чужими, как чужой была обеим европейская культура: так, обе могут быть названы натуроцентристскими (ориентированными на природу при законе единства великого и малого), в отличие от антропоцентристской модели европейского Нового времени. Так что в сознании китайцев сложилось убеждение, что новому искусству можно учиться и в Европе, и в Японии. Важно отметить, что с началом войны с Японией художники, обучавшиеся в прежние времена в этой стране, вернулись к традиционному искусству: культура врага есть культура врага, и включаться в нет даже в статусе учеников нельзя.

Следует подчеркнуть важную особенность этого периода: в то время как в Европе расцветают ориенталистские тенденции, в дальневосточных культурах проявляется все больше европейских влияний.

Таким образом, «конец века» в Европе — понятие не столько хронологическое, сколько социокультурное. Это особая эпоха разочарования в культуре Нового времени, в самих ее основах, поиски совершенно нового обустройства общества и стремление к созданию небывалого искусства, нарушающего все прежние каноны и творящего новый мир. Искусство модернизма включало в себя разные направления и течения, порой прямо противоположные по своим мотивам и формам, — эпоха многостилья, космополитизма, индивидуализма и культа творчества отличалась яркой противоречивостью, эпатажем, свержением старых кумиров и созданием новых. «Конец века» для Китая обернулся мощными социальными потрясениями и поиском рецептов спасения, в т.ч. и в изобразительном искусстве, в Европе и Японии, для чего в этот период сложился ряд предпосылок. Тут случился своеобразный разрыв во времени, «отставание по фазе»: в Европе модернизм явился следствием осознания процесса исчерпания ценностей Нового времени и стал поиском новых путей; Китай никакой эпохи Нового времени, периода антропоцентризма, не знал, а Европа для образованных китайцев ассоциировалась, прежде всего, с ее классикой и уже во вторую очередь — с новейшими течениями. В самом Китае открываются академии и факультеты изящных искусств, где, наряду и параллельно с обучением традиционному изобразительному искусству, преподают историю западноевропейской живописи, вводят уроки западной техники, при этом единой педагогической методики в это время так и не сложилось.

Реализм и модернизм в китайской живописи в первой половине XX века: основные тенденции

Китайским пионером, отправившимся за границу изучать западную масляную живопись, стал Ли Тефу. Приехав в 1887 году в Сан-Франциско, он стал первым китайским живописцем, добившимся успеха в масляной живописи и оставшимся в США. Другой художник

Ли Шутун оказался первым китайцем, изучавшим изобразительное искусство в Японии (1880–1942; учился в Японии в период 1905–1910). Вернувшись в 1910 году на родину, он посвятил себя преподаванию в художественных учебных заведениях в Тяньцзине, Ханчжоу и Нанкине, где впервые ввел в практику рисование с натуры гипсовых моделей и обнаженного человека, а также организовал Общество изучения западной живописи. Первыми в Европу изучать изящные искусства были направлены такие художники, как Ли Иши, Фэн Ганбай, У Фадин, Ли Чаоши и другие.

В 1904 году (30 год Гуансюй, эпоха Цин), когда Кан Ювэй (3), философ и реформатор, увидел масляную живопись Рафаэля (1483–1520), он воскликнул: «Какая тонкая и живая форма письма, как она трогает отпечатком красоты в деталях! Это точно творение рук большого таланта. А наша [китайская] живопись поверхностна и примитивна, [ей до Рафаэля] как от земли до неба; необходимо реформировать [школу] китайской живописи» [2, с. 78]. У Кан Ювэя была непростая жизнь, полная испытаний, тем не менее, он не только проявил себя в политической деятельности по реформированию Китая, но также думал о том, как следует обновить китайскую культуру и искусство.

В 1917 году в статье о коллекции картин «Ваньму Цаотан» приводятся слова Кан Ювэя: «На сегодняшний день китайская живопись находится в полном упадке, <…> начиная с сегодняшнего дня, необходимо открыть новый век искусства, в котором китайский стиль органично сочетался бы с европейским» [цит. по: 3]. Таким образом, эти слова начала XX века — первая критика современного состояния китайского искусства и призыв к его реформе, своего рода логический старт, данный Кан Ювэем.

С 1920-х годов постепенно росло количество китайцев, изучавших живопись в Европе, США и Японии. Среди них надо упомянуть таких художников, как Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь, Янь Вэньлян, Чан Шухун, Люй Сыбай, Тан Ихэ, Чан Юй, Пань Юйлан, Чжоу Бичу, Фан Цзюньби, У Даюй, Янь Вэньлян, Ху Шаньюй.

Первое поколение художников Китая, работавших в технике масляной живописи и отправлявшихся за границу для изучения ее

основ, возрождало искусство через западную живопись, распространяя ее как передовую культуру. Они привнесли с собой оживление художественной жизни и надежды на развитие в устоявшийся и будто застывший мир живописи Китая. Однако, поскольку масляная живопись того времени пришла извне, она (в особенности модернизм) не привлекала широкую китайскую публику и рассматривалась как чудачество. Именно в такой сложной обстановке масляная живопись западных стран начала свое развитие в Китае. С точки зрения истории развития масляной живописи в стране, это искусство начала XX века пребывало в Китае в зачаточном состоянии, всего лишь заимствуя основные художественные материалы и упрощенно подражая западной манере. Однако оно заложило основу будущего развития масляной живописи Китая на протяжении всего XX века.

Чэнь Даньцин (4), критически рассматривая этот отрезок истории, говорит: «Все те художники 1920–1930-х годов были для нас старшим поколением, тот этап оказался временем, когда вся китайская живопись была чрезвычайно однородна. Выбор каждого из них основывался на естественном индивидуализме, не являлся обманом или принуждением. Они страстно подражали Западу не ради того, чтобы пощеголять. И не ради славы и выгоды стали первым поколением модернистов в китайской живописи. Они с энтузиазмом разыскивали на территории Китая сюжеты и красоту, однако никогда не опускались до национализма, сковывающих политических догм» [4].

В первой четверти XX века китайские просветители Чэнь Дусю, Ли Дачжао, Лу Синь и др. предприняли ряд попыток для интеграции европейских художественных принципов в культуру и искусство Китая.

При этом Чэнь Дусю ратовал за радикальную «перезагрузку» китайского искусства, т.е. внедрение западной модели обучения реалистической живописи; Ли Дачжао подчеркивал тесную связь между миром красоты и миром труда, работы, творчества, призывая к тому, чтобы люди «создавали национальное искусство в труднейших жизненных обстоятельствах» [5, с. 22], по сути, выражая новые идеологические ожидания народа.

В 1923 году преподаватель Пекинского училища изобразительных

искусств Ли Иши, ранее обучавшийся в Англии, начал развивать теорию о наличии двух форм существования искусства, а именно «искусства чисто теоретического» и «практического искусства». Первое изучает суть искусства, второе применяет на практике методы, исследованные с помощью первой формы (изучения теории искусства) для достижения «обогащения чувств общества». Тем не менее, «искусство чисто теоретическое» вместе с «практическим искусством» «есть части одного целого, они не полностью обособлены» [6, с. 116]. Идеи Ли Иши предвосхитили появление двух главных направлений развития китайской масляной живописи в XX столетии: непосредственно практику и теорию, развивающуюся в формах методики образования, истории и теории искусства.

В диалоге с западноевропейской культурой искусство Китая стало развиваться в двух направлениях — модернизм и реализм.

Концепция и техника модернизма были близки таким мастерам, как Линь Фэнмянь, Лю Хайсу, Пан Сюньчинь, Вэй Тяньлинь, У Даюй, Чан Юй, Чжао Уцзи, Чжу Жэчунь и др. [7].

Есть мнение, что 1920–1930-е годы XX века — «золотой век» современной масляной живописи Китая, когда она шла «нога в ногу» с европейским искусством. В атмосфере свободомыслия молодые деятели искусства Китая, дарования и умы, получили полное развитие. Они с энтузиазмом пропагандировали современное искусство, организовывали выставки. Конечно, влияние европейского искусства на их работы выражено отчетливо. Происхождение почти всех «китайских» тем, техник и эстетических идей было откликом на постмодернизм, фовизм и парижскую школу живописи.

В 1931 году Пан Сюньцинь, Ни Идэ организовали в Шанхае современный кружок живописи под названием «Цзюэланьшэ», из участников которого можно назвать Чэнь Чэнбо, Цзэн Чжилян, Чжоу До, Ван Цзиюань, Ян Тайян, Ян Цюжэнь, Дуан Пиню, Лян Байбо, Чжоу Мицзюнь, Дэн Юньти, Чжан Сянь, Цю Ди, Лю Ши, Чжоу Чжэньтай и других молодых художников, которые с большим энтузиазмом развивали китайскую живопись тех лет. В уставном документе общества художников «Цзюэланьшэ» было сказано: «Мы испытываем отвращение ко всем старым формам, цветам, нам

надоели все обыденные низкоуровневые техники, и нам нужна новая техника письма, чтобы отобразить дух новой эпохи» [цит. по: 8]. Они хотели избавиться от консерватизма существующего искусства и начать развивать новое искусство Китая в XX веке, мечтали работать в разных направлениях, объединить непохожих художников и найти свой уникальный путь в искусстве. Можно сказать, что творчество членов «Цзюэланьшэ», главным образом, было представлено работами, подражающими стилю европейских художников-современников, и этим, собственно, и ограничивающимися. Сходное заключение напрашивается после изучения тех четырех выставок, которые были проведены в 1935 году. В основном это были пейзажи, изображения предметов, фигур людей, а также работы, которые так и назывались — «композиция». Лишь немногие полотна отображали жизнь трудящихся простых людей. Художники были сосредоточены на поиске новых форм визуализации красками на холсте, их работы можно назвать китайским модернизмом: авторы находились в поиске нового изобразительного языка. Однако они внесли начальный, наиболее серьезный вклад в распространение и развитие искусства масляной живописи в Китае. Творческие работы обучавшихся в Японии художников сформировали направление гиперреализма.

Вторым важнейшим течением в китайской живописи было искусство реализма. Художники обращали особое внимание на точность, жизнеподобие формы, текстуру, ощущение пространства и иные элементы, близкие к творческим приемам классической масляной живописи. Привнесенные художниками, работавшими и учившимися в других странах, западные художественные традиции заложили основу для развития будущей китайской масляной живописи в реалистическом стиле. Среди ярких представителей этого направления — Сюй Бэйхун, который прибыл во Францию для прохождения обучения в 1919 году. Его письмо имеет своим истоком французскую и, можно сказать, всю европейскую реалистическую художественную школу. Он утверждал, что китайская традиционная живопись не может подробно и реально отображать действительность [9].

Несмотря на то, что, когда Сюй Бэйхун приехал в Европу, академизм в живописи и реализм уже начали сдавать позиции, художник сделал

выбор в пользу обучения реализму. Его творческий метод стал практической и теоретической базой для развития китайской масляной живописи в XX веке, а его работы оказались в авангарде китайской живописи того времени. «Сюй Бэйхун особенно ценил то, что искусство может исполнять просветительскую функцию, более того, в его понимании, просвещать с помощью искусства можно, только если избран эффективный метод — “коммуникативность искусства”. Эта “коммуникативность” способна возыметь действие, если будут применяться правила в отношении языка, способа “демонстрации” [вложенного смысла, отображения заложенных идей], и поэтому методы реализма становятся необходимой базой творческого выражения» [цит. по: 10, с. 42].

Если круг мастеров оценивать с количественной точки зрения, то можно отметить, что художников, изучающих живопись модернизма, стало больше, а изучающих классическую масляную живопись — меньше; художников, профессионально освоивших технику масляной живописи, оказалось и того меньше. Это, в частности, и явилось причиной того, что до 1937 года все китайские художники, работавшие в технике масляной живописи, обучались за рубежом, в Европе либо в Японии. Главную задачу обучения за границей они видели в овладении основными приемами — базовым языком западного изобразительного искусства. Понимая свои слабые стороны, они чувствовали необходимость в первую очередь совершенствовать мастерство с помощью рисования с натуры. Второй по важности их целью стал поиск индивидуального художественного выражения. Менее всего студенты занимались сюжетными композициями. Доходило до того, что большинство студентов, изучавших живопись за границей, в течение семи-восьми лет вовсе не сталкивались с созданием художественных произведений на заданные темы, особенно на темы и сюжеты из жизни китайского народа.

Начало формирования новой школы изобразительных искусств совпало с вспыхнувшей войной с японскими захватчиками (июль 1937 года). Бомбардировкам подверглись Пекин, Шанхай, Сучжоу, Гуанчжоу. В этот период многие учебные заведения были вынуждены переехать в юго-западные города Китая, и, по большому счету, начался

период их скитальческого образа жизни. В этом контексте примером может служить Сучжоусское училище изобразительных искусств, открытое в 1922 году. Война повлияла на становление многих мастеров, таких как Янь Вэньлян, благодаря целеустремленности и стойкости которых училище сохранилось. Ректор Янь Вэньлян во время учебы во Франции закупил для Сучжоусского училища образцы классического искусства, доставив на родину около 460 экземпляров, в том числе «Дискобола», «Голову Давида», «Раба», «Ребенка, обнимающего гуся», «Сидящую Венеру» и другие. Он также привез скульптуры, демонстрирующие анатомию человека; модели лошадей, выполняющих различные движения; греческие вазы и книги в количестве более 10 тысяч фолиантов. Это позволило училищу по показателям оснащения методического фонда занимать в то время первые позиции в Китае. К сожалению, все это было утрачено во время войны. Янь Вэньлян с горечью отмечал: «Поломано, значит уже поломано, утрачено — уже ничего не поделаешь; мы не должны из-за этого мелкого ущерба переживать и бояться, мы должны быть сильными, мудрыми, только тогда сможем оставаться в живых долгие годы» [цит. по: 11, с. 128]. Занятия в училище возобновились в ноябре 1945 года, после окончания войны с Японией.

Несмотря на войну (1937–1945 гг.), развитие масляной живописи не остановилось, наоборот, идея сопротивления дала новый стимул художникам в их работе. Мастеров, работавших в различных направлениях живописи, объединило общее испытание, что привело к дальнейшему развитию реализма в живописи, остро востребованному в политической пропаганде.

В 1940-х гг. художественные круги в коммунистической партии Китая в Шэньси, Ганьсу и Нинбо провели дебаты, посвященные критике школы модернизма. По воспоминаниям Цзян Фэна, теоретики реалистической школы живописи одержали полную победу. В то же время находящиеся за границей Чжао Уцзи, Чжу Дэцюнь, Чан Юй и другие художники, пережившие радикальные перемены, стали китайскими представителями современного искусства, приобщенными к мировому сообществу.

Мастер Сюй Бэйхун в статье «Влияние западной живописи на

изобразительное искусство Китая» писал: «Война против агрессора в нашей стране позволила реалистическому изобразительному искусству активно развиваться» [цит. по: 12]. Сегодня, чтобы понять реалистические «пристрастия» Сюй Бэйхуна, прежде всего нужно учесть, что для Китая первой половины XX века борьба с империализмом и внедрение демократических идей являлись самой неотложной задачей. В этой социальной обстановке реалистическая живопись, несомненно, имела большее значение для эпохи, чем модернизм с его элитарными поисками новых средств живописного языка.

Однако, несмотря на ведущую роль реалистической масляной живописи во время войны с Японией, этот период не стал «золотым веком масляной живописи». Главной причиной неуспеха нового поколения художников, работавших в технике масляной живописи в обновленном Китае, можно считать незнание творческого метода реализма, отсутствие привычки наблюдать за реальной жизнью и накапливать материал для творчества. Выбор тем ограничивался сюжетами древней истории и легендарными персонажами.

Так, на примере картин Сюй Бэйхуна «Пятьсот воинов Тяньхэна» (1928–1930), «В ожидании правителя» (1930–1933), работ У Даюя «Отозванные войска Юэ Фэя» (1935), Чжан Аньчжи «Стрелок И сбивает солнца» (1937), У Цзожэня «Хуан-ди сражается с Чи Ю» (1941), а также картины Тан Ихэ «Победа и мир», можно увидеть, что едва ли не во всех немногочисленных произведениях 1930–1940-х годов нет обращения к реальной жизни. И хотя некоторые полотна весьма масштабны, их композиции, образы и фоны подобны театральной сцене и лишены той живости чувств, истоки которой лежат в переплетении эмоций и образов реальной жизни.

Таким образом, в период Японо-китайской войны и нескольких последующих лет китайские живописцы, учившиеся за рубежом, в большинстве своем оказались вне творческого контекста современного им китайского общества. На протяжении более десяти лет китайская масляная живопись, столкнувшаяся лицом к лицу с событиями борьбы Китая против захватчиков эпического масштаба, оказалась практически безмолвна. С другой стороны, можно видеть, как, в

противоположность этому, во многих других областях творчества — от ксилографии и лубка до литературы и драматургии — было создано множество значительных произведений, отразивших этот грандиозный исторический момент.

Постепенно знакомство с западной масляной живописью углублялось и развивалось от ремесленного понимания техники до более профессионального художественного уровня. Появились работы китайских мастеров как свидетельство этой творческой практики. После возвращения на родину они стали основывать училища, где шло становление китайской системы образования и обучение современному искусству. Однако в тех социальных условиях у экспатриантов не было возможности в полном объеме имплементировать в Китае полученные знания о системе европейских образовательных процессов. Иными словами, так и не была создана строгая академическая система образования для подготовки специалистов в области искусства. И эта задача легла на плечи будущих поколений.

Художественное образование

Говоря об образовательных учреждениях, надо отметить, что в конце XIX — начале XX в. наиболее прогрессивно мыслящие китайцы стали реально оценивать ситуацию в стране, инициировали процессы усвоения передовых знаний Запада в области экономики, технологий, культуры, образования. Некоторые ранние представители китайской интеллигенции осознали просветительскую функцию изобразительного искусства и стали заниматься исследованиями в области теории искусства и его образовательных практик.

В 1902 году Педагогические курсы провинций Цзянсу, Цзянси и Аньхой (позднее были переименованы в Высший педагогический институт низовья Янцзы — провинций Цзянсу, Аньхой и Цзянси) были открыты в Нанкине. С 1906 года стали проводиться практические уроки живописи, что оказалось первым опытом китайских вузов нового образца, и это знаменовало собой начало обучения китайскому искусству новых форм [13].

Предложенная Цай Юаньпэем (5) в 1917 году идея «заменить религию обучением прекрасному» [14] стала ключевой в китайской

системе художественного образования. Впоследствии, в 20-е и 30-е годы XX столетия, в стране открывались все новые и новые школы с изучением изобразительных искусств. И это отражало тенденцию большого спроса на овладение искусством нового формата. В дальнейшем из этих новых школ изобразительного искусства вышла целая плеяда китайских художников. Далее представлены некоторые данные по учебным заведениям из этого списка.

В 1902 году были открыты государственные Педагогические курсы провинций Цзянсу, Цзянси и Аньхой, позднее переименованные в Высший педагогический институт низовья Янцзы (провинций Цзянсу, Аньхой и Цзянси). Моделью образования стала японская модель, т.е. наличествовали специализации: «общее образование», «выпуск педагогов для начальной и средней школ», а также «специальное образование»; обучение по таким предметам, как история, литература, математика, физика, черчение, с/х, труд, физкультура («гимнастика»), английский язык и еще 17 предметов. Ректором был Ли Жуйцин, здесь работали китайские преподаватели, в том числе Сяон Цзюньсянь, а также японские преподаватели Янь Цзяньцзни, Гэн Ликуаньчжичжу, Илу Цинфан, Ямада Чжунцзи.

Летом 1911 года Чжоу Сяном (1871–1934) в Шанхае была открыта Школа китайско-западного искусства, впоследствии — Китайская Школа Искусств («Чжунхуа Мэйшу»). Тут преподавались масляная живопись, акварель, гуашь и иные виды западной живописи. Из учеников известны У Шигуан, Чэнь Баои, Лю Хайсу и некоторые др.

С ноября 1912 года функционировал Шанхайский институт изобразительных искусств, который позже был переименован в Шанхайское высшее специальное училище изобразительных искусств (официально открыт в январе 1913 года). Его основатели — У Шигуан, Лю Хайсу, Ван Ячэнь, Дин Сун, преподавание осуществляли Чжан Юйгуан, Ван Ячэнь, Пань Тяньшоу, Хуан Биньхун и др. В первое время работы учебного заведения преподавался лишь один предмет — западный рисунок. К 1920 году было уже 6 отделений: китайский рисунок, западный рисунок, прикладные орнаменты, скульптура, высшая учебная педагогика, начальная учебная педагогика. С 1914 года давались первые уроки по живописи с человеческой натуры, а в

1917 году прошла выставка достижений в этой области, что вызвало горячий протест в обществе: как известно, китайцы на протяжении долгой истории своего изобразительного искусства не писали с натуры, а жанр ню стал в Китае признаваться как полноправный жанр живописи гораздо позже, чем в Европе, хотя интерес к изображению тела человека, в том числе и обнаженной натуры, возник еще во времена империи Мин (1368–1644).

С 1912 года работало государственное Чжэцзянское педагогическое училище для начального и высшего уровней педагогов (известные деятели — Лю Шутун, Цзин Пэни, Цзян Даньшу). Практиковались упражнения в рисунке с натуры, функционировали спецкурсы прикладного декоративного творчества, лепка с натуры, что, как отмечено выше, было новшеством для китайской художественной системы образования.

В 1915 году открылось государственное Пекинское высшее педагогическое училище, где работали педагоги И Ши, Чэнь Шицзэн, Чжэн Цзинь, Дин Мэн (США) и др. На его базе были организованы трехгодичные прикладные уроки рисунка.

В 1918 году начало работу Государственное высшее педагогическое училище в Нанкине (ректор Го Бинвэй), тут также были организованы трехгодичные прикладные уроки рисунка.

С июня 1918 года работала частная Школа для девочек Шэньчжоу в Шанхае (Шанхай Шэньчжоу Нюцзы Сюэсяо), там читались курсы по рисунку и западной живописи.

В 1918 году открылся первый в Китае государственный вуз изобразительных искусств, который был призван популяризировать художественное образование в массах, — Государственная пекинская школа искусств (первый ректор — Чжэн Цзинь, ранее обучался в Японии).

С осени 1918 года функционировала Государственная высшая педагогическая школа для девочек в Пекине (преподаватели Чэнь Шицзэн, Лю Фэнцзы, Сяо Цзюньсянь и др.), это были трехгодичные курсы рисунка.

Осенью 1919 года открылась Специализированная педагогическая школа в Шанхае — первый педагогический художественный институт

в Китае (основатели У Мэнфэй, Фэн Цзыкай, Лю Чжипин). Здесь обучение делилось на две части: обычная педагогика и высшая педагогика.

В 1919 году Министерство образования Китая открыло Государственную пекинскую школу искусств, которой позже был присвоен статус вуза. Тут было три факультета: (бакалавр) китайского рисунка, западного рисунка, черчения.

В том же 1919 году появилась Художественная заочная школа в Учане (в 1924 г. переименована в Учанскую школу искусств).

В 1920 году был открыт Первый государственный педагогический институт в провинции Шандун, где велись занятия по предмету «прикладной рисунок».

В Муниципальной школе художественного искусства города Гуанчжоу (основатели Сю Чунцин, Ху Гэнтянь, Фэн Ганбай) первый учебный год начался 24 апреля 1922 года. Тут проводились уроки по западному рисунку, были зачислены 80 студентов (из них 12 девушек), учебный план был рассчитан на 4 года обучения.

В июле 1922 г. открылось Высшее специальное учебное заведение изобразительных искусств города Сучжоу (основатели Янь Вэньлян, Ху Цуйчжун, Чжу Шицзе). Здесь проводилось обучение гохуа и западному рисунку, в 1933 г. было добавлено «Среднее-общее художественное образование», в 1934 г. — «Практическое изобразительное искусство». В 1931 г. по старому адресу учебного заведения построено здание греческого стиля, где были новые аудитории, кабинеты, помещения для лепки, выставочные павильоны, рабочие студии; общее количество новых помещений — 50 комнат. При этом помещения были хорошо приспособлены для занятий живописью, продумано профессиональное освещение и расстановка приспособлений, и по этим показателям учреждение стало одним из лучших училищ в Китае того времени.

В 1923 г. Линь Цюжэнь открыл Ханчжоусскую частную Школу живописи в Чжэцзяне.

Осенью 1924 г. известные деятели искусства Пекина выступили основателями Пекинской школы изобразительных искусств «Цзинхуа» (позже Пекинский институт изобразительного искусства Цзинхуа, ректор Яо Хуажэнь).

В том же 1924 г. открылась Сычуаньская школа изобразительного искусства (почетный ректор и директор Лю Хайсу).

В 1925 г. Куан Хушэн, Фэн Цзыкай, Чжу Гуанцянь стали основателями Лицея Лида, Шанхай (известные деятели — Мао Дунь, Е Шэньтао, Чжу Чзыцин, Гуан Лян, Чэнь Чжифо, Чэнь Баои и др.). Здесь преподавали изобразительное искусство, музыку и литературу.

В 1926 г. открылась Художественная школа «Синьхуа» («Новый Китай»), ее основатели — Юй Цзифань, Пань Тяньшоу, Чжан Юйгуан.

С того же 1926 г. заработал Китайский художественный Университет (основатели Чэнь Ванда, Дин Яньюн, руководитель Чэнь Баои).

Тогда же, в 1926 г., открылось Специальное учебное заведение изобразительного искусства города Уси (основатели Ху Тинлу, Чжу Цзяньцю, Хэ Тяньцзянь и еще более 10 человек), где обучались по двум направлениям: китайский и западный рисунок.

С 1926 г. работало Государственное пекинское высшее специальное учебное заведение по изучению изобразительного искусства, позже переименованное в Государственную школу искусства (Голи Ишу Чжуаньмэнь Сюэсяо). Ректором был Сюй Бэйхун, преподаватели — Чэнь Шицзэн, У Фадин, Ци Чзыши, У Цзожэнь, Цзян Чжаохэ, Ли Хэжань, Е Цяньюй и др. Велось обучение китайскому и западному рисунку, функционировал педагогический факультет прикладного орнамента, «Музыка», «Опера» и др. факультеты (всего — шесть).

В 1928 г. открылась Государственная академия искусств Сиху, позже переименованная в Школу искусств Ханчжоу (ректор Линь Фэнмянь, преподаватели Пань Тяньшоу, У Даюй, Ли Кучань, Ли Цзиньфа и др.). Девиз вуза: показать западное искусство, проработать китайское искусство, гармонизировать китайское и западное искусство и создать искусство, удовлетворяющее запросам этого века.

И хотя некоторые школы просуществовали недолго, однако они вывели китайское искусство на новый уровень. Просветители внедряли западные принципы, тем самым совершая «демократическую революцию» в искусстве Китая и актуализируя его в соответствии с реальной жизнью Поднебесной. Поэтому можно сказать, что «начало образовательных процессов по китайскому современному искусству

было связано с задачей побороть в нем традиционно-феодальные пережитки и одновременно внедрить западное искусство периода Новой Истории» [15, с. 305].

Еще одним важным фактором стало возникновение творческих кружков иного формата, которые организовывались с целью распространения знаний о новом искусстве. Они начали выпуск периодических изданий, газет, где публиковалась информация об исследовательской работе в области живописи. Из наиболее авторитетных изданий можно выделить «Изобразительное искусство», иллюстрированную газету «Звезда», «Яболо» Академии искусств в Ханчжоу, ежедекадное издание «Искусство» общества «Шанхай Мошэ» и др. Автор считает, что эти публикации имели большое значение для пропаганды и внедрения нового творческого метода в обновленном Китае [16].

В то время в «Учебном плане по искусству» (это расписание учебных занятий на год) было сказано: «Пусть мы даже начнем искать [свежие] методы — как мы адаптируем упаднический стиль гохуа под парадигму современного общества? Значит, исследователи гохуа не должны пренебрегать величайшим вкладом западной живописи [в изобразительное искусство]; в то же время нам также нужно создать новое искусство, способное отобразить чаяния китайского народа; соответственно исследователи западной живописи тоже не должны пренебрегать достижениями, которые были накоплены за несколько тысячелетий» [17, с. 357].

В первой половине XX века китайские студенты учились живописи в иностранных учебных заведениях.

Ли Тефу (1869–1952) поехал в США в 1887 г., так или иначе был связан с Англией, США, Канадой в течение 20 лет, проходил обучение в Arlington School of Art — было ли это училище в Канаде или Англии, до сих пор неизвестно. В 1905–1925 гг. обучался в США под началом W.M.Chase и J.S.Sargent, изучал классическую европейскую реалистическую живопись.

Фэн Ганбо в 1905 г. обучался в США масляной живописи.

В 1906 г. Чэнь Шужэнь и Гао Цзяньфу изучали японский рисунок в Японской академии художеств в Токио.

Там же в том же году Ли Шутун осваивал масляную живопись и музыку.

Чжэн Цзинь (1883–1959) в 1897–1914 гг. учился в Школе искусств Киото (Япония), специализированном училище японской живописи. В 1901 г. поступил в Киотскую Академию художеств (японский рисунок).

В 1919 г. Сю Бэйхун осваивал во Франции базовый курс контурного рисунка, в 1920-м (9-й год Китайской Республики) проходил обучение в Парижской государственной высшей академии художеств, изучал классическую академическую живопись, исторический рисунок, портрет у таких преподавателей, как сильный в историческом материале Фламенг, Паскаль Даньян-Бувре. Летом 1921 г. Сю Бэйхун, работая при Берлинской школе искусств (ректор Конпер), копировал работы Рембрандта в Берлинском музее.

В 1919 г. — сентябре 1921 гг. Лин Фэньянь обучается у самого радикального из академистов — в мастерской Фернана Кормона в Государственной французской академии художеств Ecole Nationale des Beaux-Arts de dijon, в Высшей французской школе художеств, изучает модернистскую живопись.

В сентябре 1930 г. У Цзожэнь осваивает реалистическую масляную живопись Северной Европы у профессора Саймона в Брюссельской королевской академии художеств, тогда же он получил 1-е место, золотую медаль и звание победителя, сделав под руководством профессора Бастьяна на общем летнем экзамене работу маслом «Тело мужчины».

Ян Вэньлян обучается в 1928–1932 гг. западной живописи в мастерской профессора Пьера Лоранса (Парижская государственная высшая академия художеств). В марте 1929-го его пастель «Кухня» и работа маслом «Яркая башня в Сучжоу» были избраны Парижским салоном и стали призерами. В июне за «Кухню» художник получил почетное место.

За границей также обучались Ли Иши, У Фадин, Ли Чаоши, Янь Вэньлян, Чан Шухун.

В 1930-е годы молодые художники, поехавшие учиться на Запад, до своего отъезда на самом деле практически не имели отношения

к настоящей масляной живописи: не понимали ее, не знали истории ее развития. Это связано с тем, что в Китае основное внимание уделяли умению работать с тушью. И Линь Фэнмянь, и Сюй Бэйхун изначально были нацелены на то, чтобы, овладев западной техникой, по возвращении изменить ситуацию с масляной живописью в Китае. Именно в поисках нового художественного метода и обучения технике масляной живописи они прибыли на Запад.

В середине XX века китайские студенты достаточно примитивно понимали масляную живопись, покрывая холст толстым слоем краски. Тут надо иметь в виду, что базовые знания о живописи китайского образца были таковы, что в руках они держали две кисти одновременно: одна кисть — для живописи и одна писчая кисть — для туши. Таким способом эти разные школы живописи в их дальнейшей практике были интегрированы в один общий стиль. И именно с этого времени в Китае появляется собственное академическое современное искусство.

Модернизм и реализм в именах: Линь Фэнмянь и Сюй Бэйхун

Среди студентов, получивших западное образование, особенно выделялись Сюй Бэйхун (1895–1953), который учился в Европе классической реалистической живописи, и Линь Фэнмянь (1900–1991), который изучал техники живописи, появившиеся после импрессионистов. По возвращении в Китай оба художника были вовлечены Цай Юаньпэйем в важнейшее дело развития искусства Китая на новом культурном уровне. Реализм постепенно занял главенствующее место в китайском искусстве. Творческие поиски Линь Фэнмяня в искусстве были отодвинуты на периферию китайского искусства тех лет, и только в конце XX столетия китайцы стали заново открывать для себя этого художника.

Среди наиболее выдающихся ранних произведений Линь Фэнмяня, которые практически не сохранились, — картины «Человечность» (1927) и «Людские страдания» (ок. 1928), созданные под впечатлением сложившихся на тот момент политических реалий Китая. 18 марта 1926 года правительство Дуань Цижуя расстреляло демонстрацию студентов в Пекине. В числе погибших в «трагедии 18 марта», помимо

студентки Пекинского женского педагогического университета Лю Хэчжэнь, был также и председатель студенческой ассоциации Пекинского художественного училища (ныне Центральная Академия искусств Китая) Яо Цзунсянь. 12 апреля 1927 года возглавляемое Чан Кайши правое крыло Гоминьдана организовало массовое истребление членов Коммунистической партии Китая (КПК). Счет убитых шел на тысячи. По словам Линь Фэнмяня, к созданию работы «Человечность» его побудило то, что по дороге из Пекина в Нанкин он постоянно слышал рассказы об убийствах и был их свидетелем [15, с. 308].

В 1928 году он основал Чжэцзянскую академию изобразительного искусства (сегодняшняя Академия искусств КНР).

Второй этап творчества Линь Фэнмяня можно датировать 1934–1938 годами. Он характеризуется возвращением к стилю китайской живописи. Художник работает в жанрах «цветы и птицы», пейзажном, а также пишет фигуры и портреты. Тут произошел переход от «вовлеченности в реальный мир» к эскапизму. Эта эскапистская концепция отлична от свойственной китайским ученым и художникам традиции безмятежности и ухода от суетности. Темы и стилистика используются для поиска художественной формы «синтеза Китая и Запада», поиска нового пути для китайской живописи. Этот поиск, с одной стороны, обусловлен реальным состоянием дел в культуре, с другой — сформировавшимся у художника во время учебы во Франции идеалом «синтеза Китая и Запада» (6).

После того как к власти в Китае пришла КПК, творчество Линь Фэнмяня было объявлено «буржуазным» и «прозападным», а сам художник несколько лет провел в тюрьме. Но затем он вошел в состав группы «Безымянные» и продолжал работать. Художник подчеркивал важность описания жизни и наблюдений над ней, именно этому следовало придавать основное значение, а не письму по канону и образцам предшественников, как было принято в Поднебесной. В то же время он не создавал образы за счет игры света и тени, как в западной классической живописи, его манера отличается и от пленэрной живописи импрессионистов, она изящна, элегантна и при этом национальна по своему происхождению. Заимствовать то, что корреспондирует с китайскими представлениями, но не







Рисунок 1. Линь Фэнмяня «Смерть», созданная в 1920-е годы
Рисунок 2. Линь Фэнмяня, серии «Дамы»
Рисунок 3. Линь Фэнмяня, серии «Дамы»

копировать — вот принцип, которого он придерживался. Будучи реабилитированным, художник жил в Гонконге до конца жизни, восстанавливая уничтоженные картины [19]. Одна из уничтоженных картин, сохранившихся только на фото, «Смерть», созданная в 1920-е годы, представлена на рис. 1.

Характерные для творчества Линь Фэнмяня работы могут быть представлены в серии «Дамы» (рис. 2, 3, 4, 5).

Примечательно то обстоятельство, что талантливые работы художника в модернистском стиле оказали существенное влияние на формирование новейшей реалистической живописи в Китае.

Еще один классик китайской живописи, но уже представитель реалистического направления, — Сюй Бэйхун. Освоив гохуа и, соответственно, каллиграфию и поэтическое искусство еще в молодости, пожив в 1917 г. в Японии, он пришел к идее о необходимости модифицировать традиционную китайскую живопись по канонам реализма. Затем в Европе на протяжении восьми лет художник изучает западное изобразительное искусство, прежде всего, рисунок и масляную живопись, и пишет реалистические портреты «Чэнь Саньюань» (1928), «Хуан Чжэньчжи» (1930), «Портрет отца» (1928), а также, позже, портрет Рабиндраната Тагора (рис. 6, 1940).

Уже с 1923 г. художник постоянно участвует в парижской сезонной выставке, сочетая в своих отобранных для нее работах





Рисунок 4. Линь Фэнмяня, серии «Дамы»
Рисунок 5. Линь Фэнмяня, серии «Дамы»

черты романтизма и классицизма, его полотна и рисунки пользуются большим успехом у избалованной французской публики. Он много путешествует, возвращается в Китай и приступает к преподавательской работе в должности профессора в Центральном университете (Нанкин), а потом становится деканом художественного факультета Пекинского университета. Сюй Бэйхун работает в стилистике и европейского реализма, и китайской национальной живописи, поразительно органично сочетая особенности того и другой. До Японо-китайской войны и во время нее он пишет картины, демонстрирующие дух гуманизма и беззаветной любви к родине, — «В ожидании мудрого правителя» (1931–1933; рис. 7), где изображены бедные китайцы, чающие обретения справедливого и доброго правителя страны, «Пятьсот воинов Тяньхэна» (рис. 8).

Интересно, что на картине «Пятьсот воинов Тяньхэна» (рис. 8) изображается реальное историческое событие из борьбы китайцев в междоусобицах в 202 г. до н.э. Будучи оттесненными к морю и оставшись всего в количестве 500 человек, измученные и отчаявшиеся, воины (среди которых на переднем плане в желтой одежде художник изобразил самого себя) обступили своего лидера, который собирается пожертвовать собственной жизнью ради спасения этих людей, отправившись к неприятелю: так ему

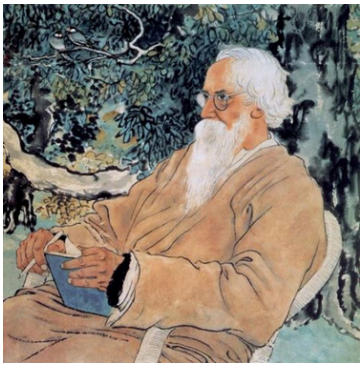




Рисунок 6. Сюй Бэйхун, портрет Рабиндраната Тагора (1940)
Рисунок 7. Сюй Бэйхун «В ожидании мудрого правителя» (1931–1933)

пообещали враги. Этот момент самопожертвования и изображает Сюй Бэйхун. Далее события развивались следующим образом: военачальник сдался врагам и был убит. Узнав об этом, 500 воинов покончили жизнь самоубийством, предпочтя смерть позору.

В социалистическом Китае художник занимает пост ректора Центральной Академии искусств (Пекин), избирается председателем Всекитайской ассоциации деятелей литературы и искусства. Активно занимаясь преподавательской деятельностью, общественной работой и собственным творчеством, он, завершив свой земной путь в 1953 г., оставил более тысячи полотен, составляющих жемчужины как китайских, так и иностранных коллекций изобразительного искусства. Одним из известнейших образцов интеграции европейских и китайских живописных методов считаются его многочисленные изображения мчащегося коня (рис. 9).

Таким образом, Сюй Бэйхун был работником просвещения, воспитателем нового поколения художников, вместе с тем он — сам художник, считающийся основателем реалистической школы в Китае, поэтому его называют «отцом обучения современному искусству».

Итак, уже в начале XX века китайские интеллектуалы осознали необходимость обновления живописи, появления «свежей крови» в искусстве и адекватных современности идей. Начались





Рисунок 8. Сюй Бэйхун «Пятьсот воинов Тяньхэна»
Рисунок 9. Сюй Бэйхун «Бегущая лощадь»

поиски национальной идентичности при стремлении вписаться в европейский мейнстрим. В связи с этим, целый ряд талантливых, но малоподготовленных художников отправился учиться живописи в Европу, Японию, США. В европейском образовании тогда господствовал академический стиль, в живой среде художников развивались разные формы модернизма. Таким образом, получая классическое образование, китайские художники познакомились и с различными модными в то время направлениями в живописи. Не все они вернулись на родину, судьбы иных из тех, кто вернулся, могли складываться драматично, но, так или иначе, именно эти мастера стали ведущими специалистами Китая, заложив основы двух ведущих направлений в изобразительном искусстве, реализма и модернизма, и руководителями новых высших учебных заведений, в которых преподавались и гохуа, и западная реалистическая живопись. Однако в первой половине XX столетия в Поднебесной не сложилось целостной и последовательно разработанной методики обучения реалистической масляной живописи. В сущности, поиски нового художественного пространства, творческих методов, технологий в первой половине XX века были связаны со стремлением войти в мировое художественное сообщество и оказались, в основном, вестернизацией и, частично, японизацией искусства масляной живописи при попытках крупных китайских мастеров при всех новых веяниях сохранить и обновить национальную идентичность. И

в то же время изобразительное искусство оказалось подготовленным к рецепции русского и советского искусства, уже имея опыт положительного отношения к иным культурам и опыт знакомства с европейским реализмом.

Примечания:

1. Достаточно массовые настроения образованных людей, выраженные, в частности, М.О.Гершензоном в письме 1920 г.

2. Аномия — отсутствие нормы. Психиатр Макс Нордау (1849–1929) в своей книге «Вырождение» одним из первых поставил диагноз «концу века», назвав свойственные ему особенности именно вырождением. При этом многие художники, напротив, считали себя «новыми людьми», призванными к созданию нового прекрасного мира.

3. Кан Ювэй (1858–1927) — известный политик Китая поздней Цин, просветитель, яркий представитель эпохи борьбы с буржуазией.

4. Чэнь Даньцин родился в 1953 г. в Шанхае, окончил Центральную академию искусств. Специальность: деятель искусства, творческий работник, художественный критик.

5. Цай Юаньпэй (11 января 1868 г. — 5 марта 1940 г.), революционер периода Новой Истории, также — просветитель, политик. Первый министр образования КНР, с 1916 по 1927 гг. занимал пост ректора Пекинского Университета.

6. Относительно данных изменений Линь Фэнмянь имеет собственные записи [18, с. 167].

Библиография:

1. *Вячеслав Иванов и Михаил Гершензон.* Переписка из двух углов [Электронный ресурс]. — URL: http://az.lib.ru/i/iwanow_w_i/text_0150.shtml (дата обращения: 01.07.2016).

2. *Кан Ювэй.* Путевые записки путешествующего по 11 странам Европы. — Чанша: Хунань Жэньминь Чубаньшэ (Народное хунаньское издательство), 1980.

3. *Ван Фэй.* Исследование китайских картин собрания Кан Ювэя «Ваньму Цаотан» / /Вестник Сианьской академии изящных искусств. — 2014. — Т. 3. — URL:http://www.cqvip.com/qk/81014x/201403/662277437.html (дата обращения: 10.12.2017).

4. *Чэнь Даньцин.* Республиканская масляная живопись — лишь весенний сон [Электронный ресурс]. — URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_677c0bd401013z2x.html (дата обращения: 13.01.2007).

5. *Ли Дачжао.* Тернистая судьба страны и энергичный народ // Новый народ. — 1923. — № 1.

6. *Ли Иши.* Наши открытия на предмет искусства // Избранные статьи XX века на тему китайского искусства. Изд. 1. Т. 1. — Шанхай: Шанхай Шухуа Чубаньшэ (Шанхайское издательство иллюстрированных книг), 1999.

7. *Лу Хун.* Изобразительное искусство Китайской Народной Республики 60-х гг. (до и после). — Хэбэй: Ши Цзя Чжуан Хэбэй Мэйшучубаньшэ (Издательство изобразительного искусства пров. Хэбэй), 2009.

8. *Ху Жун.* Китайские современные авангардные литературные исследования 1919–1935 гг. — URL: https://max.book118.com/html/2015/0917/25619863.shtm (дата обращения: 10.12.2017).

9. Сюй Бэйхун. Шаги по созданию новой китайской традиционной живописи // Ши Цзе Синь Вэй бао (Мировые новости. Газета). — 1947. — 16 октября.

10. Ван Вэньцзюань. Изучение практических работ. Суть и посыл инициатив реалистического отображения [мира] Сюй Бэйхуном на раннем этапе Китайской республики // Мэй Шу Янь Цзю (Исследования в сфере изобразительных искусств). — 2014. — Вып. 4.

11. *Цянь Бочэн.* Биография г-на Янь Вэньляна. Записано Линь Вэньсь. — Шанхай: Издательство Сюэлинь Чубаньшэ, 1982.

12. *Ван Линь Янь.* Роль творчества Сюй Бэйхуна в китайском искусстве [Электронный ресурс]. — URL: http://cul.china.com.cn/2014-06/23/content_7000765.htm (дата обращения: 23.06.2014).

13. История китайской живописи. — Шанхай: Издательство Шанхай Жэньминь Мэйшу Чубаньшэ (Шанхайское издательство народного искусства), 1983.

14. *Цай Юаньпэй.* Речь в Пекинском институте 8 апреля 1917 // Синь Цин Нянь (Новая молодежь). — Т. 3. — № 6 (1 августа 1917).

15. *Чун Цин.* История и факты искусства. — Сычуань: Издательство Сычуань Чубань Цзитуань Сычуань Мэйшу Чубаньшэ, 2006.

16. *Чан Шань.* Возникновение современного китайского художественного образования в начале XX века [Электронный ресурс]. — URL: http://www.qb5200.com/content/2016-01-06/430488.html (дата обращения: 06.01.2016).

17. Краткая история художественных учебных заведений Китая. Первое издание. Т. 5. — Пекин: Чжэцзян Мэйшу Сюэюань Чубаньшэ (издательство Академии Искусств провинции Чжэцзян), 1991.

18. *Ли Шушэн.* Заметки о визите Линь Фэнмяня // Сборник исследований Линь Фэнмянь / под ред. Чжэн Чао. — Ханчжоу: Издательство Китайской академии художеств, 1995.

19. *Анна Потапова.* 22 ноября — Линь Фэнмянь [Электронный ресурс]. — URL: http://magazeta.com/2013/11/linfengmian/ (дата обращения: 15.07.2016).