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

На правах рукописи

Чэнь Чунхуэй

ТРАДИЦИОННАЯ ЖИВОПИСЬ И КАЛЛИГРАФИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ: ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

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

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор
Гаврилин Кирилл Николаевич

Москва
2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3
ГЛАВА 1. ТРАДИЦИОННАЯ КАЛЛИГРАФИЯ И ЖИВОПИСЬ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ
1.1. Китайская каллиграфия и живопись: истоки и художественное своеобразие 23
1.2. Современное искусство Китая в русле международного культурного обмена 31
1.3. Экспериментальная каллиграфия и новая живопись тушью в диалоге с искусством Запада (Гу Вэньда(谷文达), Тянь Лимин(田黎明), Ли Сяосюань(李孝宣), Ли Цзинь(李津), Чжу Синьцзянь(朱新建) .. 41
ГЛАВА 2. МЕСТО ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ И КАЛЛИГРАФИИ В АКАДЕМИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ В ЭПОХУ РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ
2.1. Художественное образование в период Нового и Новейшего времени 57
2.2. Академии китайского изобразительного искусства и их роль в современном художественном образовании 74
2.3. Основные художественные школы Китая.....94
ГЛАВА 3. ВЕДУЩИЕ МАСТЕРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА КИТАЯ: ПОИСК И ЭКСПЕРИМЕНТ
3.1. Поколение 1900-х: мастера и наставники (Линь Фэнмянь(林风眠), Чан Юй(常玉) (San Yu), У Даюй У Даюй(吴大羽)) 101
3.2. На пути к абстрации (Чжао Уцзи (赵无极), Чжу Дэцюнь(朱德群), У Гуаньчжун(吴冠中)) 131
3.3. Каллиграфия и живопись: разрушение границ (Шан Ян(尚扬), Ци Хайпин(祁海平), Сюй Бин(徐冰)) 164
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 176
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 184
ПРИЛОЖЕНИЕ 214

ВВЕДЕНИЕ

В диалоге культур Востока и Запада современное искусство Китайской Народной Республики занимает одно из важнейших мест, определив многие направления и тенденции актуальной художественной жизни. Известно, что в основе китайского изобразительного искусства лежит каллиграфия, изучение и знание которой необходимо каждому национальному художнику. Старшее поколение китайских художников, представленное именами Чан Юйея(常玉), Цжао Уицзи(赵无极), Чжу Дэцюна(朱德群) и др., приобрело всемирную славу, опираясь в своем творчестве на традиционную китайскую каллиграфию и живопись. Новое поколение художников использует собственные методы, унаследованные от старшего поколения, создавая актуальные произведения искусства в нерасторжимой связи с наследием, как это принято во многих странах Востока. Новое поколение художественной элиты исследует не только национальную культуру, но и то, что было создано в России, странах Востока и Запада.

Настоящая работа посвящена эволюции традиционной живописи и каллиграфии в китайском современном искусстве. В исследовании уделено особое внимание новым художественным институциям и ведущим мастерам. Целью работы является обобщение основных характеристик традиционной живописи и каллиграфии в китайском современном искусстве с помощью анализа творчества конкретных художников. Традиционная живопись и каллиграфия в современном искусстве Китая отражают менталитет китайского искусства, которое отличается от западных стилей живописи.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии и приложения, содержащего иллюстративный материал. Во введении обоснована тема исследования, ее актуальность, показана степень изученности темы исследования в Китае и за рубежом, определены предмет и цель исследования, задачи и используемая методология, показана новизна работы.

В первой главе «Традиционная каллиграфия и живопись в современном китайском искусстве» исследуются эволюция и пути взаимодействия традиционной каллиграфии и живописи с современным искусством Китая в контексте международного культурного обмена, а также анализируются экспериментальная каллиграфия и новая живопись тушью в диалоге с искусством Запада (Гу Вэньда, Тянь Лимин, Ли Сяосюань, Ли Цзинь, Чжу Синьцзянь). Концепция взаимодействия традиционной живописи и каллиграфии с китайским современным искусством, изложенная в первой главе, делает обоснование темы диссертации более убедительным. Во второй главе «Развитие современного художественного образования и художественных институций Китая» дается краткий обзор развития современного китайского художественного образования, анализируется информация о девяти лучших академиях художеств и шести институтах искусств Китая, позволяющая выявить тенденции развития китайского художественного образования. В третьей главе «Ведущие мастера современного искусства Китая: поиск и эксперимент» даны характеристики мастеров и художников, а также анализируется творчество выдающихся деятелей искусства, объясняется, как эти художники используют образцы традиционной китайской живописи и каллиграфии для создания современных произведений, становясь поколением великих мастеров и наставников, как мастера и выдающиеся художники влияют на юных художников, анализируется интеграция традиционной китайской живописи и каллиграфии в китайское современное искусство.

Актуальность темы исследования. С начала XX века, когда в Китае началось изучение западного искусства, мастера старых школ пытались интегрировать его в традиционное китайское искусство. Современные художники стремятся использовать приемы традиционной китайской живописи и каллиграфии при создании своих произведений. Для достижения этой цели применяются различные методы практики и обучения. Художники используют тушь, масляную живопись, инсталляции для выразительности и

лучшей передачи мысли. Независимо от жанра, инновационные формы и язык произведений современного искусства направлены на выявление национального характера и духовных ценностей, которые составляют художественное своеобразие китайского искусства.

В настоящее время позиции Китая на международной арене укрепляются, страна играет решающую роль в мировой экономике. Однако культурное и художественное развитие китайского общества сильно отстает от экономического развития, искусство находится в подчиненном положении у международного мейнстрима. Использование элементов традиционной китайской живописи и каллиграфии в работах всемирно известных художников привлекает внимание Запада. Заимствование и копирование элементов традиционной китайской живописи и каллиграфии западными художниками способствуют закреплению современного искусства КНР на международном уровне. Итак, какую роль должны сыграть элементы традиционной китайской живописи и каллиграфии в будущем развитии китайского современного искусства? Как мы можем внедрить инновации и в то же время не забывать великую традиционную культуру? Как некоторые художники, уехавшие за границу, умело используют элементы традиционной китайской живописи и каллиграфии? Размышляя над этими проблемами, автор настоящей работы раскрывает роль современных академий, школ и мастеров традиционной живописи и каллиграфии в современном китайском искусстве.

Степень изученности темы в Китае и за рубежом. В настоящее время многие художники высказывают свою точку зрения на использование основных элементов традиционной китайской живописи и каллиграфии в современном китайском искусстве, искусствоведы активно изучают эту тему. Художники в своем творчестве трансформируют элементы традиционной китайской живописи и каллиграфии. Большое количество научных статей посвящено изучению отдельных персоналий и исследованию творчества выдающихся художников. Исследование китайского современного искусства

сформировалось как дисциплина относительно поздно, предшественники вели дискуссии по различным проблемам, но систематическое изучение истории искусства отсутствовало. Китайское современное искусство представляет собой новый вид искусства, возникший в результате «политики реформ и открытости», начиная с 1978 года. Более сорока лет существует группа современных художников, которые активно работают на международном уровне, в частности, Сюй Бин(徐冰) и Цай Гоцян(蔡国强). В области станковой живописи произведения старшего поколения, представленного именами Чжао Уицзи(赵无极) и Чжу Дэцюня(朱德群), по-прежнему востребованы на рынке. Для них характерна высокая степень признания на Востоке. Независимо от того, станковая это живопись или инсталляция, произведения этих художников сочетают элементы культур Востока и Запада. Они соединяют в своем творчестве китайское своеобразие и западную культуру и ставят древнее на службу современности, зарубежное – на службу Китаю.

В 2021 г. была опубликована книга «История китайского современного искусства»[1] Гао Минлу(高名潞). Работа представляет собой личный взгляд автора на последние сорок лет развития китайского современного искусства, которое рассматривается в контексте культурной модернизации и глобализации на протяжении ста лет. В книге прослеживается своеобразие китайского современного искусства вплоть до культурного просвещения и «художественной революции» начала XX века, в результате которой в китайском искусстве возникли две основные ветви – популярный реализм и образное «гармоничного сочетание Востока и Запада». В период, последовавший за Культурной революцией, они превратились в «местный реализм» и «эстетический авангард». «Художественное движение 85», порожденное дискуссиями между китайской и западной культурой в 1980-х годах, вновь возродило идеал просвещения, объединяющий древнюю и

[1] Гао Минлу. История китайского современного искусства [M]. – Шанхай: Издательство Шанхайского университета, 2021 (高明潞. 《中国当代艺术史》 [M]. 上海: 上海大学出版社, 2021 年);

современную китайскую и западную культуры и соответствующее времени культурное сознание. Необходимо было изучить возможности соединения современных инсталляций и образов с традиционными литературными, книжными и графическими произведениями.

Другая работа Гао Минлу(高名潞), «Движение “Новая волна – 1985”»: гуманитарный авангард 1980-х годов»[2], представляет собой содержательное изложение истории широко развитого художественного движения в современном искусстве Китая, с присущими ему чертами утопизма и молодежного бунта.

Исследователь Лу Хун(鲁虹) на собственном опыте испытал этапы эволюции китайского современного искусства, поступив в университет в 1978 году. С 1999 года он опубликовал четыре выпуска «Иллюстрированного справочника китайского современного искусства» [3] на основе анализа большого количества работ выдающихся художников с 1978 по 2009 год. Под его редакцией вышли в свет шесть томов «Полного собрания произведений современного китайского искусства» [4], опубликованные издательством

[2] Гао Минлу. Движение “Новая волна – 1985”: гуманитарный авангард 1980-х годов [M]. – Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2007 (高名潞.《85 美术运动：八十年代的人文前卫》 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007 年)

[3] «Иллюстрированный справочник китайского современного искусства» (《中国当代美术图鉴》) включает 4 издания: Лу Хун. Иллюстрированный справочник современного китайского искусства: 1979-1999 (6 томов) [M]. – Ухань: Хубэйское педагогическое издательство, 2001 (鲁虹：《中国当代美术图鉴：1979-1999》(全 6 册) [M]，武汉：湖北教育出版社，2001 年); Лу Хун. Иллюстрированный справочник современного искусства 2000-2005 [M]. – Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2006 (鲁虹：《新世纪中国当代艺术图鉴 2000-2005》[M]，长沙：湖南美术出版社，2006 年); Лу Хун. Слияние: Иллюстрированный справочник современного искусства 2005-2009 [M]. – Шицзячжуан: Хэбэйское художественное издательство, 2009 (鲁虹：《聚变：中国当代艺术图鉴 2005-2009》[M]，石家庄：河北美术出版社，2009 年); Лу Хун. Полное собрание современного китайского искусства 1978-2008 (6 томов) [M]. – Ухань: Хубэйское художественное издательство, 2020 (鲁虹：《中国当代艺术全集 1978-2008》(全 6 卷) [M]，武汉：湖北美术出版社，2020 年) (Примечание: Четвёртое издание представляет собой переработанную и объединённую версию первых трёх комплектов, расширенную до периода 1978—2008 гг.)

[4] Полное шеститомное издание (см. п.4): Лу Хун. Полное собрание произведений современного китайского искусства: Творчество переходного периода (I) [M]. – Ухань: Хубэйское художественное издательство, 2020 (鲁虹.《中国当代艺术全集·过渡期的创作(上)》 [M]. 武汉: 湖北美术出版社, 2020 年); Лу Хун. Полное собрание произведений современного китайского искусства: Творчество переходного периода (II) [M]. – Ухань: Хубэйское художественное издательство, 2020 (鲁虹.《中国当代艺术全集·过渡期

изобразительного искусства Хубэй в 2020 году. В 2006 году Лу Хун опубликовал работу «Межграничность: китайское авангардное искусство 1978–2004 годов»[5], за которой последовали книги «Китайское авангардное искусство 1978–2008» (опубликована на Тайване)[6] и «30 лет китайского современного искусства: 1978–2008» (опубликована в провинции Хунань)[7].

В работе «История китайского современного искусства»[8], написанной Люй Пэном(吕澎), подробно проанализирована история и достижения китайского искусства с 1949 вплоть до начала XXI века, в частности, уделено внимание усилиям китайских художников и критиков заложить основу для интеграции китайского искусства в мировое искусство после 1976 года, в «эпоху глобализации» 1990-х годов. Проблемы искусства конца 1990-х годов представлены в исторической и сравнительной перспективах, чтобы читатели могли открыть для себя новые художественные горизонты.

В исследовании «Новая история искусства: современное искусство Китая 2000–2018 гг.»[9], опубликованном Музеем современного искусства

的创作（下）》 [M]. 武汉: 湖北美术出版社, 2020 年); Лу Хун. Полное собрание произведений современного китайского искусства: Творчество 1990-х (I) [M]. – Ухань: Хубэйское художественное издательство, 2020 (鲁虹. 《中国当代艺术全集·九十代的创作（上）》 [M]. 武汉: 湖北美术出版社, 2020 年); Лу Хун. Полное собрание произведений современного китайского искусства: Творчество 1990-х (II) [M]. – Ухань: Хубэйское художественное издательство, 2020 (鲁虹. 《中国当代艺术全集·九十代的创作》（下） [M]. 武汉: 湖北美术出版社, 2020 年);

Лу Хун. Полное собрание произведений современного китайского искусства: Творчество нового века (I) [M]. – Ухань: Хубэйское художественное издательство, 2020 (鲁虹. 《中国当代艺术全集·新世的创作（上）》 [M]. 武汉: 湖北美术出版社, 2020 年); Лу Хун. Полное собрание произведений современного китайского искусства: Творчество нового века (II) [M]. – Ухань: Хубэйское художественное издательство, 2020 (鲁虹. 《中国当代艺术全集·新世的创作（下》） [M]. 武汉: 湖北美术出版社, 2020 年)

[5] Лу Хун. Межграничность: китайское авангардное искусство 1978–2004 годов [M]. – Шицзячжуан: Хэбэйское художественное издательство, 2006 (鲁虹. 《越界：中国先锋艺术 1979-2004》 [M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2006 年)

[6] Лу Хун. Китайское авангардное искусство 1978-2008 [M]. – Тайбэй: Издательство «Художник Тайваня», 2011 (鲁虹. 《中国先锋艺术 1978-2008》 [M]. 台北: 台湾艺术家出版社, 2011 年)

[7] Лу Хун. 30 лет китайского современного искусства: 1978–2008 [M]. – Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2013 (鲁虹. 《中国当代艺术三十年：1978-2008》 [M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2013 年)

[8] Люй Пэн. История китайского современного искусства [M]. – Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2020 (吕澎. 《中国当代艺术史》 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2020 年)

[9] Люй Пэн. История китайского современного искусства [M]. – Шанхай: Шанхайское издательство

Иньчуань(银川当代美术馆), утверждается, что по мере дальнейшей глобализации китайское современное искусство движется к фрагментации, что вызывает определенную тревогу, но в то же время оно имеет большие перспективы. В работе представлено творчество значительного числа художников в контексте развития Китая за последние 20 лет, использованы их выдающиеся произведения для формирования широкой панорамы этого периода искусства, которые являются не только выражением личных переживаний художников, но и свидетельством процесса развития современного китайского искусства после 2000 года.

В книге Цзоу Юэцзиня(邹跃进) «История нового китайского искусства: 1949–2000 гг.» [10] анализируется история нового китайского искусства, отправной точкой которого является создание КНР в 1949 году. Основными рассматриваемыми художественными жанрами стали гохуа, масляная живопись, гравюра, скульптура, а также инсталляции, перфомансы, фотографии, видео и другие форматы. Автор поднимает важные темы китайской культуры: функция и роль идеологии в новом китайском искусстве; искусство в эпоху Мао Цзэдуна; село и город в новом китайском искусстве; взаимосвязь между модернизацией и традиционным искусством и культурой; взаимодействие между системным характером, установками и художественной экологией; влияние Запада, процесс глобализации и национальная культурная идентичность и т.д.

В книге «Китайское современное искусство: настоящее и будущее»[11], опубликованной Чжао Ли(赵力) и Пэн Вэем(彭玮) совместно с Китайским исследовательским центром современного искусства и литературы, анализируется развитие китайского современного искусства сегодня. Авторы

каллиграфии и живописи, 2020 (吕澎.《中国当代艺术史》[M]. 上海: 上海书画出版社, 2020 年)

[10] Цзоу Юэцзинь. История нового китайского искусства: 1949–2000 гг. [M]. – Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2002 (邹跃进.《新中国美术史 1949-2000》[M]. 湖南美术出版社, 2002 年);

[11] Чжао Ли, Пэн Вэй. Китайское современное искусство: настоящее и будущее. – Пекин: Китайское молодёжное издательство, 2009 (赵力、彭玮.《中国当代艺术:现在与未来》. 北京: 中国青年出版社, 2009 年);

отмечают, что состояние современного общества и культуры отражают работы, свидетельствующие об изменениях в Китае, в китайской действительности и представляющие разнообразие китайского менталитета. Именно они могут привлечь большее внимание и более глубокую интерпретацию, а также завоевать популярность в мире.

Книга «Иллюстрированная история нового китайского искусства (1949–1966 гг.)»[12] Чэнь Лушэна(陈履生) посвящена искусству революционных лет Коммунистической партии Китая, которые ассоциируются с «красным» художественным творчеством, частью которого является и живопись. В работе в полной мере раскрывается функция литературы и искусства как социального служения под литературным и художественным политическим руководством партии. Период 1949–1966 гг. был эпохой, преисполненной революционным пафосом, когда создавались известные произведения, отвечающие духу времени. Это искусство распространилось по всему Китаю, некоторые работы стали всемирно известны.

Богато иллюстрированное издание «Иллюстрированная история нового китайского искусства 1966–1976 годов»[13] Ван Минсяня(王明贤) и Янь Шаньцзюня(严善錞) разрабатывает вопросы искусства в 1966–1976 годы. Почти 400 избранных произведений искусства являются отражением всех этапов культурной революции. Книга «Иллюстрированная история нового китайского искусства 1966–1976 годов» имеет высокую академическую и коллекционную ценность и заполняет пробел в изучении истории китайского искусства.

[12] Чэнь Люйшэн. Иллюстрированная история нового китайского искусства (1949–1966 гг.) [M]. – Пекин: Китайское молодёжное издательство, 2000 (陈履生. 《新中国美术图史-1949-1966》 [M]. 北京: 中国青年出版社, 2000 年)

[13] Ван Минсянь, Янь Шаньчунь. Иллюстрированная история нового китайского искусства 1966–1976 годов» [M]. – Пекин: Китайское молодёжное издательство, 2000 (王明贤、严善錞. 《新中国美术图史：1966–1976》 [M]. 北京: 中国青年出版社, 2000 年)

Статья Ли Сяньтина(栗宪庭) «Дело не в искусстве»[14] написана в защиту Нового течения живописи 1985 года. Распространено мнение, что произведения искусства, созданные в рамках данного течения, подражают Западу в языке искусства, являются незрелыми и не имеют собственного языка, с точки зрения формы и содержания их художественная ценность невысока. Ли Сяньтин считает, что несмотря на «лингвистическую» незрелость Нового течения живописи 1985 года, оно имеет идеологическую ценность, являясь выражением освободительного движения того времени.

В работе «Серый карнавал»[15] Чжу Чжу(朱朱) проводится мысль о том, что современное китайское искусство нового поколения положило начало карнавалу капитала и формы, но серый тон не скрывает духовной «анемии». В книге представлены почти все известные художники, участвовавшие в проекте, и приложено около двухсот фотографий их работ высокого разрешения, создающих всеобъемлющую художественную панораму нынешнего времени.

В статье Фан Вэня (方闻) «Между двумя культурами: новая и новейшие эпохи китайской живописи»[16] утверждается, что с 1860-х по 1980-е годы под влиянием западной культуры развитие китайской живописи вступило в критический период. Межкультурные дискуссии между Востоком и Западом о культурной идентичности и ценности традиционной китайской культуры повлияли на изменение китайской живописи. Сложное отношение к традиционной культуре привело к тому, что в этот период изучение гохуа стало редким явлением. Работа представляет собой итог исследовательского опыта Фан Вэня за более чем полувековой период.

---

[14] Ли Сяньтин. Дело не в искусстве. – Сучжоу: Цзянсуское художественное издательство, 2000 (栗宪庭.《重要的不是艺术》. 苏州: 江苏美术出版社, 2000 年)

[15] Чжу Чжу. Серый карнавал: Китайское современное искусство с 2000 года. – Гуйлинь: Гуансийское педагогическое издательство, 2013 (朱朱.《灰色的狂欢节：2000 年以来的中国当代艺术》. 桂林: 广西师范大学出版社, 2013 年)

[16] Фан Вэнь. Между двумя культурами: новая и новейшие эпохи китайской живописи. – Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2020 (方闻.《两种文化之间：近现代中国绘画》. 上海: 上海书画出版社, 2020 年)

Научная монография «Литература по истории китайского современного искусства»[17] под редакцией Кун Линвэя(孔令伟) и Лу Пэна(吕澎) включает статьи ведущих ученых и художников новой и новейшей эпох. Их размышления о китайском современном искусстве направлены на поиски перспектив китайского искусства.

Перечисленные материалы дают возможность составить представление о современном китайском искусстве. Несмотря на то, что развитие китайского искусства не повторяет западный путь, смена одного течения другим также во многом обусловлена историческими причинами. Автор настоящей работы использует современные концепции для прояснения тенденций развития современного искусства Китая.

Многие ученые в своих трудах анализировали работы выдающихся художников, творчество которых исследуется в нашей работе, таких как Цжао Уцзи(赵无极), Чжу Дэцюнь(朱德群), У Гуаньчжун(吴冠中), Чан Юй(常玉) и Линь Фэнмянь(林风眠). Ученые обсуждали причины, по которым они стали знаменитыми, различия и сходства между ними и их произведениями. Однако в рассмотренных монографиях и статьях отсутствуют сведения о ряде художников, составляющих костяк современного искусства Китая, таких как Сюй Бин(徐冰), Цай Гоцян(蔡国强) и др., о том, что у них общего с их предшественниками и чем они отличаются от них. Есть также много художников, на творчество которых историки и ученые обращают недостаточно внимания или к которым не проявляют заметного интереса. В исследовательской литературе, приведенной в настоящей диссертации, отсутствует анализ их творчества. Например, Ци Хайпин(祁海平) внес значительный вклад в область китайского абстракционизма. В китайском гуманистическом обществе подавляющее большинство критиков пишут о мастерах, уже широко признанных, уделяя мало внимания разнообразию

[17] Кун Линвэй, Люй Пэн (ред.). Литература по истории китайского современного искусства [М]. – Пекин: Китайское молодёжное издательство, 2013 (孔令伟、吕澎 主编. 《中国现当代美术史文献》 [M]. 北京: 中国青年出版社, 2013 年);

творчества менее известных художников, что является недостатком китайских теоретических исследований.

Западные ученые изучали большей частью древнюю традиционную китайскую живопись и каллиграфию. Бенджамин Роуленд из Гарвардского университета и два профессора из Принстонского университета попытались оценить китайское искусство в перспективе сравнительной истории искусства Востока и Запада. Роуленд опубликовал книгу «Искусство Востока и Запада»[18], отказавшись от применения методов изучения истории искусства, выработанных западной мыслью, к изучению китайского искусства. Он попытался рассмотреть китайское искусство в его разнообразии.

Изучение истории китайского искусства на Западе после Второй мировой войны происходило в основном в США. Западный академизм в лице Джеймса Кехилла (1926–2014) попытался создать новую теоретическую систему для изучения истории китайского искусства. Кехилл предложил дискурсивную систему искусства и социальной истории, отличную от синологической герменевтики, и рассматривал социальную историю, ранее отвергнутую исторической школой в лице Баххоффома, как систему генерирования языка. Он считал, что искусство и социальная история взаимосвязаны, интерпретации китайского искусства включают в себя более крупные социальные системы, за пределами истории культуры.

После Второй мировой войны, после Джеймса Кехилла, Фан Вэня(方闻) и Салливана появилось второе поколение историков искусства, занимавшихся Китаем, в частности, Ричард Барнхарт, Лотар Леддероз, Киёхико Мунаката, Родерик Уитфилд и Цзэн Юхэ(曾佑和), а позже Джером Силбергельд, Крейг Клунас, Сьюзен Буш, Альфред Мерк, Мэгги Бикфорд, Мартин Пауэрс и др.

Изучение каллиграфии также достигло кульминации после Второй мировой войны. Исследования и публикации в Японии по истории китайской каллиграфии, истории и теории каллиграфии и палеографии каллиграфии

[18] Роуленд Б. Искусство Востока и Запада. – Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2020 (本杰明·罗兰.《东西方的艺术》. 上海: 上海书画出版社, 2020 年).

носят всеобъемлющий характер, и другим странам трудно достичь того же уровня. В числе книг, оказавших большое влияние на исследования каллиграфии, «История японской каллиграфии» и «История теории китайской каллиграфии» [19] Накаты Юдзиро, «История китайской каллиграфии» [20] Канды Киитиро, «История китайской каллиграфии» [21] в соавторстве Санады Тадзимы и Уно Юкимуры и др.

Китайские ученые также внесли значительный вклад в популяризацию каллиграфии на Западе после Второй мировой войны [22], в том числе их работы «Китайская каллиграфия» [23] Цзян И(蒋彝), «История китайской каллиграфии» Цзэн Юхо(曾幼荷) и «Исследование зарубежной каллиграфии» [24] Фу Шэня(傅申). Книги ученых- китаеведов старшего поколения Редхоу «Ми Фу и традиция китайской каллиграфии»[25], а также Ни Ямэя(倪雅梅) «Перо Чжунчжэня: каллиграфия Янь Чжэньцина и политика литераторов династии Сун» [26], являются результатом междисциплинарных исследований и служат ориентиром для нового поколения китаеведов.

---

[19] Наката Юдзо (Япония). История теории китайской каллиграфии / пер. Лу Юн) [M]. – Тяньцзинь: Тяньцзиньское издательство древних книг, 1987 (中田勇次郎.《中国书法理论史》[M]. 天津: 天津古籍出版社, 1987 年)

[20] Канда Киитиро. История китайской каллиграфии [M]. – Токио: Издательство Иванами, 1985 (神田喜一郎.《中国书道史》[M]. 东京: 岩波書店, 1985 年)

[21] Санада Тандза, Уно Сэсон. История китайской каллиграфии [M]. – Пекин: Народное художественное издательство, 1998 (真田但马、宇野雪村.《中国书法史》[M]. 北京: 人民美术出版社, 1998 年)

[22] Чжу Ци. Обзор зарубежных исследований по истории китайского искусства [M] // Китайская художественная газета, 2019 (朱其.《海外中国艺术史研究概述》[M]. 中国美术报, 2019 年)

[23] Цзян И (США). Китайская каллиграфия (англо-китайское издание) [M]. – Пекин: Издательство иностранных языков, 2018 (蒋彝.《中国书法（英汉对照）》[M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2018 年)

[24] Фу Шэнь (США). Исследование зарубежной каллиграфии [M]. – Пекин: Издательство Запретного города, 1987 (傅申.《海外书迹研究》[M]. 北京: 紫禁城出版社, 1987 年)

[25] Лотар Леддерозе. Ми Фу и традиция китайской каллиграфии» (пер. Сюй Яминь) [M]. – Ханчжоу: Издательство Китайской академии искусств, 2008 (雷德侯.《米芾与中国书法的古典传统》[M]. 杭州: 中国美术学院出版社, 2008 年)

[26] Эми Макнайт (США). Перо Чжунчжэня: каллиграфия Янь Чжэньцина и политика литераторов династии Сун. – Нанкин: Цзянсуское народное издательство, 2020 (倪雅梅.《中正之笔：颜真卿书法与宋代文人政治》. 江苏人民出版社, 2020 年)

Профессор кафедры искусства и археологии Принстонского университета Джордж Роули (1893–1962) курировал выставочную деятельность Китайского музея искусств. Как основатель Принстонской школы Роули является одним из важных деятелей, оказавших влияние на становление и развитие дисциплины истории искусства Дальнего Востока в Соединенных Штатах. Данный автор исследовал внутреннюю систему китайской культуры, умело использовал древние документы, художественную литературу и проанализировал уникальные художественные основы китайской живописи. Первый раздел его работы «Ключевые темы и объяснения»[27] в основном построен на китайских философских концепциях, в нем исследуется выбор тематического содержания гохуа; в следующем разделе изучается стиль. Ученый считает, что западные традиции и терминологические понятия не должны применяться при изучении истории китайского искусства, подчеркивая необходимость возвращения к «исходному состоянию» предмета исследования и обсуждения стиля гохуа через художественную литературу. Эта сравнительно ранняя и превосходная общетеоретическая книга позволяет западным читателям получить представление о китайских художественных концепциях.

Лоренс Биньон (1869–1943), британский искусствовед и поэт, автор книги «Дальневосточная живопись»[28], работал в Британском музее и был куратором Отдела восточной живописи и каллиграфии в 1913 г., глубоко изучал восточное искусство. Он является автором книг «Дух человека в азиатском искусстве»[29], «Полет дракона: эссе о теории и практике искусства в Китае и Японии»[30] и др. В эпоху, когда западному миру все еще не хватает

[27] Роули Д. Принципы китайской живописи / пер. Ма Мэнъин) [M]. – Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2020 (乔治·罗利. 《中国绘画原理》 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2020 年)

[28] Биньон Л. Дальневосточная живопись / пер. Чжу Лянлян [M]. – Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2020 (劳伦斯·宾雍. 《远东绘画》 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2020 年)

[29] Биньон Л. Дух человека в азиатском искусстве / пер. Сунь Найсю [M]. – Шэньян: Ляонинское народное издательство, 1988 (劳伦斯·宾雍. 《亚洲艺术中人的精神》 [M]. 辽宁人民出版社, 1988 年)

[30] Биньон Л. Полет дракона: эссе о теории и практике искусства в Китае и Японии [M]. – Лондон: John Murray, 1911 (劳伦斯·宾雍. 《龙腾：中日艺术理论与实践》 [M]. John Murray, 1911 年)

понимания восточного искусства, автор написал эту краткую общую историю китайской и японской живописи, основанную на каллиграфии и живописи коллекции Британского музея, со ссылкой на последние репродукции шедевров живописи в Японии и других странах. Представляя выдающихся художников и их работы из двух стран в разные исторические периоды, автор показывает европейским и американским читателям уникальные традиции и концепции восточного искусства, особенно китайского и японского, и проводит сравнение между историей развития восточного и западного искусства и художественной духовностью, подтверждая ценность восточного искусства. Лоренс Биньон не только пионер в изучении восточного искусства, но и известный поэт, его тексты отличаются красотой и эмоциональностью.

С тех пор как в 1954 году была опубликована книга под редакцией Бенджамина Роланда «Искусство Востока и Запада», выражение «столкновение и слияние восточного и западного искусств» стало устойчивым в сфере истории искусств и исследований истории культуры. Этот сборник статей стал ответом на важный вопрос североамериканского научного сообщества в середине XX века. Книга состоит из девяти специальных статей, авторами которых являются выдающиеся ученые в области американской истории искусств, археологии и музейного дела того времени. С более чем 300 иллюстрированными таблицами они воспроизводят для читателей культурные и эстетические обмены и взаимодействия между Востоком и Западом.

Герберт Аллен Джайлз (1845–1935), известный британский китаевед, профессор Кембриджского университета и лауреат Конфуцианской премии Коллеж де Франс, написал значительное количество работ, многие из которых являются новаторскими в сфере распространения китайской культуры в западном мире. Книга «Общая история китайской живописи»[31] является первой монографией о китайской живописи, написанной на европейском

[31] Джайлс Г. Общая история китайской живописи [M]. – Шанхай: Kelly & Walsh, 1905 (赫伯特·贾尔斯. 《中国绘画艺术历史的介绍》 [M]. Kelly & Walsh, 1905 年)

языке, ее также можно рассматривать как отправную точку для понимания китайского искусства западным миром. Книга была впервые опубликована в 1905 году и переиздана после доработки в 1918 году, она оказала влияние на многих зарубежных ученых и имела большое новаторское значение. Автор знакомил читателей с историей живописи от династии доциньской эпохи до династий Мин и Цин на протяжении более 3000 лет. В то же время он охватывает многие гуманитарные области, такие как китайская философия, литература и религия, усиливая глубину западного понимания китайской культуры того времени.

Майкл Салливан (1916–2013), почетный профессор Оксфордского университета Святой Екатерины, занимался преподаванием и исследованиями во многих университетах и научно-исследовательских институтах, таких как Лондонский университет, Стэнфордский университет и Кембриджский университет. Он получил ряд исследовательских грантов от Национального фонда содействия гуманитарным наукам, Фонда Гуггенхайма, Фонда Рокфеллера и многих других учреждений. Приехав в Китай в 1940-х годах, он начал знакомиться с китайским искусством, с творчеством современных китайских художников, таких как Пан Сюньцинь(潘训钦), У Цзожэнь(吴作人), Цун Дин(丛丁), Ю Фэн(尤丰), Гуань Шаньюэ(关山月) и Лю Кайцюй(刘开渠). У него сложились тесные контакты с несколькими поколениями китайских художников и многими художественными институтами. Он приобрел международный авторитет и стал одним из первых западных ученых, познакомивших Запад с современным китайским искусством. Салливан написал ряд монографий, в том числе «Китайское

искусство и художники в XX веке»[32], «Искусство Китая»[33] и «Пересечение восточного и западного искусства»[34].

В работе «Китайское искусство и художники в XX веке» используется богатая литература и красочный язык для изображения возрождения китайского искусства в XX веке под влиянием западного искусства и культуры. В двойственном контексте китайской напряженности и депрессии, свободы, отчаяния и надежды автор анализирует творчество художников, которое блестяще передает историю китайской культуры и искусства. К ним относятся бурные дебаты традиционалистов и новаторов, создание первых художественных школ и рождение ошеломляющих новых концепций. Искусство – это эсперанто, всеобщий язык, новые концепции преодолевают барьеры национального превосходства. Такие вопросы, как традиция классической китайской литературной живописи, повторное открытие западного модернизма, огромные перемены в искусстве под влиянием коммунизма и переосмысление основных ценностей искусства, – все это включено в увлекательную работу профессора Майкла Салливана.

В книге «Пересечение восточных и западных художников» автор пытается ответить на вопросы: почему китайский стиль увлек европейские императорские дворы в XVIII веке? Как христианство и голландские исследования повлияли на развитие японского искусства от периода сегуната до реставрации Мэйдзи? Как укиё-э возникло под влиянием западного искусства и как оно противодействует всемирно известному импрессионизму? Почему западное искусство не оказало такого влияния на Китай, как на Японию, несмотря на более ранние контакты? Какую роль играет Япония в

[32] Салливан М. Китайское искусство и художники в XX веке / Пер. Чэнь Вэйхэ, Цянь Ганнань [М]. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2012 (迈克尔·苏立文. 《20 世纪中国艺术与艺术家（上下）》[M]. 上海: 上海人民出版社, 2012 年)

[33] Салливан М. Искусство Китая / Пер. Сюй Цзянь) [М]. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2014 (苏利文. 《中国艺术史》 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2014 年)

[34] Салливан М. Пересечение восточного и западного искусства / Пер. Чэнь Жуйлинь) [М]. – Нанкин: Цзянсуское художественное издательство, 1998 (М.苏立文. 《东西方美术的交流》 [M]. 南京: 江苏美术出版社, 1998 年)

культурном обмене между Востоком и Западом? Как западное искусство повлияло на революцию в современном искусстве в Китае?

В целом, зарубежные искусствоведы XX века, с точки зрения экспертизы, цитирования литературы по китаеведению, междисциплинарных методов исследования и интерпретации проблем истории искусства, междисциплинарных теоретических перспектив имеют более широкую базу знаний, чем китайские ученые. Западные ученые рассмотрели более тщательно развитие китайского современного искусства, их описания более прозрачны, точны и объективны. Например, они исследовали взаимосвязь между каллиграфией, живописью и идеологической историей конфуцианства, буддизма и даосизма, взаимосвязь между живописью и литературой, поэзией и классикой.

В дополнение к иностранным ученым есть также группа американцев китайского происхождения, которые в молодости были очевидцами китайского современного искусства. После переезда за границу в результате «политики реформ и открытости» они использовали свой взгляд и опыт, чтобы разобраться в развитии китайского современного искусства.

Чжоу Янь(周彦), работающий на факультете истории искусств в Академии искусств и наук колледжа Кеньона, штат Огайо, США, преподает историю современного китайского искусства и историю китайской живописи. Он издал книгу на английском языке «История современного китайского искусства с 1949 по настоящее время» [35] (в дальнейшем переведена на китайский язык).

У Хун(巫鸿), который преподает в Чикагском университете, в своей новой книге «Главная суть заключается в экспериментах: коллекция современного китайского искусства» [36] с помощью тем «Тенденции»,

[35] Чжоу Янь. История современного китайского искусства с 1949 по настоящее время» [M]. Берлин/Сингапур: Springer, 2020 (周彦. A History of Contemporary Chinese Art: 1949-Present [M]. – Springer, 2020 年)

[36] У Хун. Главная суть заключается в экспериментах: коллекция современного китайского искусства [M]. – Чжэнчжоу: Хэнаньское литературно-художественное издательство, 2022 (巫鸿. 《关键在于实验：巫

«Художник» и «Выставка» впервые представляет читателю искусствоведов, художественных критиков. У Хун(巫鸿) в качестве инсайдера и исследователя переосмысляет тенденции и ключи к разгадке китайского современного искусства. За 50 лет Китай и весь мир кардинально изменились. Что остается неизменным, так это то, что китайское современное искусство использует глобальный новаторский язык.

Объектом исследования является творчество выдающихся китайских художников XX и XXI века, произведения живописи, созданные за последние 120 лет.

Предмет исследования – художественное своеобразие произведений масляной живописи, абстрактных картин и инсталляций, связанных с традиционной китайской живописью и каллиграфией; идейная программа, образная система, художественно-выразительные средства и стилевые особенности современного китайского искусства.

Цель настоящей диссертации – изучить произведения современного китайского искусства, использующие традиционную каллиграфию и живопись, их художественную эволюцию, представить развернутый анализ современных художественных школ, а также представить ведущие направления и мастеров современного китайского искусства, определив специфику его развития.

Для реализации намеченных целей потребовалось решить **следующие задачи**:

- показать художественную эволюцию традиционной каллиграфии и живописи в их историческом и культурном взаимодействии с современным китайским искусством;

- представить современное искусство Китая в русле международной интеграции, проанализировать соотношение черт западного и восточного искусства в произведениях современных китайских художников;

鸿中国当代艺术文集》 [M]. 郑州: 河南文艺出版社, 2022 年)

- показать развитие современного художественного образования и художественных институций Китая в период Нового и Новейшего времени: становление наиболее влиятельных школ современного китайского искусства, в которых соединялись китайская традиция и западное искусство, а также других образовательных институций современного Китая, формировавшихся в том числе под воздействием русской и советской системы художественного образования;

- представить творчество ведущих мастеров современного искусства Китая, определивших пути развития национальной художественной культуры;

- выявить взаимосвязи между китайским современным искусством и традиционной китайской живописью и каллиграфией, используя для анализа классические примеры и нынешние художественные творения;

- исследовать процесс создания нового художественного языка в истории современного китайского искусства, опирающегося на традиции каллиграфии и живописи гохуа, во многом обусловивших успех китайских художников в мире и их роль в мировом культурном процессе.

Географические и временные рамки исследования. Временные рамки: период исследований и экспериментов (1900–1949), период стагнации и разрыва (1949–1976), период трансформации и развития (1976–настоящее время). Географический ареал: Китай

Методы исследования и теоретико-методологическая база исследования. В исследовании используются классические методы исследования искусства:

1. Искусствоведческий анализ выдающихся произведений искусства в Китае и за рубежом;

2. Иконографический анализ, который применим не только к изучению западной живописи, но и в равной степени к изучению китайской живописи. Используя иконологический метод Панофски, мы анализируем произведения

современного искусства и объясняем традиционное значение картины и ее глубокий смысл;

3. Метод сопоставительного анализа в сравнительном анализе работ разных периодов, тем и материалов, а также в сравнительном анализе классических примеров исследований данной темы;

4. Основным методом исследования является искусствоведческий и иконологический анализ произведений в контексте различных периодов и культурных факторов. Кроме того, проводится историографический анализ научной литературы и источников.

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

Новизна исследования. Новизна данной работы состоит в системном выявлении элементов традиционной живописи и каллиграфии в современном китайском искусстве в творчестве наиболее выдающихся художников за последние сто двадцать лет. Концепция объединения эстетических воззрений Востока и Запада, выдвинутая старшим поколением художников, проанализирована в контексте развития современного искусства. Исследование показывает, что речь идет не об имитации художественных форм, а о создание нового художественного языка с учетом особенностей традиционного китайского искусства.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и иллюстративного приложения.

ГЛАВА 1. ТРАДИЦИОННАЯ КАЛЛИГРАФИЯ И ЖИВОПИСЬ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ

1.1. Китайская каллиграфия и живопись: истоки и художественное своеобразие

Живопись имеет давнее происхождение и важное значение в развитии культуры. Есть поэзия в живописи, и живопись в поэзии – в Древнем Китае поэзия и живопись были неразделимы[37]. Произведение живописи так же отражает эмоции и мысли автора, как и поэзия. Поэзия глубоко проникает в живопись. Книги, с одной стороны, – это каллиграфия, то есть так называемые символы, а с другой стороны, книги имеют культурные коннотации. Очевидно, что каллиграфия и живопись могут пониматься как живопись с культурными коннотациями.

Каллиграфия – это не письмо обычного человека, который пишет правильно и безошибочно. Библиотеки и музеи не хранят коллекции иероглифов, написанных обычными людьми: то, что они хотят сохранить, – это сокровища, передающиеся из поколения в поколение. Мы называем искусством каллиграфии то, что написано известным каллиграфом и имеет неповторимую технику письма. Произведения каллиграфического искусства могут быть переданы в библиотеки и музеи только в том случае, если они имеют высокую художественную ценность.

Каллиграфия относится к методу письма кистью, ведения кисти, написания точками, с учетом структуры, расположения линий, композиции. «Держать кисть словно яйцо»[38] подразумевает способ держания кисти пятью пальцами: «плотно прилегающие пальцы и пустая ладонь» - способ держания кисти, при котором большой, указательный и средний пальцы плотно

[37] (Сун) Су Ши сюань, Бай Ши дянь цзяо. Су Ши тиба [М]. – Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство, 2016. – С.166(（宋）苏轼选，白石点校.《苏轼提拔》[M]. 杭州: 浙江人民出版社, 2016. P.166)

[38] [Тан] Лу Се. Линь чи цзюэ [М]. – Пекин: Китайское молодёжное издательство, 1991 (［唐代］卢携.《临池诀》[M]. 北京: 中国青年出版社, 1991 年). Примечание: также известно как《临池妙诀》, содержит раннее упоминание принципа каллиграфии «ладонь пуста словно держит яйцо».

зажимают ручку кисти, безымянный палец прижимает кисть сзади, а мизинец поддерживает безымянный палец; ведение кисти подразумевает использование «сцентрированного кончика» (направление кисти строго вертикально к бумаге); точки и штрихи должны быть совершенными и продуманными; структура должна быть горизонтальной и прямой и сочетаться по смыслу с произведением в целом; расположение должно быть замысловатым и разнообразным, а все произведение должно быть одухотворенным. Основное внимание здесь уделяется методу написания китайских иероглифов кистью, который более подробно описан в книге Ли Шэньяна(李慎言) «Введение в каллиграфию»: «Это метод использования кисти для написания статей и стихов китайскими иероглифами, превращающий их в произведения искусства»[39].

Как вид искусства каллиграфия является не только средством запечатления событий, но и обладает богатыми образными характеристиками. Как и живопись, каллиграфия выражается линиями, и есть поговорка, что «каллиграфия и живопись имеют одно и то же происхождение». Каллиграфы вырабатывают навыки письма, в полной мере используя инструменты для письма, такие как кисти, и могут писать работы в различных стилях, доставляя людям художественное удовольствие и достигая высоких художественных результатов.

Термин «каллиграфия» относится к работам, имеющим определенный художественный уровень каллиграфического искусства, соответствующий шедеврам живописи. Часто встречаются каллиграфические произведения, написанные в стиле кайшу(楷书) (нормативное уставное письмо), синшу(行书) (полууставное письмо), цаошу(草书) (скоропись), лишу(隶书) (официальное письмо) и чжуаньшу(篆书) (малая и большая печати). Эти пять стилей можно назвать высшими достижениями каллиграфии, они имеют

[39] Ли Шэньянь. Введение в каллиграфию [M]. – Пекин: Геологическое издательство, 1984. – С.3 (李慎言.《书法概论》 [M]. 北京: 地质出版社, 1984. P.3)

высокую художественную и культурную ценность и могут изучаться и копироваться поколениями каллиграфов.

Искусство каллиграфии достигло своего пика во времена династии Восточная Цзинь. Сегодняшнее искусство каллиграфии унаследовано от искусства древней каллиграфии, однако многие превосходные техники древней каллиграфии были утеряны. Каллиграфы стремятся унаследовать прекрасные традиции древней каллиграфии. Чтобы оценить искусство каллиграфии, необходимо иметь представление о ее стилях и происхождении.

Перечисленные традиционные виды каллиграфии (лишу(隶书), чжуаньшу(篆书), кайшу (楷书), синшу(行书) и цаошу(草书)) являются уникальными в мире и представляют собой высочайший уровень восточного искусства.

Обычно встречающийся в китайской письменности стиль лишу(隶书) также известен как Хань Ли(汉隶) (ханьское лишу). Это торжественный стиль, письмо в слегка широкой и уплощенной форме, с длинными горизонтальными и короткими прямыми штрихами, прямоугольной формы, с «головой шелкопряда и хвостом гуся» и «тремя поворотами на каждом штрихе (вычурный стиль каллиграфии)». Лишу возник во времена династии Цинь, был изобретен Чэн Мяо(程邈) и достиг своего пика в эпоху Восточной Хань, где оказал значительное влияние на последующую каллиграфию. В кругах каллиграфов он известен как «ханьский лишу, образец для эпохи Тан». Например, рассмотрим стелы храма Конфуция в городе Цюйфу(曲阜), провинция Шаньдун(山东). Гравировка сделана во второй год правления династии Хань (156 г.), в стиле лишу(隶书), имеет 227,2 см в длину и 102,4 см в ширину (илл. 1). Лес стел служит и замечательной исторической картиной, и выставкой каллиграфического и резного искусства.

Кайшу(楷书) также известен под названиями чжэнкан (正楷), чжэньшу(真书) и чжэншу(正书). Он развился из лишу(隶书), который был

составлен Чэн Мяо(程邈), и стал более упрощенным, с горизонтальными и вертикальными линиями. Кайшу(楷书) имеет значение «образец, пример», и впервые был рассмотрен в трактате «Шу дуань»[40] («Суть каллиграфии») танского теоретика каллиграфии Чжан Хуайгуаня(张怀瓘) (ок. 724–760). Он использовался при Шести династиях, например, в тексте Ян Синя(羊欣) «Цай»[41], а также в книге Ван Сэнцяня(王僧虔) «Рассуждения о каллиграфии – биография Вэй Тана», где говорится: «Чжунхуан, уроженец Цзинчжао, хорошо владел кайшу(楷书)»[42]. Этот термин означал «способы вольного иероглифического письма»(八分楷法), только при династии Северная Сун название чжэншу（正书）было заменено названием кайшу(楷书).

Стиль синшу(行书) также происходит от лишу（隶书）, он был создан, чтобы компенсировать медленную скорость письма кайшу(楷书) и неразборчивость цаошу. Слово «син» означает «ходить», поэтому он не такой небрежный, как цаошу, и не такой прямой, как кайшу(楷书). По сути, это курсивизация кайшу(楷书) или регуляризация цаошу(草书). Письмо синшу(行书), которое более склоняется к кайшу(楷书), чем к цаошу(草书), называются «синкай»(行楷), а те написания, которые более склоняются к цаошу(草书), чем к кайшу(楷书), называются «синцао»(行草) (илл. 3).

Цаошу(草书) – это стиль китайского письма, характеризующийся простой структурой и непрерывными штрихами. Он сформировался во

[40] Чжан Хуайгуань. Шу дуан [М]. – Тайюань: Шаньсийское педагогическое издательство, 2018 (张怀瓘.《书断》 [M]. 太原: 山西教育出版社, 2018 年)

[41] [Дун Цзинь] Ян Синь. Цай гулай нэн шу жэнь мин [М]. – Пекин: Китайское молодёжное издательство, 1911 (［东晋］羊欣.《采古来能书人名》 [M]. 北京: 中国青年出版社, 1911 年)

[42] Включено в [Тан] Чжан Яньюань. Фа шу яо лу [М] (收录在［唐］张彦远.《法书要录》)

времена династии Хань и развился из лишу (隶书) для удобства письма. Существует различие между чжанцао(**章 草**) (уставная скоропись при династии Хань), цзинцао(今草) (скоропись, введенная со времени династий Цзинь и Тан) и куанцао(狂草) (вольная скоропись), которая прекрасна в своем хаосе. В словаре «Шовэнь цзецзы», составленном Сюй Шэнем(许慎) около 100 г. н. э., во времена династии Восточная Хань, говорится, что «в Хань используется цаошу». Цаошу (скоропись) [43] зародилась в начале правления династии Хань и характеризуется сохранением начертания иероглифа, утратой правил лишу, наличием смысла «цаочуан» (черновой опыт, начальный вариант, буквально, «создание травы», илл. 2).

Искусство живописи в Китае – один из самых ранних видов искусства, зародившийся в китайском традиционном искусстве. Например, на расписной керамике, найденной в деревне Ханьпо в Сиане, изображены гоняющиеся друг за другом рыбы, бегающие и прыгающие олени, которые не только имеют яркие образы, но и обладают определенным художественным настроением. Это говорит о том, что китайские предки еще в первобытном обществе обладали высоким эстетическим потенциалом и художественным талантом. По мере развития общества живопись приобретает самостоятельное эстетическое значение, и традиционная китайская живопись — «гохуа»(中国画) — выходит на историческую сцену. Названная в честь своей родины, «гохуа» (中国画) представляет собой особый восточный стиль, в котором в качестве основных инструментов используются специальные кисти, тушь, бумага, камень для растирания туши и шёлковая ткань; посредством игры линий и нюансов растушёвки, приёмов обрисовки контуров, штриховки, точечной манеры и окрашивания изображаются

[43] «Шовэнь цзецзы·сюй» включено в (Дун Хань) Сюй Шэнь, (Цин) Дуань Юйцай, Ли Хуачжун, Хуан Юн. “Шовэнь цзецзы» [M]. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1963. – С.315 (《说文解字·叙》收录于（东汉）许慎撰，(清）段玉裁注，李华忠、黄勇编著.《说文解字》 [M]. 北京: 中华书局, 1963 年 12 月, p315);

предметы и выстраивается композиция, формируя в мировом художественном контексте уникальную систему исполнения.[44]

Традиционная китайская живопись – это самостоятельная система в мире искусства, имеющая долгую историю и прекрасные традиции. Это изображения на шелке, ткани, бумаге, дамасте и т.д. с помощью кистей, краски и цвета. Картины написаны не обычными людьми, а опытными художниками. Некоторые картины, хотя и не написанные известными художниками, являются более старыми и имеют ценность, их следует сохранять, сопоставлять и коллекционировать.

Чтобы оценить китайскую живопись, следует начать с понимания и оценки художественной формы произведения, создаваемой использованием кисти, туши, цвета, композиции, и других основных художественных аспектов. Живопись и каллиграфия мастера должны превосходить живопись и каллиграфию обычного художника в плане художественной техники, работы кистью и тушью.

По содержанию живопись можно разделить на портретную, пейзажную (шаньшуй), цветы и травы, картины птиц и животных, насекомых и рыб, цзехуа (написание с помощью линейки) и так далее[45]. С точки зрения цвета, традиционную китайскую живопись можно разделить на монохроматическую (живопись тушью), темно-зеленую, золотисто-бирюзовую, а также бледно-фиолетовую.

Портретная живопись, одна из самых ранних традиционных живописных дисциплин в Китае, в основном занимается изображением людей. В зависимости от направленности живописи ее можно разделить на портретную, сюжетную и заказную живопись. Согласно источникам,

[44] Шанхайский художественный музей. «Китайская галерея исторической живописи – описание выставки» [EB/OL]. [Дата обращения: 08.05.2023]. https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/m/article/id/RI00004035?utm_source=chatgpt.com (上海美术馆. 中国历代绘画馆 - 展馆介绍 [EB/OL]. [引 2023-05-08]);

[45] Шанхайский художественный музей. «Китайская галерея исторической живописи – описание выставки» [EB/OL]. [Дата обращения: 08.05.2023]. https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/m/article/id/RI00004035?utm_source=chatgpt.com (上海美术馆. 中国历代绘画馆 - 展馆介绍 [EB/OL]. [引 2023-05-08]);

портретная живопись уже достигла высокого уровня в период чуньцю («весен и осеней», с 722 по 481 год до н.э.). Обнаруженные картины на шелке из гробниц периода чжаньго («воюющих государств», с 481 по 221 год до н.э.) демонстрируют достижения портретной живописи того времени. Портретная живопись всегда была доминирующей темой в традиционной китайской живописи (илл. 4).

Пейзажная живопись – одна из традиционных дисциплин китайской живописи. Это картина, на которой изображены природные пейзажи гор и рек. Стиль постепенно развивался во времена династий Вэй и Цзинь и Шести династий, но все еще использовался в основном как фон для портретной живописи; к династиям Суй и Тан уже существовал ряд самостоятельных пейзажных картин; в период Пяти династий и Северной Сун стиль стал более зрелым, с широким кругом авторов, и с тех пор стал одним из основных сюжетов в китайской живописи. Основные формы: темно-зеленая, золотисто-бирюзовая, бескостная, бледно-фиолетовая, монохроматическая (илл. 5).

Живопись цветов и птиц также является одним из традиционных жанров живописи в Китае и предполагает изображение цветов, бамбука и камней, птиц и животных, насекомых и рыб в качестве основного сюжета. Простые мотивы рыб и птиц, появившиеся на керамике четыре-пять тысяч лет назад, можно считать самыми ранними рисунками цветов и птиц. Согласно трактату «Записки о знаменитых картинах разных династий» («Лидай мин хуа цзи», 847 г.)[46] крупнейшего раннего теоретика живописи в Китае Чжан Яньюаня(张彦远), во времена Восточной Цзинь и Южной династий цветочная живопись на шелке постепенно выделилась в отдельную отрасль живописи, и появилось множество художников-специалистов. Во времена Пяти династий и династии Сун это направление живописи стало более зрелым (илл. 6).

[46] [Тан] Чжан Яньюань чжу, Юй Цзяньхуа чжуши. Записки о знаменитых картинах разных династий [M]. – Нанкин: Цзянсуское художественное издательство, 2007 ([唐] 张彦远著，俞剑华注释. 《历代名画记》 [M]. 南京: 江苏美术出版社, 2007 年)

Цзехуа(界画) также является одной из традиционных форм китайской живописи. Она относится к рисованию зданий, таких как дворцы, террасы и дома, которые также называются «дворцовые комнаты» или «дома и дерева», с использованием прямой линейки с кистью для проведения линий. Тао Цзунъи（陶宗仪） в «Книге о падении»[47] (династия Мин) предложил разделить живопись на тринадцать разделов: Будда и бодхисаттва, Нефритовый император, Ваджра, призраки и боги, драконы и тигры, фигуры прошлого, пейзажи, цветы, бамбук, плюмажи, дикие птицы и звери, земные животные, пограничные картины, здания и плато, земледелие и ткачество, резная зелень[48]. Среди них есть стиль Цзехуа Лоутай(界画楼台). Он относится к картинам, в которых в качестве темы используются павильоны и другие здания, а для рисования линий используется линейка (илл. 7).

Традиционную китайскую живопись и каллиграфию здесь мы можем рассматривать как элементы китайского искусства, которые являются образами, символами или обычаями и идентифицируются большинством китайцев (включая зарубежных китайцев), сплачивая дух традиционной китайской культуры, отражая национальное достоинство и национальные интересы. Помимо осязаемых, в них должны быть включены и более абстрактные. Дух, ценности, образ жизни, обычаи и привычки китайского народа также являются элементами китайской культуры.

Конкретные китайские элементы включают такие символы, как китайские иероглифы, китайские драконы, порох, традиционные китайские новогодние картины, ципао, китайская живопись тушью, каллиграфия, печать, керамика и т.д. Абстрактные китайские элементы включают

[47] [Мин] Тао Цзунъи. Книга о падении [M]. – Тайбэй: World Book Company, 2010 ([明代] 陶宗仪. 《辍耕录》 [M]. 台北: 世界书局股份有限公司, 2010 年)

[48] Пэнпай синьвэнь. Забытая "жемчужина" в истории китайской живописи [EB/OL]. [09.07.2023]. https://m.thepaper.cn/news Detail_forward_23710014 (澎湃新闻. 中国绘画史上，你绝对不知道的一颗遗落“明珠” [EB/OL]. [2023-07-09])

конфуцианство, даосизм, культуру меньшинств, пекинскую оперу, «Ицзин» («Книга перемен»)[49], китайскую медицину, фольклор, мифологию и т.д.

Будь то абстрактное или фигуративное искусство, использование китайских элементов в современном искусстве широко распространено. Китайские художники выросли под влиянием традиционной культуры, и поэтому в большей или меньшей степени склонны устанавливать связи с ней в своем творчестве. Некоторые китайские элементы представлены непосредственно в произведениях искусства, обычно в виде копий китайских символов, так что зритель может непосредственно понять намерения художника; в то время как другие художники сублимируют и расширяют китайские элементы в своих творениях, обычно включающие инновационное мышление художника или инновационные художественные техники, либо через традиционные. Работы могут быть основаны на традиционном символизме для выражения реальности или они могут использовать традиционные техники для создания современных творений.

Использование китайских элементов китайскими художниками в современном искусстве можно охарактеризовать как очень богатое и разнообразное, их работы включают в себя множество китайских элементов, такие как китайские иероглифы, тушь, фэншуй, китайская медицина, драконы, фейерверки, культуры меньшинств и народное искусство.

Китайские элементы, упоминаемые в данной работе, по-прежнему являются традиционными элементами живописи и каллиграфии. В дальнейшем будут приведены конкретные примеры того, как эти китайские элементы традиционной живописи и каллиграфии вдохновляли китайских художников. Мы понимаем традиционную китайскую живопись и каллиграфию в современном китайском искусстве как применение и представление духа китайского искусства в произведениях современного искусства.

---

[49] Шаонань вэньхуа. Ицзин [M]. – Сямынь: Юго-Восточное университетское издательство, 2000 (绍南文化.《易经》 [M]. 厦门: 东南大学出版社, 2000 年)

1.1. Современное искусство Китая в русле международного культурного обмена

В 1990-е годы китайское современное искусство начало постепенно сближаться с мировым и выходить на международную сцену. Китайское современное искусство участвует в ряде международных выставок, коллекций и систем оценки. В 1993 году, на 45-й Венецианской биеннале, по рекомендации Ли Сяньтина (栗宪庭) куратор Акилле Бонито Олива[50] пригласил на выставку четырнадцать китайских современных художников. За исключением инсталляции Сюй Бина(徐冰), большинство представленных работ было живописью на холсте. Как отмечает Лю Пэн в «Истории современного китайского искусства» («中国当代艺术史»), «история китайского авангардного искусства девяностых годов — это история начала интеграции китайских художников в международную художественную систему»[51]. Венецианская биеннале 1993 года стала началом интернационализации китайских художников, впервые китайское современное искусство было представлено на международной выставке высокого уровня.

В следующем десятилетии китайское современное искусство стало больше фокусироваться на выходе на международный уровень, с другой художественной моделью и постепенным пренебрежением к местному развитию. По мере изменения рыночной экономики, социальной ситуации и культурной политики современное искусство Китая постепенно маргинализировалось в стране и приобрело своего рода подпольный статус, и

[50] Акилле Бонито Олива – основатель движения Trans-Avantgarde (Италия). В 1979 г. начал продвижение художников Сандро Киа, Энцо Кукки и Франческо Клементе, объединённых термином «трансавангард». Трио «три С» (по первым буквам фамилий) стало символом движения. Организовал выставку на Сицилии, публиковал статьи в журнале Flash Art и выпустил тематический сборник.

[51] Тао Синлинь. Интеграция китайского современного искусства в международный контекст и его будущее развитие [J] // Искусствоведение. 2006. – №5. – С.130 (陶兴琳. 中国当代艺术的国际化溶入与未来走向 [J]. 艺术百家, 2006(5): 130)

именно на этом историческом фоне возникла выставка «Искусство после 1989 года».

Большинство художников, участвовавших в Венецианской биеннале в 1993 году, приехали из двух крупных городов – Шанхая(上海) и Пекина(北京), небольшое количество – из Ханчжоу(杭州) и из-за рубежа. Среди них были художники с очевидной идеологией, такие как Ван Гуаньи(王广义), Ли Шань(李山) и Фан Лицзюнь(方力钧)[52], а также художники с тенденцией к концептуальному искусству, такие как Сюй Бин(徐冰) и Дин И(丁乙). Это явление вызвало большой резонанс на отечественной художественной сцене того времени. После Венецианской биеннале многие из представленных художников были приглашены на другие международные художественные выставки, о которых также сообщалось в зарубежной художественной прессе, а их работы впоследствии были приобретены коллекционерами из разных стран. Стоимость их произведений возросла в несколько раз.

В последующие годы выставки и коллекционные институты в Европе и США стали очень привлекательными для китайского современного искусства, отчасти из-за превосходных материальных условий, упомянутых выше. В то же время международные выставки предоставляли хорошую площадку для китайских художников, а участие в одной выставке вело к знакомству с другими кураторами, что, в свою очередь, обеспечивало постоянный поток других выставок.

В Китае существовали две художественные тенденции: одна заключалась в убеждении, что искусство должно вернуться к чистому искусству и медиа-экспериментам, таким как концептуальное искусство, инсталляции и новое медиа-искусство; другая связана с политической иронией и идеологией в работах таких художников, как Фан Лицзюнь(方力钧)

[52] Фан Лицзюнь (род. 1963, Ханьдань). Окончил Хэбэйский институт лёгкой промышленности (1983) и Центральную академию изящных искусств (1989). В 2020 занял 26-е место в рейтинге Hurun Chinese Art List с оборотом 27,18 млн юаней. В 2022 его работа «Серия 2 (№4)» продана за 63,825 млн. юаней на аукционе China Guardian (方力钧. [1][6]2022 年中国嘉德拍卖纪录).

и Ван Гуаньи(王广义). В то же время некоторые художники, живущие за рубежом, такие как Сюй Бин(徐冰), Цай Гоцян(蔡国强) и Хуан Юнсинь(黄永砯), сосредоточились на использовании китайских национальных символов и символических материалов. На международных выставках середины и конца 90-х годов международные выставочные институты отдавали предпочтение работам, которым были присущи политическая ирония, идеология или китайская символика, в то время как чистое искусство и медиа-эксперименты оставались в стороне. Беспощадная критика современного искусства со стороны неоконсерваторов и националистов заставила авангардных художников устремляться на Запад[53]. Китайское искусство в то время фактически развивалось под контролем и доминированием Запада, что некоторые исследователи называют «постколониальным» выбором[54].

Если империалистические колониальные войны были связаны с грабежом материальных ресурсов Китая, то культурный постколониализм холодной войны был связан с идеологическим контролем и изменением ценностных стандартов. Постколониализм – это влияние современной западной культуры на другие культуры, что приводит к беспомощному следованию более слабой культуры за более сильной. Тенденция к воспроизводству постдемократической культуры является непосредственной причиной «интернационализации» китайского современного искусства[55]. В середине 1990-х годов выход на международную арену привел к серьезным изменениям в китайском современном искусстве, когда игры с

[53] Тао Синлинь. Интернационализация современного китайского искусства и его перспективы // Искусствоведение. – 2006. – №5. – С.131 (陶兴琳.中国当代艺术的国际化溶入与未来走向[J].艺术百家，2006 (5)：131)

[54] Тао Синлинь. Интернационализация современного китайского искусства и его перспективы // Искусствоведение. – 2006. – №5. – С.131 (陶兴琳.中国当代艺术的国际化溶入与未来走向[J].艺术百家，2006 (5)：131)

[55] Тао Синлинь. Интернационализация современного китайского искусства и его перспективы // Искусствоведение. – 2006. – №5. – С.131 (陶兴琳.中国当代艺术的国际化溶入与未来走向[J].艺术百家，2006 (5)：131)

идентичностью[56] с целью международного обмена заменили художественные движения, сосредоточенные на инновациях самого языка искусства. Выход на международный уровень и выживание в международном мире искусства были важнее, чем инновации языка искусства. На родине это явление подвергалось критике, но некоторые художники и кураторы, ведущие активную международную деятельность и живущие за рубежом, считали, что разыграть «китайскую карту» на международном уровне было правильным выбором, и десятилетие спустя те, кто изначально выбрал присутствие китайских элементов в своих работах, в значительной степени добились успеха.

В 1990-е годы в современном китайском искусстве появился акцент на китайских элементах, в отличие от 1980-х годов, когда изучался Запад, а китайская специфика практически не упоминалась. Другими словами, начав сближаться с международными стандартами, китайское современное искусство стало делать больший акцент на китайских особенностях и местной идентичности.

В Китае 1980-х годов отсутствовали галереи и система художественного патронажа. Вслед за «политикой реформ и открытости» и продвижением рыночной экономики китайское современное искусство стало участвовать в международных художественных обменах, но в международном художественном мейнстриме по-прежнему доминировало западное искусство, и мы могли действовать только в соответствии с западными стандартами и институциями. При анализе характерных особенностей развития современного китайского искусства можно обнаружить, что различие между китайским и западным современным искусством достигло лишь поверхностного консенсуса, который был обретен

[56] Термин «игра с идентичностью» описывает стратегическое конструирование художниками культурных, национальных и расовых маркеров для адаптации к международному арт-рынку. Особенно актуален для анализа не-западных художников в глобализированном контексте.

ценой пассивного приспособления к западным художественным критериям при активной трансформации собственной идентичности.[57]

В Китае частный сектор начал широко спонсировать китайское современное искусство и провел ряд масштабных долгосрочных выставок, включая Шанхайскую биеннале(上海双年展) в 2000 году, биеннале в Чэнду(成都双年展) и триеннале современного искусства в Гуанчжоу(广州三年展). Роль частной поддержки в развитии китайского современного искусства нельзя игнорировать, и эти выставки стали важными платформами для демонстрации достижений и общения отечественных художников.

С начала 1990-х годов в Китае стала развиваться индустрия частных галерей и частного коллекционирования. В числе наиболее влиятельных - галерея «Красные ворота»(红门画廊)[58], основанная в Пекине в 1991 году австралийцем Брауном Уоллесом, которая представляла современное зарубежное искусство в Китае и сосредоточилась на обмене искусством между Китаем и Западом; галерея «Век пера и туши»(世纪翰墨画廊)[59], которая фокусировалась на открытии молодых художников. Рядом с Запретным городом в Пекине находится галерея «Сыхэюань»(四合苑画廊)[60], которая ставит своей целью продвижение китайского современного искусства в стране и за рубежом. Между тем, в Пекине и Шанхае сформировались художественные сообщества с концентрацией галерей, что очень полезно для развития новых поколений художников и продвижения современного искусства.

---

[57] Тао Синлинь. Интернационализация современного китайского искусства и его перспективы // Искусствоведение. – 2006. – №5. – С.129 (陶兴琳.中国当代艺术的国际化溶入与未来走向[J].艺术百家，2006 (5)：129)

[58] Галерея «Красные ворота» (Red Gate Gallery), основанная Брайаном Уоллесом в 1991. Представляет более 20 китайских художников из ЦАИ, Цинхуа, Сычуаньской академии и др. Специализируется на продвижении современного искусства в форматах от живописи до перформанса.

[59] Галерея «Век пера и туши» – влиятельная пекинская институция, известная кураторскими проектами и открытием молодых талантов.

[60] Галерея «Сыхэюань» (四合苑), основанная в 1996 в исторической резиденции напротив Запретного города. Активно участвует в международных арт-проектах.

В 2002 году Фань Диань курировал Китайский павильон на биеннале в Сан-Паулу; в 2003 году Венецианская биеннале официально пригласила Китай к участию, что положило начало планам создания постоянного китайского павильона; в 2003 году Министерство культуры Китая организовало первую официальную зарубежную выставку современного искусства Китая, кураторами которой были Фань Диань, Хоу Ханьжу и Кэ Цзяби и которая прошла под названием «Жизнь в настоящем» в Музее современного искусства, в Берлине (Германия). Государство стало уделять внимание развитию современного искусства и его коллекционированию, направив Ли Лэя, Ван Хуаншэна и Фань Дианя руководить важнейшими национальными художественными музеями Китая, в частности, Национальным художественным музеем Китая, Шанхайским художественным музеем и Гуандунским художественным музеем.

В настоящее время китайское общество переживает период быстрых перемен, влияющих на все сферы жизни общества, в том числе и на искусство. Развитие внутреннего арт-рынка и растущий интерес к искусству оказали положительное влияние на развитие современного искусства.

Однако из-за роста цен на недвижимость художественные кварталы в Пекине и некоторых других крупных китайских городах находятся под угрозой сноса. Арт-районы, которые раньше с трудом функционировали и развивались, теперь либо снесены, либо окружены торговыми центрами и торговыми комплексами, и их дни сочтены. Необходимо подумать, как наше искусство может продолжать развиваться в новой модели экономического развития, и нужно ли нашему искусству быть инновационным в своей модели.

Официальные музеи и художественные галереи по-прежнему пользуются поддержкой и уважением общественности и государства, занимая авторитетное положение в мире отечественного искусства. Художественные галереи и музеи должны адаптироваться к современным социальным изменениям и взять на себя инициативу по принятию большей

социальной ответственности в отношении культуры и искусства. Нельзя допустить, чтобы художественные музеи и другие учреждения культуры стали слабыми и уязвимыми, но при этом необходимо переосмыслить их роль в распространении культуры и искусства.

В настоящий момент галереи и другие организации начали разрабатывать соответствующие художественные проекты и брать на себя инициативу по эффективному взаимодействию со школьниками и местным населением. Это очень значительный шаг вперед. Однако в целом музеи и галереи в Китае должны прилагать больше усилий, чтобы стать ближе к широкой публике. Художникам необходимо выйти за пределы музеев и принести искусство людям, например, в парки, школы, жилые и даже коммерческие районы, распространять знания об искусстве и воспитывать художественный вкус публики. Речь идет о распространении искусства в отдаленных горных районах, которые являются культурно отсталыми, в районах с серьезным загрязнением окружающей среды, в городах с высотными зданиями и торговыми центрами. Конечно, трудно достичь этих целей только благодаря идеям и силе отдельных художников, но есть надежда, что правительство и культурные учреждения поддержат такие проекты, а коммерческие группы окажут спонсорскую помощь.

Стратегия наших китайских художников в «интернационализации» искусства заключается в том, чтобы использовать западное современное или постмодернистское искусство для выражения идеалов китайской культуры. Современное китайское искусство, которому отдают предпочтение западные международные выставки, в основном представляет собой произведения поп-живописи, инсталляции, нефигуративной живописи и т.д., которые не обладают оригинальностью китайского искусства и носят следы подражания современным западным мастерам.

С одной стороны, слава и удача китайских художников, популярных на международных выставках, неизбежно приводит к большому количеству подражаний им в Китае, изучению содержания и формы их работ, стратегий

выхода на международный уровень и т.д. Это явление, очевидно, оказывает негативное влияние на развитие китайского современного искусства. Однако китайские художники, такие как Фан Лицзюнь(方力钧), Ван Гуаньи(王广义), Сюй Бин(徐冰) и Гу Вэньда(谷文达), смогли занять свое место на международной арене [61]. Некоторые современные молодые художники подражают своим успешным предшественникам, например, нагромождая символы культурной революции, используя жесткое сочетание образов Востока и Запада. Молодым художникам следует сосредоточиться на создании нового языка и форм искусства. Теоретик и критик живописи Ли Сяошань писал: «Эти восходящие художники не только продолжают подражать и заимствовать современную западную формулу, но и проницательно быстро переводят опыт удач своих старших братьев в свои собственные руководства к действию. Это обоюдоострая стратегия с целью добиться расположения»[62].

С другой стороны, интернационализация современного искусства предоставила китайским художникам лучшие международные площадки, позволяя им общаться с самыми выдающимися художниками мира и извлекать ценные уроки, что очень полезно для развития китайского современного искусства. Статус глобальных художников позволяет сосредоточиться на своем творчестве без необходимости выживать, а также искать темы, которые больше не ограничиваются изображением конкретных китайских социальных форм, а являются более широкими и глубокими, такими как размышления о мире и человечестве в целом, а также о столкновении культур. Можно назвать в этой связи такие работы как серия

[61] Тао Синлинь. Интернационализация современного китайского искусства и его перспективы // Искусствоведение. – 2006. – №5. – С.131 (陶兴琳.中国当代艺术的国际化溶入与未来走向[J].艺术百家，2006 (5)：131)

[62] Тао Синлинь. Интернационализация современного китайского искусства и его перспективы // Искусствоведение. – 2006. – №5. – С.131 (陶兴琳.中国当代艺术的国际化溶入与未来走向[J].艺术百家，2006 (5)：131)

«Объединенные нации» Гу Вэньда(谷文达), «Лодки Цао, заимствующие стрелы» Цай Гоцяна(蔡国强) и «Двойной круглый стол» Чэнь Чжэня (陈箴).

Хотя сегодня в современном китайском искусстве все еще присутствует остаточное «постколониальное влияние», нельзя отрицать усилия китайских художников освободиться от этого ограничения. Международная среда сейчас постепенно становится более глобальной, западные центры искусства, такие как Париж и Нью-Йорк, уже в меньшей степени влияют на культуру и искусство в других странах, как это было раньше. Художники начинают больше взаимодействовать друг с другом и учиться друг у друга. «Глобализированное» искусство будет все меньше подвергаться географической дискриминации, будут уважаться национальные особенности, чтобы избежать явления, когда «глобализированное» искусство становится однородным из-за пренебрежения национальными особенностями. Китайская культура отличается большой глубиной, и современное китайское искусство с китайской спецификой будет играть важную роль в международном искусстве.

В предыдущих параграфах мы проанализировали текущую ситуацию в контексте развития китайского искусства за последнее столетие и в контексте влияния западной живописи на традиционную китайскую. Благодаря работе нескольких поколений художников мы увидели больше возможностей для взаимодействия традиционного китайского искусства с современным. Пережив такие события, как правление династии Цин, существование Китайской Республики, создание Китайской Народной Республики, Культурная революция, Новая волна 1985, а также экономический и финансовый кризис 2008 года, в картинах художников, повлиявших на мировое искусство, ярко прослеживаются их собственные способы отражения окружающей действительности. Так, манера написания произведений, созданных художниками старшего поколения Линем Фэнмяне(林风眠), Чжао Уцзи(赵无极), Чжу Дэцюнем(朱德群), имеет четко

выраженный восточный стиль. В их работах при изучении их творчества явно прослеживается наличие свойственных традиционной китайской живописи и каллиграфии черт.

Из развития китайского современного искусства видно, что элементы традиционной китайской живописи и каллиграфии занимают в нем очень важное место, особенно в процессе его интернационализации. В данной работе будут приведены примеры большого количества произведений выдающихся художников, использующих разнообразные техники и элементы традиционной китайской живописи и каллиграфии. Стоит добавить, что многие из них преодолели границы, культурные различия, размышляя в масштабах истории и о человечестве в целом. Молодое поколение художников учится на опыте своих выдающихся предшественников. Китайская цивилизация насчитывает пятитысячелетнюю историю, на территории страны проживает 56 национальностей, обладающих своей особенной культурой, что способствует созданию уникального стиля.

1.3.Экспериментальная каллиграфия и новая живопись тушью в диалоге с искусством Запада (Гу Вэньда(谷文达), Тянь Лимин(田黎明), Ли Сяосюань(李孝宣), Ли Цзинь(李津), Чжу Синьцзянь(朱新建))

Современная китайская живопись тушью основана на трансформации традиционного китайского изобразительного искусства. Новая художественная концепция, как правило, отражает как устоявшиеся традиции, так и современные веяния. Современная каллиграфия подвергается критике со стороны устоявшейся традиционной системы из-за привносимых нововведений. Расширение интеграции китайского и западного искусства стало настоящим прорывом в области живописи и принесло ряд

возможностей для развития искусства в Китае. Данный прорыв в традиционных формах каллиграфии заставляет нас задуматься о пределах инноваций. В работах «экспериментальной каллиграфии» мы можем одновременно ощутить духовность традиционной национальной культуры и атмосферу современности. В работах современных каллиграфов отражены культурно-ценностные китайские идеалы. В новой живописи тушью сюжеты очень разнообразны: фигуры, городской пейзаж, экспериментальная каллиграфия и т.д. В XX веке живопись тушью развивалась в двух различных направлениях: с одной стороны, на основе наследия традиции непрерывно обновлялся присущий Китаю язык кисти и туши без опоры на западные концепции и приемы, с другой — сочетая западное искусство с национальными особенностями Китая, мастера стремились создать новую живопись тушью в духе «синтеза Востока и Запада»[63].

Интеграция зарубежных культур расширила диапазон развития каллиграфии, но в то же время она принесла множество проблем. В настоящее время, в связи со всплеском новых художественных веяний, возникла волна стремления к нововведениям и переменам. Современная каллиграфия развивается в условиях интеграции китайского и западного искусства. Как сохранить традиционный восточный подтекст, интегрировать различные иностранные элементы, не теряя корней традиционной техники, чтобы найти свой индивидуальный художественный стиль? Художники старшего поколения привержены традиционным сюжетам, современным городским темам, новое поколение молодых художников открывает для себя новые горизонты в жанре городских тушевых фигурных композиций[64].

После 1985 года экспериментальная каллиграфия объединяет западный экспрессионизм и американский абстрактный экспрессионизм с современной восточной философией. Это вызвало резонанс в мире искусства и породило

[63] Лан Шаоцзюнь. Сохранение и продвижение [M]. – Ханчжоу: Издательство Китайской академии искусств, 2001. – С.290-291 (郎绍君.《守护与拓进》[M]. 中国美术学院出版社, 2001 年: 290-291)

[64] Лан Шаоцзюнь. Сохранение и продвижение [M]. – Ханчжоу: Издательство Китайской академии искусств, 2001. – С.290-291 (郎绍君.《守护与拓进》[M]. 中国美术学院出版社, 2001 年: 290-291)

неоднозначную реакцию. Китайские художники нового столетия предприняли смелую попытку в освоении новых визуальных средств. Освободившись от оков старого мышления, они выдвигают новые идеи, не теряя основ восточной традиции, формируя новые вариации воплощения каллиграфической живописи.

В середине 1980-х годов каллиграфия столкнулась с серьезным кризисом. Как утверждают некоторые критики, ей как искусству пришел конец [65]. Это происходит потому, что исторический контекст, в котором развивалась живопись тушью, ушел раз и навсегда. Первоосновы каллиграфии исчезли. Точно так же, как канули в лету основы классического китайского языка и классической оперы. Таким образом, каллиграфия превратилась в безжизненную форму живописи. Так, между современными людьми и традиционной живописью лежит бездонная пропасть: как психологическая, так и историческая. Поэтому возникает вопрос: если каллиграфия должна возродиться, то какие преобразования и эксперименты она должна претерпеть? Именно это привело к так называемому новому взгляду на искусство каллиграфии.

Эксперименты с каллиграфией, в целом, идут в разных направлениях. Представитель радикального направления – *Гу Вэньда(谷文达)*.

Гу Вэньда(谷文达) испытал влияние французского художника и теоретика искусства Марселя Дюшана (1887-1968), стоявшего у истоков дадаизма и сюрреализма: «Среди западного современного искусства я считаю, что Дюшан - величайший деятель. Он был «могильщиком» современного искусства, он довел его до крайности, поэтому он непревзойденный» [66]. Его мечта –закончить дело, начатое Дюшаном, «довести живопись, имеющую в Китае столь давние устоявшиеся традиции, до определенной крайности,

[65] Цзо Цзин. Рекомендация к статье "Мой взгляд на современную китайскую живопись"» [J] // Современное искусство и инвестиции. – 2009. – №1. – С.74 (左靖. 《<当代中国画之我见>推荐词》 [J]. 《当代艺术与投资》, 2009(01):74);

[66] Фэй Давэй. «Вызов модернизму – интервью с Гу Вэньда» [J] // Изобразительное искусство. – 1986. – №7. – С.55 (费大为. 《向现代派挑战——访画家谷文达》 [J]. 《美术》, 1986(7):55);

чтобы она не могла больше двигаться вперед в своем развитии. В этот момент я бы, наверное, перестал писать» [67]. Гу Вэньда(谷文达) разработал уникальную форму искусства, особым образом сочетая каллиграфию, разнотипность написания иероглифа, брызги туши и рисовую бумагу – он использовал техники каллиграфии для того, чтобы полностью ниспровергнуть их. На фоне радикальных экспериментов Гу Вэньда каллиграфии действительно пришел конец (илл. 90).

Однако каллиграфия не может полностью исчезнуть, современные художники способны вдохнуть в нее новую жизнь. Это направление творчества *Чжу Синьцзяня(朱新建)*. Искусствовед Ли Сяньтин отмечал: «Картины Чжу Синцзяня с изображением придворных дам позволяют весеннему настроению пролиться в тянущихся и скользящих линиях, они превосходят не только природные очертания человеческого тела, но и дух образа, превращая одно состояние — осязательное ощущение в акте любви — в мазки линии; другими словами, движение кисти само по себе становится в сознании художника процессом прикосновения» [68]. Чжу Синьцзянь(朱新建) изменил тематику живописи – он демонстрирует интерес не к пейзажу, всегда присущий традиционной живописи, а к вульгарным эротическим изображениям. Он создал профанный стиль, оскверняющий традиционную живопись тушью, чтобы возродить ее. Традиционно устоявшиеся каноны каллиграфии были внезапно нарушены. В рамки искусства можно ввести любые темы и сюжеты. И если обнаженные женщины и секс могут с успехом стать предметом живописи тушью, то что тогда не может стать предметом каллиграфии?

Еще одно направление – эксперименты с каллиграфией *Ли Цзиня(李津)* и других. Вместо того, чтобы распрощаться с тушью, как это сделал Гу

---

[67] Ван Минъань. «Использование и злоупотребление текстом в искусстве – анализ "иероглифического искусства" движения '85» [J] // Литературные исследования. – 2016. – №5. – С.110-111 (汪明安. 《艺术对文字的运用和滥用——论“八五新潮”中的“汉字”艺术》 [J]. 《文艺研究》, 2016(05):110-111);

[68] Ли Сяньтин. Дело не в искусстве [M]. – Нанкин: Цзянсуское художественное издательство, 2000(08): С.251 (栗宪庭. 《重要的不是艺术》 [M]. 南京: 江苏美术出版社, 2000: 251)

Вэньда(谷文达), или осквернить ее, как это сделал Чжу Синьцзянь(朱新建) (можно сказать, посредством эротических изображений популяризовал каллиграфическое искусство), модернисты попытались привнести в каллиграфию живопись, лишенную ограничений и придерживающуюся современного экспрессионистского стиля.

Современная китайская каллиграфия состоит из экспрессионистской живописи тушью, новой живописи гохуа(国 画), экспериментальной каллиграфии, городского пейзажа и т.д. Среди представителей данных направлений Гу Вэньда(谷文达), Тянь Лимин(田黎明), Чжу Синьцзянь(朱新建), У И(武艺), Лю Цинхэ(刘庆和), Ли Сяосюань(李孝宣), Ли Цзинь(李津) и другие. Экспериментальная каллиграфия как один из самых выдающихся вкладов в искусство стала важным компонентом развития китайской живописи тушью, избавившись от ограничений, установленных для каллиграфии в традиционных концепциях. Западное искусство начало проникать в Китай в 1980-х годах, благодаря политике реформ и открытости Дэн Сяопина. До этого китайские художники могли узнать только о западных классических картинах маслом и скульптурах, таких мастеров как Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Веласкес. В настоящее время наблюдается тенденция интеграции западного искусства с целью расширения представлений и художественных взглядов китайских художников. С открытием страны большое количество китайцев мигрировало на Запад. Растущее количество международных художественных обменов и выставок влияет на китайский народ, заставляя его глубже задумываться о необходимости реформирования традиционной системы, о разнообразных потребностях международного рынка, также остро нуждающегося в международных современных произведениях искусства. В то же время западные исследователи начали проявлять живой интерес к искусству Востока. Каллиграфия, духовное отображение мистической и таинственной традиции элементов инь и ян Востока, также вызвали большой интерес на

Западе, а обмен идеями принес беспрецедентные возможности для экономического и культурного развития всех стран.

Гу Вэньда(谷文达), родившийся в 1955 году в Шанхае, проживающий в Шаньюе(上虞), провинция Чжэцзян(浙江), является одним из самых известных на международном уровне художников в китайском современном искусстве. Британский историк искусства Эдвард Люси-Смит однажды назвал его «представителем нового поколения художников-авангардистов Китая конца 1980-х и начала 1990-х годов»[69].

Обычно в его творчестве выделяют три этапа, первый из которых начинается с псевдографической живописи тушью, искусства каллиграфического акционизма и искусства инсталляций. Данный этап продлился с начала 1980-х годов до его отъезда из Китая. Второй этап начинается с непосредственного изучения вещественности материального мира. На третьем этапе наиболее существенным и впечатляющим является не обычный вещественный материал, а само человеческое тело (илл. 91).

Гу Вэньда(谷文达)предложил: «Использовать западное современное искусство для повторного осмысления китайской культуры и применять традиционную китайскую культуру для повторного осмысления западного искусства — это были мои два взгляда во время «художественного движения 85-го года»[70].

Выставки, посвященные каллиграфическому акционизму, и инсталляции демонстрируют концептуальную живопись тушью, основанную на псевдописьме и неправильной иероглифике. Живопись тушью, основанная на псевдотексте и неправильной иероглифике, искусство перформанса тушью и искусство инсталляции сформировали китайское концептуальное искусство каллиграфии, которое «Китайская художественная газета» также называет

[69] 99 Art Net. «Гу Вэньда – профиль художника» [EB/OL]. [08.08.2021]. https://www.99ys.com/artist/2020/10/14/11/12763.html (99 艺术网. 谷文达 - 艺术家简介 [EB/OL].[2021-08-08])

[70] Гу Вэньда, Гэ Юйцзюнь, Лю Сюэмин. От авангардной туши к классическому поп-арту – диалог с Гу Вэньда [J] // Восточное искусство. – 2012. – №15. – С.97 (谷文达等. 《从水墨先锋到经典波普——对话谷文达》 [J]. 《东方艺术》, 2012(15):97)

«эпицентром» гохуа(国画). Исходя из этого, высказываются пожелания защиты национальной китайской живописи как «особо охраняемого типа живописи».

Гу Вэньда(谷文达) создал две художественные инсталляции: «Алхимия туши» и «Алхимия чая». «Алхимия туши» была успешно опробована на фабрике туши Цао Сугун(曹素功) для создания чернил и краски для волос, что фактически связано с идеей о том, что XXI век оказывает влияние на трансформацию искусства каллиграфии. Ни один из западных аналогов не произвел подобную революцию в вопросе китайской живописи (илл. 92).

Фундаментальные достижения современного каллиграфического искусства имеют собственные основания для становления художественного творчества. Политическое, экономическое и социальное развитие любой страны определяет характер и статус культуры и искусства этой страны, а также ее готовность и способность продвигать свою культуру и искусство. Прислушиваться к мнению недовольных диванных критиков не имеет смысла.

Тянь Лимин (田黎明) родился в Пекине в 1955 году, проживает в Аньхое(安徽). В 1989 году он поступил в аспирантуру профессора Лу Яньшао(陆俨少) и в 1991 году получил степень магистра искусств. Он специализируется на китайской пейзажной и фигуративной живописи.

Восприятие жизни как своего рода феномена, а не просто изображения, является источником целостности китайского живописного искусства Тянь Лимина(田黎明). Природная среда является источником формирования всего человеческого жизненного опыта и культурного накопления в конкретном историческом времени и пространстве. Интуитивные чувства художника выражаются посредством уникальных художественные навыков, суть которых невозможно передать словами. Речь идет не только о фигуративной живописи Тянь Лимина(田黎明), но и о его художественном идеале, заключающемся в соединении концепции восточного спокойствия с языком каллиграфии, полным жизненной силы и перемен. Субъективный взгляд

художника и его техника сливаются воедино. Фигуративная живопись Тянь Лимина(田黎明) полна солнечного света, легкости и плавности, а частыми темами его работ являются водные и горные пейзажи, портреты людей на природе (илл. 93).

Тянь Лимин(田黎明) подчеркивает, что мы должны «вдохновляться природой»[71], обратиться к природе «для осмысления мира»[72], чтобы ощутить собственное место в нем[73]. Солнечный свет играет роль не только в распределении света и тени, экспозиции и передаче атмосферы, но и заставляет нас почувствовать единство человека и природы, ощутить жизненную силу природного мира и обрести «ясное духовное состояние», как луч света и отбрасываемая от него тень. Как сказал Лао Цзы, «все в мире несет инь и обнимает ян». Жизнь, общество и природа имеют свои инь и ян, метафизическое и реальное. Если мы сможем понять движение инь и ян и вынести ощущение легкости жизни, у нас не останется сомнений, что художественное послание Тянь Лимина(田黎明) на самом деле является жизнеутверждающим (илл. 94).

Искусство Тянь Лимина(田黎明) притягивает своей пространственной глубиной и четкостью. Работы восточных и западных художников имеют общую атмосферу, выраженную в «воздушности». «После первого дождя в безлюдных горах к вечеру уже чувствуется осень»[74] и «Белоснежные облака тысячелетий плывут в безбрежной вечности»[75], «Восхождение на гору Тай – маленький мир» и «Сбор хризантем под восточной оградой, неторопливый

[71] Концепция «вдохновляться природой» цитируется из статьи Инь Шуанси «Солнце, воздух и вода – художественная ориентация Тянь Ли» (2016).

[72] Термин «для осмысления мира» интерпретирует философию Чжуан-цзы. Упомянут Тянь Лимином в интервью Douyin Encyclopedia (2025).

[73] Тянь Лимин. Навстречу солнечному свету [M]. – Пекин: Издательство культуры и искусства, 2002 (田黎明.《走进阳光》 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2002 年)

[74] Из антологии Я Сэ // Полное собрание танской поэзии, сунской лирики и юаньской драмы [M] – Пекин: Новый мировой издательский дом, 2011 (雅瑟.《唐诗宋词元曲大全集》 [M]. 北京: 新世界出版社, 2011 年)

[75] Из антологии Я Сэ. Полное собрание танской поэзии, сунской лирики и юаньской драмы [M] – Пекин: Новый мировой издательский дом, 2011 (雅瑟.《唐诗宋词元曲大全集》 [M]. 北京: 新世界出版社, 2011 年)

осмотр Наньшаня» – это одновременно недоступное глазу далекое пространство, а также свидетельство просветленного и ясного взгляда на жизнь.

Современная жизнь с ее скоростным и удобным транспортом и вездесущими средствами коммуникации значительно сократила физическое расстояние между людьми, однако она также и отдалила людей друг от друга на уровне духовного общения, человек жаждет тишины и уединения посреди быстрого жизненного ритма. Эта внутренняя тишина выражается в ясном состоянии ума, спокойной атмосфере. Ее не затрагивают мирские проблемы, она существует в состоянии покоя. Посреди современной, полной переживаний жизни, искусство Тянь Лимина(田黎明) предстает чистилищем души, где не нужно прилагать усилия для поиска покоя, так как все неравнодушные к его искусству художника уже ощутили его.

Вода является неотъемлемой составляющей работ Тянь Лимина(田黎明). Дело не только в оригинальных техниках работы тушью, таких как метод растекающихся чернил, слияния образов и обтекания чернилами, которые основаны на высоком уровне мастерства в использовании воды, однако, что более важно, на понимании природы воды Тянь Лимином(田黎明). Уникальные капли туши, насыщенные и изменчивые уровни цвета чернил в китайской живописи, достигнутые посредством использования единства кисти, чернил и рисовой бумаги – все это становится возможным благодаря добавлению и слиянию водяных капель. Здесь уместно вспомнить древнее изречение: «Те, кто хорошо разбирается в природе вещей, ценят судьбу»[76]. Встреча цвета и краски, движение кистью на рисовой бумаге, – это судьба, а объединяет эти многочисленные кармические связи прозрачная вода под кистью. В поэме Ван Вэя(王维) династии Тан можно прочесть следующие строки: «Когда дойдешь до края воды, садись и наблюдай за облаками»[77].

[76] Тянь Лимин. Навстречу солнечному свету [М]. – Пекин: Издательство культуры и искусства, 2002 (田黎明.《走进阳光》 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2002 年)

[77] Из антологии Я Сэ // Полное собрание танской поэзии, сунской лирики и юаньской драмы [М]. –

Конфуций однажды посетовал, что «время безостановочно бежит, словно вода»[78]! Вода питает человеческий дух. Лао-цзы говорил: «Добро подобно воде, вода приносит пользу всем вещам, и она растворяет зло всех людей, поэтому она больше, чем дао»[79]. Изображение Тянь Лимином(田黎明) купающихся в воде юношей и девушек – дань этой концепции, вода питает, очищает сердце от пыли и грязи и позволяет сохранить чистоту юности (илл. 95).

Ли Сяосюань(李孝宣) родился в Тяньцзине(天津) в 1959 году; окончил факультет китайской живописи Тяньцзиньской академии изящных искусств в 1982 году; перевелся на факультет китайской живописи Тяньцзиньской академии изящных искусств в 1985 году, где преподает и по сей день. Он - бывший декан института китайской живописи Тяньцзиньской академии изящных искусств, научный руководитель аспирантуры, член Китайской ассоциации изящных искусств, научный сотрудник Национальной академии живописи Китая.

Всякий раз, когда речь заходит о современной каллиграфии, говорят о Ли Сяосюане*(李孝宣)*. Работы Ли Сяосюаня(李孝宣) свидетельствуют о том, что он выдающийся художник, раскрывающий крайнюю отчужденность человека в городе и тревожное состояние души его граждан с помощью языковых символов в форме современной живописи тушью. За этими слегка абсурдными и юмористическими изображениями на самом деле скрываются настоящие эмоции. Несмотря на то, что на него оказал глубокое влияние западный экспрессионизм, он сумел выразить собственный духовный мир и свои глубочайшие чувства по отношению к реальному обществу, совершив большой прорыв в модернизации духовного смысла искусства каллиграфии.

Пекин: Новый мировой издательский дом, 2011 (雅瑟. 《唐诗宋词元曲大全集》 [M]. 北京: 新世界出版社, 2011 年)

[78] Лунь юй·Цзы Хань. Конфуций. Лунь юй [M]. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2006 (《论语·子罕》. 孔丘. 《论语》 [M]. 北京: 中华书局, 2006 年)

[79] Лао-цзы: Восьмая Глава. (Чуньцю) Лао-цзы, Жао Шанкуань // Лао цзы [M]. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2006 (《老子·第八章》. （春秋）老子原著，饶尚宽译注. 《老子》 [M]. 北京: 中华书局, 2006 年)

Так, в картинах Ли Сяосюаня(李孝宣) можно увидеть, с одной стороны, традиционные символы языка каллиграфии, искусное владение кистью, а с другой стороны, абсурдность творения, смещение времени и пространства, несоразмерность фигур и пейзажей. Картины Ли Сяосюаня(李 孝 宣), несомненно, являются конфронтационными от создания до эстетического восприятия, отражая столкновение «настоящей природы» с мещанской «оригинальной природой» в китайском искусстве каллиграфии. Во многих работах Ли Сяосюаня(李 孝 宣) обобщенные «символические» существа воплощают его идею о человеке в современном городе, например, картина «Автобус» (илл. 96).

На полотне изображен большой автобус, вмещающий более ста человек. «Разобрав» автобус, художник показал находящихся в нем людей. С помощью символических и гротескных выражений лиц создается ощущение тесноты, которую принесла урбанизация, а «плотность» автобуса оставляет ощущение городской перегруженности, типичной для современного города. Работа очень изобретательна и креативна в своем единстве структуры и смысла, реальности и символизме. Крупным планом даны модные девушки, в слишком откровенной одежде. В крайне обобщенном виде они символизируют городскую суету и рыночною культуру. Современные элементы джинсовой ткани, глубоко посаженные глаза, украшения по всему телу, длинные волосы мужчин и короткие волосы женщин, тревожные или сонные глаза и т.д. становятся современными культурными символами. На символическом языке современных городских художников, пишущих тушью, урбанистичность – это не только персонажи гунби(工笔)[80], она становится источником современной фигуративной каллиграфической живописи. Через символический облик персонажей выражаются социальная культура и

[80] Гунби (букв. — «тщательная кисть») — техника традиционной китайской живописи. Предназначена для тонкого письма, передающего мельчайшие детали изображаемого объекта. В основе метода — прорисовка чёткого контура тушью на рисовой бумаге с последующей росписью минеральными красками слой за слоем, тон за тоном, что создаёт ощущение воздушности, объёма и сказочной дымки.

менталитет. Картина «Автобус», несомненно, является отражением современного китайского городского пейзажа (илл. 97).

В городской серии «Автобус» Ли Сяосюань(李 孝 宣) исследует современные городские темы, применяя традиционные элементы каллиграфии, и по-своему выражает отсутствие экологического баланса современных городов, отчуждение разума и потерю смысла существования. Известный художественный критик, владелец галереи и куратор выставок современного искусства живописи тушью Пи Даоцзянь(皮道坚) отмечает: «Работы Ли Сяосюаня(李 孝 宣) с одной стороны глубоко раскрывают подлинную сущность тревоги, подавленности и абсурда современной городской жизни в условиях модернизации и урбанизации. При всём разнообразии обыденных городских сцен мы ясно ощущаем сильную гуманитарную заботу художника. В его серии городских сюжетов фигуры экспрессивны и чуть преувеличены, но не доходят до карикатуры; особым творческим приёмом он показывает многослойное ощущение тревоги современного горожанина и абсурдности современного бытия, что придаёт его работам одновременно и остроумный, и абсурдный характер»[81].Среди фигуративных работ, созданных в последние годы, есть ряд очень узнаваемых произведений из серии «головных портретов» (илл. 98-99).

Ли Сяосюань(李 孝 宣) определяет свой стиль живописи как «неореализм». Это изображение реальной жизни, но не на уровне стандартной «феноменальной реальности», а с беспрецедентным фокусом на жизненной сущности человека и его духовном переживании. Такого рода внимание к самой человеческой природе более распространено в западной живописи и редко встречается в традиционной китайской живописи. Его творчество способствует подъему китайского современного искусства и традиционной китайской каллиграфии.

[81] Лю Пай. Анализ художественной достоверности экспрессионистских работ Ли Сяосяня через призму "Городских кошмаров" [D] – Аньхойский университет, 2013. – С.7 (刘派. 从“城市梦魇”看李孝萱写意画的真实性 [D]. 安徽大学, 2013:7)

Ли Цзинь(李津), родившийся в Тяньцзине(天津) в 1958 году, окончил факультет китайской живописи Тяньцзиньской академии изящных искусств в 1983 году и в настоящее время является доцентом кафедры китайской живописи этой академии. Он назван художником года по версии седьмой Премии в области искусства Китая («Award of Art China»). В 2014 году он был назван художником года по версии авторитетного художественного журнала «Искусство, финансы и экономика» («Art Finance And Economy Zazhi»). Его работы дважды были выбраны для обложки еженедельника «Sanlian Life Weekly». Модернистские творения Ли Цзиня(李津) в Тибете были явным отходом от традиционной живописи тушью, поскольку он применил сложный модернистский стиль западной живописи, в особенности экспрессионизма, к живописи тушью, пытаясь, по сути, развенчать стереотипы западной и китайской живописи (илл. 100).

Первое, что видят здесь зрители, – это стиль, формалистическое творение, а затем они понимают, что перед ними картина, написанная тушью. С точки зрения материала, это живопись тушью, а с точки зрения стиля она не имеет ничего общего с традиционной каллиграфией (илл. 108).

Ли Цзинь(李津) получил хорошую базовую подготовку по рисованию тушью, но за всю свою карьеру он почти не писал тушью в традиционном смысле этого слова, находясь под влиянием современного западного искусства. Несколько поездок Ли Цзиня(李津) в Тибет были попыткой сломать устоявшиеся художественные стереотипы через особую культурную среду местности. Он пытался найти здесь вдохновение и избавиться от общепринятой тенденции живописи того времени – будь то тенденция масляной живописи или живописи тушью. Ли Цзинь(李津) предпринимал попытки писать картины, связанные с Тибетом, в период конца 1980-начала 1990-х годов. Он начал серию экспериментов с живописью, связанных с тибетской духовностью, обычаями, религией и искусством, основанных на его собственном уникальном опыте. Эти картины малоизвестны из-за их

сугубо личного характера и редко выставляются. Это «шепот» Ли Цзиня(李津).

В середине 1990-х годов Ли Цзинь(李津) вернулся в Пекин. Он поселился в хутуне, что кардинально отличалось от тибетского прошлого. Мирской характер жизни хутуна повлиял на искусство Ли Цзиня(李津). Он пытался экспериментировать в самых разных направлениях (удивляет, что за короткий промежуток времени он создал так много разнотипных работ). Современная мирская жизнь различными путями входит в его искусство 1990-х годов. Интерес к повседневной жизни проявлялся во всех сферах – в литературе, в кино и в современном искусстве. Значимая роль Ли Цзиня(李津) заключается в том, что он был первым художником, рисующим тушью, который заинтересовался мирской жизнью. В его случае повседневность нашла свое выражение в живописи тушью. В искусство каллиграфии была привнесена новая тематика (илл. 101-102).

В работах Чжу Синьцзяня(朱新建) также присутствует повседневность, но она перегружена эротизмом. У Ли Цзиня(李津) тоже есть эротизм (что сближает его с Чжу Синцзяном(朱新建)), но он подавлен и представлен как часть повседневности. Художника интересует хутун, рыночная жизнь, обычные люди в хутуне и повседневная жизнь безымянной публики. Ли Цзинь(李津) все больше сосредотачивается на еде, считая, что прием пищи является центром притяжения безымянной публики, самой важной составляющей ее жизни. Ли Цзинь(李津) полностью посвящает себя рисованию всего, что связано с едой, соединяя искусство с мирской жизнью. Для китайской живописи, возможно, творчество Ци Байши(齐白石) является самым важным началом секуляризации. Включение Ци Байши(齐白石) обычных фруктов и грибов кордицепса в свои картины стало важным поворотным моментом в традиционной живописи. Ли Цзинь(李津), в свою очередь, является еще более радикальным сторонником повседневности (илл.

103). Картина «Мясоеды не осуждаются» является результатом разработки собственного уникального языка художника, сочетающего каллиграфию с современной жизнью. Ли Цзинь(李津) с большим энтузиазмом терпеливо изображает еду, которая, кажется, не просто попадает в желудки людей, а остается там навечно. Еда на картине настолько яркая и насыщенная, что кажется, она живет своей жизнью, а также обладает собственными мыслями и чувствами. Это настоящая ода еде. С другой стороны, живопись приобрела вкус благодаря еде – сама живопись так же аппетитна, как и изображенная на ней еда. Пища становится бессмертной благодаря живописи. Она съедобна, но никогда не может быть съедена. Она живет на холсте. Парадоксальным образом живопись, изначально предназначенная для достижения своего рода бессмертия, отказалась от него, так как изображает блюда, которые можно было съесть в любой момент. Таким образом Ли Цзинь(李津) разрушает устоявшийся миф о живописи и еде. Он разрушает миф о традиционном искусстве каллиграфии, отказываясь от осуждения светской жизни. Ли Цзинь(李津) постулирует современный характер каллиграфии и светский характер жизни (илл. 104-105).

Люди на картинах Ли Цзиня(李津) постепенно приобретают ярко выраженную пищевую природу. Он старается изобразить персонажей толстыми, мясистыми, акцентируя внимание не на сексуальной привлекательности, а на съедобности объектов. В их «мясе» много жира, как и в мясе животных. Полные мужчины и женщины также кажутся съедобными: художник пытается воссоздать на бумаге плоть их тел: пухлую, жирную плоть обнаженных женщин. Кажется, что в этой человеческой плоти мы видим плоть животных: плоть животных как пищу, мясо как пищу. Мясо как пища превращается в плоть человеческого тела. Поэтому его персонажи похожи на животных, не только физически, но и духовно: животные не обладают способностью к созерцанию мира, они едят весь день напролет и

довольствуются этим. Только люди могут думать о жизни и не быть ею довольными, они всегда находятся в самоотречении (илл. 106-107).

Вот почему работы Ли Цзиня(李津) вызывают у людей улыбку. Но эта насмешка над другими разве не является самоиронией? Мы видим на полотне человеческую цивилизацию, но разве этот мир не является также миром животных? У людей много потребностей, все, что им нужно, свалено в огромную кучу на картине, там много еды, заполняющей все пространство. Разве такая жадность не является также страхом дефицита? Разве это также не удовлетворение животной потребности? Другими словами, Ли Цзинь(李津) отразил и жизнь людей, и жизнь животных. Здесь человечество обязано задаться вопросом: в чем разница же между людьми и животными?

Ли Цзинь(李津), конечно, иронизировал в своих работах, однако его картины одновременно печальны. Трагическое ощущение неизбежного конца заставляет героев картин погружаться в кратковременное удовольствие чревоугодия. Именно осознание смерти вызывает у него увлечение жизнью; которое заставляет его постоянно искать удовольствия. Это вездесущее стремление к удовольствиям скрывает чувство опустошенности, ощущение постепенного приближения к смерти и связанное с ним состояние тревоги и озабоченности. Неминуемый конец заставляет жить моментом и испытывать радость от каждой минуты доступного времени. Поэтому живопись показывает комедию, а ее имманентность – страх (илл. 108).

Никто так горячо не любит и не признает светский мир сильнее, чем Ли Цзинь(李津), но никто не испытывает такой глубокой печали, как он, когда погружается в великое пиршество светского мира. Его работы забавны и серьезны одновременно, они вызывают ощущение грусти. Не это ли Ницше называл последним состоянием человека? Это тема «последнего человека», которая выражается двояко: с одной стороны, хайдеггеровское осознание смерти[82], с другой, – кожевское понимание конца человека[83]. В первом случае

[82] Мартин Хайдеггер (1889–1976) — немецкий философ-экзистенциалист, один из крупнейших мыслителей XX века.

мы видим трагедию за смехом на картине, во втором – смех перед трагедией на картине (илл. 109).

Работы Ли Цзиня(李津) представляют собой достижение художника-новатора в области искусства китайской каллиграфии. Каллиграфия – это не только культурный код китайского искусства, но и творческий и идеологический ресурс современного Китая. С помощью туши можно отразить непрерывный характер истории. Художник может использовать опыт предшественников и задать новое значимое направление. Анализируя творческий процесс живописи тушью со времен реформ и открытости, мы можем не только полностью подтвердить историческую значимость каллиграфии в современном искусстве, но и акцентировать идеологические аспекты ее языка и формы, что само по себе задает творческое направление для всего мира. Выход на мировой уровень – историческая миссия китайских каллиграфов.

ГЛАВА 2. МЕСТО ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ И КАЛЛИГРАФИИ В АКАДЕМИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ В ЭПОХУ РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ

2.1. Художественное образование в период Нового и Новейшего времени

Художественное образование в Китае стало развиваться относительно поздно. Учебные заведения можно поделить по такому принципу: те, что существовали в период династии Цин и те, что функционировали в период Нового Китая. Во времена династии Цин существовало четыре художественных учебных заведения: Шанхайская академия искусств, Академия искусств в Ханчжоу, Академия искусств в Бэйпине (совр. Пекин) и Академия искусств в Сучжоу. После создания КНР число академий увеличилось до восьми: Китайская академия искусств, Центральная академия

[83] Александр Кожев (Кожевников, 1902-1968)- французский философ русского происхождения. Влияние философии Кожева отчётливо прослеживается во французском экзистенциализме, феноменологии, сюрреализме и постмодернизме.

изящных искусств, Тяньцзиньская академия искусств, Сычуаньский институт изобразительных искусств, Академия художеств имени Лу Сюня, Сианьская академия изящных искусств, Гуанчжоуская академия изобразительного искусства, Хубэйская академия художеств, Центральный институт прикладного искусства (ныне Академия художеств университета Цинхуа), Нанкинский институт искусств и Академия искусств в Гуанси и т.д.

В 1866 году Цзо Цзунтан(左宗棠) основал в Фучжоу судостроительную верфь и при ней Фучжоуский военно-морской колледж. В дополнение к математике, физике, химии, астрономии и геологии, учебная программа колледжа включала живопись. В 1867 году для подготовки специалистов была создана Мавэйская академия живописи. Впоследствии количество новых учебных заведений, чья учебная программа включала такие предметы, как рисование или картография, увеличивалось день ото дня.

Основанное Чжан Чжидуном(张之洞) в 1902 году (официально открыто в 1904 году) Лянцзянское педагогическое училище [84] (первоначально называвшееся Педагогическое училище Сань Цзян) является одним из самых ранних педагогических учебных заведений в Китае. Живопись стала обязательным курсом учебной программы. В 1906 году директору учебного заведения Ли Жуйцину(李瑞清) было дано разрешение на создание первого отделения изобразительных искусств в Педагогическом училище в Китае – отделения художественных промыслов. Дисциплины, предлагаемые для изучения на отделении художественных промыслов, выглядели следующим образом: основные предметы (общее образование, живопись и ремесло) и вспомогательные (музыка, китайский, английский, японский языки, история, география, математика и физическая культура). Студенты должны пройти подготовительный курс гуманитарных и естественных наук, прежде чем они смогут начать изучать живопись и ремесло.В 1906–1907 годах на трёхлетний с половиной летний курс обучения были набраны учащиеся двух классов —

[84] Лянцзянское педагогическое училище [OL]. https://baike.sogou.com/v85484831.htm, 2021-02-03/ [2024-05-05]

«цзя»(甲) и «и»(乙)[85]. Основными предметами являлись живопись и ремесло, а музыка была второстепенной дисциплиной. Изучалась западная живописи (карандаш, уголь, акварель, масло), китайская живопись (пейзаж «горы и реки», «цветы и травы»), геометрическое черчение (плоскостное, объемное), создание макетов, эскизов и т.д.[86] Ли Жуйцин(李瑞清) лично исполнял обязанности преподавателя традиционной китайской живописи[87]. Благодаря активному продвижению Ли Жуйцином(李瑞清) художественного и музыкального образования, его ученики находились под глубоким влиянием его идей[88]. Выпускники этого училища стали первой в Китае группой преподавателей нового типа в области художественного образования. Они были направлены на работу по всей стране, их роль и влияние не подлежали сомнению[89].

В 1852 году при католическом соборе Сюйцзяхуэй в Шанхае учредили картинную галерею Тушаньвань(土山湾画馆)[90]. Картинная галерея стала частью ремесленной мастерской, где изучалась католическая религиозная живопись. Учащиеся состояли из китайских католиков, а учителями были французские миссионеры. В обучении использовалась система подмастерьев, а сами уроки включали в себя изучение таких техник, как растушевка, рисунок углем, карандашный набросок, рисунок пером, акварелью и масляная живопись, работа в классе состояла в основном из копирования образцов. В 1907 году галерея опубликовала такие труды, как «Краткое введение в живопись» и «Рисунки карандашом»[91], которые оказали большое

[85] Цзоу Цзычжэнь, Ли Жуйцин. Пионеры педагогического и художественного образования》[J] // Цзянсийская социология. – 2004. – №7. – С.216 (《邹自振，李瑞清：师范教育、艺术教育的先驱者》[J]. 《江西社会科学》, 2004, (07)：216)

[86]Там же.

[87]Там же.

[88]Там же.

[89] Там же.

[90] Галерея Тушаньвань расположена на южном берегу Чжаоцзябина в Шанхайском районе Сюйцзяхуэй. Исторические записи гласят: "Название 'Тушаньвань' происходит от насыпи, образовавшейся при углублении реки Чжаоцзябин в её изгибе"» (《土山湾图画馆位于上海徐家汇南部的肇家滨沿岸，史载：“土山湾者，浚肇家滨时，堆泥成埠，积在湾处，因以得名。》)

[91] Люй Пэн. Летопись китайского искусства 1900-2010 [M]. – Пекин: Китайское молодёжное издательство, С.72 (吕澎《中国艺术编年史 1900-2010》[M]，北京，中国青年出版社 P72)

влияние на китайское образование в сфере изобразительного искусства и сыграли определенную роль в продвижении и распространении западной живописи в Китае, что привело к появлению целого ряда влиятельных художников западного стиля. Сюй Бэйхун(徐悲鸿) назвал Китай колыбелью западной живописи[92].

В конце правления династии Цин образование в сфере живописи во многом было связано с подражанием художественному образованию в Японии, Европе и Соединенных Штатах, использовались новые методы преподавания изобразительного искусства, публиковались «учебные пособия по живописи». «Издательство просвещения», основанное Ю Фу, в 1902 году выпустило серию учебных пособий для начальных школ и училищ, которая включала в себя 5 видов «Новых учебных пособий по рисованию», написанных Дин Баошу(丁宝书), 4 вида пособий «Рисунка карандашом» и 3 вида «Пособий по карандашным рисункам для начальной школы старшей ступени». Коммерческое издательство также опубликовало 8 томов «Пособий по карандашным рисункам для средней школы», составленных и нарисованных Сюй Юнцином(徐永清). Эти учебники сыграли важную роль в популяризации нового художественного образования в Китае. В современном китайском художественном образовании в конце династии Цин та часть художественного образования, которая изначально игнорировалась и относилась к «техникам изобразительного искусства», быстро появилась в образовательных организациях всех уровней в Китае. На данный момент структура современного китайского художественного образования официально сформировалась. Это заложило основу для сосуществования Современной академии художеств и Университета технологии и дизайна, живописи и ремесла.

[92] Сюй Бэйхун. Ретроспектива и перспективы нового китайского искусства N] // Чунцинская «Народная газета» – 1942. – 18 – 10 (徐悲鸿.《中国新艺术运动的回顾与瞻》(N). 重庆《新民报》, 1942 年 10 月 18 日。)

В 1905 году, после упразднения системы императорских экзаменов, в Нанкинской двухречной (两江) учительской семинарии и в Баодинской (北洋) учительской семинарии были учреждены отделения «рисунок и прикладное ремесло», были открыты курсы масляной живописи и приглашены иностранные преподаватели[93]. После Синьхайской революции 1911 года ряд новых педагогических институтов — Пекинская высшая педагогическая семинария, Пекинская высшая женская педагогическая семинария, Чэнду высшая педагогическая семинария, Тунчжоу учительская семинария и другие — включили в свои учебные планы специальные курсы рисования, и художественное образование в Китае начало системно развиваться.

В 1906 году Ван Говэй(王国维) впервые выступил за эстетическое образование в Китае и высказал идею о том, чтобы «живописцы заняли место религиозной верхушки»[94]. В 1907 году Цай Юаньпэй(蔡元培) призывал: «Замените религию художественным воспитанием»[95]. Лу Синь(鲁迅) впервые выступил за эстетическое образование в Китае и высказал идею о том, чтобы «живописцы заняли место религиозной верхушки». В 1907 году Цай Юаньпэй призывал: «Замените религию художественным воспитанием». Лу Синь также решительно выступал за художественное воспитание в своем знаменитом литературном трактате «О силе романтической поэзии»[96], опубликованном в 1907 году, и в статье «Мнение о распространении

[93] Лян Цзян. Реформация, реорганизация и новая структура китайского искусства[J] // Музей китайского искусства. – 2009. – №02. – С.69 (梁江，《变革、重组与中国美术的新格局》，[J].《中国美术馆》2009（02）：69)

[94] Ван Говэй. О преодолении ядов[J] // Шанхайский «Мир образования». – 1906-07. – №129. (王国维《去毒篇》最初发表于 1906 年 7 月《上海《教育世界》》第 129 号)

[95] Речь Цай Юаньпэя «Эстетическое воспитание вместо религии» произнесена 08.04.1917 в Пекинском обществе «Шэньчжоу», опубликована в «Новая молодёжь» (1917. Т.3. №6. 08.) и «Искусство и наука» (1917.09) (最为蔡元培于 1917 年 4 月 8 日在北京神州学会的同名演讲，后经《新青年》第 3 卷第 6 号（1917 年 8 月）及《学艺》杂志（1917 年 9 月）刊发)

[96] Лу Синь. Культурный экстремизм[J] // Хэнань. – 1908. – №02-03. Под псевдонимом «Лин Фэй», статья включена в сборник «Могила» (1926) (1907 年鲁迅 26 岁留日期间所作，原为鲁迅与友人筹办的《新生》杂志撰稿，后因杂志流产改投《河南》，1908 年 2 月、3 月以笔名“令飞”分两期发表于反清革命刊物《河南》杂志，后收入 1926 年杂文集《坟》)

изобразительных искусств» [97], опубликованной в 1912 году. Он продвигал идею сочетания художественного образования с художественным творчеством.

В 1909 году в Шанхае Чжоу Сяном(周 湘) [98] были созданы Художественное училище китайской и западной живописи, а также классы композиции для обучения западным техникам живописи[99]. Кан Ювэй, Лян Цичао, и У Чжихуэй присутствовали на церемонии начала учебы, чтобы выразить свои поздравления.[100] Живопись изучали такие деятели, как Дин Сун(丁悚), У Шигуан(乌始光), Лю Хайсу(刘海粟), Чжан Мэйсунь(张眉荪)[101]. Помимо основного курса живописи, в училище также преподаются каллиграфия, резьба, ксилография, масляная живопись и работа углём и тушью[102]. Позже Художественное училище китайской и западной живописи было переименовано в Китайскую художественную академию. Это было первое частное художественное учебное учреждение в Китае. Именно это событие послужило началом западного направления художественного образования в Китае.

В 1911 году была создана Китайская Республика, что ознаменовало переход от двухтысячелетний феодальной монархии к новой демократической республике и в значительной степени способствовало процессу модернизации образования.

В 1911 году У Шигуан(乌始光), Лю Хайсу(刘海粟) и Дин Сун(丁悚) и Ван Ячен(汪亚尘) основали Шанхайскую академию графических искусств. В 1920 году она стала называться Шанхайская академия художеств, а в 1921

---

[97] Ежемесячник редакционного отдела Министерства образования[J]. – Т.1. – Вып.1. – 02.1913 (《教育部编纂处月刊》1913 年 2 月第 1 卷第 1 册上)

[98]Чжоу Сян (1871-1934), обучавшийся в Тушаньване, вероятно, стал первым китайским художником, начавшим преподавание нового искусства (在土山湾学习的周湘（1871 - 1934）可能是最早开展新美术教育的中国画家)

[99] Лян Цзян. Реформация, реорганизация и новая структура китайского искусства[J] // Музей китайского искусства. – 2009. – №2. – С.69 (梁江，《变革、重组与中国美术的新格局》，《中国美术馆》2009（02）：69)

[100] Там же.

[101] Там же.

[102] Там же.

году – Высшая шанхайская академия художеств. Это первое государственное художественное учебное заведение в истории современного художественного образования в Китае.

Министерство образования было создано 9 января 1912 года, а Цай Юаньпэй стал первым министром образования. 19 января Министерство образования опубликовало «Циркуляр о временных мерах в области общего образования»[103]. 10 июля под председательством Цай Юаньпэя(蔡元培) состоялась внеочередная конференция Центрального комитета Китайской Республики по определению базового образования в Китайской Республике. 3 сентября был обнародован первый «Указ о системе учебных учреждений»[104] Китайской Республики. Поскольку 1912 год был годом черной крысы по сельскохозяйственному календарю, то в историю данная система вошла под названием «учебная система Жэнь Цзы»[105]. В период с 1913 по 1918 год было обнародовано множество декретов и указов, известных под общим названием «Школьная система Жэнь Цзы - Гуй Чоу»(壬子—癸丑学制).

Художественное образование в ранней Китайской Республике предполагало «развивать и сохранять чувство прекрасного» у учащихся. По инициативе Цай Юаньпэя(蔡元培) и других деятелей, вектор художественного образования сместился с придания слишком большого значения развитию «навыков» в сторону «искусства». Цай Юаньпэй(蔡元培) теоретически, всесторонне и глубоко обосновал идею национального образования, сочетающего эстетическое воспитание с воспитанием мировоззрения.

[103] Китайская энциклопедия. Образование после Синьхайской революции и в период Бэйянского правительства [EB/OL]. [2022-06-03]

[104] Там же.

[105] Система образования «Жэньцзы-Гуйчоу»: опубликована Временным правительством Нанкина в 09.1912 («Декрет о школьной системе»), дополнена «Декретом о начальных школах» и «Декретом о средних школах» в 08.1913 (1912 年（农历壬子年）9 月，南京临时政府教育部首次公布《学校系统令》(即“壬子学制”)；1913 年（农历癸丑年）8 月，教育部又陆续颁布《小学校令》《中学校令》等补充法规。因这两年的法令共同构成完整学制体系，故合称“壬子—癸丑学制”)

В 1912 году Лю Хайсу(刘海粟) и У Шигуан(乌始光) основали Шанхайский институт изобразительных искусств, который в 1919 году был преобразован в Шанхайскую академию изящных искусств[106]. Это было первое высшее учебное заведение в истории современного художественного образования Китая, ознаменовавшее начало новой эпохи в этой сфере.

В 1909 году в Шанхае Чжоу Сяном были созданы Художественное училище китайской и западной живописи, а также классы композиции для обучения западным техникам живописи. Живопись изучали такие деятели, как Дин Сун, У Шигуан, Лю Хайсу, Чжан Мэйсунь. Позже Художественное училище китайской и западной живописи было переименовано в Китайскую художественную академию. Это было первое частное художественное учебное учреждение в Китае. Именно это событие послужило началом западного направления художественного образования в Китае.

В 1911 году У Шигуан, Лю Хайсу и Дин Сун и Ван Ячен основали Шанхайскую академию графических искусств. В 1920 году она стала называться Шанхайская академия художеств, а в 1921 году – Высшая шанхайская академия художеств. Это первое государственное художественное учебное заведение в истории современного художественного образования в Китае.

15 апреля 1918 года по инициативе Цай Юаньпэя(蔡元培) была создана Высшая пекинская академия художеств (ныне Центральная академия изящных искусств), первым директором которой был Чжэн Цзинь(郑锦). Это первая академия художеств в Китае.

После «Движения Четвертого мая» в 1919 году китайская революция вступила в стадию новой демократической революции. Под влиянием «Движения за новую культуру» было проведено множество реформ в сфере

[106] Лян Цзян. Реформация, реорганизация и новая структура китайского искусства[J]// Музей китайского искусства. – 2009. №2. – С.70 (梁江，《变革、重组与中国美术的新格局》，《中国美术馆》2009（02）:70)

образования. В сфере образования начался бум изучения Запада, интерес в обучении сместился с Японии и Германии на Соединенные Штаты.

1 мая 1919 года американский педагог Дьюи[107] приехал в Китай с лекциями. Пробыв в Китае более двух лет, он, в сопровождении Ху Ши(胡适)[108] и Тао Синчжи(陶行知)[109], посетил в общей сложности 11 провинций и прочитал более 70 лекций. Дьюи был сторонником философии прагматизма и ратовал за образование, которое открыло бы Китаю окно в экспериментальную науку и современную культуру.

В марте 1928 года Линь Фэнмянь(林风眠) при поддержке Цай Юаньпэя(蔡元培) основал Государственную академию художеств в Ханчжоу и занял там пост директора и профессора.

Художественное образование начиная с периода «Движения Четвертого мая» и до Войны сопротивления Японии, под влиянием «Движения за новую культуру», усилиями Цай Юаньпэя(蔡元培) и других представителей поколения, перенимало удачный опыт современных западных развитых странах и заимствовало множество художественных дисциплин: цветоведение, изучение перспективы, анатомии, цветовой гаммы, светотени. Новые концепции в дизайне и ремесленном производстве были введены в художественное образование в начальных и средних школах, популяризировалось образование, основанное на соединении «искусства» и «ремесла».

---

[107] Джон Дьюи (John Dewey, 1859—1952) – выдающийся мыслитель XX века, философ, педагог, основатель прагматизма, пионер функциональной психологии, лидер американского прогрессивизма в образовании (杜威是（John Dewey，1859—1952）20 世纪最伟大的思想家之一，美国著名的哲学家、教育家、实用主义哲学的创始人、功能心理学的先驱、美国进步主义教育运动的代表。)

[108] Ху Ши (1891-1962), уроженец уезда Цзиси (пров. Аньхой), родился в уезде Чуаньша (совр. Шанхай). Философ, литератор, деятель движения за новую культуру (胡适（1891 年 12 月 17 日—1962 年 2 月 24 日），曾用名嗣糜，学名洪骅，后改名适，字适之。籍贯安徽省绩溪县 [71]，生于江苏省松江府川沙县（今上海市浦东新区）。中国现代思想家、文学家、哲学家。)

[109] Тао Синчжи (1891-1946), уроженец уезда Шэ (пров. Аньхой). Педагог-реформатор, основатель концепции «Жизнь есть образование», видный деятель Демократической лиги Китая (《陶行知（1891 年 10 月 18 日—1946 年 7 月 25 日），安徽省歙县人，中国人民教育家、思想家，伟大的民主主义战士，爱国者，中国人民救国会和中国民主同盟的主要领导人之一》)

27 июля 1937 года японская армия спровоцировала инцидент на мосту Марко Поло (Лугоу)[110], который привел к полномасштабному военному вторжению в Китай. 26 августа 1938 года партия Гоминьдан издала документ, озаглавленный как «Пересмотр еженедельных часов преподавания музыки и изобразительного искусства в младших и старших классах»[111]. В документе говорилось: «Второстепенных предметов музыки и живописи достаточно, чтобы стимулировать национальное самосознание и воодушевлять людей на войну против агрессора. Во времена потрясений часы данных предметов стоит даже увеличить. Управлением было принято решение о том, что еженедельные учебные часы второстепенных предметов музыки и живописи в средней школе первой ступени будут составлять два часа, а в средних школах первой ступени – один час в неделю»[112]. В соответствии с данным постановлением продолжительность занятий искусством была увеличена, чем подчеркивалась важность художественного образования.

В декабре 1940 года Министерство образования опубликовало «Пересмотренные стандарты учебной программы по изобразительному искусству для младших классов средней школы». Целью образования было пробуждение эстетических инстинктов учащихся, возможность студентам практиковать навыки наблюдения и изображения людей, объектов и природы; развитие способностей к декоративно-прикладному искусству. «Стандарты» также устанавливают, что количество учебных часов в неделю с первого по третий класс составляет два часа. В дополнение к обучению базовым художественным знаниям и навыкам, в третьих классах при «рисовании на вольную тему» в соответствии с ситуацией того времени специально было указано рисовать пропагандистские плакаты на тему войны против агрессора.

---

[110] Инцидент на мосту Лугоуцяо (07.07.1937) – начало полномасштабной японо-китайской войны, продолжение агрессии после «Маньчжурского инцидента» 1931 года (又称七七事变，发生于 1937 年 7 月 7 日，是日本继“九一八”事变对中国发动侵略战争的继续和发展，也是中国全面抗击日本侵略战争的起点)

[111] Свод законов об образовании Китайской Республики[M]. – Тайбэй: Wenhai Press, 1986 (收录于 国民政府教育部编《中华民国教育法规汇编》台北，文海出版社，1986 年)

[112] Там же.

В «Основных положениях о методах преподавания» выдвигалось требование «связи различных дисциплин между собой».

В декабре 1940 года Министерство образования опубликовало документ «Пересмотренные стандарты учебной программы по рисованию для старших классов средней школы», в котором регламентировалось количество учебных часов в неделю в первом-втором классах средней школы – один час. Наметилась тенденция к специализации содержания учебной программы. «Основные положения о методах преподавания» постановляют, что:

- учебное пособие должно подходить для общеобразовательной средней школы высшей ступени, должно равномерно развивать знания, чувства и мысли;

- выбор практических учебных материалов должен основываться на текущих достижениях студентов, пособия должны быть полезны для их учебы в будущем. В ином случае должны использоваться стандартные пособия;

- в домашней работе следует уделять внимание корректировке образа мыслей и плохих навыков студентов;

- не следует быть резким в суждениях, особенно не рекомендуется использовать методы, препятствующие развитию таланта учащегося;

- преподаватели должны занимать руководящую позицию и оказывать добродетельное влияние на молодёжь[113].

В 1948 году Министерство образования Гоминьдана снова внесло правки в стандарты учебной программы по искусству для начальных школ, средних школ старшей ступени. Теперь стандарты постулировали такие цели преподавания в начальных школах:

- адаптироваться к врожденной любви ребенка к прекрасному, его интересу к созерцанию и изучению искусства;

[113] Китайская ассоциация художников. История современного художественного образования [OL]. 2010-05-18/ [2022-06-22] (《中国美术家网.中国近代美术教育发展史》[OL]. 2010-05-18 [2022-06-22])

- развивать эстетическое восприятие детей, способности к эстетизации окружающей обстановки и жизни;

- развивать самовыражение и творческие способности детей;

- научить детей понимать и ценить искусство, присущее Китаю[114];

Целями обучения в младших классах средней школы являются:

- обучение рисованию, а также навыкам черчения для жизни;

- привить общие представления о живописи, чтобы иметь представление о людях, объектах и природных особенностей;

- научить ценить различные произведения искусства, чтобы у ребенка выработался интерес и привычка любви к прекрасному;

- поощрять написание сочинений и изучение разных видов изобразительного искусства в свободное время, чтобы воспитать моральные качества.[115]

Целями обучения в старшей школе являются:

- обучить рисованию и навыкам черчения для жизни, а также способствовать стремлению к самосовершенствованию;

- внедрить обучение теорию искусства, чтобы донести до учащихся структуру элементов прекрасного;

- предоставить учащимся возможность оценивать различные произведения искусства, повышая интерес к прекрасному;

- дать возможность самостоятельно создавать различные виды живописи в свободное время для воспитания моральных качеств учащихся.

В октябре 1949 года, с одобрения недавно созданного Центрального народного правительства, Бэйпинский художественный колледж был переименован в Государственный институт художеств, по названию школы Мао Цзэдуна. В январе 1950 года госсовет Центрального народного правительства одобрил изменение названия Государственной академии художеств на Центральную академию изящных искусств.

[114]Там же.
[115] Там же.

В 1949 году Академия литературы и искусства имени Лу Синя переехала в Шэньян и была названа Северо-восточной академией литературы и искусства имени Лу Синя.

Со времен Войны сопротивления Японии отношения между искусством и политикой становились все теснее и теснее, а искусство должно было служить этой войне. На искусство была возложена ответственность за агитацию народа, просвещение масс и повышение массовой культуры.

В первые дни основания Китайской Народной Республики социализм Советского Союза стал примером для Нового Китая, на котором следовало бы учиться. Тематическая живопись маслом, созданная в Советском Союзе, стала для Китая образцовой. В то время Восточно-китайский филиал Центральной академии художеств взял на себя инициативу по созданию Отдела исследования теории искусства под руководством Цзян Фэн(江丰). Функция Отдела заключалась в основном в переводе и представлении зарубежных работ по истории искусства, а русский язык был самым популярным.

В 1953 году Центральная академия художеств впервые направила студентов на обучение в Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Ими были Ли Тяньсян(李天祥) и Цянь Шаоу(钱绍武). В 1956 году советский скульптор Николай Николаевич Клиндухов начал руководить учебным классом скульптуры в Центральной академии художеств (1956–1958).

На начальном периоде строительства государства, с точки зрения образовательных методов и систем, художественные школы Китайской Народной Республики в целом унаследовали главные черты Яньаньского института искусств имени Лу Синя и бывшего Государственного бэйпинского художественного колледжа. На заре Китайской Народной Республики особенно влиятельной фигурой в области художественного образования был

Сюй Бэйхун(徐 悲 鸿), бывший директор Бэйпинского художественного колледжа.

В это время получила распространение теория «непосредственного обучения у природы» – «Семь новых законов», указывающих на широкий и точный основной принцип «Сань Нин Сань У». Семь новых законов включали следующие постулаты: 1. Надлежащая поза. 2. Точные пропорции. 3. Четкое различие между белым и черным. 4. Естественные движения или жесты. 5. Гармония легкого и тяжелого. 6. Отчетливость человеческой натуры. 7. Передача чувств[116]. Принцип «Сань Нин Сань У» подразумевал правила: лучше убедительности – искренность, лучше ума – скромность, лучше чистоты – благоденствие. Все это заложило фундамент для развития искусства социалистического реализма. Особую роль в становлении реалистической школы в Китае сыграло знакомство с системой преподавания основоположника школы русского реалистического рисунка живописца и графика П.П. Чистякова (1832-1919), основанной на традициях школ западного Возрождения и на эстетике натурализма и реализма. Среди его учеников – И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.М. Васнецов, В.Д. Поленов, В.А. Серов, М.А. Врубель, Д.Н. Кардовский и другие.

Большое влияние на Чистякова оказала отстаиваемая Н.Г. Чернышевским материалистическая эстетическая традиция, подчеркивавшая, что красота есть жизнь [117]. Его учебная программа превосходила традиционную школу в наблюдении за природой и жизнью. Она отводила важную роль процессу наблюдения и осмысления, а также изучению человека. При сохранении академического тематизма, сюжетности и драматической обработки сцен, в учебной программе Чистякова было больше свободы, чем в академизме.

[116] Тун Ган. Как "Семь новых принципов" Сюй Бэйхуна достигают совершенства [N] // Китайская художественная газета. – 2013. – 01. – 09 (佟刚. [徐悲鸿“新七法”如何至美][N]. 《中国美术报》，2023-09-01).

[117] Ли Чанцзюй. Столетие локализации китайской масляной живописи[M]. – Пекин: Народное издательство, 2017 (李昌菊 《中国油画本土化百年》[M]，北京，人民出版社，2017)

Во время нахождения на посту директора Ханчжоуской и Пекинской академии художеств, Цзян Фэн(江丰) энергично выступала за изображение людей и продвигала портретную живопись. Она критиковала недостатки традиционной китайской живописи в изображении людей, выступала за преобразование китайской живописи, отводила первостепенную роль масляной живописи, считая, что она обладает богатейшей выразительной способностью и с ее помощью можно создавать крупномасштабные картины. При этом Центральный комитет партии выступал за изучение традиционного культурного наследия Китая и продвижение национальной культуры, что обеспечивало своего рода политическую поддержку и мотивацию для китайских художников.

В середине 1950-х годов дискуссия о китайской живописи затронула и сферу художественного образования. В 1957 году по всей стране развернулась масштабная дискуссия о преподавании рисунка. Существовало несколько точек зрения: одни утверждали, что рисунок — основа всех изобразительных искусств, и китайская живопись не является исключением; другая настаивала на том, что у китайской живописи есть собственная основа для формообразования — «баймяо» (линейный контурный рисунок), и изучение эскиза только вредит; третья точка зрения предлагала опираться на традиционные принципы изображения, гибко заимствуя сильные стороны западного академического рисунка, и на этой основе выстраивать собственную систему преподавания основ китайской живописи. В ходе дискуссии по указанию Министерства культуры некоторое время применялась система двух параллельных подходов: традиционная методика обучения и методика «новой национальной живописи» Сюй Бэйхуна(徐悲鸿).

В результате этих дискуссий художественные законы и эстетические представления китайской живописи всё глубже укоренялись в общественном сознании. За более чем тридцать лет художественные вузы подготовили большое число преемников в различных жанрах китайской живописи — портрете, пейзаже, изображении цветов и птиц. Эти художники обладают

высоким мастерством в передаче образов и отражении реальной жизни, а также владеют традиционной техникой кисти и туши, став опорой современного китайского художественного сообщества[118].

Наибольших достижений в реформировании китайской живописи добился Пань Тяньшоу(潘天寿). Он изменил традиционную концепцию контурного рисунка и двойного контура. Пань Тяньшоу(潘天寿) предложил использовать реализм и реалистические методы, присущие художникам династии Сун. Конкретным примером послужили контурные рисунки Ли Гунлиня.

Пань Тяньшоу(潘天寿) отмечал, что «западный контурный рисунок (карандашом, углём или тушью)» является основой всего изобразительного искусства. Живопись исходит от природы, а западный контурный рисунок наилучшим образом ее копирует. Пань Тяньшоу(潘天寿) сформулировал важные выводы, определяющие художественное своеобразие китайского искусства. Китайская живопись отличается от западной, так как в ней нет понятия светотени, а для построения очертаний предметов используются контуры. Естественные формы и цвета — это не то же самое, что живопись, это не фактический материал. Художник должен овладеть языком искусства, только тогда его работа будет художественной и творческой.

В период Культурной революции Цзян Цин(江青)[119], член ЦК Компартии Китая, взяла на себя руководство литературными и художественными кругами и использовала литературу и искусство в качестве инструмента для реализации «левой» политической линии. Ущерб, нанесенный делу художественного творчества и образованию в сфере

[118] Китайская энциклопедия. Образование после Синьхайской революции и в период Бэйянского правительства [EB/OL]. [2022-06-03]

[119] Цзян Цин (1914-1991), урождённая Ли Юньхэ (李云鹤). Вступила в КПК в 1933, после ареста в Шанхае вышла из партии. С 1937 – в Яньане, супруга Мао Цзэдуна. После 1949 – член Кинокомитета, начальник Отдела кинематографии при ЦК КПК (江青（1914 年-1991 年 5 月 14 日）女，原名李云鹤，生于山东诸城，1933 年加入中国共产党，曾在上海被捕脱离党组织。抗战爆发后，江青到达延安，后与毛泽东结婚。中华人民共和国建立后，曾任全国电影指导委员会委员，中共中央宣传部电影处处长等职，在中共第九次、第十次全国代表大会上当选为中央政治局委员。)

искусства, был особенно серьезен. Чтобы снизить тяжелую учебную нагрузку на студентов, подвергнуть критике так называемое буржуазное классовое воспитание и тенденцию погружения в профессию и аполитичность, единый государственный экзамен для поступления в высшие учебные заведения был временно отменен. Школы по всей стране почти полностью приостановили занятия и преподавательскую деятельность. Система учебного процесса была уничтожена хунвейбинами и цзаофанями.

В 1966 году Цзян Цин(江青) по поручению Линь Бяо(林彪) провела в Шанхае совещание по работе в области литературы и искусства для воинских частей, используя теорию «диктатуры черной линии в литературе и искусстве»[120].

«Реформы преподавания», проводимые «цзаофанями» в высших учебных заведениях, заключались в том, чтобы полностью изменить первоначальный порядок набора учащихся, сосредоточив внимание на политических позициях студента, на их классовой принадлежности и происхождении. В это время в различных учебных заведениях проводились портретные классы «Красное солнце», был организован «Экспериментальный институт изобразительных искусств для рабочих, крестьян и солдат», а также курсы по подготовке учителей.

Рабочие вовлекались в экспериментальную группу изобразительного искусства, срок обучения на бакалавриате в Центральной академии изящных искусств сократили до 3 лет, на первый курс было зачислено всего 32 студента.

Принцип «трех акцентов» подразумевал выделение положительного героя среди всех персонажей, героическую фигуру среди положительных и центральный персонаж среди главных героев. Цвета положительных

[120] Тезис о «чёрной линии в искусстве» провозглашён Цзян Цин на Форуме по литературе и искусству в армии (1966.02): «Реакционная линия, противостоящая мысли Мао Цзэдуна, захватила власть в культуре» (是 1966 年 2 月江青在部队文艺座谈会纪要中提出的，她宣称：在文艺方面有一条“与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政”。)

персонажей, согласно данному принципу, должны соответствовать «красному, светлому и яркому».

Вскоре после окончания Культурной революции главной темой обсуждения в литературных и художественных кругах стало освобождение от пут и раскрепощение сознания. Труд Пань Тяньшоу(潘天寿) под названием «Три-две ветви – базовое обучение традиционной китайской живописи»[121] под названием «Три-две ветви – базовое обучение традиционной китайской живописи» вновь оказался в центре внимания. После того, как Китай открылся внешнему миру, проблемы личности и жанрового разнообразия стали горячей темой для обсуждения.

В это время основными проявлениями в художественном творчестве были прорывы в сюжетике, экспериментальные работы, не поднимающие вопросы человеческой природы, внедрение видоизмененного нефигуративного искусства.

После культурной революции в Китае сформировался институт высшего художественного образования, основанный на девяти крупных академиях художеств и шести институтах искусств, которые воспитали плеяду выдающихся художников.

2.2. Академии китайского изобразительного искусства и их роль в современном художественном образовании

В числе девяти главных академий изобразительного искусства (илл. 8) в Китае *Центральная академия изобразительных искусств(中央美术学院)*[122] является единственной художественной школой высшего образования, непосредственно подчиняющейся Министерству образования Китайской Народной Республики. В настоящее время в данном учебном заведении

[121] Пань Тяньшоу. Собрание трудов по искусству [M]. – Пекин: Народное художественное издательство, 1983 (潘天寿 《潘天寿美术文集》[M]，北京，人民美术出版社，1983 年 收录).

[122] Центральная академия изящных искусств. Официальный сайт [EB/OL]. [2025-05-11] (《中央美术学院. 中央美术学院官网首页》[EB/OL].[2025-05-11])

существует четырнадцать специальностей: школа китайской национальной живописи (гохуа), отделение масляной живописи, отделение гравюры, отделение скульптуры, отделение настенной живописи, фундаментальное отделение изобразительного искусства, институт прикладного искусства, институт гуманитарных наук, институт дизайна, институт архитектуры, институт городского проектирования, институт художественного менеджмента и образования, отделение управления искусством и дизайном и отделение реставрации. Есть также аспирантура, школа постдипломного образования и высшая школа изобразительных искусств.

История *Центральной академии изобразительных искусств(中央美术学院)* (прежде Бэйпинской академии изобразительных искусств) восходит к основанию Национальной школы изящных искусств в Пекине в 1918 году, за которое выступал педагог Цай Юаньпэй(蔡 元 培). Это была первая государственная школа изящных искусств в Китае, а также начало китайского современного образования в области изящных искусств. Предшественником факультета изобразительных искусств Северо-Китайского университета был факультет изобразительных искусств имени Лу Синя, основанный в городе Яньань(延安) в 1938 году.

Центральная академия изобразительных искусств*(中 央 美 术 学 院)* всегда настаивала на том, чтобы подготовка талантливых студентов являлась основной задачей школы, которая постоянно совершенствовала учебную систему, корректировала структуру специальностей, расширяла спектр профессий, создавала новые учебные программы и обновляла содержание существующих программ. Постепенно она сформировала современную модель художественного образования, делая упор на академическое, экспериментальное, практическое и междисциплинарное всестороннее развитие. Среди представителей данной академии: Сюй Бэйхун(徐悲鸿), Дун Сивэнь(董希文), Ци Байши(齐白石), Лю Сяодун(刘小东) и другие.

Китайская академия изящных искусств(中国美术学院)[123] является *Китайская академия искусств(国立艺术学院)*. В 1928 году Цай Юаньпэй(蔡元培), прежний декан университета, выбрал место на берегу озера Сиху в Ханчжоу(杭州) и основал там первое многопрофильное государственное художественное учреждение высшего образования – Китайскую академию искусств(国立艺术学院), которая открыла новую главу высшего художественного образования в Китае. Будучи первой государственной высшей школой изобразительных искусств, с наиболее широким выбором дисциплин и наиболее сформированной структурой образования в Китае, Китайская академия изящных искусств(中国美术学院) несколько раз меняла свое расположение и несколько раз за свою 90-летнюю историю меняла название, начиная с Национальной академии изящных искусств(国立艺术院) и Национальной академии изящных искусств Ханчжоу(国立杭州艺术专科学校), Национальной академии изобразительных искусств(国立艺术专科学校), Восточно-Китайского филиала Центральной академии изящных искусств(中央美术学院华东分院) и Чжэцзянской академии изящных искусств(浙江美术学院) и заканчивая нынешним названием - Китайская академия искусств(中国美术学院).

В процессе обучения всегда пересекались два четких академических направления. В основе первого лежит идея «интеграции Китая и Запада», представленная первым ректором университета Линь Фэнмянем(林风眠). Идея же второго направления заключается в «традиционных инновациях», представленных Пань Тяньшоу(潘天寿). В обоих этих направлениях деятели искусств воспринимаются как общественное достояние. Важнейшей традицией и особенностью этой школы стало введение инноваций в искусстве и развитие гуманитарных наук. Представительными художниками

[123] Китайская академия искусств. Официальный сайт [EB/OL].[2025-05-11] (《中国美术学院.中国美术学院官网》[EB/OL].[2025-05-11])

этой школы являются Линь Фэнмянь(林风眠), У Даю(吴大羽), Чжао Уцзи(赵无极), Чжу Дэцюнь(朱德群), У Гуаньчжун(吴冠中), Гу Вэньда(谷文达) и другие. Идея же второго направления заключается в «традиционных инновациях», представленных Пань Тяньшоу(潘天寿). В обоих этих направлениях деятели искусств воспринимаются как общественное достояние. Важнейшей традицией и особенностью этой школы стало введение инноваций в искусстве и развитие гуманитарных наук. Представительными художниками этой школы являются Линь Фэнмянь(林风眠), У Даю(吴大羽), Чжао Уцзи(赵无极), Чжу Дэцюнь(朱德群), У Гуаньчжун(吴冠中), Гу Вэньда(谷文达) и другие.

Академии изящных искусств имени Лу Синя(鲁迅美术学院)[124] предшествовала Академия искусств Лу Синя, которая была основана в городе Яньань(延安) в 1938 году. За ее создание выступало старшее поколение пролетарских революционеров, таких как Мао Цзэдун и Чжоу Эньлай. Председатель Мао Цзэдун написал девиз школы «Напряжение, серьезность, упорный труд и смирение». В 1946 году Академия переехала соответственно в Цицикар(齐齐哈尔), Цзямусы(佳木斯), Харбин(哈尔滨) и Шэньян(沈阳) и сменила свое название на Северо-Восточную академию литературы и искусства имени Лу Синя(东北鲁迅文艺学院). В 1953 году на базе факультета изящных искусств была создана Северо-Восточная академия изящных искусств, расположенная(东北美术专科学校) в провинции Наньху(南湖), городе Шэньян(沈阳). В 1958 году она стала Академией изящных искусств имени Лу Синя(鲁迅美术学院).

Академия изящных искусств имени Лу Синя(鲁迅美术学院) является высшим художественным учреждением с сильными преподавательскими кадрами, широким выбором специальностей, а уровень и общая подготовка

[124] Академия искусств имени Лу Синя. Официальный сайт [EB/OL]. [2025-05-11] (《鲁迅美术学院。鲁迅美术学院官网》[EB/OL].[2025-05-11])

действующих школ стали одними из передовых среди аналогичных учреждений в стране. В настоящее время в Академии действуют 11 факультетов (16 специальностей), школа изобразительных искусств, институт повышения квалификации и средняя художественная школа.

В Академии изящных искусств имени Лу Синя(鲁迅美术学院) есть кафедра китайской живописи, кафедра гравюры, кафедра масляной живописи, кафедра скульптуры, кафедра видео инженерии, кафедра декоративного искусства (включая три специальности в области дизайна, декоративно-прикладного дизайна и мультимедийного дизайна), кафедра художественной росписи по ткани и дизайна одежды, факультет экологического искусства и дизайна, факультет промышленного дизайна (включая две специальности по промышленному дизайну и дизайну керамики) и факультет истории искусств; заочное отделение института повышения квалификации включает четыре специальности: китайская живопись, дизайн декораций, художественная фотография и художественное образование, а также курсы для самостоятельного изучения предлагают специальности по дизайну декора. По всем 16 существующим специальностям Академия имеет право присуждать степень магистра. Масляная живопись является одной из приоритетных учебных дисциплин в провинции Ляонин, а скульптура и дизайн декораций являются приоритетными учебными дисциплинами Академии.

В Академии работает команда высококвалифицированных преподавателей, с выдающимися способностями к преподаванию, разумным подходом к обучению и рядом ученых званий. Здесь работают 395 преподавателей, в том числе 44 профессора, 112 доцентов, 183 преподавателя и 56 ассистентов преподавателей. Кроме того, в отечественном мире искусства существует группа иностранных экспертов и известных почетных профессоров, которые играют важную роль в науке преподавания. В этом учебном заведении работают 20 специалистов, которые пользуются специальными правительственными субсидиями, выданными Государственным советом КНР.

Академия изящных искусств имени Лу Синя(鲁迅美术学院) является не только известным учебным заведением, но и важной базой для создания произведений искусства и проведения академических исследований. Общее количество наград, завоеванных студентами академии на художественных выставках, выводит Академию на одно из первых мест в стране. В Национальном художественном музее Китая(中国国家美术馆), Музее китайской истории(中国历史博物馆) и Китайском военном музее(中国军事博物馆) Национальном художественном музее Китая, Музее китайской истории и Китайском военном музее хранится большое количество работ преподавателей и выпускников Академии изящных искусств имени Лу Синя. Она занимает лидирующие позиции в стране по созданию масштабных художественных произведений с исторической тематикой. Панорамные картины «Бой у Цзиньчжоу», «Осада Цинтао» и «Битва при Ялу» являются вершиной художественных достижений студентов и преподавателей академии. Среди художников-представителей данной академии необходимо назвать имена Вэй Эршэня(韦尔申), Ван Игана(王易罡), Ли Сянцюня(李向群) и др.

Академия изящных искусств Гуанчжоу(广州美术学院)[125] – это высшее художественное многопрофильное учебное заведение, специализирующееся на изобразительном искусстве и дизайне в провинции Гуандун(广东). Она была основана осенью 1953 года, а ее предшественницей была Южно-центральная академия изящных искусств(中南美术专科学校). Академия была образована в результате реорганизации и объединения специальностей изобразительного искусства Южно-Китайской академии искусств и наук(南方美术与科学学院), Южно-центральной академии искусств(南中艺术与科学学院) и наук и Академии искусств Гуанси(广西艺术学院). Первоначальное академия располагалась в Ухане(武汉), провинция Хубэй(湖北). В 1958 году

[125] Гуанчжоуская академия искусств. Официальный сайт [EB/OL]. [2025-5-11] (《广州美术学院. 广州美术学院官网》[EB/OL].[2025-5-11])

она переехала в Гуанчжоу(广州), в августе того же года сменила название на Академию изящных искусств Гуанчжоу(广州美术学院) и начала набор студентов на программу бакалавриата. В 1969 году она объединилась с музыкальным колледжем Гуанчжоу и Гуандунской школой танца, образовав Гуандунский институт народных искусств. В феврале 1978 года первоначальное учреждение Академии изящных искусств Гуанчжоу(广州美术学院) было восстановлено, были набраны аспиранты изо всех уголков страны. В 1982 году академия получила право присуждать степень магистра, и это было одно из первых подразделений в стране, получившее право присуждать степень магистра. В 1986 году был проведен набор студентов для постдипломного образования. В 1987 году данное учебное заведение начало набирать иностранных студентов, а также студентов из Гонконга(香港), Макао(澳门) и Тайваня(台湾).

Академия изящных искусств Гуанчжоу(广州美术学院). Она была основана осенью 1953 года, а ее предшественницей была Южно-центральная академия изящных искусств. Академия была образована в результате реорганизации и объединения специальностей изобразительного искусства Южно-Китайской академии искусств и наук, Южно-центральной академии искусств и наук и Академии искусств Гуанси. Первоначальное академия располагалась в Ухане, провинция Хубэй. В 1958 году она переехала в Гуанчжоу, в августе того же года сменила название на Академию изящных искусств Гуанчжоу и начала набор студентов на программу бакалавриата. В 1969 году она объединилась с музыкальным колледжем Гуанчжоу и Гуандунской школой танца, образовав Гуандунский институт народных искусств. В феврале 1978 года первоначальное учреждение Академии изящных искусств Гуанчжоу было восстановлено, были набраны аспиранты изо всех уголков страны. В 1982 году академия получила право присуждать степень магистра, и это было одно из первых подразделений в стране,

получившее право присуждать степень магистра. В 1986 году был проведен набор студентов для постдипломного образования. В 1987 году данное учебное заведение начало набирать иностранных студентов, а также студентов из Гонконга, Макао и Тайваня.

Академия изящных искусств Гуанчжоу всегда считала своей основной задачей воспитание творческих и способных к адаптации талантливых студентов, представляющих собой высококвалифицированных, духовно, интеллектуально и физически развитых деятелей прикладного искусства и дизайна. В настоящее время в Академии созданы две основные программы предметов изобразительного искусства и дизайна. Направление изобразительных искусств состоит из 6 кафедр, таких как кафедра китайской живописи, кафедра масляной живописи, кафедра гравюры, кафедра скульптуры, кафедра изобразительных искусств и кафедра преподавания изобразительных искусств. Второе направление – дизайн - состоит из восьми кафедр (отделений), таких как кафедра архитектуры и ландшафтного дизайна, кафедра декоративного искусства и дизайна, кафедра цифровых искусства и дизайна, кафедра дизайна одежды, кафедра декоративно-прикладного искусства и дизайна, кафедра промышленного дизайна, кафедра искусства и дизайна, а также кафедра преподавания и исследований в области росписи и дизайна тканей.

Программа бакалавриата Академии включает в себя в общей сложности 9 специальностей, таких как живопись, скульптура, художественный дизайн, анимация, фотография, дизайн одежды и инженерия, промышленный дизайн, изобразительное искусство и арт-дизайн, а также 23 прикладных направления, а именно: китайскую живопись, китайские гравюры, масляную живопись, создание фресок, искусство переплета книг, скульптуру, архитектуру и ландшафтный дизайн, дизайн декораций, дизайн новых медиа-искусств, дизайн одежды, дизайн декоративного искусства, роспись и дизайна тканей, дизайн мебели, промышленный дизайн, художественный дизайн, искусство кино и телевидения, дизайн и конструирование одежды, дизайн витрин,

фотографию, акварельную живопись, комплексное художественное, изобразительное искусство и преподавание изящных искусств.

Последипломное образование включает в себя получение двух степеней: степень магистра в области изобразительного искусства и дизайна, а также более 40 направлений для исследования. Одобренные Департаментом образования провинции Гуандун изобразительное искусство и дизайн являются приоритетными учебными дисциплинами провинции, акварельная живопись, китайская классическая живопись, история китайского искусства, история зарубежного искусства и составление композиции являются ключевыми курсами провинции, а акварельные краски - это товар номер один по качеству на рынке провинции.

Академию изящных искусств Гуанчжоу(广州美术学院) основал редакционный отдел «Вестника изящных искусств» в 1979 году. В 1984 году была создана Гуандунская проектно-инженерная компания Цзимэй», которая сочетает в себе производство, обучение и проведение исследований. Исследовательский институт изящных искусств был основан в 1986 году и включает в себя в общей сложности 8 лабораторий изобразительного искусства: исследовательскую лабораторию школы живописи Линнань, исследовательскую лабораторию дизайна, исследовательскую лабораторию художественного образования, исследовательскую лабораторию изобразительных искусств, исследовательскую лабораторию Гуань Шаньюэ(关山月), исследовательскую лабораторию Ли Сюнцая(黎雄才), исследовательскую лабораторию Ху Ичуаня(胡一川), исследовательскую лабораторию каллиграфии и резьбы печатей. Отделение дизайна было создано в 1998 году (сменившее в 2004 году название на Школу дизайна). В 1999 году был создан консультационный центр помощи в сдаче экзаменов студентам, обучающимся самостоятельно по программе бакалавриата изобразительных искусств. В 2002 году было создано отделение

последипломного образования (сменившее в 2004 году название на Колледж последипломного образования).

В Академии работает команда высококвалифицированных преподавателей разных возрастных категорий. Среди них более 60 известных художников, дизайнеров, искусствоведов и преподавателей искусства: Пань Хэ(潘鹤), Чи Кэ(迟轲), Го Шаоган(郭绍纲), Ян Чжигуан(杨之光), Инь Голян(尹国良), Инь Динбан(尹定邦), Цай Кэчжэнь(蔡克振) и другие профессора, более 140 доцентов и более 180 лекторов.

Сычуаньская академия изящных искусств(四川美术学院)[126] – единственное высшее учебное заведение изящных искусств на всем Юго-западе Китая. Оно расположено на берегу реки Янцзы, на западе, в пригороде Чунцина(重庆) – красивого горного города. Данное учебное заведение хорошо известно в стране и за рубежом своей совершенной и уникальной системой художественного образования, живым подходом к академическому обучению и выдающимися художественными достижениями. Сычуаньский институт изящных искусств(四川美术学院) стал колыбелью подготовки талантливых выпускников в области изобразительного искусства в Китае и известен как «Жемчужина искусства в верховьях Янцзы».

В 1938 году Ли Юсин(李有行), Шэнь Фувэнь(沈福文), Лэй Гуйюань(雷圭元), Пан Сюньцинь(庞薰琴) и другие активные молодые деятели искусств основали «Общество китайских ремесел» в Чэнду(成都) с целью возрождения ремесел Китая. В 1940 году был создан художественный колледж провинции Сычуань(四川省艺术专科学校), директором которого был Ли Юсин(李有行). В то время в Чэнду(成都) было еще одно художественное учебное заведение – Школа искусств Наньхун(南虹艺术学校), которая также был местом сбора таких талантливых людей, как Ван

[126] Сычуаньская академия искусств. Официальный сайт [EB/OL]. [2025-05-11] (《四川美术学院。四川美术学院官网》[EB/OL]. [2025-05-11])

Чаовэнь(王朝闻), Чжан Дацянь(张大千), Сюй Бэйхун(徐悲鸿), Хуан Биньхун(黄宾虹), Ши Янь(史岩), Е Чжэнчан(叶正昌), Чэн Лина(程丽娜) и другие. Все вышеупомянутые преподаватели читали курсы лекций в данном институте. Вскоре колледж объединился с Сычуаньским художественным колледжем(四川省艺术专科学校) и изменил свое название на «Художественный колледж Чэнду(成都艺术专科学校)». Когда Освободительная армия продвигалась на юго-запад, группа воинов-искусствоведов последовала за армией на юг из Сианя(西安). Они были частью Школы искусств Северо-Западного военно-политического университета(西北军政大学艺术学院) и прибыли в Чунцин(重庆), чтобы создать Юго-Западную народную академию искусств(西南人民艺术学院).

В 1953 году учебные заведения по всей стране перестраивали свои факультеты. Отделение живописи, отделение прикладного искусства художественного колледжа Чэнду(成都艺术专科学校) и отделение изящных искусств Юго-Западной народной академии искусств(西南人民艺术学院) объединились, образовав Юго-Западный художественный колледж(西南美术专科学校). В 1959 году данное учебное заведение было официально переименовано в Сычуаньскую академию изящных искусств(四川美术学院).

С самого начала своего основания академия придерживалась партийного направления «служить народу и служить социализму». Академия делает упор на связи теории и практики и тесно интегрирует преподавание в аудитории с практическим художественным творчеством и социальной практикой, воплощая в жизнь идею труда на благо общества. В 1950-х и 1960-х годах гиперреалистичные скульптуры, представленные масштабной групповой скульптурой «Двор сборщика податей», вызвали сенсацию по всей стране и были восприняты как «революция в истории скульптуры»; в 1970-х и 1980-х годах искусство масляной живописи и гравюра в академии достигли заметных результатов. Можно сказать, что тогда настал «золотой век» с

момента основания академии. Наиболее выдающейся скульптурой является «Отец», созданной деканом Ло Чжунли(罗中立). Она стала знаковым произведением в истории китайского искусства. В 1980-1990-е годы колледж адаптировался к потребностям экономического и социального развития, постоянно расширял набор специальностей сферы художественного творчества и вывел художественное творчество всех направлений на новый уровень. За этот период было отобрано более 300 работ для национальной художественной выставки и более 40 работ были удостоены государственных наград. Кроме того, было опубликовано большое количество художественных альбомов, учебных пособий по искусству и академической работе.

Академия принимала участие в исследовании архитектуры традиционных горных домов, расположенных в бассейне реки Янцзы (Хуньчунь, Чунцин(重庆洪崖洞)), а также в разработке корпоративного имиджа “Wuliangye Yibin Company” (Ибинь Улянъе Групп)(宜宾五粮液集团), крупномасштабной лаковой росписи чунцинского зала в Доме народных собраний и других важных дизайнерских проектах, получивших высокую оценку художественных критиков. Художественная критика, искусствоведение и теория искусства в академии развивались семимильными шагами, что заложило основу для создания высокопрофессиональных произведений искусства и подготовки талантливых выпускников. Наиболее репрезентативными художниками академии являются Хэ Долин(何多苓), Чжан Сяоган(张晓刚), Чжоу Чунья(周春芽) и другие.

Тяньцзиньская академия изящных искусств(天津美术学院)[127] расположена на берегу и в устье реки Хэйхэ, в центре города Тяньцзинь(天津). Ранее известная как Бэйянская средняя женская школа, она была основана Фу Цзэнсяном(傅增湘), известным современным китайским

[127] Тяньцзиньская академия искусств. Официальный сайт [EB/OL]. [2025-05-11] (《天津美术学院官网》[EB/OL]. [2025-05-11])

педагогом, в июне 1906 года. Это одно из первых государственных высших учебных заведений в Китае. Во время революции 1911 года и «Движения Четвертого мая» появилось большое количество передовиков, таких как Дэн Инчао(邓颖超), Го Лунчжэнь(郭隆真), Лю Цинъян(刘清扬) и Сюй Гуанпин(许广平). Они основали «Общество просвещения» и вместе с Чжоу Эньлаем(周恩来), Ма Цзюнем(马骏) и другими учениками мужской школы возглавили антиимпериалистическую и антифеодальную борьбу в Тяньцзине(天津), вписав славную страницу в современную китайскую историю.

Академия рассматривает программу бакалавриата в качестве своего основного направления, уделяет внимание координации и взаимодействию между преподавателями и студентами и подчеркивает всестороннее развитие данного учебного заведения, сосредоточенное на развитии предмета. Академия придерживается традиции «осмотрительного подхода к науке и внимания к качеству» и строит систему учебных программ для бакалавриата с элементами науки в качестве основного метода для углубления реформы преподавания и повышения качества обучения.

Студенты укрепляют свои базовые знания теории посещением открытых лекций, базовых курсов по специальности и междисциплинарных дополнительных курсов. Благодаря индивидуальному подходу к обучению в группах по выборным дисциплинам и факультативным курсам студенты смогут не только полностью овладеть знаниями по специальности (направлению), но и расширить приобретенные знания через посещение факультатива, курсов переквалификации, курсов дополнительного образования и так далее, также есть возможность выбрать курс самостоятельно или продолжать обучение, чтобы получить более высокий уровень знаний по этой специальности (направлению); или же на основе этой специальности (направления) взять курс дополнительного образования по второй специальности (направлению).

Система наставничества обеспечивает личностный рост студентов, вносит поправки в единую модель обучения, уделяя внимание развитию личности, а также закладывает прочный профессиональный фундамент, полноценную систему знаний и профессиональные навыки, высокий уровень грамотности и творческий потенциал, способность выбирать и развивать себя, а также художественный талант.

В целях совершенствования методов преподавания в последние годы академия инвестировала десятки миллионов юаней в строительство исследовательского центра живописи и скульптуры, исследовательского центра искусства и дизайна и экспериментального центра Школы современного искусства. Были построены аудитории, студии озвучивания и многофункциональные студии. Академия имеет кампусную сеть с мгновенным доступом в Интернет, располагает базой данных художественных ресурсов, множеством информационных платформ в областях преподавания и управления, и постепенно продвигается к цифровому формату обучения.

Библиотека колледжа характеризуется богатой коллекцией книг, коллекцией редких книг и современным доступом к электронным версиям книг. Она располагает коллекцией произведений китайской каллиграфии и живописи, керамики, бронзы и других культурных реликвий, а также обладает почти 10 000 экземпляров различных книг и учебных пособий.

У академии довольно сильный преподавательский состав, объединяющий группу преподавателей искусств и известных ученых, которые имеют высокую репутацию и строгий подход к обучению китайских и иностранных студентов. В настоящее время в Тяньцзиньской академии изящных искусств(天津美术学院) работают в общей сложности 238 штатных преподавателей и 110 внештатных преподавателей. В данном учебном заведении также работают 24 известных ученых из США, Франции, Германии, Японии и других стран, а также известные китайские ученые в качестве адъюнкт-профессоров.

Академия активно проводит программы по обмену иностранными студентами и налаживает дружественные отношения с художественными учебными заведениями США, Франции, Германии, Бельгии, Южной Кореи и других стран. Известных зарубежных профессоров и экспертов часто приглашают в академию для чтения курсов лекций, специальных лекций или проведения выставок живописи. Академия взяла на себя ведущую роль в успешном создании моделей соотношения сотрудничающих учебных заведений: 3 + 1 и 2 + 1 с некоторыми французскими академиями изящных искусств для верификации профессиональной квалификации преподавателей и совместной аккредитации. Обе стороны ежегодно отправляют преподавателей и студентов по обмену на обучение за границу, и каждый год на стажировку во Францию отбирается более 20 студентов. Тяньцзиньская академия изящных искусств(天津美术学院) была создана как академическая исследовательская, творческая и обучающая база, которая составляет основу национальной культуры. Среди художников-представителей данной академии: Ци Хайпин(祁海平), Ли Цзинь(李津), Ли Сяосюань(李孝宣) и другие.

Сианьская академия изящных искусств(西安美术学院)[128] расположена в южном пригороде Сианя(西安), рядом с Малой пагодой Диких гусей на севере и Большой пагодой Диких гусей на востоке. Это единственное профессиональное высшее художественное заведение в Северо-Западном регионе Китая. Кампус занимает площадь более 300 акров, а площадь школьного здания составляет более 100 000 квадратных метров. Ландшафтная среда кампуса выглядит ухожено, с высокими зелеными деревьями, газоном. Современные учебные аудитории академии и общежитие обеспечивают учащимся хорошие условия для обучения и проживания. Колледж открыт для зачисления иностранных студентов и студентов из Гонконга(香港), Макао(澳门) и Тайваня(台湾). В сентябре 2003 года Комитет

[128] Сианьская академия искусств. Официальный сайт [EB/OL].[2025-05-11] (《西安美术学院.西安美术学院官网》[EB/OL].[2025-05-11]])

по присуждению степеней Государственного совета одобрил данное учебное заведение для получения ученой степени уполномоченного подразделения и докторской степени в области изобразительных искусств. Предмет живописи является ключевым предметом высшего образования и визитной карточкой провинции Шэньси(陕西).

В настоящее время академия располагает 14 учебными отделениями (кафедрами), такими как кафедра китайской живописи, кафедра масляной живописи, кафедра гравюры, кафедра скульптуры, кафедра дизайна, кафедра архитектуры и ландшафтного дизайна, кафедра декоративно-прикладного искусства, кафедра дизайна одежды, департамент художественного образования, департамент истории, департамент высших профессиональных колледжей, колледж образования взрослых. Имеется также средняя школа. Есть центр управления экзаменами для самостоятельного изучения и центр подготовки к экзаменам. В настоящее время академия имеет 6 программ подготовки студентов, таких как магистратура, бакалавриат, специалитет, курсы переподготовки, аспирантура. В данной академии на всех специальностях обучается более 8000 студентов, имеется 311 высококвалифицированных преподавателей (в том числе 33 профессора, 66 доцентов и 107 лекторов), из них более 30 ученых, экспертов и профессоров, известных по всей стране и за рубежом, были специально приглашены в качестве профессоров и почетных профессоров академии.

В данном учебном заведении созданы Академия изящных искусств и центр искусства скульптуры, а также художественный музей, виртуальный центр, выставочный зал культурных реликвий и образцов, выставочный зал народного искусства, прекрасная коллекция картин, выставочный зал костюмов этнических меньшинств и различные профессиональные студии. Филиалы были созданы в Шэньчжэне, Циндао и Шанхае, формируя модель открытой школы на базе академии. Здесь также есть профессиональное художественное издание "Northwest Fine Arts", библиотека колледжа

располагает собранием из 320 000 книг и более чем 1900 сокровищами каллиграфии и живописи прошлого.

На протяжении многих лет Сианьская академия изящных(西安美术学院) искусств готовила профессиональных работников искусства, которые идут в ногу с временем и оказывают большое влияние на общество. Она много раз удостаивалась наград на китайских и международных конкурсах. Вплоть до сегодняшнего дня она завоевала 147 государственных медалей и 1107 медаль провинциального и министерского уровней. На международных выставках десятки работ студентов академии были отобраны для выставочных залов Европы, США, Японии и других стран. В сентябре 2003 года профессору Лю Вэньси(刘文西) было присвоено звание первого среди «Ста выдающихся педагогов Китая».

В последние годы Сианьская академия изящных искусств(西安美术学院) активно изучала современные образовательные и преподавательские идеи, методы и модели подготовки талантов, которые отвечают требованиям настоящего времени. Акцентируя свое внимание на качестве преподавания и творчестве, она еще больше расширила зарубежные обмены студентами. Академия последовательно наладила программы обмена студентами с художественными колледжами в США, Великобритании, Японии, Сингапуре, Малайзии и других странах.

Колледж приобрел зал в Париже, в здании, где проводится Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств. В 2003 году художественные выставки преподавателей Сианьской академии изящных искусств(西安美术学院) были успешно проведены в Париже, Норвегии и Южной Корее, что сыграло очень важную роль в укреплении обменов художниками между китайскими и зарубежными академиями изящных искусств. В то же время в Китае были успешно проведены «Китайская вертикаль и горизонталь», «Китайско-Западный семинар по высшему художественному образованию», «Рабочая конференция

по приему в Национальную высшую академию изящных искусств» и осуществлены крупномасштабные проекты по созданию произведений искусства «Запад», которые привлекли пристальное внимание всего Китая к развитию западного искусства. В сентябре 2003 года Центр академических обменов Китайской ассоциации художников был официально зарегистрирован, обогатив и расширив взаимные обмены и художественные дискуссии между академией и старшим поколением художников по всей стране.

Академия рассматривает «создание работ, талантов и продвижение Академии изящных искусств» как свою главную цель. Она неуклонно следует важным идеям «Повернуться лицом в сторону модернизации, к внешнему миру и будущему» товарища Дэн Сяопина(邓小平) и «Тройного представительства» председателя Цзян Цзэминя(江泽民), всесторонне реализует образовательную политику партии, обновляет образовательные концепции, продвигает образовательные идеи, ориентированные на людей, и уделяет внимание развитию у студентов базовых навыков, духа новаторства, прикладных способностей и научного подхода. В преподавании с целью наследования характеристик традиционного искусства и расширения практического направления в искусстве внедряется система учебных студий, где работают известные эксперты. Можно сказать, что Сианьская академия изящных искусств(西安美术学院) в полной мере использует свои авторитет и статус как преимущества, проводя антропологические исследования и уделяя внимание особенностям местной культуры Северо-Запада Китая. Среди художников-представителей академии: Лю Вэньси(刘文西), Ши Лу(石鲁), Чжао Ванъюнь(赵望云), Хэ Хайся(何海霞) и другие.

Институт изящных искусств Хубэй(湖北美术学院)[129] является высшим художественным учреждением Центрального Китая. Он расположен

[129] Хубэйская академия искусств. Официальный сайт [EB/OL]. [2025-05-11] (《**湖北美**术学院。湖北美术学院官网》[EB/OL].[2025-05-11])

в Ухане(武汉), на побережье реки Янцзы. В настоящее время он находится по адресу: улица Чжуншань(中山路), Учан(武昌) (бывший Таньхуалин(昙华林)). Предшественником Института изящных искусств Хубэй(湖北美术学院) является частный художественный колледж Учан(私立武汉艺术学院), основанный в 1920 году Цзян Ланьпу(蒋兰圃), Тан Ицзином(唐义精) и Сюй Цихэном(徐子珩), которые принимали участие в революции 1911 года.

За последние десятилетия преподаватели и студенты института создали большое количество выдающихся произведений искусства, участвовали в художественных выставках и выставках дизайна в стране и за рубежом, а также неоднократно завоевывали государственные золотые и серебряные медали и другие важные награды. Некоторые работы отобраны китайскими и зарубежными художественными музеями, а также опубликовано большое количество монографий и художественных каталогов. После усердной работы нескольких поколений преподавателей Института изящных искусств Хубэй(湖北美术学院), он сформировал свои собственные инклюзивные подходы к обучению и инновационный художественный стиль. В данном институте много талантливых студентов, проживающих по всему северному и южному побережью от реки Янцзы. Некоторые из них стали известными художниками с высокими академическими достижениями, а другие занимали руководящие должности в сфере художественного образования или Департаменте искусств. В настоящее время в институте работает сильный состав преподавателей старшего и молодого поколений, которые успешно развивают творческие способности студентов и делают успешную карьеру в сфере искусства.

С одобрения Департамента образования провинции Хубэй институт создал Исследовательский центр современного публичного виртуального искусства и дизайна, научно-исследовательскую базу в области гуманитарных и социальных наук провинции Хубэй. В данном учебном заведении также есть Институт керамики, Институт скульптуры и Институт

ландшафтного дизайна и так далее. Несколько дисциплин: дизайн и искусство, изобразительное искусство и fine arts - были признаны приоритетными учебными направлениями провинции. Специальность «Изобразительное искусство и живопись» была признана ключевой дисциплиной на уровне провинции, а дизайн и искусство были определены в качестве основных дисциплин для первокурсников в период «Десятой пятилетки (2001–2005 гг.)». Курс обучения стилю живописи гунби(工笔画) на кафедре китайской живописи был оценен как высококачественная учебная дисциплина. Сфера искусства была утверждена в качестве одного из важных проектов для развития, и история искусства была добавлена в качестве новой специальности в программу бакалавриата. Журнал "Huazhong Fine Arts" (Журнал Академии изящных искусств Хубэй) был одобрен Государственным управлением печати и публикаций в качестве ежемесячного журнала и стал известен в стране и за рубежом.

Обмены студентами и преподавателями с зарубежными вузами становятся все более частыми, многих иностранных и китайских профессоров и выдающихся преподавателей приглашают работать в Институт.

Пройдя путь от художественного колледжа Учан, основанного в 1920 году, до сегодняшнего Института изящных искусств Хубэй(湖北美术学院), после приложенных усилий нескольких поколений преподавателей искусства и художников, институт продолжает расти и развиваться, а созданные в нем условия обучения стали более комфортными. Среди художников-представителей академии: Шан Ян(尚扬), Цзэн Фаньчжи(曾梵志) и другие.

Академия художеств и дизайна Университета Цинхуа(清华大学美术学院)[130] является одним из топовых учебных заведений в Цинхуа(清华大学). Это одна из наиболее влиятельных академий искусства и дизайна в Китае. Ее

[130] Художественный институт Университета Цинхуа. Официальный сайт [EB/OL]. [2025-01-11] (《清华大学美术学. 清华大学美术学院官网》[EB/OL].[2025-01-11])

дисциплины по теории искусства, изобразительному искусству и дизайну пользуются известностью.

Предшественницей Академии художеств и дизайна является Центральная академия искусств и ремесел(中央工艺美术学院), которая была основана в январе 1956 года. В 1957 году академия перешла в ведение Министерства культуры, затем была объединена с Центральным институтом искусств и ремесел. В мае 1960 года Министерство культуры присудило академии звание одной из 12 приоритетных художественных учебных заведений. В январе 1998 года Китайская академия управленческих кадров легкой промышленности(中国轻工管理干部学院) была объединена с Академией художеств и дизайна. В сентябре колледж принадлежал Пекину. 20 ноября 1999 года Центральная академия искусств и ремесел(中央工艺美术学院) была официально объединена с Университетом Цинхуа(清华大学) и переименована в Академию художеств и дизайна Университета Цинхуа(清华大学美术学院). Среди художников-представителей академии: У Гуаньчжун(吴冠中), Пан Сюньцинь(庞薰琴), Чжан Дин(张仃) и другие.

2.3. Основные художественные школы Китая

В числе шести основных художественных школ Китая (илл. 9) необходимо назвать прежде всего *Нанкинский университет искусств(南京艺术学院)*, сокращенно «Университет искусств Нанкина», расположен в городе Нанкин(南京), в провинции Цзянсу(江苏). Университет построен Народным правительством провинции Цзянсу при поддержке Министерства культуры и туризма Китайской Народной Республики. Это единственное комплексное художественное учреждение в провинции Цзянсу(江苏). Университет является одним из первых высших художественных учебных заведений, созданных на некоммерческой основе и продолжающих функционировать и по сей день в Китае. Университет представляет первую из шести крупных художественных школ Китая. По разнообразию художественных дисциплин

он занимает первое место в стране. Система обучения данного учебного заведения была построена как инновационная модель подготовки талантливых выпускников государственного уровня, были созданы государственный образовательный проект «План удвоения десяти тысяч» выпускников от Министерства образования, Культурный и творческий центр введения инноваций в обучение в университетах Цзянсу, проект строительства высших учебных заведений университетов Цзянсу и первая партия новых фундаментальных аналитических центров высокого уровня в Цзянсу. Эта провинция является местом рождения ранней художественной системы обучения в Китае, где были созданы первые университетские дисциплины, такие как изобразительное искусство, теория музыки, хореография, теория драмы.

В 1912 году Лю Хайсу(刘 海 粟), основатель китайского художественного образования, учредил Шанхайскую академию изящных искусств(上海美术专科学校) вместе со своими друзьями-живописцами; в 1922 году Янь Вэньян(颜文樑) основал Академию изящных искусств в Сучжоу(苏州美术专科学校); в 1952 году при реорганизации факультетов государственных высших учебных заведений, два факультета: факультет изящных искусств и музыки Шаньдунского университета(山 东 大 学) объединился с университетами Шэцяо, Уси, Цзянсу(江苏无锡社桥), став Восточно-Китайской академией изящных искусств(华东艺术专科学校). В 1958 году Восточно-Китайская академия изящных искусств(华东艺术专科学校) переехала в Динцзяцяо(丁家桥), Нанкин(南京); в июне того же года она была переименована в Нанкинский художественный колледж(南京艺术学院); в 1959 году он был переименован в Нанкинскую академию искусств(南京艺术学院), а в 1967 году она переехала в здание № 15 по северной стороны улицы Хучжу(湖 珠 北 街), Нанкин(南 京). В 1978 году академия была утверждена в качестве первого высшего учебного заведения в стране для

набора студентов на программу магистратуры, а в 1986 году ей было предоставлено право присуждать степень доктора искусствоведения.

Институт искусств Гуанси(广西艺术学院) (Guangxi Arts University), сокращенно «Институт Гуанси», расположен в городе Наньнин(南宁), столице Гуанси(广西), в одном из самых зеленых городов Китая. Институт был построен совместно Министерством культуры и туризма и Народным правительством Гуанси-Чжуанского автономного района. Это одновременно единственное общеобразовательное высшее художественное заведение во всем Южном Китае и первоклассный архитектурный университет Гуанси. Это один из 31 созданных на некоммерческой основе художественных учебных заведений в стране, учрежденных Министерством образования. Гуанси-Чжуанский автономный район входит в список 6 провинций (округов) в стране, которые являются общеобразовательными художественными учреждениями, отобранными для участия в проекте по наращиванию потенциала национальных центральных и западных университетов. Институт был отмечен Министерством образования за высокое качество преподавания для бакалавров. Как архитектурный вуз – это институт с особыми преимуществами в провинции Гуанси, основанный докторами наук провинции Гуанси. Это университет, одобренный Министерством образования КНР и имеющий право рекомендовать выдающихся выпускников бакалавриата для получения степени магистра без сдачи экзаменов.

Предшественником института был Государственный институт подготовки учителей изобразительного искусства для начальной школы провинции Гуанси(广西省会国民基础学校艺术师资训练班), основанный в Гуйлине(桂林) в 1938 году известным музыкантом Мань Цяньцзы(满谦子), выдающимся современным художником и художественным педагогом Сюй Бэйхуном(徐悲鸿) и известным композитором и музыкальным педагогом У Бочао(吴伯超); в августе 1941 года был создан Гуйлиньский институт

изящных искусств(私立桂林美术专科学校); в январе 1946 года Институт подготовки учителей искусств провинции Гуанси(广西省会国民基础学校艺术师资训练班) и Частный колледж изящных искусств провинции Гуйлинь(私立桂林榕门美术专科学校), города Фучжоу(福州) объединились в Художественный колледж провинции Гуанси(广西省立艺术专科学校); в 1953 году государственные университеты были упразднены, а факультеты были реорганизованы; в 1958 году художественный колледж Гуанси(广西省立艺术专科学校) был восстановлен в Наньнине(南宁); в феврале 1960 года он был переименован в Институт искусств Гуанси(广西艺术学院).

Шаньдунский университет искусств(山东艺术学院), расположенный в городе Цзинань(济南), провинции Шаньдун(山东), является учебным заведением, построенным совместно Народным правительством провинции Шаньдун и Министерством культуры и туризма. Университет включает архитектурное отделение, у которого есть право с 2017 по 2023 года присуждать докторские степени учащимся в провинции Шаньдун.

История университета началась с Шаньдунского художественного колледжа(山东艺术专科学校), основанного в августе 1958 года; в декабре 1978 года он был утвержден Министерством образования в качестве высшего учебного заведения и назван Шаньдунской академией искусств(山东艺术学院).

Согласно официальному сайту данного учебного учреждения в июле 2021 года, академия состоит из двух кампусов в Вэньдуне(文东校区) и Чанцине(长清校区). Они занимают площадь более 1000 гектаров, площадь застройки почти 370 000 квадратных метров и содержат коллекцию из более чем 970 000 книг; в университете существует 15 специальностей, 31 специальность бакалавриата, 50 профессиональных направлений и 5 направлений для специалитета; насчитывается 1067 преподавателей и других

сотрудников, 918 преподавателей дневного отделения очной формы обучения и 10192 студента дневного отделения очной формы обучения.

Синьцзянский институт искусств(新疆艺术学院), сокращенно называемый Синьцзянским институтом, расположен в городе Урумчи(乌鲁木齐市), в Синьцзян-Уйгурском автономном районе(新疆维吾尔自治区). Это единственное общеобразовательное высшее художественное заведение на всем Северо-Западе Китая. Это один из семи общеобразовательных художественных институтов в стране, который является членом сети Художественных университетов АСЕАН и Ассоциации университетов искусств Европейского союза. Институт представляет собой специальный проект архитектурного университета Синьцзян-Уйгурского автономного района, поддерживаемого Центральной консерваторией музыки(中央音乐学院), Центральной академией изящных искусств(中央美术学院), Китайской академией оперного искусства(中国戏曲学院) и Университетом социальных наук Китая(中国社会科学院).

Предшественником колледжа был Синьцзянский художественный институт(新疆艺术专科学校), основанный в 1958 году. В 1960 году он был преобразован в Синьцзянскую академию искусств(新疆艺术学院). В 1962 году, в ответ на тогдашнюю политику центрального правительства по корректировке национальной экономики, она была преобразована в Синьцзянскую художественную академию(新疆艺术学校). В 1987 году Синьцзянская академия искусств(新疆艺术学院) была восстановлена с одобрения бывшей Государственной комиссии по образованию.

Юньнаньский университет искусств(云南艺术学院), сокращенно именуемый Юньнаньским университетом, расположен в городском округе Куньмин(昆明), в провинции Юньнань(云南), одной из семи провинций (областей) Китая, где расположены общеобразовательные художественные университеты. Это учебное учреждение получает стипендии китайского

правительства для иностранных студентов в Китае. Этот университет - член Альянса художественных университетов Китая и сети университетов АСЕАН, Российско-Китайского альянса художественных университетов, Китайско-Центрального и Восточноевропейского Альянсов университетов хореографии и искусства, Китайской ассоциации высшего театрального образования и Китайского альянса образования в области сценического искусства.

Самое первое упоминание о колледже можно встретить, обратив внимание на Педагогический колледж Юго-Западного объединенного в 1938 году университета, главный корпус которого был основан Юньнаньской академией искусств в 1959 году. В 1963 году Юньнаньская академия искусств была упразднена, и колледж был передан художественному факультету Куньминского педагогического университета. В 1980 году Юньнаньская академия искусств(云南艺术学院) официально отделилась от Куньминского педагогического университета и стала независимым высшим учебным заведением.

Согласно официальному сайту Юньнаньского университета искусств(云南艺术学院), с марта 2021 года он состоит из двух кампусов: кампуса Чэнгун(呈贡校区) и кампуса Маюань(麻园校区). Кампусы занимают площадь в 800 гектаров и имеют 11 факультетов с общим количеством специальностей бакалавриата – 39. Университет имеет 6 ступеней присуждения степени магистра первого уровня, 8 ступеней присуждения степени магистра инженерных наук и промышленного дизайна; в данном учебном заведении работает 797 преподавателей и других сотрудников, 595 штатных преподавателей, среди учащихся: 10926 студентов дневной формы обучения и 960 студентов-магистрантов.

Цзилиньский университет искусств(吉林艺术学院), сокращенно именуемый Цзилиньский университет, расположен в городе Чанчунь(长春), провинции Цзилинь(吉林). Университет представляет одну из шести крупнейших художественных школ Китая. Это единственное комплексное

высшее художественное заведение на всем Северо-Востоке Китая. Он также участвует в программах китайско-российских обменов студентами и выставками, выступает в качестве преемника опыта выдающихся китайских художников. Университет включает и архитектурное отделение с собственной методикой преподавания, утвержденной Министерством образования.

Данное учебное заведение ранее было известно как музыкальное отделение Северо-Восточного университета и Института филологии и искусства имени Лу Синя(东北大学鲁迅文艺学院音乐系), основанного в 1946 году. Цзилиньский университет искусств(吉林艺术学院) был основан в 1958 году и сменил свое название на Цзилиньскую академию искусств(吉林艺术学院) в 1978 году. Он получил право присуждать степень магистра в 1993 году. В 1995 году он стал одним из первых учебных заведений в провинции Цзилинь с приоритетными для провинции учебными дисциплинами. Школа культурных кадров Цзилиня(吉林省文化干部学校), Школа искусств Цзилиня(吉林省艺术学校), Школа музыкального искусства и хореографии при Театральном институте Цзилиня(吉林省歌舞剧院), Школа искусств города Цзилинь(吉林市艺术学校), Чанчуньская киностудия(长春电影制片厂) и Чанчуньская киноакадемия(长春电影学院) и другие учебные заведения постепенно объединились в Цзилиньский университет искусств(吉林艺术学院).

Согласно официальному сайту университета, с июня 2017 года школа состоит из четырех кампусов: перформанс, моделирование, комплексное обучение и городское искусство. В школе имеется 13 направлений обучения и 42 специальности бакалавриата. В университете работают 659 преподавателей и других сотрудников, в том числе 481 штатный преподаватель. Среди студентов университета: 8178 студентов-заочников бакалавриата, 830 студентов-заочников магистрантов, 7295 магистрантов дневной формы обучения и 53 студента обучаются по программе специалитета.

В каждом регионе есть свои художественные учебные заведения. Это распределение говорит о развитии регионов Китая и дает надежную гарантию получения художественного образования, независимо от местонахождения в Китае. За сто лет развития художественного образования в Китае было сформировано большое количество выдающихся художников, известных во всех уголках мира. Они являются мастерами традиционного китайского искусства, которые умело сочетают его с китайским современным искусством.

ГЛАВА 3. ВЕДУЩИЕ МАСТЕРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА КИТАЯ: ПОИСК И ЭКПЕРИМЕНТ

3.1. Поколение 1900-х: мастера и наставники (Линь Фэнмянь(林风眠), Чан Юй(常玉) (San Yu), У Даюй У Даюй(吴大羽))

Линь Фэнмянь(林风眠)

Художник и педагог Линь Фэнмянь(林风眠) (22 ноября 1900–12 августа 1991, имя при рождении Шаоцюн(绍琼), позднее Фэнмин(风鸣) и наконец Фэнмянь(风眠)) родился в городе Мэйчжоу(梅州) провинции Гуандун(广东). С малых лет он испытывал интерес к рисованию и в 1917 г. поступил в Шанхайскую академию художеств, а в следующем году отправился на учебу в Париж во Францию. После ряда учебных и научных поездок за границу, в 1925 году он вернулся в Китай, где, помимо прочих должностей, занимал пост директора Государственной Бэйпинской (ныне Пекинской) художественной школы. Во время работы в Государственной художественной школе в Бэйпине Линь Фэнмянь(林风眠) активно применял на практике идеи государственного деятеля, учёного, переводчика и педагога, министра просвещения Китайской республики, ректора Пекинского университета Цай Юаньпэя(蔡元培)(1868-1940) о художественном просвещении, внедряя французскую модель обучения и систему прикрепления студентов к отдельным наставникам согласно японской студийной модели обучения, которую он также использовал. Он активно занимался организацией художественных выставок, создавал ассоциации, а также всячески поддерживал искусство стрит-арта и другие художественные направления[131], которые способствовали росту общественного интереса к

[131] NetEase Новости. Ректоры Государственной Бэйпинской художественной школы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://c.m.163.com/news/a/J78AU1UJ0521BMH5.html [дата обращения:

искусству. Раннее изучение основ искусства в Китае, а затем опыт обучения во Франции позволили Линь Фэнмяню(林风眠) переосмыслить культурные различия между китайским и западным искусством. Линь Фэнмянь(林风眠) сравнивал чувственную основу восточного искусства с рациональным духом западного искусства. По его мнению, искусство Востока, как и искусство Запада, самобытно и имеет свои сильные и слабые стороны. Он выступал за усвоение сильных сторон восточного и западного искусства, стремясь создать художественный язык, соединяющий современность, национальную самобытность и индивидуальный стиль. По мнению художника, восточное искусство уделяет особое внимание стилю се-и[132] (дословно: отображать идею; свободный, непринужденный стиль), а западное – реализму. В восточном искусстве в творец передает свои мысли и чувства с помощью изображения природы, заимствуя окружающие вещи для описания своих эмоций. В целом чувственную и эмоциональную манеру восточной живописи он считает более свободной и легкой, в то время как западное искусство в основном фокусируется на конкретных объектах, подражая действительности, и в целом стремится к реализму. Линь Фэнмянь（林风眠 ） подчеркивал чувственный характер восточной живописи и рациональный характер западной. И реализм, и чувственная живопись имеют свои преимущества и недостатки. Линь Фэнмянь（林风眠） замечает: «В западном искусстве композиция имеет склонность к объективности, часто не хватает эмоций и чувств из-за высокого уровня проработки. В восточном искусстве композиция более субъективна, однако зачастую не способна выразить эмоции в полном объеме из-за слишком неразвитой техники исполнения»[133]. Он считает, что в китайском и западном искусстве есть

18.05.2025](网易新闻. 北平艺专的校长们 [EB/OL]. [2024-08-06]. https://c.m.163.com/news/a/J78AU1UJ0521BMH5.html)

[132] Се-и («се» — писать и «и» — идея, смысл)— один из основных стилей традиционной китайской живописи, передача идеи, самой сути предметов в свободной форме. Мастера се-и работали преимущественно в жанрах пейзажа и «цветы и птицы». Стиль сформировался в 8–12 веках в среде художников-интеллектуалов, буддийских и даосских монахов.

[133] Линь Фэнмянь. «Будущее восточного и западного искусства» // Журнал «Восток». — 1926. — Т. 23.

сильные стороны, которые могут компенсировать их слабые стороны, и что эти два направления могут восполнять свои недостатки с помощью заимствования достоинств друг друга. Объединение китайского и западного искусства стало новым направлением, которое Линь Фэнмянь(林风眠) предложил для развития китайской живописи.

Линь Фэнмянь(林风眠) писал: «Искусство — это прямое выражение мыслей и чувств самого художника, а мысли и чувства художника всегда принадлежат ему самому, художник — дитя своего времени»[134].Он всю жизнь размышлял о том, как должны сочетаться китайское и западное искусство, и в своей практике он не просто копировал и заимствовал черты обоих направлений. При знакомстве с западным модернизмом он перенял не только его способы выражения, но и философские размышления, составляющие его содержание. Изучая китайское искусство, он глубоко вникал в заложенные в нем национальные традиции и культурные коды, изучал народное искусство. Сочетание восточных и западных черт стало поиском точек соприкосновения двух культур. Научные и гуманистические идеи Запада, несомненно, были передовыми для Китая того времени, и именно способы их совмещения с глубокой и многогранной культурой Китая являются основой современного китайского искусства.

В работах Линь Фэнмяня(林风眠) мы видим, как он, используя цвет, сочетает западную живопись с традиционными китайскими техниками, и наблюдаем процесс преобразования цвета традиционного искусства Китая. В данном случае художнику удалось создать классическую модель творческого сочетания идей Востока и Запада.

В период обучения за границей работы Линь Фэнмяня(林风眠) отражают его критический подход к западному искусству, когда он в

– № 10. — С. 13 (林风眠,《东西艺术之前途》,载《东方杂志》第二十三卷第十号，第 13 页)

[134] Линь Фэнмянь. Будущее традиционной китайской живописи, которого мы желаем // Будущее. — 1933. — № 1 (январь). — С. 5. (林风眠，<我们所希望的国画前途>,载《前途》创刊号，1933 年 1 月，第 5 页.)

основном перенимал западные способы выражения, содержание которых накладывалось на размышления об особенностях китайского искусства. Возможно, «Лежащая обнаженная» Амедео Модильяни (илл. 10) и «Одалиска, лежащая под магнолиями» Анри Матисса (илл. 11) послужили источником вдохновения для картины «Зеркало души» Линь Фэнмяня(林风眠) (илл. 12).

Для китайского искусства начала XX века тема обнаженной натуры была крайне нетипичной и, несомненно, естественность обнаженных женщин Модильяни, плавные изгибы их тел, яркие и насыщенные цвета его картин, и ориентализм в работах Матисса привлекли внимание Линь Фэнмяня(林风眠) и подтолкнули его к созданию картины «Зеркало души». При написании этой работы Линь Фэнмянь(林风眠) не придерживался реалистичной техники письма, а напротив, использовал традиционную для китайской живописи легкость, чтобы выполнить набросок и залить его цветом. На картине изображена средневековая девушка-служанка, которая ведет себя непринужденно и сдержанно, движения ее спокойны и плавны. Несмотря на то, что в работе представлена обнаженная натура, она наполнена характерной для Востока утонченной эстетикой. Линь Фэнмянь(林风眠) перенял лучшие черты западных форм искусства, однако он всегда был привязан к китайскому искусству, не отказался от традиций и восхищался традиционным китайским свободным стилем се-и. Он считал, что китайские художники его времени копировали шедевры древности, забывая о естественности и экспрессивности. Его взгляд на китайское искусство всегда был диалектическим, он предлагал наблюдать за действительностью, но при этом не забывать о выразительности. Несмотря на увлечение западной художественной мыслью, Линь Фэнмянь(林风眠) не ратовал за полную трансформацию китайского искусства. Он нашел в китайском традиционном искусстве, народном творчестве и исторических памятниках вдохновение и

художественные перспективы, а богатая национальная культура и история Китая позволили ему двигаться вперед и совершенствоваться на этом пути, что и привело к созданию целой серии работ, таких как «Танец» (илл. 13).

Источником вдохновения художника послужили привлекшие в то время внимание всего мира фрески Дуньхуана, которые отличались свободными и динамичными линиями, особой выразительностью, символизирующей искусство Востока, которая всегда пользовалась популярностью на Западе. Фигура служанки на картине Линь Фэнмяня(林风眠) «Танец» отличается от типичного для дуньхуанской живописи изображения летающих людей, так как она не парит в воздухе, а стоит на земле, цвета при этом использованы простые и яркие, а ее поза напоминает сохранившиеся статуи Бодхисаттвы в пещерах Дуньхуана(敦煌). В плавных линиях контура прослеживаются черты классической древней живописи, которые напоминают каменные барельефы династии Хань (206 до н.э. — 220 н.э.). Серьезная подготовка в области традиционного искусства позволила художнику сочетать древние и новые для того времени виды китайского искусства, используя свой уникальный художественный метод для воплощения своих идей. Работы Линь Фэнмяня(林风眠) «Дама с пипой» (илл. 14, 16), «Прекрасная дама» (илл. 15), «Прощай, моя наложница» (илл. 17), «Военачальницы из дома ян» (илл. 18) и «Оперные персонажи» (илл. 21) явно восходят к традиционной китайской опере, манера изображения фигур при этом напоминает кубизм Пикассо (илл. 19-20), но не в западном стиле, а в духе восточной эстетики (илл. 16-21).

Философия искусства Линь Фэнмяня(林风眠), идея гармонии Востока и Запада заключались не в том, чтобы перенять как можно больше сильных сторон западного искусства или сохранить как можно больше особенностей китайской живописи, а в анализе конкретных проблем. Он делает акцент на личных взглядах творца, на том, что он хочет выразить, какие образы он будет использовать при этом, и во время работы художник черпает

вдохновение из традиционного китайского искусства и дополняет его техниками и формами западного. В тогдашнем художественном контексте такая ориентированная на проблему практика и ее теоретическое обобщение были особенно ценны: художнику удалось не только преодолеть ограничения формального коллажа, характерного для раннего синтеза Востока и Запада, но и выйти за пределы зависимости от традиции или модерна. Эта концепция имеет важное значение для современной художественной практики.

В современную эпоху китайское искусство подвергается сильному влиянию Запада и, хотя «Движение за новую культуру» принесло в Китай передовые западные идеи, оно также обозначило пропасть между культурой того времени и традиционной китайской культурой. Некоторые художники слишком критично относятся к традиционному китайскому искусству и слепо поклоняются западному искусству и его ценностям, не стремясь к пониманию культурного кода своей страны во время создания своих работ. Есть мнение при оценке концепции Линь Фэнмяня(林风眠) о гармонии Востока и Запада, что сочетание черт, присущих Востоку и Западу, в корне невозможно, и что его творчество можно охарактеризовать как "китайское не является китайским, а западное не является западным". По этой причине его идея не работает, и он не может достичь вершин в области искусства. Однако при анализе творчества Линь Фэнмяня(林风眠) мы видим новое направление развития искусства и новые возможности.

В своей работе «Об изучении искусства» Линь Фэнмянь(林风眠) пишет: «Искусство – это составление художником хороших материалов в красивые образы, а затем выражение его мыслей и чувств через эти красивые образы, с тем чтобы другие могли оценить те же мысли и чувства, что и художник, исходя из этих красивых образов... Существует два вида красоты: утонченная и роскошная. Утонченная красота делает людей счастливыми... Величественная красота вдохновляет людей на новые свершения, то есть

зарождает в них мужество или веру»[135]. На картинах Линь Фэнмяня(林风眠) женские образы приобретают утонченность благодаря использованию более насыщенных цветов, и, подобно картинам династий Тан и Сун, выражают прекрасный характер и мягкость женщин. Такая установка позволяет вспомнить слова Матисса: «Я мечтаю об искусстве, полном равновесия, спокойствия, ясности, свободном от тревожащих и гнетущих тем, искусстве, которое могло бы дать отдых уму интеллектуального работника, делового человека, литератора, подобно тому, как удобное кресло дает отдых физически усталому человеку. Я хотел бы, чтобы люди, которые утомлены, подавлены и разбиты, глядя на мои картины, отдыхали и обретали мир»[136].

С точки зрения современной глобализации, смешение идей Востока и Запада является характерной чертой современности. В эпоху развитого мобильного интернета политика, экономика и культура уже давно неразрывно связаны и избежать их взаимопроникновения невозможно, что еще более усложняет проблему столкновения культур. Столкновение китайской и западной культур является неизбежной тенденцией времени, и идея о гармонии и взаимодополнении Востока и Запада Линь Фэнмяня(林风眠) имеет особую ценность в настоящее время. Концепция Линь Фэнмяня(林风眠) о творческой свободе, направленной на сочетание черт восточного и западного искусства, служит источником вдохновения для представителей современного китайского искусства. Свобода творчества, которую он отстаивает, по сути, является проявлением творческой инициативы. Творец сам выбирает необходимые составляющие для интеграции и создания произведения на основе полного и всестороннего понимания объективных факторов, независимо от того, китайская это культура или западная. Директор Французского музея Чернуши Жан-Пьер Элена на персональной

[135] Линь Фэнмянь. Полное собрание сочинений. – Т. 4: Сборник статей / под ред. Чжу Пу. — Пекин: Издательство «Молодёжь Китая», 2014. — С. 180.(林风眠著 朱朴主编《林风眠全集》第四册（文集），北京，中国青年出版社，2014 年 12 月. P180.)

[136] И Лэ. «Танец» Матисса // Форум партии и правительства (Кадровые выдержки). — 2009. — № 7. — С. 52 (易乐.马蒂斯的《舞蹈》//《党政论坛(干部文摘)》 2009(07). P. 52)

ретроспективной выставке Линь Фэнмяня(林风眠)[137] сказал: «На протяжении полувека среди всех китайских художников господин Линь Фэнмянь(林风眠), несомненно, занимает первое место по вкладу в освоение западной живописи и её техник. Вне всяких сомнений, начиная с 1928 года, он считал своей задачей стремление к “гармоничному идеалу синтеза восточной и западной духовности”».[138]

Понимание Линь Фэнмянем(林风眠) различий между китайским и западным искусством имеет большое влияние на современных художников Китая. Кроме того, в наше время создание произведений искусства не ограничивается западной масляной живописью или китайской живописью тушью. С развитием технологий появилось много новых форм творчества, таких как диджитал-арт, и множество стилей живописи. В наше время существует многообразие форм выражения, но содержанию не хватает уникальности и глубины. Во многих работах Линь Фэнмянь(林风眠) прибегал к западным абстрактным выразительным приемам, чтобы передать содержание китайского искусства, при этом используя своеобразную практику сочетания черт Востока и Запада, понимая, что содержание произведений искусства должно отражать суть китайской культуры и дело совсем не в формальных приемах.

Чан Юй(常玉) (San Yu)

[137] Линь Фэнмянь. Персональная ретроспективная выставка [Выставка] / Musée Cernuschi (Музей Чернуши). – Париж, 22 сентября – 28 октября 1979. Эта международная выставка стала важным этапом в понимании позднего творчества Линь Фэнмяня, в концентрированном виде представив результаты его художественной практики, объединяющей восточные и западные традиции.(指的是 1979 年 9 月 22 日至 10 月 28 日在巴黎赛努奇博物馆（Musée Cernuschi）举办的林风眠个人回顾展。这是林风眠晚年艺术生涯中具有里程碑意义的国际展览，集中呈现了他融通中西的艺术实践成果)

[138] Канцелярия по местным хроникам Народного правительства провинции Гуандун. Современный мастер преобразования китайской живописи — Линь Фэнмянь и его картины [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.gdwsw.gov.cn/rwcq/content/post_31339.html (дата обращения: 18.05.2025).(广东省人民政府地方志办公室. 中国画变革的当代大师 —— 林风眠与他的画 [EB/OL]. [2024-08-06]. https://www.gdwsw.gov.cn/rwcq/content/post_31339.html)

Известный художник своей эпохи Чан Юй(常玉) (14 октября 1900–12 августа 1966, наст. имя Чан Юшу(常有书)), родился в Шуньцине(顺庆) (ныне Наньчун(南充)) провинции Сычуань(四川). Китайские художники, жившие во Франции в начале XX века, создавали произведения искусства с восточным колоритом в стиле Чан Юя(常玉), которые стали важной частью истории китайского искусства. Картины Чан Юя(常玉) свидетельствуют о приверженности художника традиционной китайской культуре. В работах Чан Юя(常玉) используется множество китайских составляющих, которые несут в себе глубокий восточный колорит. Картины Чан Юя(常玉), на которых он изображает растения, животных и человеческие фигуры, носят современный характер, но в то же время наделены сильным традиционным китайским подтекстом. Эти работы служат источником вдохновения для развития процесса смешения идей Востока и Запада в эволюции современной живописи и относятся к наиболее показательным практикам выдающихся мастеров китайского искусства.

1920-е годы стали началом революции в области культуры и искусства. Идея новаторства была выдвинута и в развитии традиционной китайской живописи. Стремясь к совершенствованию и новаторству в китайской живописи, Сюй Бэйхун(徐悲鸿), Линь Фэнмянь(林风眠) и многие другие китайские художники уехали учиться в Париж в надежде найти новые пути развития китайской традиции в центре западного искусства. Чан Юй(常玉) был одним из китайских художников, отправившихся в Европу с целью изучения техники западной современной живописи. В то время как его товарищи со временем вернулись на родину, он остался в Париже до конца жизни. В своем творчестве исследовал использование китайских приемов живописи на основе изучения современных западных техник живописи, сформировав в итоге свой собственный уникальный стиль, который представлял собой слияние китайского и западного направлений живописи. Анализ китайских мотивов в картинах Чан Юя(常玉) может послужить

ценным руководством для развития современного изобразительного искусства, сочетающего в себе идеи Востока и Запада.

Чан Юй(常玉) проявил способности к рисованию с юных лет, однако начал заниматься живописью серьезно после обучения во Франции, примерно в 1925 году. В 1918 году Чан Юй(常玉), благодаря торговому бизнесу своего брата в Японии, получил возможность посетить французскую столицу, где и познакомился с западными стилями искусства – фовизмом и постимпрессионизмом. В 1919 году Чан Юй(常玉) вернулся в Шанхай, чтобы разработать дизайнерский проект для компании по производству зубных щеток, принадлежащей его брату. Шанхай как крупнейший торговый порт Китая того времени был одним из центров экономических, культурных и информационных обменов с зарубежными странами, а красивые брошюры, которые печатали иностранные производители, и то, как они рекламировали свою продукцию в ежемесячных изданиях, послужили образцом для китайских производителей. Чан Юй(常玉) отвечал за дизайн ежемесячников и плакатов, в которых чаще всего использовал народные мотивы, и этот опыт заложил основу его стиля живописи. В 1919 году страна вступила в новый важный период перемен в развитии культуры и искусства. Именно в этот период, вслед за растущей популярностью обучения за рубежом, Чан Юй(常玉) решил поехать учиться в Париж. Будучи центром западной культуры и искусства того времени, Париж стал пристанищем для многих художников, известных сегодня во всем мире. Здесь царила творческая атмосфера и кипела художественная жизнь. В 1921 году Чан Юй(常玉) поступил в Академию де ла Гранд Шомьер в Париже, обучение в которой отличалось от традиционного академического образования. В Академии изучались свободные техники живописи, что совпадало с художественным стремлением Чан Юя(常玉) к свободе самовыражения. Это было характерно и для таких мастеров китайской живописи, как Линь Фэнмянь(林风眠), Пань Юлян(潘玉良), Лю Хайсу(刘海粟) и У Гуаньчжун(吴冠中). Чан Юй(常玉) оставался в

Париже до конца своих дней, занимаясь свободной творческой деятельностью, но смерть брата на родине, означавшая потерю источника финансирования, а также отстраненный характер художника привели к тому, что последние годы он провел в бедности и одиночестве. В 1966 году Чан Юй(常玉), пытаясь согреться в своём жилище, из-за сильного голода не заметил утечку газа. В результате отравления угарным газом он трагически скончался на чужбине в возрасте 66 лет. В своих работах Чан Юй(常玉) использовал кисть, чтобы рассказать о своем внутреннем мире, опираясь на свои знания и понимание западной живописи и традиционной китайской культуры, которую он постигал с детства, создавая уникальный художественный язык, который сочетает в себе черты Востока и Запада и пропитан восточной атмосферой.

Художественный язык – это художественные приемы в живописи, служащие для выражения субъективных идей художника с помощью использования им ряда изобразительных средств. Другими словами, язык живописи – это инструмент для выражения мыслей и переживаний художника. Художественный язык Чан Юя(常玉) воплощает его личное понимание традиционной китайской культуры через масляную живопись, что приводит к смешению восточной и западной культур и формирует уникальные восточные черты в картинах. Его близкий друг Ван Цзиган(王季冈) вспоминал подробности парижской жизни Чан Юя(常玉) в тот период: «Его жизнь была, можно сказать, насыщенной и разнообразной, он был дружелюбен с друзьями, иногда даже покуривал опиум. Днём, помимо занятий живописью в Академии де ла Гранд Шомьер, Чан Юй часто читал книги и делал зарисовки в кафе, развивая свою наблюдательность и выразительность, полностью погружаясь в богемный образ жизни, чтобы глубже прочувствовать саму суть существования»[139].

[139] Гу Юэ. Исследование искусства Чан Юя — к вопросу о модерности китайского изобразительного искусства [D]. – Университет Цинхуа, 2008. – С.87.(顾跃. 《常玉艺术研究——兼及中国美术的现代性》[D]. 清华大学, 2008: 87.)

Стремление к свободе самовыражения Чан Юя(常玉) привело его к созданию картин, которые свидетельствовали о его интересе к традиционной китайской культуре. Он пишет тушью на бумаге изображения человеческих фигур с помощью свободных и лаконичных линий, делая акцент на женских бедрах, преувеличивая их действительный размер. Эта черта отличает работы Чан Юя(常玉) от рациональной и реалистичной живописи, выражая чувственность и лиризм в соответствии с идеей традиционной китайской культуры об «единстве тела и духа», подчеркивающей эмоциональность создаваемых образов (илл. 22).

Лаконичные ритмичные линии являются основным приемом в восточной живописи. Западный же рисунок подчеркивает форму предметов. Китайская живопись имеет тенденцию быть более эмоциональной, более ритмичной. Линии как художественный прием используются Чан Юем(常玉) в различных сериях работ с изображениями животных, деревьев бонсай и человеческих фигур (см., например, его работу «Шпрехшталмейстер верхом на коне», илл. 23).

Здесь используются жесткие, но не тяжелые черные, грубые линии для очерчивания фигуры лошади с выразительными изгибами ее суставов, что придает всему произведению ощущение массивности скульптуры. Простые и свободные линии, наполненные чувством ритма, которые использует в своих работах Чан Юй(常玉), неразрывно связаны с его навыками китайской живописи и каллиграфии.

В традиционной китайской культуре культурные коды имеют важное значение в социально-культурной коммуникации и имеют глубокий смысл, а их элементы связывают национальную мысль, культуру, этику и чувства. Существует множество традиционных китайских культурных кодов, среди которых занимают важное место и высоко ценятся символы, приносящие удачу. Чан Юй(常玉) родился в богатой семье. Его отец, известный в

провинции Сычуань(四川) художник, в раннем возрасте познакомил его с многогранной традиционной китайской культурой, а благодаря богатому образу жизни у него было много декоративных предметов с красивыми традиционными узорами и орнаментами. В раннем возрасте Чан Юй(常玉) познакомился с традиционными китайскими народными мотивами и символами, что заложило основу их использования в его последующих работах. В работах Чан Юя(常 玉) часто встречаются благоприятные китайские символы, которые он привносит и в западную современную живопись не только как выражение ценностей гармонии гуманистического духа Востока и Запада, но и как выражение его уважения к собственной национальной культуре и привязанности к родной земле. Использование традиционных китайских символов в картинах Чан Юя(常 玉) является утонченным, но прямым выражением его тоски по дому, когда он находится в чужой стране и не может вернуться на родину (илл. 24).

Картины Чан Юя(常玉), будь то изображения растений, животных или людей, пронизаны китайскими мотивами, которые являются концентрированным выражением китайского колорита. В его картинах на ботанические темы находит отражение китайская специфика. Он в основном изображает цветы сливы, орхидеи, бамбук и хризантемы. Слива, орхидея, бамбук и хризантема известны в традиционной китайской культуре как «Четыре благородных сюжета» и являются символами китайской духовной культуры, выражением китайского темперамента и китайского духа. Среди работ западных живописцев не так часто можно встретить мотивы сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы, что они не характерны для западных верований и философских воззрений. Аналогичным образом китайские писатели, находясь под влиянием традиционной культуры, использовали темы сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы для выражения своих личных глубоких чувств. Существует множество традиционных стихотворений, восхваляющих «Четыре благородных сюжета». На картинах Чан Юя(常玉),

изображающих бонсай, цветы и травы (илл. 29) также можно встретить сливу, орхидеи, бамбук и хризантемы во всем их своеобразии (илл. 30), и по его манере исполнения видно, что, хотя он и использует западную технику масляной живописи, но прибегает к помощи традиционных китайских каллиграфических кистей, чтобы убедительно передать красоту растений. В то же время однотонный фон его работ перекликается с пустым пространством, характерным для китайской живописи гохуа. Все это отражает элементы традиционной китайской культуры в картинах Чан Юя(常玉), а также служит воплощением темперамента традиционных китайских художников-литераторов (илл. 25).

В картинах Чан Юя(常玉) на тему животных чаще всего изображается лошадь. Лошади занимали особое место в сердце Чан Юя(常玉), так как его отец имел репутацию художника, избиравшего это животное для своих произведений. Например, на картинах Чан Юя(常玉) «Две лошади на ковре» (илл. 31), «Две лошади на красной земле» и «Две лошади у засохшего дерева» фигуры двух пасущихся лошадей размещены в обширном природном пространстве. Помимо лошадей в работах Чан Юя(常玉) также можно часто встретить леопарда. Свирепый хищник предстает перед нами в позе спокойного домашнего кота, как, например, на картинах «Леопард» (илл. 26) или «Два леопарда под деревом». Здесь точно также в большом пространстве леопарды изображены очень маленькими. Наиболее типичной китайской составляющей в работах Чан Юя(常 玉) на тему животных является прием, заключающийся в изображении большими плоскостями общего пространства и помещении в это большое пространство небольших фигур животных, как, например, на картине «Одинокий слоненок» (илл. 32). «Он всегда был свободным человеком, жил легко и непринуждённо, не

стремился к славе или выгоде — лишь к искусству»[140], — вспоминали о нём. За три дня до смерти он написал эту работу и сказал своему другу: «Это очень маленький слон, бегущий по бескрайней пустыне. Это — я»[141]. Кроме того, в картинах Чан Юя(常玉) с изображением животных композиционное решение создает ощущение спокойного созерцания, что соответствует культуре тактичности и сдержанности, характерной для китайского народа, и отвечает традиционной китайской черте – никогда не говорить прямо о предмете. Чан Юй был одинок. Он говорил: «В моей жизни нет ничего. Я просто художник. Что касается моих работ — достаточно взглянуть на них, чтобы всё понять… Мои картины говорят о простоте»[142]. Картины на тему животных скрывают в себе множество личных эмоций художника, которые требуют от зрителя детального рассмотрения. Это также является важной чертой китайской культуры в картинах Чан Юя(常玉).

Среди картин Чан Юя(常玉), изображающих человеческие фигуры, женские портреты лучше других отражают китайскую специфику. Китайские картины с изображением женщин имеют долгую историю и являются важной частью традиционной китайской живописи. Картины Чан Юя(常玉) с изображением женщин занимают свое особое место в эволюции китайской живописи, являясь наследием и в то же время новаторством традиционной китайской живописи, воплощая слияние традиционной китайской живописи с западным искусством. На картине Чан Юя(常玉) «Сидящая женщина» (илл. 27) лицо женщины изображено изящным, а тело имеет грубые черты, в соответствии с традиционными представлениями об эстетике китайских женщин. Однако здесь художник преувеличил икры женщины, что, вероятно, является отражением восприятия реальности автором, увидевшим красоту в

[140] Чжан Цун. Красота традиционных китайских символов в живописи Чан Юя [J] // Коллекционирование и инвестиции. – 2023. – №14(12). – С.16. (张聪.《常玉绘画中的中国传统符号之美》[J].《收藏与投资》, 2023, 14(12): 16.)

[141] Там же.

[142] Чэнь Дэнхэ. Чан Юй: «У меня не осталось ничего в жизни…» [J] // Чунцин и мир. – 2017. – №2. – С. 72–75. (陈登和.《常玉：我的生命中一无所有》[J].《重庆与世界》, 2017(02): 72–75.)

крепких формах иностранок. В другой картине Чан Юя(常玉) «Портрет красавицы в перчатках» зелёные перчатки становятся единственным ярким акцентом в картине, отсылая традиции колористики фресок Дуньхуана(敦煌) с характерной «сине-зелёной» тонировкой и перекликаясь с западной модернистской теорией символики цветов, где зелёный ассоциируется с надеждой и пробуждением. Такая визуальная риторика, основанная на синтезе Востока и Запада, точно отражает культурные поиски идентичности китайских художников, обучавшихся во Франции в XX веке.

Традиционные благоприятные китайские народные символы очень часто фигурируют в работах Чан Юя(常玉), появляясь в различных сюжетах того или иного периода. Чан Юй(常玉) использует их как основной объект выразительности на картине или просто для ее украшения. У Гуаньчжун(吴冠中) с восхищением писал: «…Розовый сон уносит нас в лёгкие следы размытых чернил на белоснежной бумаге. Несомненно, бумага родной страны взрастила юного Чан Юя(常玉) — это аромат материнского молока, который невозможно забыть на протяжении всей жизни»[143]. Например, на его картине маслом 1930 года «Обнаженная, лежащая на пестром ковре» (илл. 28) половину пространства занимает расстеленное под фигурой покрывало, на котором изображено множество узоров и символики: северный олень, символизирующий богатство и власть, лошадь, символизирующая успех и верность, лебедь, символизирующий добропорядочность и смелость, карп, символизирующий процветание, виноградная лоза, символизирующая богатство и долголетие, цветок сливы с типичными для традиционной китайской культуры коннотациями. Хотя эти символы не являются основным содержанием картины, они становятся для Чан Юя(常玉) необходимым способом приукрасить и обогатить ее. С помощью этих символов художник демонстрирует восточные ценности. Сравним картину «Обнаженная,

[143] Гу Юэ. Исследование искусства Чан Юя — к вопросу о модерности китайского изобразительного искусства[D]. – Университет Цинхуа, 2008. – С.87. (顾跃. 《常玉艺术研究——兼及中国美术的现代性》[D]. 清华大学, 2008: 87.)

лежащая на пестром ковре» Чан Юя(常玉) с картиной «Лежащая обнаженная (на левом боку)» (илл. 33) Модильяни, западного художника того же периода.

Несмотря на то, что на обеих картинах изображена обнаженная женщина, лежащая на боку на покрывале, прослеживаются некоторые отличия. Модильяни использует белое покрывало и темный фон, чтобы выделить саму женщину, тем самым акцентируя внимание на центральном участке картины, а слегка наклоненная по диагонали обнаженная фигура – это классическое композиционное решение западных художников. В сравнении с картиной Модильяни, обнаженная женщина Чан Юя(常玉) не так детально прорисована. Он уделяет особое внимание внешним очертаниям фигуры, и мы видим характерное для него преувеличение женских бедер. Одеяло, украшенное многочисленными традиционными китайскими символами, придает всей картине восточную атмосферу, такую же поэтическую и содержательную, как рисунки тушью древних китайских ученых.

В своих ранних картинах маслом Чан Юй(常玉) использовал в качестве подписи народную печать «Благословение небожителей», где оба иероглифа вместе образовывали иероглиф «Чан». Позднее он стал использовать подпись, состоящую из двух иероглифов имени – Чан Юй(常玉) и его латинское написание заглавными буквами – Саньи, и выглядело это так: 常玉 SANYU. Так же он довольно часто подписывал свои работы вторым иероглифом из своего имени – Юй (玉), нередко заключая его в квадратную рамку, схожую по форме с китайскими печатями. Такая подпись очень напоминала китайский иероглиф «го» (国 – государство), который входит в китайское название страны (中国). В такой многозначности очень ярко и органично прослеживается китайская специфика.

Картины Чан Юя(常 玉) наполнены элементами традиционной китайской живописи и каллиграфии. Свободные линии традиционной китайской каллиграфии, представленные в работах Чан Юя(常玉), являются

совершенно уникальным живописным средства выражения. Например, в момент радости он использует плавные и простые линии, чтобы очертить стройность и воздушность женщин, выражая легкость и радость жизни; в период разочарования он использует грубые и резкие линии, чтобы отразить одиночество и непреклонность. В то же время при создании картин маслом Чан Юй(常玉) использует традиционные китайские черты плоскостного декоративного искусства, сочетая монохромные заливки с линиями, очерчивающими объекты, не преследуя цель максимально объективного воспроизведения предметов, что передает уникальные восточные черты в его картинах маслом. Уникальный язык живописи, выраженный в картинах Чан Юя(常玉), глубоко укоренен в его собственной культуре и искусстве и сочетается с западным искусством. Всестороннее использование элементов китайской живописи в картинах позволило художнику сохранить свою самобытность, что в конечном счете сформировало уникальный язык живописи Чан Юя(常玉).

Шао Сюньмэй(邵洵美) писал в журнале «Золотой чертог» («金屋月刊»): «К счастью, в это время у нас всё ещё есть Чан Юй(常玉), оставшийся в Париже… Каждая его линия столь живо выразительна, что сердце зрителя начинает биться быстрее. А особенно — несколько легких мазков белил, нанесённых с кажущейся простотой, сразу дают почувствовать живое тепло плоти: мы понимаем, что в этих работах — сама жизнь, сама луна…»[144].

В процессе изучения возможностей сочетания китайской живописи с западным искусством Чан Юй(常玉) выбрал совершенно иной путь для интеграции Востока и Запада, нежели другие. Французское влияние, которое испытал Сюй Бэйхун(徐悲鸿), выражалось в реализме, реалистическом стиле, прежде всего, в композиции картины, и в результате сформировало сочетание китайского и западного стилей, которые фокусируются на

[144] Гу Юэ. Чан Юй (Великая коллекция мирового искусства)[M1]. – Шицзячжуан: Издательство образования Хэбэя, 2007. – С.11(顾跃.《常玉(世界名画集)》[M1]. 石家庄: 河北教育出版社，2007: 11.)

передаче освещения и фактуры. В картинах Чан Юя(常玉) в качестве основы выразительности используются элементы китайской культуры. За образец берется традиционная китайская каллиграфия, и пишет художник с помощью традиционных инструментов, таких как кисти для каллиграфии, добиваясь собственного осмысления слияния Востока и Запада, в отличие от реалистичных работ Сюй Бэйхуна(徐悲鸿), выполненных тушью. Причина формирования уникального стиля слияния западного и восточного искусства в картинах Чан Юя(常玉) во многом связана с его особым опытом обучения и манерой живописи. С одной стороны, Чан Юй(常玉) не посещал классические западные художественные школы, такие как Парижская Национальная высшая школа изящных искусств, а предпочел учиться в Академии де ла Гранд Шомьер, формат обучения в которой полностью отличался от классического академического обучения, что позволило Чан Юю(常玉) изучить технику живописи, основанную на новой свободной технике рисования эскизов, и развить художественное стремление к самовыражению. С другой стороны, у Чан Юя(常玉) есть свой уникальный подход к изучению живописи, который заключается в том, чтобы глубже погрузиться в жизнь. При написании картин художник часто обращался к реальной жизни, чтобы понять современную французскую культуру и искусство. Он проводил много времени в кафе, галереях и кабаре, черпая вдохновение и совершенствуя свои живописные техники в процессе знакомства с жизнью французов. В то же время, традиционное китайское воспитание и образование, полученное Чан Юем(常玉) с детства, и его приверженность традиционной китайской культуре позволили ему выразить ее мотивы в своем творчестве, впоследствии сформировав особый стиль слияния искусства Востока и Запада. Как отметил голландский искусствовед Ян Д. Воскул: «Тот, кого не тронут картины Чан Юя(常玉), можно сказать, лишён вкуса. Его композиции изящны и благородны, цветовое решение тонко и продуманно, создавая неотразимую ауру. Этот молодой китайский

художник Чан Юй(常玉)… с одной стороны, унаследовал художественные качества своих предков, с другой — получил новое вдохновение из европейской мысли.[145]»

У Даюй(吴大羽)

У Даюй(吴大羽) (1903–1988) так же относился к поколение первых художников и педагогов, получивших образование во Франции в начале XX в. Он был пионером в становлении современной масляной живописи в переходный период китайской культуры после Движения Четвертого мая, а также художником-новатором своего поколения в первых исследованиях китайской абстрактной масляной живописи. У Даюй**(吴大羽)** был учителем таких художников, как Чжао Уцзи(赵无极), Чжу Дэцюнь(朱德群) и У Гуаньчжун(吴冠中), которые известны во всем мире. Его вклад в развитие современной китайской масляной живописи невозможно переоценить. У Даюй**(吴大羽)** нашел баланс между культурами Китая и Запада и стал одним из немногих художников, которые сочетают в своем творчестве черты Запада и Востока и в то же время в значительной степени являются продолжателями китайской художественной традиции.

Его творчество обладает всеми характерными чертами китайской абстрактной живописи. Современный китайский художник и каллиграф, доктор искусствоведения Не Вэйгу(聂危谷) утверждает: «С У Даюем**(吴大羽)** связывают подъем абстрактной масляной живописи в Шанхае в начале 1980-х годов и ее дальнейшее развитие вплоть до сегодняшнего дня. Он является ключевой фигурой в эпоху идейных перемен и художественной революции. Его вклад существенен для китайского искусства» [146] . Китайский

[145] Гу Юэ. Исследование искусства Чан Юя — к вопросу о модерности китайского изобразительного искусства [D]. – Университет Цинхуа, 2008. – С. 121. (顾跃. 《常玉艺术研究——兼及中国美术的现代性》[D]. 清华大学, 2008: 121.)

[146] Нье Вэйгу. Незабываемая память // Национальное искусство. – 2008. – №2. – С. 76 (聂危谷. 《未能忘却的纪念》[J]. 《民族艺术》, 2008(02): 76).

искусствовед, ученик А.П. Чубовой Шао Дачжэнь(邵大箴) отмечает, что картины У Даюя**(吴大羽)**, во-первых, имеют ярко выраженный восточный характер, уходящий корнями в китайское национальное искусство; они пронизаны глубокой философией, свойственной китайской культуре, и одновременно отражают его личное видение и восприятие. Во-вторых, его художественный язык обладает большей внутренней выразительной силой. Его творчеству присуща поэтичность, которая передает душевное состояние художника, его эмоции[147]. С исторической точки зрения, современная китайская живопись вобрала в себя черты Востока и Запада: «Есть три наиболее типичных пути: либо трансформация западной культуры в китайскую, либо ассимиляция современной культуры с традиционной, либо выражение эмоций китайской культуры с помощью наблюдения за культурой Запада»[148]. В этом контексте показательными являются переход Сюй Бэйхуна(徐悲鸿) от западного стиля к китайскому, слияние западного и китайского искусства у Лю Хайсу(刘海粟), взаимодополняемость китайского и западного у Линь Фэнмяня(林风眠) и У Даюя(吴大羽). По словам Су Ливэня(苏立文), Линь Фэнмянь(林风眠) и У Даюй(吴大羽) в своих творческих установках были более прогрессивными, чем Лю Хайсу(刘海粟), и намного превосходили консерваторов Сюй Бэйхуна(徐悲鸿) и Янь Вэньляна(**严文樑**)[149]. Однако с чисто художественной точки зрения работы У Даюй(吴大羽) более значимы, чем Линь Фэнмяня(林风眠). В то время как Линь Фэнмянь(林风眠) в основном концентрировался на модернизации китайской живописи, исследования У Даюя(吴大羽) напрямую касались

[147] Об академической ценности искусства У Даюя см., в частности, Чжан Цзуин / под ред. Фан Шань. История справедлива: резюме академического симпозиума господина У Даюя // Живописцы. – 1996. – № 4. – С. 6. (张祖英, 方山 整理. 《历史是公正的：吴大羽先生学术研讨会纪要》[J]. 《油画家》, 1996(04): 6)

[148] Шан Хуэй. О культурной психологии первого поколения художников масляной живописи // Литературные исследования. – 2001. № 2. С. 139. (尚辉. 《论第一代油画家的文化心理》[J]. 《文艺研究》, 2001(02): 139)

[149] Подробнее см.: Су Ливэнь. Искусство и художники в Китае XX века / комм. Вэйхэ и Цянь Ганьнань. Шанхайское народное издательство, 2013. С. 103.(苏立文. 《20 世纪中国艺术与艺术家》[M]. 陈卫和, 钱岗南 译. 上海: 上海人民出版社, 2013: 103.)

изучения сущности масляной живописи. Его наследие в виде тысяч картин и рукописей демонстрирует целостность и последовательность его художественной практики и теоретической мысли на протяжении всей его жизни. Это большая редкость среди художников его поколения даже в западном мире искусства. Картины У Даюя(吴 大 羽) отличаются от рациональных или эмоциональных абстрактных картин Запада. Они имеют глубокий философский подтекст и яркое художественное выражение. По словам живописца Чжоу Чанцзяна(周 长 江), У Даюй(吴 大 羽) стал первопроходцем в деле распространения западных идей на Востоке, в тяжелых условиях перенаправляя традиционную культуру в новое русло для изучения современного языка масляной живописи. С неукротимой творческой силой воли он вошел в царство смысловой абстракции, открыв уникальный для прошлого и настоящего путь современной китайской абстрактной масляной живописи[150].

До 1996 года исследованиям У Даюя(吴大羽) не уделялось должного внимания. Лишь после первой выставки в Шанхае в 2003 году к творчеству У Даюя(吴 大 羽) вновь был привлечен интерес. По словам живописца и теоретика искусства У Гуаньчжуна(吴冠中), «У Даюй(吴大羽) – это забытая и открытая вновь звезда»[151]. Художник Шэнь Жоуцзянь(沈柔坚) пишет, что его «долгое время не понимали и не ценили»[152]. Возможно, это связано со сложностью восприятия абстрактной живописи, с тем, что художники абстрактной живописи не стремятся оперировать словами, чтобы сформулировать свою собственную теоретическую систему, в то время как теоретики владеют терминологическим аппаратом, техникой словесной

[150] Подробнее об абстрактном языке У Даюя см. в книге: У Даюй. Собрание сочинений / ред. У Чунли и Шоу Чуннин). – Народное искусство, 2015. – С. 13 (吴崇力, 寿崇宁 主编, 吴大羽. 《吴大羽作品集》[M]. 北京: 人民美术出版社, 2015: 13.)

[151] Институт масляной живописи и скульптуры Шанхая. У Даюй [M]. – Шанхай: Образовательное издательство Шанхая, 2003. – С. 24(上海油雕院 编. 《吴大羽》[M]. 上海: 上海教育出版社, 2003: 24).

[152] Шэнь Жоуцзянь. Наблюдение за Китайской выставкой масляной живописи // Изобразительное искусство. – 1988. – № 1. – С. 16. (沈柔坚. 《观“中国油画展”》[J]. 《美术》, 1988(01): 16).

формулировки мыслей, но не имеют практического опыта живописи. Абстрактная живопись связана с выражением внутреннего мира, который художникам формально трудно обобщить и описать в конкретной концепции. В последние годы, с углублением и расширением международных обменов, китайская абстрактная живопись завоевывает внимание широкой публики как внутри страны, так и за ее пределами. Исследователи творчества У Даюя(吴 大 羽) постоянно выявляют черты традиционного китайского искусства в его абстрактной масляной живописи. Его творчество служит источником вдохновения для создания в будущем китайской школы абстрактной масляной живописи.

У Даюй(吴 大 羽), основатель направления китайской абстрактной масляной живописи, был также поэтом и мыслителем. У Даюй(吴大羽) анализирует процесс создания произведений искусства, ученые изучают его творческий метод создания работ на основе традиций и новаторства в трех областях: образ, свет и тон.

У Даюй(吴大羽) вырос в Исине(宜兴), богатом городе на юге реки Янцзы, его воспитание, следующее культурным традициям Китая, привило ему при встрече с трудностями и насилием быть уверенным и независимым, что свойственного любому культурному человеку. Несмотря на сложную политическую обстановку, он сохранил твердые благородные моральные устои и сдержанность. Только человек с такими чертами личности может обладать изящной манерой, его личность определяет простой и искренний стиль живописи: «Его картины наполнены добродетелью и чистотой, содержат в себе ощущение веса неоформленного, абстрагированного от композиции, и подобны музыке, проходящей перед глазами, клубящейся ритмом беззвучного, подобной танцу красоты, оставляющему свой образ в неподвижности, они подобны знакам, выстраивающимся в прекрасную фразу»[153]. У Даюй(吴大羽) выражает стремление к ясному миру добродетели

[153] Институт масляной живописи и скульптуры Шанхая (сост.). У Даюй [М]. – Шанхай:

и чистоты и создает выстроенную в китайском стиле абстрактную красоту образа, сопереживание и ритмическую красоту, которая сочетает в себе традиционную поэзию, музыку и танец. Как заметил художник У Гуаньчжун(吴冠中): «Красоту образа, запечатленного в символах, изобразить труднее, чем воду»[154].

Ранние исследования У Даюя(吴 大 羽) основывались на художественном языке западной модернистской живописи, представленной Сезанном, Матиссом, Пикассо, которая отличались от реалистического стиля его современника Сюй Бэйхуна(徐悲鸿), взявшего за основу своего метода западную классическую живопись. Картины У являются продолжением традиции использования языка западной современной живописи для создания более простого и выразительного стиля реализма. Работы этого периода, такие как «Нагая» (илл. 34), «Обнаженная женщина у окна», «Глубокие размышления» и «Композиция», демонстрируют в целом традиционное, простое и достойное высокое качество живописи, выражающее китайский колорит. В частности, в случае с «Нагой» компоновка картины проста и незамысловата.

Человеческая фигура квадратная и округлая, для картины характерны изящный и смелый переход между светлым и темным пространством, уверенное прямое использование кисти, сильные и гармоничные цвета. Благодаря чрезвычайно упрощенной геометрии переплетения внешнего пространства и человеческого тела композиция из треугольников, квадратов и кругов создает определенное напряжение и демонстрирует глубокое понимание стилистических приемов постимпрессиониста Сезанна. Из декоративной планаризации рисунка и цвета подкладки фона мы можем заметить, что У Даюй(吴 大 羽) раннего периода перенял субъективное использование цвета фовиста Матисса. В то же время кубистский метод

Образовательное издательство Шанхая, 2003. – С. 26 (上海油雕院 编. 《吴大羽》[M]. 上海: 上海教育出版社, 2003: 26).

[154]Там же.

деконструкции Пикассо используется для контраста преувеличенных квадратных углов обнаженной спины, освещенных плеч и рук с мягкими изгибами более темных участков и комбинирования с ломаными и повторяющимися линиями теней, чтобы создать динамичный план с ощутимым движением и выразить пространственно-временную непрерывность. Общий колорит, хотя и слегка приглушенный, склоняется к выражению субъективных эмоций, принятых в китайском искусстве, несмотря на влияние западных образцов языка живописи. У хотел показать поэтическую красоту и напряжение жизни так же плавно, как плавны спонтанные взмахи кистью в китайской литературной традиции, поэтому решил искать опоры в традиционной каллиграфии и живописи. Возьмем, например, работу У Даюя(吴大羽) среднего периода «Без имени 43», созданную преимущественно в реалистическом стиле (илл. 35).

Среди подобных работ также можно назвать «Красные цветы», «Хризантемы», серию «Без названия» и другие. Картины У часто выражают чувства через цветы, олицетворяющие порядочность человека высоких душевных качеств. В связи с интеграцией элементов традиционной китайской каллиграфии и живописи пространственная структура рисунка и образность мазка постепенно отделились от западного формального стиля.

В своих картинах У использует очень размытую пространственную структуру далеких и близких визуальных образов, чтобы передать свободный характер птиц и цветов. Контраст красного, зеленого, желтого и синего цветов показывает внутреннюю страстность жизни, прямой и искренний характер художника проступает на бумаге с нанесением мазков кисти. Хотя образы У Даюя(吴大羽) этого периода постепенно сдвигаются в сторону абстрации, они еще не полностью отошли от западной модели живописи и традиционной крупноформатной живописи. Поздние работы У из серии «Без имени» характеризуются предпочтением внутреннего движения и жизненного напряжения в качестве содержания, в них проявляется персонализированный абстрактный язык художника. Абстрактный образ

основан на выражении «движение, сила, мощь и изменение». У Даюй(吴大羽) делает акцент на изменении формы и силы, чтобы достичь стадии мощи; изменение заключается во времени и пространстве: «Мощь следует за образом; на самом деле существует мощь вне структуры образа»[155].

В качестве примера можно привести картину маслом «Без имени 108» в его позднем абстрактном стиле (илл. 36). В картине выражен глубокий смысл сиюминутного ощущения природы в доме. Свободные мазки обеспечивают изменения в пространстве разреженных точек и линий, осуществляя поворот в пространстве и времени для достижения стадии мощи. Цвета не заполняют все пространство, а наращиваются слой за слоем, оставляя непредсказуемое пустое пространство, отражая абстрактную мощь образа. Эта вариация преобразует интуитивное ощущение момента в непрерывное движение, склоняясь к выражению внутреннего напряжения и передавая абстрактную красоту ритма жизни. Абстрактный язык картин У соответствует стремлению традиционного китайского художника-литератора раскрыть свое истинное внутреннее «я», отсюда и китайский термин "心印", обозначающий и каллиграфию, и живопись как «знак сердца» художника. Как знак или образ ума, каллиграфия и живопись отражают художника как личность, его идеи, его мысли и его стремление к самосовершенствованию. Именно знака сердца традиционного китайского литератора придерживается У Даюй(吴大羽). Картины У Даюя(吴大羽) этого периода уже обладают своим собственным персонализированным абстрактным языком. Из наследия традиционного китайского знака сердца проистекает неограниченный творческий потенциал. История формирования стиля художественного языка не может быть отделена от качеств художника и стоящей за ним моральной и духовной традиции. Духовный смысл, стоящий за образом, анализируется с точки зрения художественной индивидуальности и мышления. У Даюй(吴大羽) использует свое уникальное спокойствие и простую работу кистью для

[155]Чэнь Чуанло. Представитель Хефнера посещает У Даюя // Новости искусства Китая. – 1987. – №30 (陈创洛.《“海夫纳”代表访吴大羽》[N].《中国美术报》, 1987(30))

создания изображений, которые передают веру в себя и силу характера отшельника. В стихотворении «Автопортрет» он говорит: «Я вне рамок картины, проекция свободна».[156] Известный китайский специалист в области эстетики, литературы и искусства, основоположник китайской эстетики Чжу Гуанцянь в своём труде «Теория поэзии» указывает, что пространство поэзии — это единство «чувства» и «картины». В мире поэта непременно должны присутствовать два элемента: «эмоциональное настроение» и «образное представление», которые рождаются и существуют во взаимной связи[157]. Картины У передают искренность художника, который смотрит на жизнь так, будто «видеть картину – это видеть себя», выражая непреклонность и благородство личности художника.

Если в раннем и среднем периодах живописи У преобладали абстрактные образы, то в поздних работах свет и цвет используются как основные абстрактные элементы для выражения духовного пространства разума, передавая «неописуемую красоту момента стыка меня и мира».

В цветовой гамме почти ста масляных картин периода позднего У преобладает синий цвет, что можно назвать периодом синевы. У Даюй(吴大羽) понимает оптику как цвет и использует его как связь между формой и звуком, временем и пространством, подразумевая встряску ума, абстрактную красоту.

У создал более ста небольших абстрактных картин маслом из серии «Без имени» в свой поздний период, в импровизационном стиле, отличающихся простотой в основе его метода. С опорой на традиции им был создал китайский поэтический стиль, выражающий чистые внутренние эмоции. Картины У уникальны тем, что поддерживают традиционный образ китайского отшельника, безразличного к славе и богатству, они редко

---

[156] У Даюй. Стихи пера [М]. – Пекин: Издательство Фужэнь шуъюань, 2016. – С. 136 (吴大羽. 《羽诗》[M]. 北京: 辅仁书苑, 2016: 136).

[157] Чжу Гуанцянь. Теория поэзии [М]. – Чанша: Издательство Юэлу, 2010. – С. 55–56 (朱光潜. 《诗论》[M]. 长沙: 岳麓书社, 2010: 55–56).

показываются публике и не подписываются. У Даюй(吴大羽) считает, что живопись – это естественный поток вдохновения, мгновенная вспышка чувств, свободная и спонтанная. Никто не может просто так взять и воспроизвести ее, даже он сам. Таким образом, созерцателям предоставляется больше «внекартинного» пространства. В качестве примера приведем одну из его работ последних серий «Без имени» (илл. 37).

Цветовой контраст картины минимален, что позволяет подчеркнуть абстрактность мазков в китайском стиле. Взаимодополняющие ритмичные синие и желтые тона просты, но выражают поэтическую страстность. В цветовом решении пространства художник отошел от ограничений раннего и среднего периодов в сторону большей абстракции и свободы. Мазки кисти ровные и глубокие, оставляющие подмалевок белым, а несколько случайных стираний дают ощущение внутренней детской игривости художника. У Даюя(吴 大 羽) рассматривает форму и цвет как интуитивные и трансцендентные связи. Характерный для него баланс внешней тишины и внутренней страсти подобен звуку барабана, который продолжает звучать в сознании и сердце созерцателя. Такого рода абстрактный глубокий смысл, вытекающий из традиции исследования внутренней природы души, особенно ярко проявляется в поздних работах У.

Есть много других работ такого же рода, выражающих абстракцию света и цвета, например, «Цветная трава 2», которая является одной из немногих сохранившихся тематических картин позднего периода (илл. 38).

Пространство в левой части картины оставлено открытым и белым, а естественные цвета кисти мягко выходят из слоев. Справа большая область синего цвета варьирующейся толщины используется для построения основного тона, который дополняется ореолом и растиранием желтого, а в верхнем правом углу почти закрытый участок чистого желтого цвета выталкивает пространство картины, ассоциируясь с напряженностью Вселенной. Индивидуальный цветовой контраст и ощущение гармонии дают представление о потрясающей жизненной энергии травы. Цвета в картинах

позднего У Даюя(吴大羽) восходят к пониманию цвета в восточной культуре.. Хотя картина называется «Цветная трава», в ней доминирует не присущий траве зеленый цвет, а разрыв с физическим цветом для понимания внутренней сути жизни. Создается впечатление, что У хотел выразить свое восхищение китайским культурным кодом с помощью большого количества синего цвета. Его одержимость ультрамариновым цветом выходит далеко за рамки выразительной силы самого компонента и является духовным выражением страсти и темперамента. Он стремится организовать цветовые отношения в соответствии с принципами природы и свободно распределить их в картине. В древнекитайском виноделии синий цвет называется тибетским восточным и символизирует лик неба. Новаторство У основано на усвоении западного субъективного колоризма и интеграции классической китайской духовной традиции.

С исторической точки зрения, любая интерпретация художественного стиля не может быть отделена от произведения и идей того периода, которые за ним стоят. У Даюй(吴大羽) говорил, что искусство – это построение изящного музыкального образа, композиции. У объединяет самые образные элементы цвета с ритмом китайской поэзии, формируя пространственно-временную связь ритма через узлы движения мазков кисти [158] . Также существует мнение ученых, что рифма является объединяющим фактором в поздних произведениях У Даюя(吴大羽).

У Дайюй(吴大羽) как поэт глубоко чувствовал рифму. Создаваемая им схема рифм опиралась на его образование и понимание им философской восточной мудрости. Она вызывает необыкновенную эмоцию передачи художником ритма жизни, трансформируясь при этом в абстрактную живопись, как в одной из его лучших поздних работ «Генеалогическая

[158] Чжоу Чанцзян. Зачинатель современной китайской масляной живописи У Даюй (под редакцией Шанхайской ассоциации художников). – Шанхай: Шанхайское издательство иностранных языков, 2013. С. 12. (周长江. 《中国现代油画开拓者吴大羽》[M]. 上海美术家协会 主编. 上海: 上海外语教育出版社, 2013: 12)

рифма», где У Даюй(吴大羽) берет за основу изображение традиционной китайской оперной росписи лица (илл. 39).

Цветовая палитра лиц чрезвычайно концентрирована, представляя в абстрактной форме характер каждого из персонажей 1982 года. Учёный Гао Цзюйхань (高居翰) отмечал: «В живописи прямо выражается эмоциональный опыт поэта, и полотно пронизано поэтическим чувством, вызванным этим переживанием»[159]. Великолепные герои, их осанка, действия соответствуют художественной красоте изображенного времени и пространства. Художественная красота – это гармония между человеком и природой. Абстрактные живописные линии создают поэтический и музыкально интересный пространственный ритм, а разделение и реорганизация различных форм и областей картины создают монтаж драматических визуальных эффектов. У создает ритм цвета, противопоставляя цветовые блоки самым прямым и простым способом. Зрители могут по-настоящему ощутить красоту гармонии между чувством и материей в искусстве. У создает своего рода абстрактную поэтическую музыку, выражая ее через ритмический тон картины. Таков характер большого количества более поздних работ У, как, например, картины «Без имени 84», которая имеет отшельнический, дикий тон и написана устойчивой, сдержанной кистью (ср. также: илл. 40).

Для этой картины характерны умеренно плотные линии, толстые и тонкие, соединенные между собой штрихами. Задерживают внимание параллельные гладкие и шероховатые линии. Пространство картины свободное и прозрачное, цвета простые. Непреднамеренно эта композиция выражает захватывающий ритм жизни, который похож на музыку неба и земли, туманностей, гор, рек и растений. Созерцатель получает опыт

[159] Джеймс Кэхилл. Путешествие поэзии: Поэтическая живопись Китая и Японии [M] / Пер. Хун Цзайсинь и др. – Пекин: Санлянь шудянь, 2012. – С. 106 ([美] 高居翰（James Cahill）著, 洪再新 等译.《诗之旅：中国与日本的诗意绘画》[M]. 北京: 三联书店, 2012: 106)

единения с природой. Картина является отражением высшей доброты, соответствующей ритму Дао, передающему прозрение.

Подводя итог, можно сказать, что абстракция У Даюя(吴大羽) в китайском стиле в его масляной живописи совершила качественный скачок. В основе картин лежат старые правила китайской и западной живописи, а также новые слова поэзии, такие как мощь, свет, цвет, рифма. У унаследовал традиционную китайскую культуру и впитал современный язык западной живописи, черпая из поэтики, музыки и оперы, чтобы построить свою собственную систему языка абстрактной живописи. Применяемая У методология абстракции в живописи в контексте нового времени позволяет по-настоящему ощутить гармоничную природу разума и материи. Исследование творчества У Даюя(吴大羽) только началось, и его огромные нетронутые художественные сокровища достойны переоценки.

3.2. На пути к абстрации (Чжао Уцзи (赵无极), Чжу Дэцюнь(朱德群), У Гуаньчжун(吴冠中))

Чжао Уцзи(赵无极)

Чжао Уцзи(赵无极) (13 февраля 1921–9 апреля 2013) родился в Пекине, столице Китая. В детстве учился в Наньтуне(南通), в провинции Цзянсу(江苏), В 1935 году он поступил в художественную школу Ханчжоу и учился у Линь Фэнмяня(林风眠). В 1948 году уехал на учебу во Францию и прожил там до конца жизни. В своих картинах он использовал формы современной западной живописи и цветовую технику масляной живописи для осмысления традиций китайской культуры и искусства, создавая новое живописное пространство с меняющимися цветами, мощными мазками и чувством ритма и света. Чжао Уцзи(赵无极) является представителем современной западной лирической абстракции.

Чжао Уцзи(赵 无 极) был первым художником китайского происхождения, вошедшим в западный мейнстрим через французскую систему галерей (например, галерею Люсиена Леруа). В течение своей карьеры он долгое время сотрудничал с многочисленными международными галереями, а его произведения широко экспонировались во Франции и по всему миру. В 1984 году он был удостоен звания кавалера Ордена «За заслуги в области искусств и литературы» (Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres), а в 1998 году повышен до офицерского звания этого ордена в знак признания его вклада в искусство. Он провёл более 160 персональных выставок по всему миру.

Чжао Уцзи(赵无极) – один из ведущих международных художников. В его абстрактных картинах представлен как китайский культурный подтекст, так и западные формы и содержание живописи, сформирован уникальный художественный стиль, выражающийся в слиянии восточного и западного искусства. Композиция его картин обладает формальной красотой традиционного китайского искусства, а цвета сочетаются с традиционной китайской живописью и тушью.

Прожив долгое время в Париже, Чжао Уцзи(赵无极) испытал сильное влияние западной живописи. Он сказал: «Без Сезанна не возник бы Пикассо. Я черпаю вдохновение из его разработки пространства: у него есть картина, где гора и небо соединяются в одно целое, очень напоминающая китайскую живопись. Для меня лично Сезанн имеет огромное значение, я чрезвычайно ему благодарен. Сезанн — это художник, указывающий путь; так же, как и Пикассо, Матисс и Мондриан — все они были проводниками <нового> в искусстве»[160].

Вдохновленный традиционной китайской культурой, Чжао Уцзи(赵无极) сублимировал традиционные китайские символы, чтобы соединить тонкую

[160] Чжао Уцзи, Франсуа Марке. Автобиография Чжао Уцзи / пер. Син Сяочжоу [М]. – Шанхай: Издательство «Вэньхуэй», 2002. – С.197. (赵无极，弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译. 《赵无极自传》[M]. 上海：文汇出版社，2002：197.)

красоту Востока с прямой манерой выражения, свойственной западной живописи, придавая первоначальным изображениям некую угрюмую красоту, присущую китайской живописи. В своем непрерывном исследовании традиционной китайской живописи Чжао Уцзи(赵无极) был глубоко увлечен искусством своей родины, что приводило к различным изменениям в композиции и цвете его работ. Туманное настроение китайской живописи смешивалось с восточным и западным искусством в его творческом воображении, создавая чистое и гармоничное единство. В этих восточных работах художник сочетает мазки кистью, цвет и композицию с традиционным китайским искусством в соответствии с теорией о том, что китайская каллиграфия и живопись имеют один источник[161].

Художник использует традиционный выразительный прием «применения красок сообразно объекту»[162], что придает восточный колорит его произведениям. Каллиграфическое использование кисти в сочетании с западными инструментами масляной живописи делает мазок сильным и мощным. Художник использует «масло как воду», то есть масляную краску западной живописи применяет как воду в традиционной китайской живописи.

В ходе своих поисков Чжао Уцзи(赵无极) создал абстрактный художественных язык из традиционной китайской живописи и своего опыта работы с природой, радикально отличающийся от западной абстрактной живописи. Его картины в полной мере воплощают тонкую красоту восточной живописи, неземную, воздушную и далекую.

---

[161] Чжан Янюань. Записки о знаменитых живописцах всех династий 卷一: О происхождении живописи [Z]. Эпоха Тан. Здесь впервые теоретически изложена идея о едином происхождении каллиграфии и живописи. Автор считает, что на начальном этапе существования письменность, каллиграфия и живопись были едины и неразделимы. Их различие позднее было обусловлено разными целями.(张彦远. 《历代名画记》卷一：“叙画之源流”[Z]. 唐代.，第一次从理论上阐述了书画同源的问题。他认为：在造字之时，书画同体而未分。书（文字）、画的区分来自目的的不同。)

[162] Се Хэ. Каталог оценки древней живописи [Z]. Южная Ци. В «Каталоге…», в частности, говорится: «Хотя в живописи существует шесть канонов, редко кто может овладеть ими полностью. С древности до наших дней каждый особенно силён в чём-то одном. Что это за шесть канонов? Первый — одухотворённость и жизненность; второй — структура и владение кистью; третий — соответствие изображаемому; четвёртый — соответствие цвету; пятый — композиция и расположение; шестой — копирование и передача образцов» (谢赫. 《古画品录》[Z]. 南齐.“虽画有六法，罕能尽该。而自古及今，各善一节。六法者何？一气韵生动是也;二骨法用笔是也;三应物象形是也;四随类赋彩是也;五经营位置是也;六传移模写是也。”)

Работы Чжао Уцзи(赵无极) – это практическое применение древней теории искусства «китайская каллиграфия и живопись имеют один источник»[163], связанное с использованием каллиграфического письма для выражения своих внутренних чувств. При этом художник использует восточный колорит, движется от фигуративности к абстракции, от миметического искусства к самовыражению. В его творениях сознательно воплощены идеи древнекитайской философии о Вселенной и обо всем сущем на небе и земле, придающие уникальность художественному стилю Чжао Уцзи(赵 无 极). Восточный колорит, свойственный его художественным творениям, становится эстетической парадигмой времени. Только после всестороннего и глубокого понимания традиции художник смог создать собственный стиль выражения, обосновать новый и эффективный подход к современному искусству.

Китайская живопись и каллиграфия выражают внутренние эмоции художника с помощью высокоабстрактных мазков кистью и тушью, при создании картин владение каллиграфической кистью тоже является уместным. Каллиграфия имеет глубокую историю в Китае, и дух китайской каллиграфии отражен в скорописи, уставном письме, большой и малой печати, а также в теории того, что «китайская каллиграфия и живопись имеют один источник», что является уникальным выражением традиционной восточной живописи. В картинах Чжао Уцзи(赵 无 极), мы можем видеть каллиграфическое использование кисти: подъем, крюк, нажим и т.д. Работа кистью прекрасно отражается в детальных частях его картин, превращая традиционную технику линий, наложенную на тонкие мазки масляной живописи, в наводящие на размышления штрихи.

[163] Исследование происхождения и закономерностей выражения идеи “общего происхождения каллиграфии и живописи” [Z]. Теоретическая база литературно-художественной живописи: ① китайские иероглифы и живопись имеют общие истоки; ② каллиграфия и живопись имеют общие закономерности выражения, особенно в использовании кисти и туши. Последнее стало важной теоретической основой для появления литературно-художественной живописи. (书画同源的起源与表现规律探析[Z]. 文人画理论基础引述.：①中国文字与绘画在起源上有相通之处。②书法与绘画在表现形式方面，尤其是在笔墨运用上具有共同的规律性。后者曾经成为文人画兴起的重要理论根据之一。)

Если в Европе существует дистанция между образом и символом, между чтением и просмотром, между абстракцией и телесностью, то в традиционных истоках китайского искусства такого разделения не существует. Китайские иероглифы – это пиктограммы, то есть сами по себе китайские иероглифы является изображением. Эти абстрактные символы и формы стали для литераторов способом выражения своих эмоций и мыслей, художественным выражением поэзии, каллиграфии и живописи с единой основой. Согласно древней китайской теории, важно не само живописное изображение, а то, как художник использует линии, чтобы достичь экспрессивности выражения.

Чжао Уцзи(赵无极), начал изучать каллиграфию в возрасте шести лет. То, как он использует свою кисть, особенности его мазков отличаются качествами, характерными для восточной каллиграфии, они отличаются от методов нанесения мазков западными художниками. Как утверждал Чжао Уцзи, каллиграфия создала для него основы работы кистью, являющиеся уникальными для восточных художников. Опыт использования кисти в каллиграфической практике сделал его руку более гибкой, а понимание каллиграфии повлияло на его художественную концепцию. Его искусное использование каллиграфической кисти является основной причиной отличия его абстрактной живописи от западной, а для его творческого почерка характерна художественная целостность.

Он использует символические элементы, такие как гадальные кости и расписные каменные плитки, сочетает их со штрихами каллиграфии, чтобы сформировать линию, полную динамики, а затем, в последнюю очередь, объединяет выразительные линии в свои собственные визуальные элементы. Х. Х. Арнансон [164] сказал: «Чжао Уцзи(赵无极)— художник, играющий эффектом чередования света и тени, но в совершенно ином, более лиричном

[164] Х. Х. Арнасон (Harvard H. Arnason, 1909–1986) — известный американский историк искусства и куратор выставок, бывший заместитель директора Музея Гуггенхайма, один из ведущих исследователей современного искусства XX века. Автор «Истории современного искусства» (History of Modern Art). (H·H·阿纳森（Harvard H. Arnason，1909–1986），美国著名艺术史学者与策展人，曾任古根海姆美术馆副馆长，是20世纪现代艺术研究的重要推动者。他著有《现代艺术史》（History of Modern Art）)

ключе. Он обычно использует цвет как единый контролируемый корпус, бесконечно варьируя тональность и создавая романтичное, воздушное ощущение пространства, которое постоянно меняется и движется. Бесчисленные крошечные линейные штрихи заполняют пространство, напоминая китайскую каллиграфию, и зачастую они действительно берут начало именно в ней»[165].

Работа «06.05.78» (илл. 41) представляет собой контраст темного и светлого, напоминающий инь и янь, противоборство плотных черных сгустков энергии и света, исполненные символической силы и драматических эффектов. На картине «10.01.91» (илл. 42) автор исследует текстуру масляной краски, ее выразительные возможности. Художник преодолевает границы возможностей масляной живописи, разбавляя вязкую материю, на глазах превращающуюся в прозрачную, текучую текстуру. С другой стороны, изменение нажима кисти, контроль интенсивности тона создают иллюзию облаков на фоне оранжевого закатного неба. В работе «10.01.91» позднего периода можно проследить, как художник стремился использовать особенности кисти, эволюционировавшей от лишу к скорописи, как грубый минеральный рисунок начинает детализироваться, превращая неловкую тяжеловесность картины в воздушность и подвижность.

Вся картина оживает, и возникающие формы наполняют ее напряжением, свободно блуждая в пространстве, превращая относительно статичное двухмерное изображение в трехмерное органическое художественное явление. В картине нет конкретного образа, обобщенного в картине, и зритель не способен сделать прямой синтез образа. Это превращение случайного в желаемое является прямым выражением его собственного внутреннего мира. Он совсем не делает набросков перед написанием картин, и его картины являются импровизацией по веянию вдохновения, создавая ощущение спонтанности и случайности в его

[165] Арнасон Х.Х. История западного современного искусства[М]. – Тяньцзинь: Издательство изобразительного искусства Тяньцзиня, 1994. – С.574.(阿纳森 Н·Н. 《西方现代艺术史》[M]. 天津：天津美术出版社，1994：574.)

свободном творчестве. В этом и состоит суть влияния на его творчество традиционного китайского представления о единстве живописи и каллиграфии.

Художник использует разнообразные приемы традиционной китайской живописи тушью: поднятие, нажатие, нажатие с горизонтальным штрихом, ломаный штрих, тянущийся штрих, прямой штрих, пересекающий штрих и размах; «считать белое за черное», черное там, где есть тушь, белое там, где нет туши, черное и белое дополняют друг друга и служат инь и ян, художник использует «пятиступенчатую тоновую шкалу туши», чтобы упорядочить структуру картины.

Использование кисти Чжао Уцзи(赵 无 极) само по себе богато вариациями и силой. Еще одной важной его характеристикой является использование и контроль над маслом («маслом как водой» – капающая тушь). В своих ранних произведениях он также экспериментировал, имитируя рисунок китайской тушью с большим количеством воды. В более поздних работах текучесть масляной краски, размытость контуров выражены еще более полно, что сообщает полотну особый поэтический характер, напоминая о традиции гохуа (илл. 43-44).

«Управление водой" в традиционной китайской живописи тушью является одной из ее главных особенностей, так как тушь смешивается с различными пропорциями воды для получения различных эффектов на сюаньчэнской бумаге(宣纸), демонстрируя эффекты густой и жидкий, сухой и влажный, размытие каплями. 1974 год стал важным поворотным моментом в творческом пути Чжао Уцзи(赵无极), когда он вернулся к живописи тушью. Большие белые участки бумаги, не заполненные тушью, создают пространство для свободной импровизации.

В картине Чжао Уцзи «Изображение пейзажа» (илл. 45) мы не видим конкретных узнаваемых объектов, она является данью субъективному воображению. Благодаря гибкому движению кисти в каллиграфии мастер использует градацию тона для нюансировки композиции и беспредметных

мотивов, организуя ритмически упорядоченное пространство, наполненное движением. Воплощение национального духа в картине передано скупым колоритом и мощной экспрессией рисунка и ударов кисти.

В «24.10.68» (илл. 46) 1968 года можно проследить эволюцию художника от стиля лишу к «скорописи»: грубый и энергичный рисунок распадается на детали, сообщая поверхности полотна воздушность и подвижность. Образ будто оживает, генерируя формы, наполненные напряжением, динамикой, свободно блуждающие в пространстве, превращая относительно статичное двухмерное изображение в трехмерное органическое художественное явление. Конкретный образ здесь отсутствует, зритель получает возможность интерпретировать замысел мастера. Его картины – чистая импровизация, основанная на спонтанности и случайности. Такой подход свидетельствует о влиянии на его творчество древней традиции нерасторжимого единства каллиграфии и живописи.

Работы Чжао Уцзи(赵无极) в полной мере используют метод «маслом как водой», отражая глубокое влияние традиционной китайской живописи тушью. Данная особенность в итоге придает его изображениям полномерное ощущение туши и размытия, и этот очень восточный стиль выражения сообщает его абстрактному стилю ощущение внушительной силы, в туманном и иллюзорном пространстве достигается конечное перевоплощение случайного в намеренное.

«Применение красок сообразно с объектом»[166] – является одним из основных принципов традиционной китайской живописи, которая

[166] «Следовать за видом и накладывать цвет» или «следовать виду и наделять цветом» означает «раскрашивание». Иероглиф «賦» имеет значения «распределять», «наделять», «размещать». «賦彩» — это нанесение цвета. «Следовать за видом» означает «соответствовать объекту». В трактате «Вэньсинь Дяолун» («文心雕龙») говорится: «Изображая дыхание и форму, следует объекту в его изгибах». Здесь «вид» («類») означает «тип» или «вещь». В «Оде о дворце Лу Лингуан» Ханьской династии говорится: «Следуя цвету, подражать виду, точно передавать суть». Таким образом, «следовать за видом» означает «соответствовать цвету и форме объекта», и сливается по смыслу с «賦彩». Источник: Китайская энциклопедия. Теория шести канонов [EB/OL]. [2021-05-11]. https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=41928&Type=bkzyb&SubID=169293. (“随类赋彩”或“随类，赋彩是也”，是指着色。赋通敷、授、布。赋彩即施色。随类，解作“随物”。《文心雕龙·物色》：“写气图貌，既随物以宛转。”这里的“类”作“品类”即“物”讲。汉王延寿《鲁灵光殿赋》：“随色象类，曲得其情。”随色象类，可以解作色彩与所画的物象相似。随类即随色象类之意，因此同于赋彩。来源：中国大百科全书.

воспринимает цвет не как имитацию реально существующего цветного объекта, а как абстрактную концептуальную классификацию объективных предметов, окрашенных в соответствии с различными категориями. Такое понимание цвета не связано с объективным воспроизведением объектов, оно устраняет влияние перспективы, света и тени, характерное для западной традиции, и является продуктом внутреннего мира художника. Кроме того, чувство формы в традиционной китайской живописи существует главным образом для того, чтобы дать выход субъективным эмоциям художника, а ее образы очень субъективны и абстрактны по своей природе. Обращение Чжао Уцзи(赵无极) в своих работах к принципу «применения красок сообразно с объектом» выражается в использовании простых цветовых сочетаний, а также психологического символизма. В абстрактных картинах Чжао Уцзи(赵无极) не более двух или трех простых основных цветов, а использование большого количества черного цвета придает картине религиозный подтекст.

В картине «04.01.79» 1979 года (илл. 47) используется пустое пространство для создания загадочного и туманного мира, расширяются границы техники и средств масляной живописи при сохранении ощущения стекающей и разбрызганной в пустоте краски.

Черно-белая ориенталистика в работе «14.12.59» (илл. 48) превратилась в линии и царапины без конкретного направления. Большие красные и черные линии изображения кажутся внушительным оркестровым вступлением на безмолвном черно-красном фоне.

В традиционной китайской живописи цвета имеют духовное значение. В своих лирических абстрактных работах Чжао Уцзи(赵无极) точно применяет эту художественную особенность традиционной китайской живописи. Выразительность цвета играет очень важную роль в абстрактной живописи и, можно сказать, является ее душой. Достигая единства и

六法论 [EB/OL]. [2021-05-11]. https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=41928&Type=bkzyb&SubID=169293.)

согласованности цвета, художник реализует главное требование абстрактной живописи.

Произведения Чжао Уцзи(赵无极) имеют собственное теоретическое обоснование, а его уникальный метод выражения является концентрированным проявлением китайской эстетической идеи и отражением ценностей восточного стиля циюнь(气韵). Согласно китайской традиции, идея «Единства Неба и человека» подразумевает, что человек стремится к человеку и к природе. Концепция «Единство Неба и человека» была впервые сформулирована в «Чжуан-цзы»[167], а затем конфуцианский мыслитель династии Хань Дун Чжуншу(董仲舒) развил ее в философскую систему, заложившую основу китайской традиционной культуры. Вселенная – это большой мир, а человек – маленький. Человек и природа взаимосвязаны, поэтому все человеческие дела должны следовать законам природы для достижения гармонии между ними. В творчестве Чжао Уцзи(赵无极) находят свое воплощение эти традиционные китайские философские идеи.

Чжао Уцзи высоко ценил в традиционной китайской живописи эстетическое пространство «пустоты и тишины» и рассматривал его как ядро художественного творчества. Он говорил: «Живопись — это как дыхание. Человек нуждается в дыхании, без дыхания не выжить; живопись тоже должна дышать. Нужно вложить в неё свои чувства, чтобы картина дышала вместе с тобой»[168]. «Пустая» часть картины должна особенно тщательно обдумываться. Чжао Уцзи(赵无极) стремился проникнуть в сущность духовности состояний природы. В мире искусства Чжао Уцзи(赵无极) пустота представляла собой ядро жизни во Вселенной. Так же, как в случае с креветками и рыбами, изображенными Ци Байши(齐白石), мы не видим на

[167] «Чжуан-цзы» (莊子) — даосская книга притч, написанная в конце периода Сражающихся царств, приблизительно в 300 г. до н. э. и названная по имени автора — китайского философа Чжуан Чжоу (Чжуан-цзы).

[168] Чжао Уцзи, Франсуа Марке (авт.), Син Сяочжоу (пер.). Автобиография Чжао Уцзи [M]. – Шанхай: Издательство «Вэньхуэй», 2002. – С.62.(赵无极，弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译. 《赵无极自传》[M]. 上海：文汇出版社，2002：62.)

картине воду, но ее присутствие выражается через движения проплывающих креветок и рыб. Так и в работах Чжао Уцзи(赵无极) именно белые фрагменты через «ци» — динамику вокруг мазков — передают космическое течение, давая возможность проявиться нематериальным «воде» и «ци», что отражает восточную философскую идею «создавать из небытия».

Чжао Уцзи(赵无极) однажды сказал: «Я хочу рисовать невидимое, «ци» жизни, появление и слияние ветра, движения, формы и цвета жизни»[169], «я создаю свет, пространство и одухотворенность в своих картинах»[170]. Чжао Уцзи(赵无极) стремился в своих абстрактных картинах к выражению «одухотворенности». В его произведениях пустота является сутью всей композиции. Живопись похожа на дыхание человека, картины Чжао Уцзи(赵无极) словно дышат одновременно со зрителем.

Художник стремится проникнуть в невидимую внутреннюю сущность предмета через его форму. Таким образом, форма, полученная зрением, не утрачивается, она объединена с сущностью предмета, постигаемую благодаря воображению.

Восточный стиль циюнь(气韵) отражает жизненную силу и изящество живописи, наполненной свежим дыханием. В работе «02.01.65» (илл. 49) поток воздуха поднимается вверх, Чжао Уцзи(赵无极) искусно выразил, казалось бы, невидимые дыхательные движения, которые очень похожи на человеческое дыхание.

Выражение одухотворенности является весьма важной частью идеологии китайской живописи и восточных традиций. Самый захватывающий шедевр Чжао Уцзи(赵无极) «Июнь–октябрь 1985 года» (илл. 50) прекрасно показывает происхождение всего сущего. Художник создал

---

[169] Чжао Уцзи, Франсуа Марке (авт.), Син Сяочжоу (пер.). 《Автобиография Чжао Уцзи》[M]. – Шанхай: Издательство «Вэньхуэй», 2002. – С.62.（赵无极，弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译. 《赵无极自传》[M]. 上海：文汇出版社，2002：62.）

[170] Чжао Уцзи, Франсуа Марке (авт.), Син Сяочжоу (пер.). 《Автобиография Чжао Уцзи》[M]. – Шанхай: Издательство «Вэньхуэй», 2002. – С. 139. (赵无极，弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译. 《赵无极自传》[M]. 上海：文汇出版社，2002：139.)

обманчивый мир, с помощью тусклого света и неярких цветов на чистом фоне он свободно рисует картину, создавая нечто, что сразу же исчезнет на наших глазах, но при этом полно жизни (ср. также: илл. 51). Чжао Уцзи(赵无极) предпринял смелую попытку выражения пустоты: мощные мазки в центре картины постепенно уменьшаются, заменяясь свободной и размашистой манерой письма, ведущей неспешное повествование в свободном темпе. Художественный поиск Чжао Уцзи(赵无极) реализуются в стремлении к «красоте гармонии» (илл. 52).

Чжао Уцзи(赵无极) всегда подчёркивал, что художественное творчество должно быть укоренено в традиции: «Мы не можем отвергать прошлую традицию, выступать против неё — неправильно. Нужно принять всё лучшее, переварить и сделать своим. Я всегда с большим уважением относился к китайской традиции: у Китая столько замечательного — бронза, фарфор, каллиграфия, живопись. Наша национальная традиция чрезвычайно богата, нам очень повезло быть частью этого народа»[171]. Далее он объяснял: «Среди всех этих лучших традиций каждый человек может выбрать лишь ту часть, что ближе всего его собственному характеру, переварить её, а затем взять из Запада тоже только самое лучшее, отбросив устаревшее. Соединить лучшие элементы с обеих сторон и добавить свою индивидуальность – вот и получится подлинное слияние, которое естественным образом проявится в вашем стиле»[172]. И, как говорил Чжу Дэцюнь(朱德群): «Культурные сокровища предков неисчерпаемы, и с возрастом я всё больше ощущаю себя „китаем“. Несомненно, я навсегда остаюсь китайцем»[173].

Его искусство изображает непостижимую, таинственную и одухотворенную местность. На материале западной живописи он исследовал

[171] Чжао Уцзи, Франсуа Марке. Автобиография Чжао Уцзи / Пер. Син Сяочжоу [М]. – Шанхай: Издательство «Вэньхуэй», 2002. – С.197. (赵无极，弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译. 《赵无极自传》[M]. 上海：文汇出版社，2002：197.)

[172] Чжао Уцзи, Франсуа Марке. Автобиография Чжао Уцзи / Пер. Син Сяочжоу [М]. – Шанхай: Издательство «Вэньхуэй», 2002. – С.207. (赵无极，弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译. 《赵无极自传》[M]. 上海：文汇出版社，2002：207.)

[173] Сяо Сяолань. Свободный дух Чжу Дэцюня [N] // Восточная утренняя газета. – 2014. – 02. – 04.(肖小兰. 朱德群的自由精神[N]. 东方早报，2014-04-02.)

современные художественные концепции и в то же время при помощи живописца Клее, художника, работающего в восточном стиле, вернулся к углубленному изучению китайских художественных традиций. Выражая восточную художественную концепцию с помощью западной масляной живописи, Чжао Уцзи(赵无极) в своих картинах показал переход от традиционного к современному. Он объединил восточные и западные культурные традиции, создал свою индивидуальную манеру выражения, привнеся красоту восточного стиля циюнь(气韵) в западную масляную живопись. Пьер Шнейдер[174] отмечал, что Чжао Уцзи(赵无极) выстроил мост между китайской и западной школами живописи. Он говорил: «У Чжао Уцзи(赵无极) есть редкий дар — объединять, казалось бы, противоположные миры, потому что он умеет сохранять баланс в неустойчивости. Эта точность не была ему привита ни Востоком, ни Западом, но благодаря им обоим он её и обрел. Поэтому для него роли Востока и Запада, кажется, завершились»[175]. Как сам Чжао Уцзи(赵无极) признавался: «По мере развития моих мыслей я заново открывал для себя Китай. Мои последние картины естественным образом отражают Китай. Возможно, парадокс в том, что этот возврат к глубинному истоку стал возможен благодаря Парижу»[176]. Влияние Парижа на

[174] Пьер Шнейдер (Pierre Schneider, 1925–2013) — известный французский художественный критик, писатель, известный глубокими исследованиями творчества А. Матисса. Его работа охватывала художественную критику, кураторство выставок, искусствоведческие и культурные исследования, оказав влияние на франкоязычный и англоязычный мир. Он был важным свидетелем и популяризатором искусства Чжао Уцзи, а также глубоким интерпретатором его духовного мира. В рамках традиции французской художественной критики он помог сформировать художественную идентичность Чжао Уцзи, выходящую за рамки Востока и Запада. Благодаря таким тонким и страстным критикам, как Шнейдер, искусство Чжао Уцзи получило подлинное признание и понимание в западном культурном контексте XX века. (皮埃尔·施耐德（Pierre Schneider，1925–2013）是 20 世纪法国著名的艺术评论家、作家和策展人，以对现代艺术尤其是亨利·马蒂斯（Henri Matisse）的深入研究而闻名。他的工作涵盖了艺术评论、展览策划、艺术史研究以及文化批评，在法语和英语世界都有广泛影响。是赵无极艺术的重要见证者和传播者，更是其精神世界的深度解读者。他在法语艺术评论传统中，帮助赵无极建立起一种超越中西的艺术身份，也正因为有像施耐德这样敏锐而深情的评论家，赵无极的艺术才得以在 20 世纪西方文化语境中被真正理解与接受。)

[175] Чжао Уцзи, Франсуа Марке. Автобиография Чжао Уцзи / Пер. Син Сяочжоу [M]. – Шанхай: Издательство «Вэньхуэй», 2002. – С.199 (赵无极，弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译. 《赵无极自传》[M]. 上海：文汇出版社，2002：199.)

[176] Организационный комитет ретроспективной выставки живописи Чжао Уцзи. Шестидесятилетний ретроспективный обзор живописи Чжао Уцзи [C]. – Шанхай: Шанхайское объединённое книжное издательство, 1998. – С.283.(赵无极绘画六十年回顾展组织委员会编著. 《赵无极绘画六十年回顾》[C]. 上海：上海三联书店，1998：283.)

формирование Чжао Уцзи(赵无极) не вызывает сомнений: именно в этом городе произошло возвращение китайской художественной традиции в его творчество, что определило его художественную карьеру.

Чжу Дэцюнь(朱德群)

Чжу Дэцюнь(朱德群) (22 мая 1920 г.–26 марта 2014 г.) родился в городе Байту уезда Сяо провинции Аньхой(安徽萧县白土镇) (в то время Цзянсу(江苏)) в семье врачей. В 1935 году он поступил в государственную художественную академию Ханчжоу, чтобы изучать западную живопись. В 1941 г. закончил свое обучение в академии, которая сегодня является Китайской академией искусств. В 1955 году он переехал в Париж, а в 1980 году получил французское гражданство. В 1997 году Чжу Дэцюнь(朱德群) был избран пожизненным членом Французской академии изящных искусств. Сегодня он является одним из самых известных зарубежных китайских художников. Подобно Чжао Уцзи(赵无极), У Гуаньчжуну(吴冠中) и ученикам Линь Фэнмяня(林风眠) и У Даюя(吴大羽), Чжу Дэцюнь(朱德群) позволил жителям Запада увидеть расцвет восточного искусства в картинах, написанных маслом. Среди немногих художников, сумевших искусно преобразовать традиционное китайское искусство живописи и каллиграфии в язык современного искусства, Чжу Дэцюнь(朱德群) благодаря своей глубокой культурной основе и выдающемуся мастерству оставил яркий, незабываемый след в мировом художественном пространстве.

На Западе Чжу Дэцюнь(朱 德 群) признан мастером абстрактной живописи, он шёл по пути развития западной модернистской живописи. Однако, в отличие от западных модернистов, в его работах ощутимо присутствует восточный стиль. Этот стиль не только глубоко укоренился в его живописном языке, но и стал внутренним стержнем его духовности и эстетики. Художественную особенность, объединяющую культуры Востока и Запада, можно определить как «наделение абстрактного лиричностью,

неосязаемого – смыслом». По словам французского критика Пьера Кабанна, в картинах Чжу Дэцюня(朱德群) «световые пятна и раскаленные точки привлекают взгляды, рассеивают устрашающую тьму и заполняют мутным душным воздухом просторы. И яркие краски открывают новый мир, в постоянно меняющихся бескрайних полях ритмы сталкиваются друг с другом. За поверхностной абстракцией скрывается Вселенная, здесь существует вечная истина, ценимая древним конфуцианцами и даосами. Цвета и контрасты составляют ритмический хаос, это жилы гор, долин, облаков и воды в китайском понимании»[177].

Чжу Дэцюнь(朱德群) в детстве получил традиционное китайское образование. Его эстетическое воспитание тяготеет к гохуа(国画), китайской национальной живописи, которая придает большое значение литературе, каллиграфическому мастерству. В Париж Чжу Дэцюнь(朱德群) переехал в 35-летнем возрасте. Как он смог, будучи этническим китайцем, с помощью масляной живописи завоевать звание пожизненного члена Французской академии художеств, что было сложно даже для местных художников? Это бесспорно подтверждает выдающиеся достижения художника, значимость его поисков интеграции Востока и Запада в искусстве.

Чжу Дэцюнь(朱德群) гениально сочетал достижения восточной и западной культур. Он глубоко изучил классическую китайскую философию, традиционную китайскую каллиграфию и живопись, а также всесторонне исследовал сущность китайского и западного художественных течений. Французский критик Жан-Франсуа Шабран назвал Чжу Дэцюня(朱德群) «художником XX века в духе династии Сун»[178]. Эта оценка, без сомнения, имеет огромное значение для Чжу Дэцюня(朱德群). Абстрактная масляная

[177] Ли Синь. Поэзия в абстракции: впечатления от абстрактной живописи Чжу Дэцюн [J]. // Художественная критика. – 2014. – №6. – С.77. (李新.《赋抽象以诗意——朱德群抽象派油画印象》[J].《艺术评论》, 2014(06): 77.)

[178] Оценка произведений искусства Чжу Дэцюня [J]. // Китайские сыновья и дочери (зарубежное издание)·// Известные мастера живописи и каллиграфии. – 2014. – №5. – С. 16–17.

(《朱德群的艺术品评》[J].《中华儿女(海外版)·书画名家》, 2014(05): 16–17.)

живопись Чжу Дэцюня(朱德群) сочетает в себе тонкость восточного искусства с интенсивностью западной живописи. Художник сформировал уникальный художественный стиль с ярко выраженной индивидуальностью и глубоким содержанием.

На зрелом этапе, в 1970-е годы, творчество Чжу Дэцюня(朱德群) стало соответствовать традиционному китайскому мировоззрению. В частности, он отмечал: «Сюй и ян соотносятся с темным и светлым, однако все они есть свет. Я стремлюсь изображать свет. Идея моей живописи заключается в гармонии между небом, землей и человеком»[179]. Сочетая китайские инь и ян и концепцию «Единства Неба и человека» с западными оптическими приемами, он в своих работах добился неповторимого светоцветового эффекта.

Свет и цвет в абстрактных работах Чжу Дэцюня(朱德群) отличались от внешнего естественного света и цвета, отстаиваемых западными импрессионистами. Его работы не воспроизводили физическую реальность объективных изображений и не были похожи на современную живопись. Он свободно усиливает или ослабляет свет, показывает или скрывает его. В его произведениях свет является не только формой, но и содержанием картины, становясь его собственным символом выражения личных эмоций. Он сопоставляет темные и светлые, холодные и теплые, серые и чистые цвета, различные по форме и размеру; контраст между цветами создает ощущение света, свет равномерно исходит от картины, завладевая зрительским вниманием. Картины Чжу Дэцюня(朱德群), вдохновленного изображением света в работах Рембрандта, в основном состоят из тяжелых цветов, темная часть произведения неясная и иносказательная, светлая часть – яркая и правдивая. На большой темной площади картины появляется одно или несколько скоплений яркого света, а светлые пятна смешиваются и перекликаются друг с другом. Благодаря направленному движению создается

[179] Чжоу Ва. Биография Чжу Дэцюня[M]. – Нанкин: Народное издательство Цзянсу, 2011. – С.128. (周瓦.《朱德群传》[M]. 南京：江苏人民出版社，2011: 128.)

ощущение потока, как будто свет вырвался из тьмы, а его лучи столкнулись друг с другом и разлетелись. Иногда автор поступает наоборот – добавляет в светлые области темные вкрапления или линии насыщенного цвета, словно это тьма, до которой не может добраться солнце, или рифы в морской пучине, тем самым создавая контрастный и насыщенный световой эффект. В масляной живописи Чжу Дэцюня(朱德群) тяжелые цвета, такие как черный, при помощи большого количества масляных красок и больших кистей, остаются на картине в виде плавных следов, что очень похоже на китайские брызги тушью. В то же время яркие цвета остаются плотными и насыщенными. Чжу Дэцюнь(朱德群) применил технику быстрых мазков, чтобы создать эффект, похожий на «летящий белый» китайской национальной живописи; часть цвета фона проявляется там, где проходят мазки, создавая ощущение пропускания света. Иногда он накладывает слои цветов при «раскрашивании глаз», причем области прозрачности и перекрытия между разными цветовыми слоями отчетливы.

Чжу Дэцюнь(朱德群) использовал цвета, чтобы усилить привлекательность света, а ощущение света в свою очередь усиливает выразительную силу цвета. Благодаря собственному восприятию он извлекал из природы чистые, яркие и гармоничные краски, создавая сильный, подобный симфонии эффект. Искусствовед Шуй Тяньчжун(水天中) считает, что «под влиянием китайской культуры у Чжу Дэцюня(朱德群) сочетаются свободная выразительность в деталях и упорядоченность в целостной композиции; в изменчивых сочетаниях форм и цвета каждая цветовая плоскость по оттенку и свету остаётся в высоко гармоничном контрасте с общей картиной»[180]. Картины Чжу Дэцюнь(朱德群) вызывают у публики бесконечные ассоциации со Вселенной. У него широкая цветовая палитра, особенно он любит синие тона. По его мнению, синий – это цвет неба и моря; это цвет, обладающий наибольшей жизненной силой: цвет «спокойствия»,

[180] Шуй Тяньчжун. Чжу Дэцюн и его картины[J]. // Литературно-художественные исследования. – 2000. №5. – С.113. (水天中.《朱德群和他的画》[J].《文艺研究》, 2000(05): 113.)

«лазурных волн» и «раннего лета». Художник мастерски использует разные оттенки схожих и близких друг другу цветов, чтобы заполнить картину, создать основной оттенок, а затем использовать несколько фрагментов более чистых контрастных цветов для разброса по всему изображению. Положение, размер, наполненность и пустота, казалось бы, непреднамеренных цветных фрагментов на самом деле являются результатом глубоких размышлений Чжу Дэцюня(朱德群). Контрастные цвета перескакивают из одной области в другую, подобно громкому звуку в музыкальном произведении, благодаря чему картина начинает искриться.

В 1957 году ретроспективная выставка абстрактных картин Николя де Сталя[181] произвела большое впечатление на Чжу Дэцюня(朱德群), который всегда стремился к обостренным чувствам и свободе в живописи, убеждаясь, что реалистические «формы» его сдерживают. Чжу Дэцюнь(朱德群) пошел по пути абстракционизма, его работы постепенно превратились из конкретных изображений в абстрактные. Чжу Дэцюнь(朱德群) использовал способ выражения, характерный для живописи китайских художников-литераторов. Пустота в китайской национальной живописи подразумевает под собой редкие мазки или пустую часть картины, давая людям пространство для воображения. Чжу Дэцюнь(朱德群) не просто оставлял пробелы на полотне для изображения пустоты, как это делали китайские живописцы. Напротив, он полностью закрашивал свои картины масляными красками, а затем использовал потаенность и явность композиции и образа, линейный и отрывистый «методы кисти», тусклость и насыщенность цвета и света, чтобы передать взаимосвязь между пустотой и реальностью, их взаимопроникновение и взаимную трансформацию, тем самым он создал

[181] См. также: Николя де Сталь (Nicolas de Staël, 1914–1955), художник русского происхождения, представитель французского абстракционизма. Родился в Санкт-Петербурге, в 1932 г. поступил в Королевскую академию искусств в Брюсселе. С 1941 г. начал писать абстрактные картины, в 1950–1952 гг. достиг творческого пика. Покончил с собой в 1955 году в возрасте 41 года. (参见：尼古拉·德·斯塔埃尔（Nicolas de Staël, 1914–1955），俄裔法国抽象画家。生于圣彼得堡，1932 年进入布鲁塞尔皇家艺术学院，1941 年开始创作抽象画，1950–1952 年达到创作高峰，1955 年自杀，享年 41 岁。)

новый стиль масляной живописи. Западные абстрактные картины, как правило, представляют собой сочетание формальных приемов живописи, таких как точки, линии, поверхности и цвета, в то время как Чжу Дэцюнь(朱德群) использует китайскую философию «Бытия и небытия», чтобы наполнить художественный абстракционизм новым содержанием. Он интегрирует познание и чувства в бесформенную Вселенную. Восточная одухотворенность позволяет ему избежать нигилизма западной абстрактной живописи.

Создавая свои картины, Чжу Дэцюнь(朱德群) имел привычку слушать европейскую классическую музыку. Свою работу «Танец снега зимой» он написал под сильным впечатлением от оркестровой сюиты Клода Дебюсси. Чжу Дэцюнь(朱德群) впитал и переработал ритм, энергию, содержание и эмоциональность музыкальных произведений. Размеренность звучания порождает тусклые и насыщенные цвета, последовательность мелодии – направление движения кисти, которая следует за темпом произведения. От темно-синего к оранжево-розовому, различные цвета меняются вместе со взлетами и падениями его настроения. Ритм мира и человека слились воедино. Гармонию воображаемого пространства он находил именно в музыке, а затем переводил ее из сферы слухового восприятия в сферу зрительного.

Большие и маленькие точки и движущиеся линии в абстрактных произведениях Чжу Дэцюня(朱德群) являются очень характерными чертами его собственного художественного стиля. Если мы сравним точки в его абстрактной живописи с пунктирными линиями в китайской письменности, то обнаружим, что в своем уникальном художественном стиле Чжу Дэцюнь(朱德群) многое заимствовал из традиционной китайской каллиграфии и живописи.

Так, на примере илл. 53 мы провели их сравнительный анализ. Левая часть изображения – это крупный план выбранных точек в абстрактных

картинах Чжу Дэцюня(朱德群). Они более разнообразны и в основном взяты из светлых частей его полотен. Если приглядеться, то можно увидеть, что они обладают специфическими чертами точек в китайской монохроматической живописи и каллиграфии, а именно, подъем и нажатие, квадратность и округлость и т.д., точно такие же, как у точек в правой части рисунка (илл. 53).

Различные формы точек в художественном стиле Чжу Дэцюня(朱德群) берут начало в его многолетних упорных занятиях каллиграфией. Днем он практиковался в масляной живописи, а ночью при свете настольной лампы писал иероглифы. В древности говорили: «Великие художники сильны в каллиграфии». Владение каллиграфией помогло Чжу Дэцюню(朱 德 群) поднять уровень своего мастерства. Каллиграфические «методы кисти», штрихи, стили письма и его экспрессивность могут быть применены в живописи. Гармоничное сочетание китайских и западных традиций в произведениях Чжу Дэцюня(朱德群) выделяет его абстрактные работы среди картин западных абстракционистов, превращая его творчество в достояние китайской нации.

Работы «Граница воспоминаний» (илл. 54) и «Духовное возрождение» (илл. 55) – типичные произведения Чжу Дэцюня(朱德群) в каллиграфическом стиле, влияние которого особенно заметно в сплетении ярко-красных, оранжевых, розово-зеленых и черных точек в «Границе воспоминаний», благодаря чему композиция обретает динамичность. Точки активно заполняют всю картину. Это позволяет почувствовать веселую и радостную атмосферу произведения. В картине «Перемены» совокупность холодных тонов, переход от темно-синего к светло-голубому как бы переносит нас в мир фантазий. Белое мерцание вдали словно зовет, оно похоже на белый туман, влекущий нас в царство небожителей. Размещение точек в этой абстрактной работе более уравновешенное и стабильное, чем в «Границе воспоминаний».

После переезда во Францию Чжу Дэцюнь(朱德群) осознал сходство между абстрактной живописью и китайской каллиграфией, вспомнив о буддийском монахе Хуайсу(怀素)[182], известном в истории как «выдающийся каллиграф в стиле цаошу» эпохи Тан. Чжу Дэцюнь(朱德群) начал работать в стиле цаошу[183] (илл. 56), который он знал с детства по работе Ван Сичжи(王羲之) «Методы цаошу». Для исследования внутренней взаимосвязи каллиграфии Чжу Дэцюня(朱德群) и его абстрактной живописи обратимся к его каллиграфическим работам «Водная мелодия» (илл. 56), «Без названия» (илл. 58) и «Светлый блеск» (илл. 59). Линии, изображенные на картинах длинные и короткие, толстые или тонкие, легкие и тяжелые, постоянно меняющиеся, им присущи свобода и энергичность. Для того, чтобы изобразить свободный и вольный ритм жизни, Чжу Дэцюнь(朱德群) соединил две кисти шириной 12 сантиметров в одно целое точно так же, как это делается в цаошу. Чжу Дэцюнь(朱德群) остался доволен резкими линиями и цветами, которые нарисовал, завершая работу. После успеха своего эксперимента художник продолжил использовать данный метод. В работе «Без названия» мы отчетливо видим изменение толщины линий и переход из пустоты в наполненность. Верхний правый угол картины – это свободное письмо широкой кистью. Тонкие линии в середине рисунка выполнены боковыми краями кисти, что делает их более изящными и энергичными. Картина «Светлый блеск» выполнена в зеленых тонах. В ней линии и цвета смешиваются друг с другом, а парящие штрихи словно танцуют по полотну.

---

[182] Хуай Су (737-799), выдающийся каллиграф эпохи Тан. Его имя в мире - Чжань, фамилия - Чхиань, национальность - хань, родом из Линлина, провинция Хунань (Линлин, Хунань), племянник Чянь Ця, одного из десяти талантов времен Дайли. 怀素（737-799），史称“草圣”，唐代杰出书法家。字藏真，僧名怀素，俗姓钱，汉族，永州零陵（湖南零陵）人，是大历十才子之一考功郎中钱起的侄子

[183] Цаошу **(草书)** — один из наиболее виртуозных и художественно выразительных стилей китайской каллиграфии, восходящий к периоду Восточной Хань (25–220 гг. н.э.). Характерные особенности цаошу: иероглиф упрощается, часть элементов иероглифа пропускается, оставшиеся значительно утрируются. Текст пишется ещё более цельно и стремительно, чем в синшу. Зачастую несколько иероглифов сплетаются в единую вязь. (草书——中国书法中最具表现力和艺术性的书体之一，起源于东汉（公元 25–220 年）。其特点是结构简化、省略笔画，夸张变形，书写连贯奔放，多个字往往连写成一体。)

В 1969 году Чжу Дэцюнь(朱德群) специально отправился в Амстердам, чтобы посетить «Ретроспективную выставку, посвященную 300-летию со дня рождения Рембрандта». Представленные на ней работы Рембрандта глубоко потрясли его. Особенно его привлекла работа со светом Рембрандта, который тщательно следил за передачей бликов и светлых областей на полотне. Он представлял свет в виде совокупности линий, подобно пучкам света, исходящим от фонаря. Персонажи картины будто стоят на темной сцене в свете софитов. Такая игра с освещением усиливает акцент на основной части композиции, при этом ослабляя контраст между темной и затемненной областями, что позволяет четко разделить изображение на уровни и углубить его таинственность и притягательность. Чжу Дэцюнь(朱德群) справедливо считал, что работа голландского художника со светом – это не только художественная техника, но и внутренние переживания автора, которые наделяют произведения глубоким смыслом. Французский скульптор Жан Кардо сказал Чжу Дэцюню(朱德群): «Ваша общность с Рембрандтом лежит на более глубоком уровне. Вас особенно трогает стремление к утончённому качеству живописи — иначе говоря, та несравненная подлинность его произведений, его вневременная манера, которая вдохновила вас стремиться к высшим вершинам искусства»[184]. Он также заметил: «Самые яркие пятна так же, как и поток света, могут определять направление в пространстве. Когда в пространстве есть градиентное освещение, взгляд будет падать на центральный источник света, который может как присутствовать, так и отсутствовать. Точно так же, как точка схода в линейной перспективе подразумевается стремящимися к соединению линиями, но на полотне непосредственно не отображается, положение и интенсивность источника света также могут подразумеваться через его косвенное воздействие <…> Каждый живописец и художник-постановщик хорошо знает, насколько полезным может оказаться такое неоднородное освещение для усиления

[184] Цзу Вэй. Чжу Дэцюн [М]. – Шанхай: Издательство литературы и искусства, 2001. – С. 212. (祖慰.《朱德群》[M]. 上海：文艺出版社，2001: 212.)

глубины композиции, потому что оно не воспринимается как свет отдельно, но как пространственные характеристики освещаемых объектов»[185]. Чжу Дэцюню(朱德群) использует освещение разной яркости, чтобы усилить глубину пространства и смысла произведения. Например, «Светящееся тело» (илл. 60) и «Ожидание» (илл. 61) – типичные для творчества Чжу Дэцюня(朱德群) произведения, где он с помощью света фокусирует внимание зрителя на центральной части полотна. Основная часть картины «Светящееся тело» выполнена в синем цвете, а центральная – в оранжевом. Чжу Дэцюнь(朱德群) использовал эту пару контрастных цветов для усиления интенсивности освещения. Теплые оттенки в центральной части создают резкий контраст с холодными на заднем плане. Это позволяет нам почувствовать теплоту, согревающую холодной ночью. Работа «Ожидание» тоже является центростремительной композицией. Синий фон на картине контрастирует с белым источником света в центральной части полотна, которая усыпана яркими точками желтого, алого, розово-зеленого, синего и черного цветов. Они не только обогащают композицию, но и осветляют ее визуально.

В.В. Кандинский, пионер абстрактного искусства, предполагал, что «художники должны наблюдать за своим духовным состоянием и прислушиваться к внутренним потребностям – голосу эмоций. Эмоции определяют форму произведения искусства. Любые приемы, кроме следования эмоциям, неприемлемы»[186].

Фань Дянь дал следующую оценку Чжу Дэцюню(朱德群): «Абстрактное искусство Чжу Дэцюня(朱德群) обладает новым содержанием и формой. Он берёт в качестве главной темы жизненную силу природы, а симфония света и цвета создает почти небесное художественное

[185] Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие[M]. – Пекин: Издательство китайской академии общественных наук, 1985. – С. 430, 425. (阿恩海姆. 《艺术与视知觉》[M]. 北京：中国社会科学出版社，1985: 425.)

[186] Кандинский В. О духовном в искусстве [M]. Пер. Чжа Ли. – Пекин: Издательство китайской академии общественных наук, 1987. – С.37. (康定斯基. 《论艺术的精神》[M]. 查立译. 北京：中国社会科学出版社，1987: 37.)

пространство, наполненное гармонией между человеком и природой, пронизанное сиянием человеческой духовности. Самое важное — он соединил философские идеи восточной культуры, формальный язык традиционной китайской живописи и достоинства западной абстракции, создав абстрактный стиль, наполненный духом и содержанием китайского искусства. Это стало актом творчества, преодолевающим границы времени и культуры, и вдохновляет нас на более глубокое осмысление значения китайского искусства и культуры для современного художественного новаторства»[187]. Художественные достижения Чжу Дэцюня(朱德群) получили широкое признание.

У Гуаньчжун(吴冠中)

У Гуаньчжун(吴冠中) (1919–2010) родился в городе Исин(宜兴) провинции Цзянсу(江苏). В 1936 году он поступил в Национальный художественный колледж Ханчжоу. В 1946 году он поехал во Францию учиться у профессора Жана Суверби (1891-1981). В начале 1980-х годов он написал статью, которая положила начало масштабной дискуссии о формальной красоте, а позже такие его концепции, как «непрерывная нить воздушного змея» и «кисть и тушь перестали иметь всякую ценность» вызвали резонанс в мире искусств и способствовали идеологическому раскрепощению и научным дискуссиям в области искусства. В более поздние годы он занимался рисованием тушью. Он уникален в мире живописи благодаря своему индивидуальному стилю, в котором сочетается дух китайской культуры и красота современных форм.

В истории китайского искусства со второй половины XX века до наших дней У Гуаньчжун(吴冠中) – художник и художественный педагог, внесший выдающийся вклад в эволюцию и развитие современной китайской

[187]Произведения Чжу Дэцюня[J]. Китайские сыновья и дочери (зарубежное издание)·// Известные мастера живописи и каллиграфии. – 2014. – №5. – С.16–17. (《朱德群的艺术品》[J]. 《中华儿女(海外版)·书画名家》, 2014(05): 16–17.)

живописи. В своем художественном творчестве У всегда опирался на традиционную китайскую культуру, впитывал и интегрировал западное искусство, демонстрируя новый опыт слияния китайской и западной живописи, современные качества независимого академического мышления и своеобразие китайского искусства.

Он посвятил много времени исследованию масляной живописи и модернизации традиционной китайской живописи, а также изучению сочетания китайской и западной живописи. В своей художественной практике он успешно синтезировал эстетику «и цзин» (意境) традиционной китайской живописи с выразительными приёмами современного западного искусства, реализовав двустороннее взаимодействие как на формальном, так и на духовном уровнях. У Гуаньчжун(吴冠中)выразил осмысленный ритм Востока в форме масляной живописи и представляя западные концепции в форме туши и смывки, смешивая элементы китайского искусства с духом западной современной живописи. Он создал тем самым межкультурную визуальную систему, укоренённую в традициях китайского искусства, но обладающую современной выразительной напряжённостью. Такая синтеза не только расширяет границы выразительных возможностей масляной живописи, но и служит важным образцом для позиционирования китайского современного искусства в глобальном контексте.

У Гуаньчжун(吴 冠 中) успешно объединил идеи традиционной китайской живописи и экспрессивные приемы западного современного искусства, выражая очарование Востока с помощью масляной живописи и концепции Запада с помощью туши. В свое время, в работах «Старый город Цзяохэ» (илл. 62), «Ранняя весна в Цзичжуюане» (илл. 63), «Лхаса Лонгвангтан», «Горная деревня Цинсюэ» и т.д. У Гуаньчжун(吴冠中) уделял внимание массивности и насыщенности масляной живописи, а также традиционным реалистическим методам, таким как светотень.

1960-е и 1970-е годы стали для У Гуаньчжуна(吴冠中) периодом созревания масляной живописи. В этот период художник постепенно сформировал свой индивидуальный стиль и теоретическую систему живописи, а также начал движение к принципам «изобилие и интенсивность» и «чистота и простота». В работах этого периода он не только собрал и усовершенствовал формальный язык западной современной живописи, но и совершил прорыв в том, как интересы традиционной китайской живописи можно объединить с материалом масляной живописи, что также соответствует его собственной концепции «непрерывной нити воздушного змея».

Работа «Бывшая резиденция Цю Цзинь» (илл. 64) имеет более отчетливую тенденцию к простоте и обобщенности, благодаря черно-белым тонам. Эта работа считается основополагающей в переходе У Гуаньчжуна(吴冠中) от реализма к стилизации масляной живописи.

почти все его ранние пейзажные картины изображали именно эти водные города. находясь в Париже, думал о том, как отобразить особенности водной деревни. Среди этих работ та, которая лучше всего иллюстрирует его любовь к городу Цзяннань(江南) – «Шуанянь» (илл. 65), центральным элементом которой являются бросающиеся в глазах ослепительные белые стены и черная крыша, окруженные небом и водой в сером цвете.

Картина свежая, яркая и поэтичная. В правом нижнем углу участок серого забора и белый коттедж не только перекликаются с серой рекой и домом в центре, но и играют важную роль в пространственной структуре картины, усиливая ощущение расширения картины в левый верхний угол. Это создает новую иллюзию пространства. Полуабстрактные, полуфигуративные линии цветовых блоков и композиция из точек и линий на картине показывают, что автор перекомбинировал сцены, создавая достойный и спокойный вид с помощью управления пространством в изображении. Хотя картина невелика, она полна своеобразной атмосферы свободы. Природный

ландшафт и образ жизни южной водной деревни ярко представлены в очень лаконичной форме.

В период учёбы в Национальном художественном колледже У Гуаньчжун(吴冠中) следовал за своим учителем Линь Фэнмянем(林风眠) в овладении традиционной китайской живописью, где он глубоко проникся изобразительными особенностями Бада Шаньжэня (朱耷). Его понимание не ограничивалось лишь деконструкцией традиционного письма кистью, но сочетало её с современными эстетическими размышлениями. Он говорил: «Бада является самым далеко идущим исследователем традиционной китайской живописи в абстрактной красоте»[188]. В своих работах Бада Шаньжэнь(朱耷) «раскрывает внутреннее беспокойство и скорбь автора с помощью черно-белых чернил и движения линий»[189]. В работах древних художников всегда подчёркивалось: «Когда рисуешь пейзаж, нужно постичь его характер и настроение… естественное душевное состояние — это моё состояние, а характер гор и воды — это моя суть; тогда мазок не будет вялым…»[190].

Мастером, оказавшим наиболее глубокое влияние на художественную мысль У Гуаньчжуна(吴冠中), был Линь Фэнмянь(林风眠). Если у Пань Тяньшоу(潘天寿) У Гуаньчжун(吴冠中) черпал суть традиционной живописи, то можно сказать, что душу современности он познал благодаря Линь Фэнмяню(林风眠): «Исторически культура нации развивается благодаря присущей ей национальной культуре и впитыванию культуры других наций, что до бесконечности приводит к образованию новых эпох»[191]. Концепция

---

[188] У Гуаньчжун. Собрание “В поисках Востока и Запада”[M]. – Чэнду: Народное издательство Сычуани, 1982. – С.89. (吴冠中.《东寻西找集》[M]. 成都：四川人民出版社，1982：89.)

[189]Там же.

[190] Чжан Инхан. Введение в традиционную китайскую культуру[M]. – Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского университета, 2005. – С.72.(张应杭.《中国传统文化概论》[M]. 杭州：浙江大学出版社，2005：72.)

[191] Ли Шушэн. Собрание исследований о Линь Фэнмяне[M]. – Пекин: Издательство Китайской академии художеств, 1995. – С.56.(李树生.《林风眠研究文集》[M]. 北京：中国美术学院出版社，1995：56.)

Линь Фэнмяня(林风眠) о сочетании китайского и западного стилей также глубоко укоренилась в художественной мысли У.

У Гуаньчжун(吴 冠 中) замечает: «Главное проанализировать формальные характеристики объекта и выделить абстрактную красоту в его форме. Элементы и черты красоты всегда скрыты в образности, и важно прорваться через беспорядок образности, чтобы удивить зрителя открывающейся красотой»[192]. В картине тушью «Сосновая душа» (илл. 66) особенно сильно чувствуется работа с формами. Образ дерева в этом изображении не копирует природный объект, однако это своего рода визуальный образ объекта. Густые ветви угадываются в абстрактных линиях, как плавная мелодия симфонии; пестрые развевающиеся на ветру листья выражены различными точками и цветовыми блоками, напоминающими звуки, гармонично перекликающиеся в «пентатонической партитуре». Эмоциональность и сила мазков придают изображению сильную экспрессию. Его уникальный стиль, сочетающий в себе лучшее из восточного и западного искусства, передает его художественные взгляды и связь между фигуративным и абстрактным. Нельзя не восхититься мастерством У Гуаньчжуна(吴冠中) в поиске визуальных элементов абстрактной красоты в фигуративных сценах и усилении их с помощью композиции картины для увеличения воздействия его искусства.

Национализация масляной живописи и модернизация китайской живописи – это не просто взаимная трансформация двух противоположностей, китайской живописи и масляной живописи, но и извлечение общности художественных законов между ними, органическая интеграция темперамента и формы масляной живописи с богатой национальной формой, создание собственной уникальной формы живописи, чтобы достичь сущностного, а не формального сочетания китайского и

[192] Китайский художественный интернет-портал. Обзор дизайнерской концепции в живописи У Гуаньчжуна [EB/OL]. [2021-05-11]. http://art.china.cn/mjda/2009-02/24/content_2749232.htm.(中国艺术网. 试论吴冠中绘画中的设计理念[EB/OL]. [2021-05-11]. http://art.china.cn/mjda/2009-02/24/content_2749232.htm.)

западного. В работах У мы можем оценить то, как он преодолевает ограничения, связанные с различием инструментов (таких как масло и тушь, холст и бумага), и балансирует между фигурацией и абстракцией, объединяя форму, ритм, рифму и абстракцию современной живописи с живостью и глубоким настроением традиционной китайской живописи. Известный ученый Ли Чжэндао(李政道) прокомментировал работу У «Блики на воде» (илл. 67): «Эта картина на научную тему, отражающая «сложность и простоту», имеет абстрактное значение современной западной живописи, но ее эстетическая сторона имеет китайскую специфику... В глазах художника-мастера сложность небес и земли принимает различные формы, бесконечно движется, бесконечно изменяется, у всего свои законы. Работа «Блики на воде» отражает «фракталы», «хаотичность», «трудности», «средоточие», «россыпь», «объединение», «точка», «линия» и «поверхность» выражают собой душевные смятения в природных явлениях ... Он использует точки, линии и поверхности, красный, желтый и зеленый цвета, чтобы разбрызгать душевные заблуждения, изменяя их тысячью способами, превращая неподвижность в движение, как если бы вселенная вращалась и вращалась. Брызги туши – это тоже дух, а движение кисти – это тоже Бог – это анализ и утверждение искусства живописи господина У, а также истинное отражение художественных мыслей господина У о живописи»[193].

У Гуаньчжун(吴冠中) начал писать картины маслом, и хотя многие сейчас относят его к национальным художникам, его художественные поиски и стадия зрелости связаны с масляной живописью, а процесс создания его картин маслом – это слияние китайских и западных эстетических идей и концепций, а также процесс исследования национализации масляной живописи. В ранние годы У Гуаньчжун(吴冠中) сначала изучал масляную живопись и живопись тушью в Национальном художественном колледже

[193] Чэн Юань, Ван Чжунхао. Краткий анализ художественного взгляда У Гуаньчжуна на «Слияние Востока и Запада» [J]. // Вестник Яньаньского профессионального технического колледжа. – 2009. – С.72.(程远, 王仲皓. 浅论吴冠中“中西融合”的绘画艺术观[J]. 延安职业技术学院学报，2009：72.)

Ханчжоу под руководством Линь Фэнмяня(林风眠) и Пань Тяньшоу(潘天寿), а затем в Национальной высшей школе в Париже под руководством Жана Купаса и Жана Суверби, заложив хорошую основу для последующего изучения живописи. Его учитель, Линь Фэнмянь(林风眠), был защитником, первопроходцем и самым важным представителем художественного идеала «слияния Востока и Запада». Он впитал в себя современную живопись западного импрессионизма, соединил ее с традиционными китайскими тушью и смывкой, добавил свой личный жизненный опыт и стал художником, который приблизился к «идеалу гармонии и духовной интеграции между Востоком и Западом». В слиянии Востока и Запада У Гуаньчжун(吴冠中) под влиянием своего учителя пришел к пониманию сходства между китайским и западным стилями живописи и его исследование слияния Востока и Запада с теориями живописи его учителя Линь Фэнмяня(**林风眠**) стало известно как «система Линь-У»(林吴体系). Эта система не только отражает путь развития китайской современной живописи — от традиционного к современному, от фигуративного к абстрактному, — но и знаменует собой ключевой поворотный момент в процессе национализации китайского искусства масляной живописи.

Некоторые считают: «Я – китаец, и мои картины представляют китайский народ, поэтому мои картины имеют национальный характер». Другие считают, что китайцам не стоит упоминать о национализации масляной живописи. У Гуаньчжун(吴冠中) давно занимается исследованием китайской и западной живописи и считает, что национализация масляной живописи на самом деле является постепенным искоренением разрыва и различий между Востоком и Западом и поощрением гармонии между ними. В этой гармонии есть место и масляной живописи, и этническим формам. Этнические формы богаты и разнообразны, это не жесткая и фиксированная форма. Западная масляная живопись, ее темперамент и формы постоянно развиваются, и мейнстрим западной масляной живописи уже давно перешел

от копирования природных форм к созданию художественных образов, а сочетание западной модернистской живописи с китайским народным искусством также является одним из способов национализации масляной живописи. Национализация масляной живописи должна быть поэтапной: нужно предлагать ее в период развития масляной живописи, чтобы устранить разрыв и помочь нам лучше изучить сущность национальной культуры, но когда масляная живопись достигнет определенного этапа развития, она будет препятствовать развитию масляной живописи в Китае.

Как говорил У Гуаньчжун (吴冠中), в своей художественной практике он настойчиво и аргументированно исследовал национализацию масляной живописи и изучал сущность традиционной живописи.

В процессе создания своих картин У Гуаньчжун (吴冠中) продолжал учиться на собственном опыте, являясь хорошим ориентиром для трансформации традиционной живописи и каллиграфии в современном китайском искусстве. Как художник-пейзажист, он всегда настаивал на набросках, «учась у природы», от парных набросков до «движущихся набросков», что открыло У Гуаньчжуну(吴 冠 中) путь к свободному использованию различных художественных ресурсов в своем творчестве. Находясь под влиянием духа традиционного искусства китайской живописи и чувства абстракции, в своих творениях он делает акцент на настроении, считая, что искусство должно затрагивать глубины эмоций людей. Поэтому он использует все подходящие выразительные приемы, чтобы облегчить выражение разнообразного, сложного и трудно передаваемого настроения.

Его опыт обучения во Франции стал ценным приобретением, он оказался под влиянием современных школ живописи, таких как импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм и экспрессионизм. В своем исследовании слияния китайской и западной живописи У Гуаньчжун (吴冠中) больше сосредоточился на изучении формальной красоты и чувства формы. Также во многих его работах можно увидеть влияние немецкого

экспрессионизма.Он считает, что все пластические искусства зависят от формы, которую нужно придать телу. Красива ли форма, зависит от того, нравится ли она людям, что и определяет судьбу произведения. В ранние годы, в ответ на текущее состояние китайской живописи того времени, он предложил, что «содержание определяет форму», и обсуждал отношения между содержанием и формой в более диалектической манере, утверждая, что иногда содержание является формой, а форма – содержанием. Неустанные исследования У Гуаньчжуна(吴冠中) на протяжении всей его жизни всегда подкреплялись концепцией «непрерывной нити воздушного змея». Художник впитал западное современное искусство и в то же время уделял большое внимание традиционной культуре. И в масляной, и в китайской живописи он всегда придерживался этой философии, что позволило ему пойти по уникальному и новаторскому пути слияния Востока и Запада.

У Гуаньчжуна (吴冠中) не интересовали отвращение и протест против войны, против индустриальной цивилизации или политические метафоры, которые были заложены в современном искусстве, больше его внимания уделял визуальному порядку и эстетической структуре самой формальной языковой системы. Он не согласен с преувеличенными и искаженными инсталляциями, перформансами и концептуальным искусством, которые далеки от реальности, противоречат всей традиционной культуре и моральным ценностям, и склонны к болезненному самовыражению, такому как причудливый и абсурдный «нонсенс». Он подчёркивал, что искусство должно быть сосредоточено на подлинном гуманистическом духе, а не заменять глубину содержания искаженными, экстремальными или абсурдными формами. В исследовании современного западного искусства он изучал сущность западного современного искусства, которая заключается в

новизне визуального опыта, остроте художественных чувств, разнообразии выразительных приемов, общности абстрактных форм[194].

живопись – это социальная наука, отражающая культуру, и традиционная китайская живопись подчеркивает внутренний художественный колорит, полностью отражая природу традиционной китайской культуры; западная живопись подчеркивает внешний образ и технику, отражая природу западной культуры. Различные социальные и культурные условия порождают различные стили живописи, и настоящее искусство невозможно, если оно оторвано от своей собственной культурной основы.

Так У Гуаньчжун (吴冠中) воспринимал сходство между восточной и западной живописью и сходство в художественной сфере. Традиционная китайская живопись достигла очень высокого уровня в ходе долгого и медленного процесса, не только в плане инструментов и материалов, но и в плане эстетической ориентации и формальных характеристик. Именно благодаря долгому и стабильному развитию китайская живопись, особенно живопись тушью, смогла усовершенствовать превосходный, чрезвычайно изысканный и надежный способ выражения и производства – поэтапную технику выражения.

У обладает собственным уникальным пониманием того, как подходить к традициям и учениям: «Наследование художественных традиций и их последующее изменение – грандиозное новшество. Традиции – это как плыть против течения; если вы не движетесь вперед, значит вы отступаете назад. Культуры смешиваются, и нет необходимости, да и невозможно, цепляться за свои «чистокровные» традиции <…> Перед лицом процветающего, разнообразного и красочного реального мира полагаться только на традиционные готовые техники, отражающие суть чувств людей, – занятие малоперспективное, земля сжимается, китайские и иностранные обмены,

[194] Чжай Мо. Осуществлённая радуга — Биография У Гуаньчжуна[M]. – Пекин: Издательство народной литературы, 1997. – С.123.(翟墨. 《圆了彩虹——吴冠中传》[M]. 北京：人民文学出版社，1997：123.)

художественное взаимодействие больше напоминают юношескую любовь, которую никогда не остановить человеческой силой. Когда они встречаются, с обеих сторон обязательно происходят изменения, после которых они могут перейти на следующий уровень, не теряя своих соответствующих характеристик». Чжу Дэцюнь (朱德群) высказал свое суждение о соединении китайской и западной культур: «Художник должен творить на основе глубокого изучения как китайской, так и западной культуры, а не путём их механического совмещения. Подлинный синтез заключается в объединении восточной и западной мысли, которая естественно и незримо проявляется в произведении. В противном случае получится лишь механическая комбинация»[195]. На протяжении как минимум нескольких десятилетий он размышлял о процессе творчества, о развитии и трансформации традиционной китайской живописи через сравнение двух художественных систем Востока и Запада. У изучал искусство живописи, искал сочетание китайской и западной живописи на основе их сходств и различий, с целью достичь оптимального слияния традиционной живописи тушью и западной современной экспрессивной живописи, а также реализовать свою художественную идею «национализации масляной живописи и модернизации китайской живописи».

3.3. Каллиграфия и живопись: разрушение границ (Шан Ян (尚扬), Ци Хайпин (祁海平), Сюй Бин (徐冰))

Шан Ян(尚扬)

Шан Ян(尚扬) (род. в 1942)– выдающийся художник, представитель художественного движения «поток жизни» в Китае в 1980-х годах. Он совершил прорыв в живописи, посвятил себя экспериментированию и инновациям, используя традиционные образы китайской живописи. Его

[195] Цзинь Мэй, Чжан Фан. Он соединяет поэзию — интервью с Чжу Дэцюнем в Париже [J]. // Мэйюань. – 2010. – №4. – С.31.(金妹, 张芳. 他衔接的是诗词——朱德群巴黎访谈[J]. 美苑，2010(04)：31.)

уникальная творческая концепция и стиль претерпели значительную эволюцию с 1980-х годов до последних лет. В настоящее время существует множество исследований и дискуссий о живописи Шан Яна(尚 扬), доказывающих, что его художественная концепция уходит корнями в традиционную китайскую культуру. Его лучшие картины восходят к свободному стилю «се-и» традиционной китайской живописи, оказывая большое влияние на развитие современного китайского искусства.

Картины Шан Яна(尚 扬) показывают, как его стиль постепенно меняется от западного курса к «китайскому пути». Современное китайское искусство переживает эпоху великих перемен. Шан Ян(尚 扬) переосмысливает традицию, трансформирует ее, его искусство – это искусство эпохи перемен. Шан Ян(尚 扬) прошел путь от ранних тематических творений (в период реформ и открытости) к своему более позднему шедевру «Проект Дун Цичан» (илл. 68-70).

Китайский ученый, искусствовед и продюсер Ван Лусян(王鲁湘) сказал: «Во всех работах Шан Яна(尚扬) чувствуется “след времени”. Возможно, именно так он понимает профессию художника — или, точнее, само искусство живописи»[196]. Шан Ян(尚扬) творит уже несколько десятков лет. Он рассматривает все в природе как живое существо. Творчество последних лет показывает Шан Яна(尚扬) показывает его стремление к внутренней свободе, используя графику, символы и другие значимые визуальные элементы.

Работы Шан Яна(尚 扬) 1980-х годов постепенно приобретают характерные черты абстракции и экспрессии. Серия работ «Великие пейзажи», созданная в 1991 году, становится одной из вершин зрелого стиля Шан Яна(尚扬).

[196] Ван Лусян. Современное, китайское, Шан Ян [J] // Документация по изобразительному искусству. – 2015. – Доп. вып. 2. – С. 54.（王鲁湘. 当代的，中国的，尚扬的[J]. 美术文献, 2015(增刊 2): 54）.

По мнению Шан Яна(尚扬), если китайская культура хочет возродиться и быть признанной миром, она должна принять современные эстетические стандарты и подвергнуть себя самокритике и деконструкции. От раннего реализма до позднего постмодернизма Шан Ян(尚扬) находится в постоянном поиске стиля, особенно после «Великих пейзажей». Шан Ян(尚扬) ищет точку соприкосновения традиционного искусства и современных проблем. Пейзажные работы Шан Яна(尚扬) в течение многих лет упоминались в контексте проблем природной среды. Серия «Пейзаж» Шан Яна(尚扬) состоит из нескольких работ: «Великий пейзаж в год змеи» (илл. 71), «Великий пейзаж – 9996» и «Избыточная водная карта – 1». Работы огромны по масштабу и весьма эффектны.

«Если следы человеческой цивилизации на земле таковы, то какова же судьба следов, оставленных поэтами, учёными и художниками на бумаге, холсте, стенах? Шан Ян(尚扬) когда-то написал в посвящении к своему альбому: „Многие годы я с помощью дневников и собственноручных записей запечатлевал пейзажи, которые мы постепенно разрушаем и утрачиваем“»[197]. Эти «китайские пейзажи» с восточной выразительностью композиции и чертами абстракции отличаются необычным цветовым решением, которое редко встречается в его творчестве. Его позиция возвращения к традиционной китайской культуре выражена не прямо, но ясна, и он нашел свой художественный язык в современной интерпретации традиционной каллиграфии и живописи.

Шан Ян(尚扬) с глубоким чувством говорил о китайской живописи: «Сначала я изучал масляную живопись и находил её очень выразительной. Но, погрузившись в неё глубже и вновь обратившись к китайской живописи, я понял, что её очарование для меня бесконечно, как и великолепная культурная традиция Китая. У меня возникла идея — в рамках масляной

[197] Ван Лусян. Современное, китайское, Шан Ян [J] //Документация по изобразительному искусству. – 2015. – Доп. вып. 2. – С.7.（王鲁湘. 当代的，中国的，尚扬的[J]. 美术文献, 2015(增刊 2): 57.）

живописи использовать то, что глубоко трогает моё сердце в китайском искусстве, но при этом не скатиться к поверхностной схематичности. Конечно, между истиной и заблуждением — лишь один шаг. Иногда я анализирую себя, задаваясь вопросом, обладаю ли я таким даром. Но, несомненно, именно этот вызов стал главной целью моей работы»[198]. В нынешнюю эпоху художественная высота, достигнутая Шан Янем(尚扬), и его культурные достижения достойны большого уважения. Практическое значение, которое имеют элементы традиционной китайской живописи и каллиграфии в его творчестве, также необходимо изучать. Творчество Шан Яна(尚扬) является источником вдохновения для молодых современных художников.

Ци Хайпин(祁海平)

Ци Хайпин(祁海平) родился в ноябре 1957 года, в 1982 году окончил факультет изящных искусств Академии художеств Гуанси, а в 1991 году - курс масляной живописи в Центральной академии изящных искусств. В 1992 году он начал преподавать в Тяньцзиньскую академию изящных искусств.

Отталкиваясь от реалистической живописи, Ци Хайпин(祁海平) проявлял интерес к китайской каллиграфиий и западной живописи и музыке. Ци Хайпин(祁海平) долгое время изучал традиционную каллиграфию и стал создателем современной каллиграфии. Его увлечение музыкой отразилось на его творчестве. При создании живописи он сознательно интегрировал художественную концепцию китайской живописи и каллиграфии в картины маслом, что придало его творениям изысканную форму. В его творчестве прослеживались либо элегантная книжность, либо жесткость и честность, как это бывает в реальной жизни.

[198] Юй Хун. «Большой пейзаж»: художественный мир Шан Яна [J]. // Исследования по литературе и искусству. – 2004. – № 5. – С.113.（余虹. “大风景”：尚扬的艺术世界[J]. 文艺研究, 2004(5): 113.）

В середине 1990-х годов он обрел “освобождение”, создав серии абстрактных работ. Предметом картины является уже не пространство реальной жизни, а мир, где свободно перемещаются мысли и эмоции художника. Он использует основные элементы живописи, чтобы создать различные абстрактные формы в черно-белом цвете и передать ход жизни. Все «природные явления и линии, которые люди рисуют по желанию», дополняют живописный язык Ци Хайпина(祁海平)[199].

Знакомство с творчеством Ци Хайпина(祁海平) началось с его ранних реалистических работ. В первые годы он изучал основы реализма, объективные закономерности и стремился к точному копированию объектов. В 1988 году он стал участником мастер-класса французского эксперта Ивеля в Академии изящных искусств Лу Синя, чтобы изучить технику масляной живописи. В 1989 году он был принят в учебный класс масляной живописи Центральной академии художеств. Параллельно с изучением скетчинга, он провел углубленное исследование метода мастера импрессионизма Дега. От лаконичных набросков линий Дега до работы кистью от руки, от нарезки композиции до растирания цветовых слоев, от строгой лепки до состояния хаоса и расслабления - пройдя через все перечисленные стадии, Ци Хайпин(祁 海 平) приобрел большой опыт. Обучение у мастера стало отправной точкой художественной карьеры Ци Хайпина(祁 海 平). На выставке выпускных работ учебного класса Центральной академии изящных искусств им была представлена серия работ на музыкальные темы. В этой серии картин изображены сцены выступлений и репетиции. Композиция подобна панорамному виду. Художник использует метод накопления цвета за счет многослойного растирания, этим достигается шероховатый эффект. По мере углубления его творчества, Ци Хайпин(祁海平) уделял все больше и больше внимания созданию общей атмосферы, а детали постепенно

[199] Ци Хайпин. Сборник произведений Ци Хайпина [М]. – Пекин: Народное художественное издательство, 2017. – С. 1 (祁海平.《祁海平作品集》[M]. 北京: 人民美术出版社, 2017: 1)

размывались. Художник использовал этот способ для выражения своих чувств от музыки и сцен выступлений (илл. 72).

Переход к абстракции связан с его давней любовью к каллиграфии и прослушиванию симфонической музыки.

После того, как Ци Хайпин(祁海平) закончил учебу в 1991 году, он получил много наград и начал размышлять о том, что он должен уйти от подражания и создать свой собственный художественный стиль. Ци Хайпин(祁海平) отметил: «Меня вдохновляло мышление Дзен, которое способствует внутреннему просветлению и утверждает, что, глядя вовне, легко потеряться. Так называемое «внезапное просветление и превращение в Будду» означает прозрение, постижение своей природы в настоящий момент»[200]. Он понял, что необходимо отбросить все ограничения, делать все в точном соответствии со своими желаниями, отталкиваться от собственных увлечений и говорить на своем языке.

В.В. Кандинский говорил о том же самом: «Всё, что рождено внутренней потребностью и исходит из души, — прекрасно»[201]. Ци Хайпин(祁海平) считал, что искусство проистекает из внутренней потребности, и именно эту потребность он рассматривал как корень всех вопросов живописи. Кроме того, он опирался на идеи музыки, чтобы обосновать абстрактную природу живописи. История развития современной музыки говорит нам о том, что появление нового искусства иногда связано с новаторством формы, а иногда начинается со смены концепции. Это верно и в отношении трансформации стиля живописи.

Благодаря увлечению каллиграфией и китайской живописью Ци Хайпин(祁海平) использует современную каллиграфию и черно-белые изображения на основе масляной живописи (илл. 73). Он привык рисовать тушью, неуправляемые случайные эффекты вдохновляли его и будили

[200] Ци Хайпин. Сборник произведений Ци Хайпина [М]. – Пекин: Народное художественное издательство, 2017. – С.209 (祁海平.《祁海平作品集》[M]. 北京: 人民美术出版社, 2017: 209)

[201] Кандинский В. О духовном в искусстве [М]. – Пекин: Издательство Китайской академии социальных наук, 1987. – С.70 (康定斯基.《论艺术的精神》[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1987: 70).

воображение. В своих работах он стал меньше опираться на объективные образы, преобразовывая перспективу в плоскость и используя выразительность мазков и текстур для формализации языка (илл. 74).

В цикле картин о музыке и на «черную тему» (илл. 73, 75-76) видно влияние музыки на живопись Ци Хайпина(祁 海 平). Черное и белое соответствуют цветам клавиш фортепиано. В контексте восточной живописи тушью черное и белое являются самыми важными цветами на картине. Ритм картины как бы формирует группы нот. Большие черные пятна соединяются, связывая большие и маленькие цветные блоки вместе, как на нотном стане. Возникает ощущение соединения двух искусств: музыки – искусства во времени, и живопись – искусства в пространстве. Серия картин «Черная тема» демонстрирует мощную музыкальную атмосферу, вызывая у зрителей своеобразный шок. Мазки переплетаются и накладываются друг на друга, изображение из четкого превращается в хаотичное и нечеткое, конкретные детали сливаются в черно-белые блоки, а перетекающие эмоции трансформируются в тяжелые материи, которые Ци Хайпин(祁海平) называет «чувством затвердевания жидкости». Люди династии Сун говорили о живописи, что нужно «смотреть на ее потенциал издалека и смотреть на ее качество с близкого расстояния»[202] (илл. 75).

В работах Ци Хайпина(祁海平) вначале было абстрактное сочетание персонажей и фона, а позже его мастерство развилось в чистую абстрактную форму. Эта эволюция является важным прорывом в его переходе от экспрессии к абстракции, и это не только углубление формального языка, но и прорыв в духовном измерении. Мондриан подчёркивал, что в произведении искусства должно быть достигнуто гармоничное равновесие между содержанием и формой. Он утверждал, что подлинное искусство должно отказаться от случайности и субъективных эмоций, стремясь к построению чистого порядка и вечной красоты через точное использование основных

[202] Ци Хайпин. Сборник произведений Ци Хайпина [М]. – Пекин: Народное художественное издательство, 2017. – С. 209 (祁海平. 《祁海平作品集》[M]. 北京: 人民美术出版社, 2017: 209)

элементов — линии, цветовых плоскостей и структуры. Он твёрдо верил, что упрощение и абстрагирование формы не ослабляют искусство, а наоборот, приближают его к сущности духа: «Для подлинной абстракции в искусстве, то есть для искусства, которое не воспроизводит природные образы, крайне важно следовать закону денатурализации объекта»[203]. Ци Хайпин(祁海平) говорил: «На выставке в Национальном художественном музее Китая, когда я посмотрел на свои работы издалека, я обнаружил, что черное и белое были такими же внушительными, как горы и реки, они обладали определенной духовной силой. Я чувствую, что конкретные образные персонажи излишни, потому что это привлечет внимание зрителя к поверхности предмета, игнорируя ощущение общей духовной атмосферы. Я думаю, что богатое разнообразие черно-белого языка может быть полностью независимым от предметного изображения и непосредственно представлять духовную атмосферу. Живопись – это голос сердца, только убрав образный фактор, мы можем достичь ясного ума и увидеть природу более прямо и просто. Не нужно изображать исполнителя, следует взять метод, параллельный музыке, и воссоздать визуальную симфонию с элементами живописи, чтобы стать настоящим исполнителем»[204].

В китайском художественном образовании реализм использовался для обучения живописи. Таким художникам, как Ци Хайпин(祁海平), который рос в 1950-1960-е годы и пережил период Культурной революции, было труднее двигаться в сторону абстракции. Многие ошибочно полагали, что легко трансформировать свой художественный стиль в абстрактный. Независимо от вида искусства, свобода - одна из важнейших характеристик выдающихся произведений искусства. Глядя на «Водяные лилии» Моне в Музее Оранжери, можно заметить, как мазки кисти летят по картине, линии очень похожи на

[203] Герберт Р. Л. (ред.). Великие мастера модернизма об искусстве [М] / пер. Линь Сен, Синь Ли. – Нанкин: Издательство искусства Цзянсу, 1990. – С. 144 ([美] 罗伯特·L·赫伯特 编, 林森, 辛丽 译. 《现代艺术大师论艺术》[M]. 南京: 江苏美术出版社, 1990: 144)

[204] Ци Хайпин. Сборник произведений Ци Хайпина [М]. – Пекин: Народное художественное издательство, 2017. – С 210 (祁海平. 《祁海平作品集》[M]. 北京: 人民美术出版社, 2017: 210)

линии китайской скорописи, поэтому многие ощущают восточный дух поздних работ Моне. Есть явная разница между этими и его более ранними работами. Благодаря его работам мы можем понять, что, стремясь к свободе, мы ищем новые ограничения. Когда-то Стравинский сказал: «Чем больше искусство проконтролировано, ограничено и отшлифовано, тем оно свободнее»[205]. Процесс творчества – это также процесс постоянного познания самого себя.

Немецкий историк и теоретик искусства, философ В. Воринger писал: «Импульс к абстракции — это порождение глубокого внутреннего беспокойства, вызванного внешним миром»[206]. Абстрактные работы Ци Хайпина(祁海平) имеют пронзительную ауру. Художник сыграл важную роль в освоении и распространении традиционной китайской культуры: «То, что выше формы, называется Дао, а то, что ниже формы, называется инструментом. Дао есть ничто, есть что-то из ничего, а абстракция есть выражение Дао. Бытие везде и нигде, контролирует всё и ничего, только разорвав границы всего и вернувшись к началу хаоса, можно не бояться преград и плыть свободно. Охраняй черное, если знаешь белое, Инь и Ян составляют Дао»[207]. Ци Хайпин(祁海平) нашел свою собственную художественную методологию, преобразуя ее в картины: от «Симфонии черного и белого» до серии «Мира хаоса». «Мир хаоса» отличается плоскими мазками, картина обволакивает зрителя. Ци неба и земли взаимодействуют друг с другом, питая все сущее. Китайский художник династии Цин, каллиграф, садовый мастер, теоретик живописи Ши Тао(石涛) (1642-1707)

[205] Чэнь Цзяи. Интерпретация “Порядка и творчества” у Стравинского // Северная музыка. – 2020. – №12(24). – С. 233 (陈佳怡. 斯特拉文斯基“秩序与创造”的解读[J].《北方音乐》, 2020, 12(24): 233)

[206] Воринger В. Абстракция и вчувствование: психологическое исследование стилей искусства [М]. – Пекин: Издательство Цзинчэн, 2010. – С. 13 (沃林格.《抽象与移情：对艺术风格的心理学研究》[M]. 北京: 金城出版社, 2010: 13)

[207] Ци Хайпин. Сборник произведений Ци Хайпина [М]. – Пекин: Народное художественное издательство, 2017. – С. 212 (祁海平.《祁海平作品集》[M]. 北京: 人民美术出版社, 2017: 212)

писал: «Союз кисти и чернил предназначен для хаоса»[208], указывая на то, что эту тему вполне возможно выразить чисто абстрактным языком (илл. 77).

Позже творчество Ци Хайпина(祁 海 平) стало более смелым, непринужденным и свободным. В 2010 году он использовал каллиграфию в качестве базы для создания картины «Образ синцао». В 2014 и 2015 годах он создал картины «Небесный текст» (илл. 80) и «Вся природа синцао» (илл. 81), использовав модель ширмы. В сериях работ Ци Хайпина(祁 海 平) мы отчетливо видим след каллиграфии. Такой способ видения характерен для Востока и относится к работам, созданным художниками с традиционными китайскими навыками каллиграфии и живописи (илл. 78-79).

Работы Ци Хайпина(祁海平) «Стихи и слова», «Мир хаоса», «Сон Чжуан-цзы», «Небесный текст», «Вся природа синцао», «Голубое небо после дождя» (илл. 82), «Начало хаоса» и др. связаны с темой китайской культуры. Когда мы смотрим на работы Чжу Дэцюня(朱 德 群), ясно ощущается восточный характер картин. Ци Хайпин(祁海平) всегда проявлял большой интерес к китайской культуре и искусству, но в контексте современного искусства использования китайских элементов недостаточно. Поэтому он попытался вернуться к классике китайской культуры, чтобы найти вдохновение и обрести собственный художественный язык.

Абстрактным можно назвать все, что не имеет объективного образа. Как уже упоминалось, ранние работы Ци Хайпина(祁 海 平) сохраняли текстуру и тяжелое ощущение масляной живописи, но теперь он был намерен развеять «запах масляной живописи», чтобы картина стала более прозрачной и гладкой.

[208] [Цин] Ши Тао, Ли Цзинцзинь. Поговорим о поэзии, побеседуем о живописи: Изречения монаха Кугуа о живописи [M]. – Сучжоу: Литературное издательство Фэнхуан Цзянсу, 2018. – С. 60 ([清]石涛, 李晶晶 著.《谈谈诗 聊聊画：苦瓜和尚画语录》[M]. 苏州: 江苏凤凰文艺出版社, 2018: 60)

Наблюдая за работами Ци Хайпина(祁海平), мы увидели, что их стрежнем являются традиционная каллиграфия и живопись. В этом заключается секрет его успеха.

Сюй Бин(徐冰)

Сюй Бин(徐冰) (1955) родился в Чунцине провинции Чжэцзян. В 1977 году он поступил на отделение гравюры Центральной академии изящных искусств, окончил его в 1981 году и остался преподавать в школе, а в 1987 году получил степень магистра в Центральной академии изящных искусств. В 1990 году он принял приглашение Висконсинского университета и переехал в США в качестве почетного деятеля искусства. Сейчас он независимый художник, живет и работает в Пекине[209]. Он проводил персональные художественные выставки в значимых художественных учреждениях, таких как Национальная художественная галерея в Вашингтоне, Новый музей искусств в Нью-Йорке, Художественный музей Бронкса, Фонд-Музей Жоана Миро в Испании и Чешский национальный музей. Его приглашали участвовать в важных групповых выставках в Великобритании, Франции, Канаде, Японии, Австралии, Финляндии, Италии, Германии, Южной Корее и других странах. В 1999 году Сюй Бин(徐冰) получил высшую награду в американском мире культуры - премию Майка Артура[210].

Работы Сюй Бина(徐冰) современны по концепции, но они всегда связаны с традиционной китайской культурой с точки зрения идентичности и методов реализации, таких как древние книги, китайские иероглифы, бумага, каменные печати и чжуанбяо. Ему потребовалось почти 10 лет, чтобы завершить «Книгу с земли» (2003-2012), которая была написана символами со всего мира в поисках универсального языка для всего человечества. Люди, которые ознакомились с «Книгой с неба» (1987, илл. 83-85), могли

[209] Официальный сайт Сюй Бина. Сюй Бин — краткая биография [EB/OL]. [2023-05-11]. https://www.xubing.com.（徐冰官方网站. 徐冰 - 简介[EB/OL]. [2023-05-11]. https://www.xubing.com.）

[210] Официальный сайт Сюй Бина. Сюй Бин — краткая биография [EB/OL]. [2023-05-11]. https://www.xubing.com.（徐冰官方网站. 徐冰 - 简介[EB/OL]. [2023-05-11]. https://www.xubing.com.）

обнаружить, что цвет бумаги и фактура этих «книг» отличаются. Для печати использовались три разных вида бумаги. Сюй Бин**(**徐冰**)** отстаивает китайскую традицию, что заставило его глубоко продумать материалы в процессе создания работ и, таким образом, придало работам неожиданную силу (илл. 86-87). Сюй Бин(徐冰) говорил: «Иногда я люблю использовать старинные китайские техники и материалы, но на самом деле я стремлюсь к тому, чтобы мои произведения обладали глубокой концептуальностью и современностью. Мне хочется смешать так называемое современное и традиционное, актуальное искусство, прикладное искусство, изящное искусство, академическое и официальное искусство. Я считаю, что между ними нет антагонизма, они могут взаимопроникать и сосуществовать. Истинная глубина искусства рождается из глубины его связи с обществом. Фраза “идти в ногу со временем” очень уместна по отношению к искусству: тот, чьё искусство способно идти в ногу со временем, — настоящий художник»[211]. По мнению Сюй Бина**(**徐冰**)**, традиция и современность подобны магнитным полям, потому что в хороших традиционных произведениях должны быть вечные элементы, которые ценны в любое время. Речь идет о т.н. «современном факторе», который выходит за временные рамки (илл. 88-89).

Сюй Бин**(**徐冰**)** как один из представителей современного искусства является мыслящим и деятельным художником. В его творчестве идет непрерывный поиск, он восстал против традиционных идей, нарушив традиционные концепции. Однако работы Сюй Бина**(**徐冰**)** имели местный китайский колорит и были заземлены. Произведения Сюй Бина**(**徐冰**)** всегда давали почву для размышлений, они задавали нам вопросы, на которые необходимо искать ответы. Сюй Бин**(**徐冰**)** воздействует на общество через художественное творчество, которое не только поражает зрителей

[211] Сюй Бин. Мой художественный метод (часть первая) [J] // Декор. – 2008. – №3. – С.6.（徐冰. 我的艺术方法（上）[J]. 装饰，2008(3)：6.）

визуальными эстетическими эффектами, но и заостряет социальные проблемы и явления. У него есть собственный бренд и своя художественная модель. Китайские иероглифы, созданные в «Книге с неба» – это новый опыт поисков в искусстве. Художник всегда придерживался концепции, что источником художественного творчества является жизнь, а само искусство существует для публики. Он создавал бессмысленные «китайские иероглифы», но теперь он набрался достаточно опыта для создания «английских китайских иероглифов» или «китайских английских иероглифов», которые могут выражать смысл с помощью структуры китайских иероглифов. С использованием черт китайских иероглифов создаются буквы английского алфавита, соответствующие китайскому методу письма, а затем китайский метод письма и структура используются для записи значения английских иероглифов. Как сказал Сюй Бин**(**徐冰**)**: «Как человек, которому неизбежно приходится принимать свою врождённую натуру и среду, в которой он вырос, — что у нас есть? На что мы можем опереться в творчестве? Сейчас я понимаю, что мне помогают интроспективность, присущая нашему национальному характеру, мудрость, заложенная в культурном коде, а также опыт социалистического эксперимента и приобретённые знания о Западе»[212]. Сюй Бин**(**徐冰**)** заимствовал элементы традиционной китайской культуры для создания современного искусства, воссоздал уникальные для Китая китайские иероглифы. По сути, его художественный язык имеет традиционные культурные гены, что является типичным примером применения элементов традиционной китайской каллиграфии и живописи в современных произведениях искусства.

[212] Сюй Бин. Предисловие: взгляд художника на письменность [J] // Вестник Хубэйской академии изящных искусств. – 2016. – №2. – С.59.（徐冰. 自序：一个艺术家的文字观[J]. 湖北美术学院学报, 2016(2)：59.）

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За последние сто лет в Китае появилось большое количество выдающихся художников. Их работы сочетают черты традиционной китайской живописи и каллиграфии с элементами западной живописи. Проанализированный в работе материал позволяет сделает вывод о том, что концепция объединения китайской и западной масляной живописи предполагает процесс взаимного влияния с точки зрения формы и содержания, при этом необходимо выделить особую роль традиционной живописи и каллиграфии в современном китайском искусстве. При рассмотрении творчества наиболее выдающихся художников XX-XXI веков было отмечено кардинальное значение традиционной живописи и каллиграфии для формирования индивидуального стиля китайских художников, работавших в Европе и Китае и усвоивших приемы западной масляной живописи.

Исследуя различия между современным искусством Китая и искусством Запада, автор приходит к выводу, что западные художники, независимо от приемов, которые они используют, проявляют больше интереса к художественному языку произведения, к инновационной художественной форме. Искусство Китая, как традиционное, так и авангардное, всегда ставило на первое место художественную тематику и принижало изучение художественной формы, художественных материалов и художественного языка. Из этого наблюдения следует, что в современном китайском художественном образовании в академиях необходимо ввести изучение формальной эстетики в ее эволюции и обучение художественному языку абстрактного искусства.

За годы развития современного искусства его вклад в мировую историю искусства был обусловлен влиянием традиционной китайской живописи и каллиграфии, а также древнекитайской философии, формирующей

мировоззрение художников. Эти три составляющие современного искусства учитывались в данной работе при анализе творчества выдающихся мастеров.

Целью диссертации было изучение произведений современного китайского искусства, которые используют традиционную каллиграфию и живопись, в их художественной эволюции. Автором была разработана классификация современных художественных школ, систематизированы ведущие направления современного китайского искусства. В работе показано развитие современного художественного образования и художественных институций Китая в период нового и новейшего времени, а также становление наиболее влиятельных школ современного китайского искусства, в которых соединялись китайская традиция и западное искусство, проведена мысль о том, что образовательные институции современного Китая формировались в том числе под воздействием русской и советской систем художественного образования.

Педагоги изобразительных искусств и профессиональные художники, работы которых проанализированы в этом исследовании, культивируют элементы традиционной живописи и каллиграфии в китайском современном искусстве. Это касается также нового поколения китайских художников, выросшего в условиях западной системы преподавания масляной живописи. В каждом регионе Китая есть свои художественные учебные заведения. Это распределение говорит о развитии регионов Китая и дает надежную гарантию получения художественного образования независимо от места проживания художника. Обмены студентами и преподавателями с зарубежными вузами становятся все более частыми, многих иностранных и китайских профессоров и выдающихся преподавателей приглашают работать в академиях и институтах изобразительного искусства Китая. Академии и институты приглашают известных экспертов и ученых Китая и зарубежных стран для проведения художественных выставок и чтения лекций, формируя творческую атмосферу, подходящую для качественного образования и профессиональной подготовки студентов. Учебные заведения Китая

направляют преподавателей за границу для проведения выставок и преподавательских обменов, а также проводят зарубежные обмены в различных форматах.

Анализируя эволюцию творчества мастеров современного китайского искусства, автор исследования определил специфику его развития и сделал вывод о том, что к национальному искусству и культуре Китая, к коллекциям в музеях и галереях требуется новый подход с целью актуализации и интеграции китайского художественного наследия в мировое художественное пространство. Многие выдающиеся художники создают свежие и глубокие образы в своих работах, основываясь на традиционной культуре Китая, накопленной за последние 5000 лет. Для сохранения традиционной культуры Китая необходимо способствовать реализации ее потенциала в сегодняшнем глобализированном мире, предоставлять выдающимся китайским художникам возможность показывать свои работы на мировых площадках. Современное китайское искусство - важная составляющая мирового художественного процесса. Сформировавшиеся во времена Китайской республики художники Линь Фэнмянь(林风眠), Чан Юй(常玉), У Даюй(吴大羽), Чжао Уцзи(赵无极), Чжу Дэцюнь(朱德群) и У Гуаньчжун(吴冠中), художники более молодого поколения Сюй Бин(徐冰), Шан Ян(尚扬), Ци Хайпин(祁海平), представители экспериментального направления в живописи – новой живописи тушью – Чжу Синцзянь(朱新建) и Ли Цзинь(李津) в наше время пользуются успехом в Китае и за рубежом, несмотря на то, что становление всех этих художников происходило в разные исторические периоды.

В современной истории произошло мощное столкновение восточной и западной культур. Об этом свидетельствуют выдающиеся произведения современного китайского искусства. Картины Чан Юя(常玉), например, созданы на основе принципов традиционной китайской живописи и каллиграфии, при этом художник использует западные материалы для

масляной живописи в качестве инструмента и западную технику живописи, что приводит к формированию индивидуального стиля, в котором слиты китайская и западная живопись.

В данном исследовании было проанализировано влияние традиционной китайской каллиграфии и живописи на творчество известных во всем мире китайских художников. Так, например, произведения яркого представителя новой Парижской школы художника Чжао Уцзи(赵无极), как и творчество многих других китайских художников, представляют собой практическое применение теории древнего искусства каллиграфии и живописи, выражение глубоких чувств и эмоций с помощью приемов, характерных для каллиграфии. В его абстрактные творения сознательно включены философские идеи древних китайских деятелей искусства о Вселенной и всем сущем, что отличает его картины от западной абстрактной живописи. Как мы видим, принципы современного искусства формулируются на основе традиционных теорий, что позволяет художникам создать свой собственный стиль, сформировать новый и эффективный творческий метод.

Вдохновившись западными искусством и культурой, китайские современные художники не следуют слепо западным художественным идеям, они переосмысливают способы передачи идей традиционного искусства через новые западные образцы, сохраняя самобытность. Современные китайские художники наследуют традиции Китая и Запада. Речь идет о межкультурной коммуникации, предполагающей равноправное общение.

Начало XX века стало переходным периодом для китайского общества. На рубеже конца XIX-начала XX веков в ходе дискуссий о развитии китайского искусства рассматривался вопрос о взаимодействии китайского и западного искусства, впервые была поставлена задача глубокого и последовательного изучения западного искусства. Следует ли изучать западное искусство исключительно с точки зрения техники или необходимо вникать и в содержание? Должны ли китайские художники опираться на реалистический стиль или же необходимо сохранить традиционный стиль се-

и[213]? Мнения ученых того времени привели к их разделению на две лагеря: одни выступали за активное следование идеям Запада, а другие – за наследование и развитие традиций китайской живописи. В исследовании показана роль революционного деятеля искусства и образования Линь Фэнмяня(林 风 眠), который, посвятив себя служению национальным интересам, стремился к нахождению баланса между формами западной живописи и современным китайским искусством. Он сформулировал принципы развития китайского современного искусства: «Мы должны приложить все усилия для использования сильных сторон Запада, с целью достижения формального развития, и в гармонии с нашими духовными потребностями способствовать возрождению китайского искусства». [214] Таким образом была высказана идея сохранения баланса, согласно которой китайское искусство должно заимствовать достоинства западного искусства для восполнения своих недостатков.

В качестве свидетельства поисков такого баланса и на Западе, приведем известный диалог Пикассо и Чжан Дацяня(张大千), который доказывает интерес и уважение к традиционной китайской живописи и каллиграфии на Западе. Так Пикассо задавал вопрос Чжан Дацяню(张大千): «Больше всего я не понимаю, почему вы, китайцы, приезжаете в Париж изучать искусство... Не говоря уже о том, что в Париже нет искусства, нет искусства на всем Западе!»[215] Чжан Дацянь(张大千) ответил на это: «Вы слишком любезны. Китайская живопись, безусловно, имеет глубокие исторические корни, ведь наш народ обладает древнейшей культурой. Однако и на Западе создано множество замечательных и выдающихся произведений искусства» [216] .

---

[213] Се-и («се» — писать и «и» — идея, смысл)— один из основных стилей традиционной китайской живописи, передача идеи, самой сути предметов в свободной форме. Мастера се-и работали преимущественно в жанрах пейзажа и «цветы и птицы». Сформировался в 8–12 вв. в среде художников-интеллектуалов, буддийских и даосских монахов.

[214]Линь Фэнмянь. Будущее восточного и западного искусства [M] / под редакцией Чжу Пу // Полное собрание сочинений Линь Фэнмяня. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 2014.

[215] The Paper. Пикассо: «На Западе нет искусства, китайское искусство — на первом месте» [EB/OL]. [2023-06-24]. https://m.thepaper.cn/baijiahao_6433578. (澎湃新闻. 毕加索：西方没有艺术 中国艺术是第一 [EB/OL]. [2023-06-24]. https://m.thepaper.cn/baijiahao_6433578.

[216] Там же.

Пикассо отметил: «Действительно! Когда речь заходит об искусстве, то, во-первых, это ваше китайское искусство, во-вторых, японское, и да, японское искусство родом из вашего Китая. В-третьих, и в Африке есть искусство. Кроме этого, на Западе нет никакого искусства. Итак, самая необъяснимая вещь для меня заключается в том, почему так много китайцев и выходцев с Востока приезжают в Париж изучать искусство?»[217]

Приведем принципиально важное суждение известного британского ученого Майкла Салливана, автора монографии о китайском искусстве XX века: «В 1959 году, когда я опубликовал первую на Западе монографию, посвящённую этой теме, мои западные коллеги критиковали меня за то, что я трачу время на предмет, недостойный серьёзного внимания. В то время многолетние предубеждения Запада всё ещё оставались весьма живыми <…> Когда эта книга вышла в свет, автор подвергся критике за то, что обратился к теме, которую, по мнению многих, не стоило рассматривать всерьёз в академическом контексте. Западные критики и историки искусства полагали, что искусство Китая XX века либо является традиционным и неизменным на протяжении веков — а значит, лишённым исторической ценности, — либо представляет собой бледную и бессильную имитацию Запада»[218]. Данная работа опровергает мнение о том, что современное искусство Китая – имитация Запада. При анализе эволюции китайского современного искусства видно, что элементы китайской традиционной живописи и каллиграфии играют в нем важную роль, особенно в процессе его интернационализации. В исследовании были проанализированы работы выдающихся художников, использующих элементы традиционной китайской живописи и каллиграфии, с помощью разнообразных творческих методов. Характерным примером является творчество Линь Фэнмяня(林风眠), работы которого отличаются новизной, хотя и унаследовали классические черты традиционной китайской

[217] Там же.

[218]Салливан М. 20-й век: китайское искусство и художники / Пер. Чэнь Вэйхэ, Цянь Ганнань [М]. – Шанхай: Shiji Wenjing; Народное издательство Шанхая, 2013. – С.11, 24 (英) 迈克尔·苏立文著; 陈卫和, 钱岗南译. 20 世纪中国艺术与艺术家[M]. 上海: 世纪文景、上海人民出版社, 2013: 11.

живописи, в особенности это касается изображения женщин. В процессе работы он сочетал китайские и западные техники, сформировав тем самым особую манеру живописи, которая является его личным стилем и в то же время отражает национальный характер. Работы многих выдающихся китайских художников пересекают национальные границы и культурные различия и свидетельствуют о взаимопроникновении культур Китая и Запада, что также стало предметом нашего изучения. В работе показано художественное своеобразие произведений масляной живописи, абстрактных картин и инсталляций, связанных с традиционной китайской живописью и каллиграфией, уделено большое внимание идейной программе, образной системе, художественно-выразительным средствам и стилевым особенностям современного китайского искусства.

На примере новой живописи тушью ее наиболее ярких представителей (Гу Вэньда, Тянь Лимин, Ли Сяосюань, Ли Цзинь, Чжу Синьцзянь) было выявлено художественное своеобразие «экспериментальной каллиграфии», вклад традиционной китайской живописи и каллиграфии в современное китайское искусство.

Автор решил поставленные перед ним задачи, показав художественную эволюцию традиционной каллиграфии и живописи в их историческом и культурном взаимодействии с современным китайским искусством, интегрировавшем технику и традиции западной масляной живописи. Кроме того, вкладом автора в современное искусствознание является систематизированная история китайского современного искусства в его эволюции, а также в связи с процессом его интернационализации и интеграции в мировое художественное пространство. Проанализировав соотношение черт западного и восточного искусства в произведениях современных китайских художников, автор представил творчество ведущих мастеров современного искусства Китая и определил общие характеристики и различия художников, тем самым ответив на вопросы, связанные с созданием нового художественного языка и эволюцией современного

китайского искусства. В исследовании показано, что использование традиционной каллиграфии и живописи во многом обусловило успех современных китайских художников в мире и определило их роль в мировом культурном процессе.

В диссертации намечены пути развития современного китайского искусства. Молодое поколение китайских художников использует достижениями своих наставников, создавая собственные оригинальные произведения. В дополнение к традиционной масляной живописи и скульптуре, сегодня художники используют цифровые технологии, мультимедиа, инсталляции и другие средства, открывают новые художественные возможности. Китайская цивилизация насчитывает пять тысяч лет, в Китае проживает 56 этнических групп - носителей собственных уникальных культур. Элементы традиционной китайской живописи и каллиграфии, элементы китайской философии могут быть использованы для художественного творчества как его важные составляющие, способствуя созданию уникального художественного стиля и наследованию отличительных черт традиционной культуры.

Таким образом, современная национальная культура КНР, развиваясь в широком русле международных художественных практик, опирается на глубокие древние традиции изобразительного искусства и каллиграфии, которые легли в основу высочайших достижений художников периода реформ и открытости, принесли признание нашей стране. Китайское современное искусство стало значимой частью мирового культурного пространства, а китайская современная живопись обладает мощным потенциалом и широкими перспективами развития.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айнде А., Чжань Мими. Орфизм: Художник Делоне. Шицзячжуан: Издательство хэбэйского образования, 2005. 阿英德、张弥弥.奥菲主义绘画大师:德洛内[M].石家庄:河北教育出版社，2005.
2. Арнхейм Р. Искусство и восприятие / Пер.д Тэн Шоуяо, Чжуан Цзянюань. – Пекин: Издательство Китайской академии социальных наук, 1984. [德]阿恩海姆，《艺术与视知觉》， 滕守尧 / 朱疆源译， 北京：中国社会科学出版社，1984 年
3. Арнэсон Х. История западного современного искусства / Перевод Цоу Дэнунь, Ба Жужи, Люй Тинь. – Тяньцзинь: Издательство Тяньцзинь по изобразительному искусству, 1994. 「美」H_H•阿纳森，《西方现代艺术史》邹德侬 / 巴竹师 / 刘珽 译，天津：天津美术出版社，1994 年
4. Бауэр Т. Искусство Востока и Запада / Перевод Ку Канвэй. – Шанхай: Издательство Шанхайского книжного и художественного издательства, 2021. [美]西奥多·鲍维，《艺术中的东方与西方》；曲康维译 ， 上海：上海书画出版社，2021 年
5. Биньон Л. Восточная живопись / Перевод Чжу Лянлян. – Шанхай: Издательство Шанхайского книжного и художественного издательства, 2021. [英]劳伦斯·宾雍；《 远东绘画》， 朱亮亮译， 上海：上海书画出版社， 2021 年
6. Блэк В.Б., Бойтман Ю.К., Раздольская В.И. Анна Петровна Чубова (1905 – 1989) // К юбилею факультета теории и истории искусств Института имени И.Е. Репина. 75 лет / РАХ, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. – СПб., 2012. – С.137-139.
7. Боборыкин П.Д. Письма о Москве (письмо третье) // Вестник Европы. – 1881. – №. 7. – С. 378-379.
8. Бобров С. Записки стихотворца [М]. – Москва: Мусагет, 1916.

9. Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. – М.: Издательство ГТГ, 1951. – С. 93-95.
10. Брик О., Поливанов Е., Шкловский В., Эйхенбаум В., Якубинский Л. Поэтика: сборник по теории поэтического языка [С]. – Петроград: Государственная типография, 1919.
11. Ван Баминь. Общая история китайского изобразительного искусства: в 8 т. / Баминь Ван, Шушэн Ли. – Шаньдун: Просвещение, 1988. 王伯敏、李树声《中国美术通史》（共 8 卷），山东教育出版社, 1988.
12. Ван Ирэн. Анализ применения традиционных китайских узоров в современном дизайне // Исследования в области художественного образования. – 2013 (12). - С. 52. 王有任.中国传统图案在现代设计中的应用探析[j].美术教育研究, 2013(12):52.
13. Ван Линь. Гетерогенные способы письма. – Гуйлинь: Издательство Гуанси по изобразительному искусству, 1999. 王林《异质的书写方式.南宁》 桂林：广西美术出版社，1999 年
14. Ван Линь. Пекинский искусство 1890-х годов. – Издательство Арт-тренд, 1997 王林《中国一八九后艺术北京》: 艺术潮流杂志社，1997 年
15. Ван Линь. Иной стиль каллиграфии / Линь Ван. – Наньнин: Изобразительное искусство Гуанси, 1999. 王林《异质的书写方式》南宁：广西美术出版社，1999.
16. Ван Линь. Искусство Китая после 80-90-х гг. / Линь Ван // Тенденции искусства. – Пекин, 1997.王林《中国一八九后艺术》北京：艺术潮流杂志社，1997.
17. Верещагина А.Г. Алексей Николаевич Савинов (1906 – 1976) // К юбилею факультета теории и истории искусств Института имени И.Е. Репина. 75 лет / РАХ, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. – СПб., 2012. – С. 96-99.

18. Взгляд других: западничество в современном искусстве / под ред. Цзоу Юцзин. – Пекин: Писатель, 1996. 他者的眼光：当代艺术中的西方主义 邹跃进 著 北京作家出版社出版, 1996.
19. Власова Р.И., Станкевич Н.И. София Владимировна Коровкевич (1919 – 2003) // К юбилею факультета теории и истории искусств Института имени И.Е. Репина. 75 лет / РАХ, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. – СПб., 2012. – С.144-146.
20. Ву Ган. Чжу Дечунь. – Хэбэй: Издательство хэбэйского образования, 2009. – С. 118, 133. 吴钢著.《朱德群》[M].河北：河北教育出版社，2009：118, 133.
21. Ву Гангли, Шоу Чуннин. Ву Даю: Собрание произведений (М). – Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, издание 2015. 吴崇力、 寿崇宁主编，《吴大羽：吴大羽作品集[M] 北京：中国人民美术出版 2015 年版，
22. Ву Гуаньчжун. Собрание работ Ву Гуаньчжуна. – Чэнду: Издательство Сычуаньского художественного издательства, 1989. - С. 295. 吴冠中：吴冠中文集「M」，成都：四川美术出版社，1989：295
23. Ву Гуаньчжун. У Дайу: Забытая звезда, открытая звезда. – Шанхай: Издательство Шанхайского образования, 2003. - С. 26. 吴冠中：吴大羽：被遗忘、被发现的星「M」，上海：上海教育出版社 2003：26
24. Ву Чунли, Шоу Чуннин. У Дайу: Сборник работ У Даю. – Пекин: Издательство народного изобразительного искусства, 2015. - С. 13. 吴崇力、 寿崇宁主编，吴大羽：吴大羽作品集[M] 中国人民美术出版 2015 年版，第 13 页
25. Гаврилин, Гун Юйсян. Творчество Сюй Цзяна и развитие жанра пейзажа в современной китайской живописи: от ученичества к вершинам творчества // Россия-Китай Первый Российско-Китайский форум Теория

и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века. – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С.121-127.

26. Гаврилин К.Н., Лу Сяонань. Творчество Гелия Коржева и живопись Нового Китая // Международная научно-практическая конференция «Россия-Китай. Диалог пластических искусств» Материалы международной научной конференции. – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 236- 240.
27. Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй. Традиционная китайская живопись и каллиграфия в программах обучения художественных вузов КНР // Россия-Китай Первый Российско-Китайский форум Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века. – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 254-256.
28. Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй. Художественное образование в Китае Нового и Новейшего времени (1840–1960-е гг.) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2023. – № 1. – Ч. 1. – С. 28–36.
29. Гаврилин К.Н., Цю Цян. Художественные центры внутреней Монголии: школы и мастера // Россия-Китай Первый Российско-Китайский форум Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века. – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 138-143.
30. Гаврилин К.Н., Ма Цзыюе. Печатная графика в программах обучения художественных вузов КНР // Россия-Китай Первый Российско-Китайский форум Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века. – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С.257-259.

31. Гао Минлу и др. История современного китайского искусства / Минлу Гао и др. – Шанхай: Народ, 1991. 高名潞等著《中国当代美术史》(1985–1986)，上海人民出版社，1991.
32. Гао Минлу. Движение 85: Гуманитарные тенденции в 80-х годах. – Гуйлинь: Издательство Гуанси нормального университета, 2007. 高名潞：《85 美术运动：八十年代的人文前卫》桂林：广西师范大学出版社 2007 年
33. Гао Минлу. История современного искусства в Китае. – Шанхай: Издательство Шанхайского университета, 2021.1 (переиздание 2021.11) 高明潞：《中国当代艺术史》上海大学出版社 2021.1（2021.11 重印）
34. Гарин-Михайловский Н. По Корее, Манчжурии и Ляодунскому острову [С] // Китай у русских писателей. под редакцией А.Д. Романенко. – Москва: Алгоритм, 2008.
35. Гаспаров М. Записки и выписки [М]. – Москва: Новое литературное обозрение. 2012.
36. Гегель Г. Философия искусства (Том III) / Перевод Чжу Гуаньцян. – Пекин: Издательство Коммерческого издательства, 1979. 「德」黑格尔，美学「M」（卷三），朱光潜译，北京：商务印书馆，1979
37. Гладстон П. Китайский «авангард» 1979–1989 годов. 2023. – Санкт-Петербург: Academic Studies Press, 2023. – 256 с.
38. Глинтерник Э. Реклама в России: XVIII – первой половины XX века [М]. – Санкт-Петербург: Аврора, 2007.
39. Го Жохуэй. Опыт в живописи (династия Сун) / Жохуэй Го. – Цзянсу: Изобразительное искусство, 2007. 郭若虚（宋）:《图画见闻志》，江苏美术出版社，2007.
40. Го Моцзу. Полное собрание сочинений. Том 15: «М». – Пекин: Издательство народной литературы, 1990. - С. 229. 郭沫若：郭沫若全集第十五卷「M」北京：人民文学出版社 1990 ：229.

41. Гомбрих Э. История искусства / Пер. Чжоу Фаньчжун. – Наньнин: Издательство Гуанси по изобразительному искусству, 2008. - С. 54. [英]E.H 贡布里希，艺术的故事「M」，范景中译，南宁：广西美术出版社，2008：54
42. Гу Юэ. Исследование искусства Чанг Юй. [Диссертация]. – Пекин: Тсинхуа университет, 2008. 顾跃.常玉艺术研究[D].清华大学,2008.
43. Гуо Моруо. Собрание сочинений Гуо Моруо. Т. 15. – Пекин: Издательство Народной литературы, 1990 г. 郭沫若：《郭沫若全集第十五卷》北京：人民文学出版社 1990 年
44. Гуо Руося (Сун). Записи о виденном и слышанном в живописи. – Сучжоу: Издательство Цзянсу по изобразительному искусству, 2007. 郭若虚（宋）：《图画见闻志》，苏州：江苏美术出版社，2007 年
45. Гусейнов В.Н., Чэнь Чунхуэй. Переосмысление выразительных средств традиционной китайской живописи и каллиграфии в абстрактной живописи Чжу Дэцюня // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2023. – № 3. – Ч. 1. – С. 326 – 340.
46. Гэ Лу. История теории китайской живописи / Лу Гэ. – Пекин: Пекинский университет, 2009. (葛路：《中国画论史》，北京大学出版社，2009).
47. Дана А. Философия искусства / Перевод Фу Лэй. – Пекин: Издательство Жизнь, Чтение, Новые знания, 2016. 「法」H.A.丹纳.《艺术哲学》. 傅雷,译, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2016 年
48. Движение «Новая волна – 1985»: гуманитарный авангард 1980-х гг. / Гао Минлу. – Гуйлинь: Гуансийский педагогический университет, 2007. (85 美术运动：八十年代的人文前卫 高名潞 著 广西师范大学出版社, 2007.
49. Дело не в искусстве / Под ред. Ли Сяньтина. – Цзянсу: Изобразительное искусство, 2000. (重要的不是艺术 栗宪庭 著 江苏美术出版社, 2000.

50. Документы по современному китайскому искусству / Дэн Пинсян и др. – Хунань: Изобразительное искусство, 2010. 中国当代艺术文献 邓平祥 著 湖南美术出版社, 2010.
51. Егорьев В, Марков В. Свирель Китая [М]. – Санкт-Петербург: Союз молодежи. 1914.
52. Жуань Жунчунь. История изобразительного искусства Китайской Республики (1911–1949) / Жунчунь Жуань, Ху Гуанхуа. – Сычуань: Изобразительное искусство, 1991. 阮荣春、胡光华《中华民国美术史 1911–1949》，四川美术出版社, 1991.
53. Издательство Хунанского народного изобразительного искусства: «Документы о китайском современном искусстве». – Чанша: Издательство Хунанского народного изобразительного искусства, 2010. **湖南美**术出版社：《**中国当代**艺术文献》长沙：**湖南美**术出版社 2010 **年**
54. Инь Шуанси. Вглядываясь в живопись Тянь Миньмина // Журнал Цзянсу. – 1999 (8). **殷双喜**《**走**进阳光一读田黎明的人物画》,《江苏画刊》「J」丨 1999 **年第** 8 **期**
55. История изобразительного искусства КНР в 1949–2000 гг. / Под ред. Цзоу Юцзиня. – Хунань: Изобразительное искусство, 2002. (新中国美术史 1949–2000 邹跃进著 湖南美术出版社; 第 1 版, 2002).
56. История китайской масляной живописи (1911–1949 гг.) / Гл. ред. Люй Пэн. – Шанхай: Народное изобразительное искусство, 2021. (中国油画史（1911-1949）吕澎 主编 上海人民美术出版社, 2021).
57. История современного китайского искусства / Под ред. Гао Минлу. – Шанхай: Шанхайский университет, 2021 (中国当代艺术史 高明潞 著 上海大学出版社, 2021).
58. История современного китайского искусства / Под ред. Люй Пэна. – Шанхай: Каллиграфия и живопись, 2020. (国当代艺术史 吕澎 著 上海书画出版社, 2020).

59. История художественной графики КНР (1949–1966) / Под ред. Чэн Люйшэна. – Пекин: Китайская молодежь, 2000. 新中国美术图史(1949–1966) 陈履生 著 北京中国青年出版社, 2000.
60. История художественной графики КНР (1966–1976) / Под ред. Ван Минсяня, Янь Шанчуня. – Шанхай: Народное изобразительное искусство, 2014. 新中国美术图史 1966–1976 王明贤、严善錞 著 上海人民美术出版社出版, 2014 年.
61. Казимирская З. Б. Счастливое место - сады Чжоу Тинсю // Искусство. 2005 (01). - С. 106. [美]卡兹米埃兹• z •波兹南斯基.幸福的地方--周廷旭创造的园景 [J].美术,2005（01）：106
62. Кандинский В. О духовном в искусстве / Пер. Ли Чжэнвэнь. –Пекин: Издательство Китайского государственного университета, 2003. - С. 65. 「俄」康定斯基: 艺术中的精神[M]: 李政文 译 北京: 中国人民大学出版社: 2003：65
63. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / Пер. Ча Ли. – Пекин: Издательство Китайской академии социальных наук, 1987. - С. 37. [俄]康定斯基.论艺术的精神[M]，查立译，北京：中国社会科学出版社，1987：37
64. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости: к анализу живописных элементов / Пер. Лу Сюпина, Вэй Дахая. –Пекин: Издательство Китайского государственного университета, 2003. - С. 90. 「俄」康定斯基，康定斯基论点线面「M」，罗世平, 魏大海译，北京: 中国人民大学出版社:2003：90
65. Кандинский В.В. Собрание сочинений по искусству / Пер. Ли Чжэнцзы. –Пекин: Издательство Дзиньчэн, 2012. - С. 55. [俄]康定斯基著，康定斯基艺术全集[M]，李正子译.北京：金城出版社，2012：55.

66. Кант И. Критика способности суждения (Том 1) / Пер. Цун Байхуа. – Пекин: Издательство Коммерческой книги, 1965. - С. 68. [德]康德：判断力批判（上卷)「M」，宗白华译，北京：商务印书馆，1965：68
67. Кант И. Критика способности суждения / Пер. Дэн Сяоман. – Пекин: Издательство Коммерческого издательства, 2007. 「德」伊曼努尔·康德.《判断力批判》. 邓晓芒 译, 北京：商务印书馆, 2007 年
68. Карпова Т.Л. Смысл лица. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 78.
69. Категории поэтических произведений (ши пинь) или поэма о поэте (стансы Сыкун Ту), династия Тан / Предисловие Ло Чжундина, Цай Найчжуна, У Чжунхая / Сыкун Ту. – Чжэцзян: Древняя литература, 2013. 二十四诗品 唐 司空图 著 罗仲鼎、蔡乃中、吴宗海 注 浙江古籍出版社 2013.
70. Кизик Дж. Понимание искусства / Пер. Чжу Цюнь. – Хайкоу: Издательство Хайнань, 2003. [美] 约翰•基西克：《理解艺术》， 朱军译，海口：海南出版社 2003 年
71. Клее П. Искусство Клее / Сост. Ван Мэйчин. – Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 2002. - С. 65. [瑞士」克利著，王美钦编.克利论艺[M]，北京：人民美术出版社，2002: 65.
72. Комитет по составлению местных историй г. Сямы. Годовой отчет г. Сямы. – Шанхай: Издательство Чжунхуа, 2004. - С. 550. 厦门市地方志编纂委员会编.厦门年鉴[M]，上海：中华书局出版， 2004：550
73. Кун Т. Структура научных революций / Пер. Ван Дахоу и др. – Тайбэй: Издательство Yuan-Liou, 1989. - С. 9. [美]库恩：科学革命的结构「M」，王道还等编译，台北：远流出版社，1989：9
74. Лан Шаоцзюнь. О современном китайском изобразительном искусстве. – Цзянсу: Изобразительное искусство, 1986. 郎绍君《论现代中国美术》，江苏美术出版社，1987 年第一版，1996.

75. Лан Шаоцюн. От натуры к абсурду: Ли Сяосян и его современная монгольская живопись. – Чанша: Издательство Хунаньского художественного издательства, 1997. – С. 92. 郎绍君.从写生到荒诞——李孝宣和他的现代水墨「M」.长沙：湖南美术出版社;1997 ：92
76. Ланг Шаоцзюн. Линь Фэньмин. – Хэбэй: Издательство хэбэйского образования, 2002. - С. 56. 郎绍君，林风眠「M」，河北：河北教育出版社，2002：56
77. Лау Сигуан. Пять лекций о мысли и методе (новое издание). – Гонконг: Издательство Китайского университета, 2000. 劳思光：《思想与方法五讲新编》，香港：中文大学出版社，2000 年
78. Летописи китайского искусства 1900–2010 гг. / Гл. ред. Люй Пэн. – Пекин: Китайская молодежь, 2012. (中国艺术编年史：1900–2010 吕澎主编 北京中国青年出版社, 2012).
79. Ли Вэйву. Собрание сочинений Сю Фугуана (Том 1). – Хубэй: Издательство Хубэйского народного изобразительного искусства, 2002. 李维武：徐复观文集[M]（第一卷)，湖北：湖北人民美术出版社，2002 年
80. Ли Зэхоу, Лю Гангжи. История китайской эстетики». – Хэфэй: Издательство Аньхуйской литературы и искусства, 1999. 李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》，合肥：安徽文艺出版社，1999 年。
81. Ли Зэхоу. История красоты. – Тяньцзинь: Издательство Тяньцзиньской академии социальных наук, 2001. 李泽厚：《美的历程》，天津：天津社会科学院出版社，2001 年。
82. Ли Зэхоу. Сборник эстетических работ. – Шанхай: Издательство Шанхайской литературы и искусства, 1980. 李泽厚.《美学论集》.上海：上海文艺出版社，1980 年
83. Ли Ифэн. Классицизм в изменении времени // Современное искусство. 16. 李毅峰《古典的异化》，当代艺术「J」第 16 期

84. Ли Сянтин. Важное не в искусстве. – Сучжоу: Издательство Цзянсу по изобразительному искусству, 2000. 栗宪庭：《重要的不是艺术》苏州：江苏美术出版社 2000 年
85. Ли Сянтин. «Пища, цвет и пол» - движение новых литературных искусств и творчество Ли Цзиня // Национальное искусство. – 2008 (03). 栗宪庭《食色性也--新文人画运动和李津的作品》，中国艺术「J」2008 年 03 期
86. Ли Сяосюань. Уходящее вчера: Мир искусства Ли Сяосюань. – Ухань: Издательство Хубэй по изобразительному искусству, 1999. 李孝萱：《流逝的昨天——李孝萱的艺术世界》，武汉：湖北美术出版社，1999 年。
87. Ли Цзинь. Альбом работ Ли Цзиня. – Чанша: Издательство Хунань по изобразительному искусству, 2007. 李津：《李津画集》，长沙：湖南美术出版社，2007 年。
88. Ли Цзинь. Жизнерадостность. – Нанкин: Издательство Цзянсу по изобразительному искусству, 2012. 李津：《活泼泼地》，南京：江苏美术出版社，2012 年。
89. Ли Цзинь. Путешествие Ли Цзиня в Австралию. – Нанкин: Издательство Цзянсу по изобразительному искусству, 2014. 李津：《李津澳洲行》，南京：江苏美术出版社，2014 年。
90. Ли Цзинь. Интервью с Суо И Ли Цзинь // Журнал искусствоведения. – 2016. – № 04. 李津《索一李津访谈》，美术文献「J」，2016 年 04 期
91. Ли Цзэхоу. История китайской эстетики / Цзэхоу Ли, Ганцзи Лю. – Хэфэй: Аньхойский университе, 1999. 李泽厚、刘纲纪《中国美学史》，安徽文艺出版社，1999.
92. Ли Цзэхоу. Путь красоты / Цзэхоу Ли. – Тяньцзинь: Академия социальных наук, 2001. 李泽厚《美的历程》，天津社会科学院出版社，2001.

93. Ли Цзэхоу. Сборник эстетики. – Шанхай: Издательство Шанхайской литературы и искусства, 1980. - С. 95. 李泽厚.美学论集[M].上海：上海文艺出版社，1980：95
94. Ли Чунцин. Эстетика даосизма и культура эпохи Вэй и Цзинь. – Пекин: Издательство китайского кино, 2008. - С. 57. 李春青，道家美学与魏晋文化「M」，北京：中国电影出版社，2008 年，57 页
95. Линь Му. Исследования живописи Китая XX в.: современная часть. – Гуанси: Изобразительное искусство, 2000. 林木《20 世纪中国画研究·现代部分》，广西美术出版社, 2000.
96. Линь Синьюэ. История китайской масляной живописи: эпическая история искусства XX века. – Тайбэй: Издательство художников, 2002. 林惺岳：《中国油画百年史一一 20 世纪最悲壮的艺术史诗》，台湾：艺术家出版社，2002 年
97. Линь Фэньмин. Путь восточного искусства // Восточный журнал. – Том 23. – Выпуск 10. - С. 13. 林风眠，《东西艺术之前途》，载《东方杂志》第二十三卷第十号，第 13 页。
98. Линь Фэньмэнь. Путь восточного и западного искусства // Журнал Цзянсу. – 1993 (3). - С. 40. 林风眠《东西艺术之前途》，《江苏画刊》[J]，1993 年第 3 期，40。
99. Лу Хун. Атлас китайского современного искусства 1979-1999 годов (6 томов). – Вухань: Издательство Хубэйского образования, 2002. 鲁虹.《中国当代艺术图鉴 1979~1999（六卷本）》.武汉：湖北教育出版社，2002 年
100. Лу Хун. Атлас китайского современного искусства 2005-2009 годов. – Шицзячжуан: Издательство Хэбэйского народного изобразительного искусства, 2006. 鲁虹.聚变：《中国当代艺术图鉴 2005~2009》.石家庄：河北美术出版社，2006.年

101. Лу Хун. Двадцать лет современной масляной живописи. – Чанша: Издательство Хунанского народного изобразительного искусства, 2002. 鲁虹，《现代水墨二十年》，长沙：**湖南美**术出版社，2002 **年**
102. Лу Хун. История китайского современного искусства 1978-1999 годов. – Шанхай: Издательство Шанхайской книги и живописи, 2013. 鲁虹，《**中国当代**艺术史 1978—1999》，**上海: 上海**书画出版社:2013 **年**
103. Лу Хун. Полное собрание китайского современного искусства 1978-2008 годов (6 томов). – Вухань: Издательство Хубэйского народного изобразительного искусства, 2020. 鲁虹：《**中国当代**艺术全集 1978-2008》（**六卷**）**武**汉：**湖北美**术出版社 2020 **年**
104. Лу Хун. Синтез: иллюстрированный справочник по современному китайскому искусству 2005–2009 гг. – Ши Цзячжуан: Хэбэйское изобразительное искусство, 2006. (鲁虹《聚变：中国当代艺术图鉴 2005–2009》, 石家庄：河北美术出版社，2006).
105. Лю Пэн. История китайского искусства XX века. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2006. 吕澎：《20 **世**纪中国艺术史》，**北京**：**北京大学出版社**，2006 **年**
106. Лю Пэн. История современного искусства в Китае. – Шанхай: Издательство Шанхайской книжной и художественной графики, 2020. 吕澎：《**中国当代**艺术史》上海：**上海**书画出版社 2020 **年**
107. Лю Пэн. Хроника китайского искусства: 1900-2010 годы. – Пекин: Издательство Китайской молодежи, 2012. 吕澎：《**中国**艺术编年史：1900-2010》**北京**：**中国青年出版社**，2012 **年**
108. Лю Синь. Китайская масляная живопись (1840–1949): столетняя история с иллюстрациями. – Гуанси: Изобразительное искусство, 1996. (刘新《中国油画百年图史 1840-1949》，广西美术出版社, 1996).
109. Лю Синь Си, Гаврилин К.Н. Просветительская деятельность Лу Синя в области искусства // Россия-Китай. Шелковый путь искусства:

перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. с.98 – 101.

110. Лю Чун. История масляной живописи в Китае. – Пекин: Издательство Китайской молодежи, 2005. 刘淳.《中国油画史》.北京：中国青年出版社,2005 年
111. Люй Пэн. История китайского искусства XX в. – Пекин: Пекинский университет, 2006. 吕澎《20 世纪中国艺术史》，北京大学出版社，2006.
112. Марш Фр. Автобиография Чжао Уцзи. – Wenhui Publishing Co., Ltd., 2002. – 239 p. (弗朗索瓦.马尔凯. 赵无极自传. 文汇出版社. 2002 年. 239).
113. Матисс А. Заметки художника // Матисс о творчестве / Пер. Цянь Цуньпин. – Гуйлинь: Издательство Гуанси педагогического университета, 2002. （法）亨利·马蒂斯，画家笔记--马蒂斯论创作「M」. 钱琮平译 桂林：广西师范大学出版社 2002.
114. Между двумя культурами: новая и новейшая живопись Китая / Под ред. Фан Вэня; пер. Чжао Цзя. – Шанхай: Каллиграфия и живопись, 2020. 两种文化之间：近现代中国绘画 方闻 著；赵佳 译 上海书画出版社, 2021.
115. Мишо А. Чтение// Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С.64-65.
116. Неглинская М.А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. – М.: Институт востоковедения РАН, Издательство «Спутник +», 2022. – 340 с.
117. Ни Вэйгу // Национальное искусство. 2008 (2). - С. 76. 聂危谷:《民族艺术》[J]2008 年第 2 期，第 76 页
118. Ницше Ф. Воля к власти /Пер. Сунь Чжоусин. – Пекин: Коммерческое издательство, 2007. - С. 543. [德]尼采：权力意志「M」，孙周兴译，北京：商务印书馆，2007：543

119. Пан Сюнли. Пришли таким путем. – Пекин: Издательство Шэнхуа Душу Синчжу, 1988. - С. 75. 庞薰栗. 就这样走过来的[M]. 北京：生活•读书•新知三联书店，1988:75
120. Поллибини А. Абстрактная живопись / Пер. Ван Дуантин. – Пекин: Издательство Дзиньчэн, 2012. 「德」阿尔森•波里布尼，《抽象绘画》. 王端廷译，北京：金城出版社.2012 年
121. Пэн Сюйин. Искусство китайской живописи. – Тайюань: Издательство Санси по образованию, 2001. - С. 213. 彭修银，中国绘画艺术论「M」，太原：山西教育出版社，2001：213
122. Редакция отделения китайской живописи Центральной академии изобразительного искусства: «Исследования по преподаванию китайской живописи». – Хэбэй: Издательство Хэбэй по образованию, 2004. 中央美术学院中国画系编：《中国画教学研究论集》，河北：河北教育出版社 2004 年
123. Франк Р. Чанг Юй. Каталог аукциона Роберта Франка в Сотбис. – Тайбэй, 1997. - С. 14. 罗伯特•弗兰克.常玉.Robert Frank's Sanyu,Sotheb/s 苏富比拍卖目录.台北.1997，14.
124. Роули Дж. Принципы китайской живописи / Пер. Ма Мэньин. – Шанхай: Издательство Шанхайского книжного и художественного издательства, 2021. [美]乔治·罗丽；《中国绘画原理》，马梦莹译，上海：上海书画出版社，2021 年
125. Сайед Э. Весь мир текста и критика / Пер. Ли Цзисю. – Пекин: Издательство Санливин, 2009. 美］爱德华 W.萨义德，《世界·文本·批评家》 李自修译:，北京，生活·读书·新知三联书店，2009 年
126. Салливан М. 20 век китайского искусства и художников / Пер. Чэнь Вэйхэ, Цянь Ганьнань. – Шанхай: Издательство Шанхайского народного

издательства, 2012 год. 「英」 苏立文（Sullivan,M)，《20 世纪中国艺术与艺术家 （上下)》陈卫和，钱岗南译 上海：上海人民出版社 2012 年

127. Салливан М. Столкновение искусства Востока и Запада / Пер. Чжао Сяо. – Шанхай: Издательство Шанхайского народного издательства, 2014. [英] 迈克尔·苏立文《东西方艺术的交会》赵潇译，上海：上海人民出版社 2014 年
128. Сборник исследований Шанхайской академии изящных искусств / Под ред. Ся Яньцзинь. – Нанкин: Нанкинский университет, 2010. (上海美专研究专辑 夏燕靖 著 南京大学出版社, 2010).
129. Сезу Ф. История живописи абстракционизма. Пер. Ван Чжаорэн. Наньнин: Издательство Гуанси нормального университета, 2002. - С. 140. 「法」米歇尔·瑟福，《抽象派绘画史》「M」，王昭仁译，南宁：广西师范大学出版社，200：140
130. Серо М. История абстрактной живописи / Пер. Ван Чжаорэн. – Гуйлинь: Издательство Гуанси-Нормального университета, 2002. 「法」米歇尔•瑟福.《抽象派绘画史》. 王昭仁译，桂林：广西师范大学出版 社.2002 年
131. Серый фестиваль: современное китайское искусство после 2000 г. / Под ред. Чжу Чжу. – Гуйлинь: Гуансийский педагогический университет, 2013. 灰色的狂欢节：2000 年以来的中国当代艺术 朱朱 著 广西师范大学出版社, 2013.
132. Современное китайское искусство в 1978–2008 гг.: полное собрание в 6 т. / Гл. ред. Лу Хун. – Хубэй: Изобразительное искусство, 2020. 中国当代艺术全集 1978–2008（六卷） 鲁虹 主编 湖北美术出版社, 2020.
133. Современное китайское искусство: настоящее и будущее / Под ред. Чжао Ли, Пэн Вэя (Центр исследований современного китайского искусства и литературы). – Пекин: Китайская молодежь, 2009. 中国当代艺术：现在

与未来 赵力、彭玮 中国现当代美术文献研究中心 北京中国青年出版社, 2009.

134. Сталлабрасс Дж. Современное искусство: Краткое введение / Пер. Сунь Чжоусин. – Пекин: Издательство Внешнего языка и учебников, 2010. [英] 斯托拉布拉斯（Stallabrass.J.）英文名: Contemporary Art:A Very Short Introduction 《当代艺术》 [M] 王端廷译，北京 ：外语教学与研究出版社， 2010 年
135. Су Ливэн. Искусство и художники Китая XX века / Пер. Чэнь Вэйхэ, Цянь Ганнань. – Шанхай: Издательство Шанхайского народного издательства, 2013. - С. 103. 苏立文：20 世纪中 国艺术与艺术家[M]，陈卫和、钱岗南译，上海：上海人民出版社，2013：103
136. Сунь Цзианьпин. Записи лекций Чжао Вуцзи по китайскому искусству. – Наннин: Издательство Гуанси по изобразительному искусству, 2000. 孙建平，《赵无极中国讲学笔录》，南宁：广西美术出版社，2000 年
137. Суть в эксперименте: альманах китайского современного искусства в 4 т. / Под ред. У Хуна. – Хэнань: Литература и искусство, 2022. (关键在于实验：中国当代艺术文集 巫鸿 著 （四卷）河南文艺出版社, 2022).
138. Сю Бин. Мои методы в искусстве (Часть I) // Декоративное искусство. – 2008 (3). - С. 4-7, 30-31. 徐冰.我的艺术方法(上)[J].装饰，2008(3):4-7, 30-31.
139. Сю Бин. Предисловие: Взгляд художника на письменность // Журнал Хубэйского института искусств. –2016 (2). - С. 57-59. 徐冰. 自序:一个艺术家的文字观[J]. 湖北美术学院学报，2016 (2): 57- 59.
140. Сю Демин. Абстрактная живопись в Китае. – Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 2009. 许德民：《中国抽象艺术学》.上海：复旦大学出版社.2009 年

141. Сю Демин. Культурология абстрактного искусства. – Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 2013. 许德民.《抽象艺术文化论》.上海：复旦大学出版社.2013 年
142. Сю Ту. Поза живописи // Сюнь Чжоу и Фэн Цай. Живопись сегодня - 20 лет китайской пейзажной живописи. «М». – Ханчжоу: Издательство Китайской академии изобразительных искусств, 2017. - С. 49-53. 司徒立，〈绘画的姿态>,收录于：孙周兴、蔡枫，此在的绘画——中国具象表现绘画二十年「M」，杭州：中国美术学院出 版社，2017:49-53
143. Сю Фупэн. Дух китайского искусства. – Гуйлинь: Издательство Гуанси нормального университета, 2007.1 (переиздание 2012.5) 徐复观 :《中国艺术精神》 桂林：广西师范大学出版社 2007.1(2012.5 重印）
144. Сю Цзянрон. Древо классической китайской живописи. – Шанхай: Издательство Шанхайского художественного журнала, 2004. 徐建融：《中国画经典之树常青》，上海：上海画报出版社 2004 年
145. Сю Цзянцун. Современное школо искусство: тревога и прорыв. – Чанчунь: Издательство Цзилиньского искусства, 1999. 徐恩存.《现代水墨艺术一焦虑与突围》.长春：吉林美术出版社，1999
146. Сю Цинпин (ред.) История восточного искусства. – Пекин: Издательство экономического и торгового университета столицы, 2009. 徐庆平主编.《东方美术史.》北京：首都经济贸易大学出版社.2009 年、
147. Сюань Бинмин. Каллиграфия и китайская культура. Собрание трудов Шионг Бинмина. Т. 3. – Шанхай: Издательство Вэньхуй, 1999. 熊秉明：《书法与中国文化•熊秉明文集之三》上海：文汇出版社 1999 年
148. Сюй Бин. Сюй Бин: Мысль и метод. – Чанша: Издательство Хунань по изобразительному искусству, 2021 г.
徐冰：《徐冰：思想与方法》，长沙：湖南美术出版社，2021 年。

149. Ся Инцзин. Исследования Шанхайского института искусств. – Нанкин: Издательство Нанкинского университета, декабрь 2010. 夏燕靖：《上海美专研究专辑》南京；南京大学出版社 2010 年
150. Сяо Сяолан. Свободный дух Чжу Дечуня // Восточный экспресс. Шанхай, 2014. 04. 02. 肖小兰.朱德群的自由精神[N].上海：东方早报.2014-04-02.。
151. Тан Сикуанту. «Двадцать четыре поэтических качества». Ло Чжундин, Цай Найчжун, Ву Цзунхай. - Ханчжоу: Издательство Зейцзян по древним книгам, 2013. 唐司空图：《二十四诗品 》 罗仲鼎、蔡乃中、吴宗海 注 杭州：浙江古籍出版社 2013 年
152. Теория поэзии / Под ред. Чжу Гуанцяня. – Гуйлинь: Гуансийский педагогический университет, 2014. (诗论 朱光潜 著 广西师范大学出版社, 2014).
153. У Ган. Чжу Дэчунь. – Хэбэй: Издательство Хэбэй по образованию, 2009. 吴钢.《朱德群》.河北：河北教育出版社，2009 年
154. У Гуаньчун. Ву Даю: Забытая, открытая звезда. – Шанхай: Издательство Шанхайского образования, 2003. 吴冠中：《吴大羽：被遗忘、 被发现的星》，上海：上海教育出版社 2003 年
155. У Гуаньчун. Птичий стих: Собрание сочинений. – Фу Рэнь, 2016. 吴大羽：《羽诗》， 辅仁书院 2016 年
156. У Гуаньчун. Собрание сочинений У Гуаньчуна. – Чэнду: Издательство Сычуаньского народного изобразительного искусства, 1989. 吴冠中：《吴冠中文集》，成都：四川美术出版社，1989 年
157. У Гуаньчун. Учение мастера: Десять писем У Гуаньчуна. – Фу Рэнь Шу Юань, 2015. 吴大羽著，李大钧编辑，《师道一一吴大羽的十封信》，辅仁书苑，2015 年

158. У Дайу. Путь учителя: Письма У Даю. – Фурэнь Шуйн, 2015. - С. 61. 吴大羽著，李大钧编辑，师道一一吴大羽的十封信「M」，辅仁书苑，2015：61

159. У Дайу. Путь учителя: Письма У Даю. – Фурэнь Шуйн, 2015. - С. 147. 吴大羽：师道：吴大羽的十封信「M」，辅仁书院 2015：147

160. У Дайу. Путь учителя: Письма У Даю. – Фурэнь Шуйн, 2015. - С. 60-61. 吴大羽：师道：吴大羽的十封信「M」，辅仁书院 2015：60-61

161. У Дайу. Путь учителя: Письма У Даю. – Фурэнь Шуйн, 2015. - С. 68-69. 吴大羽：师道：吴大羽的十封信「M」，辅仁书院。2015： 68--69

162. У Дайу. Стихи пера // Собрание стихов Ву Даю. – Пекин: Издательство Фурэнь, 2016. - С. 136.吴大羽：羽诗「M」， 辅仁书院 2016：136

163. Фан Вэн. Между двумя культурами: современная китайская живопись / Пер. Чжао Я. – Шанхай: Издательство Шанхайского книжного и художественного издательства, 2020. 「美」方闻，《两种文化之间：近现代中国绘画》；赵佳 译 上海：上海书画出版社，2020 年

164. Федорова И., Ямщиков С. Ярославские портреты XVIII-XIX веков – М.: Изобразительное искусство, 1984.

165. Фэн Цзикай. Фэн Цзикай об искусстве. – Тайбэй: Издательство Даньцинь, 1989. 丰子恺：《丰子恺论艺术》，台北:丹青图书出版公司,1989 年

166. Фэн Цзикай. Форма искусства // Фэн Цзикай об искусстве. «М». – Тайбэй: Издательство Даньцин Тушу, 1989. - С. 50. 丰子恺：《艺术的形状》，丰子恺论艺术「M」，台北:丹青图书出版公司,1989：50

167. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. Ван Цинцзе, Чэнь Цзяиньин. – Пекин: Издательство Китайского коммерческого издательства, 2016. [德]海德格尔：《存在与时间》 王庆节 / 陈嘉映 译，北京：中国商务出版社，2016 年

168. Хиллс Э. О традиции / Пер. Фу Кэн и Лю Лэ. – Шанхай: Издательство Шанхайского народного издательства, 1991. - С. 440. [美]E.希尔斯.•论传统「M」，傅铿、吕乐译，上海：上海人民出版社，1991：440
169. Хлебников В. Собрание сочинений в 6 томах [M]. – Москва: ИМЛИ РАН. 2005.
170. Хуа Тяньсюэ. Разговор с Сю Бин: Как художник работает с текстом // Обзор искусства. –1999 (11). - С. 4-6. 华天雪.笔墨当随时代——徐冰访谈.美术观察[J],1999(11):4-6.
171. Хуан Рэнда. Китайские цвета. – Шанхай: Издательство Восток, 2013. - С. 87. 黄仁达著.中国颜色[M].上海:东方出版社，2013: 87.
172. Хуан Чжуань. Первая академическая пригласительная выставка современного искусства 1996–1997 гг. / Чжуань Хун, Сунъянь Чжан. – Гуанчжоу: Изобразительное искусство Линнань, 1996. 黄专、张松岩《首届当代艺术学术邀请展 96 一 97》：广州岭南美术出版社，1996.
173. Хэшелл Б. Письма между Сезанном, Ван Гогом, Гогеном / Пер. Лю Пэн. – Гуйлин: Издательство Гуанси-Нормального университета, 2002. [美]赫谢尔 B•奇普，《塞尚、凡高、高更通信录》．吕澎译.桂林：广西师范大学出版社,2002 年
174. Цзон Байхуа. Прогулка по эстетике. – Шанхай: Издательство народного изобразительного искусства, 1981. (переиздание 2007.7) 宗白华：《美学散步》上海：上海人民美术出版社 1981（2007.7 重印）。
175. Ци Хайпин. – Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 2017. - С. 210-211. 祁海平，祁海平「M」，北京：人民美术出版社，2017:210-211
176. Цоу Юэцзин. История изобразительного искусства Новой Китая (1949-2000). – Чанша: Издательство Хунанского университета искусств, 1-е издание (1 ноября 2002 г.) 邹跃进：《新中国美术史 1949-2000》（ A

History Of Chinese Fine Arts: 1949-2000）长沙：湖南美术出版社; 第 1 版 (2002 年 11 月 1 日)

177. Цуй Цинчжун. Разговоры о истории художественного движения модернизма. – Пекин: Издательство народного изобразительного искусства, 2004. 崔庆忠.《现代派美术史话》.北京：人民美术出版社.2004
178. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-томах [М]. – Москва: Наука, 1976.
179. Чжан Цзуйнин, Фан Шан. История справедлива: Протокол научной конференции о работах У Даю // Живопись. – 1996 (4). - С. 6. 张祖英, 方山整理：《历史是公正的：吴大羽先生学术研讨会纪要》, 油画家[J] 1996 年第 4 期，第 6 页
180. Чжао Ли, Пэн Вэй. Китайское современное искусство. Центр исследования современного искусства Китая. – Пекин: Издательство Китайской молодежи, 2009. 赵力、彭玮：《中国当代艺术》 中国现当代美术文献研究中心 北京： 中国青年出版社 2009 年
181. Чжоу Ва. Чжу Дэчунь. – Цзянсу: Издательство Цзянсу народного издательства, 2011. 周瓦.《朱德群传》.江苏：江苏人民出版社，2011 年
182. Чжоу Ва. Биография Чжу Дечуня. – Нанкин: Издательство Нанкинского народного издательства, 2011. - С. 128. 周瓦.朱德群传[M].江苏：江苏人民出版社，2011：128
183. Чжоу Цзинин. Трактаты по живописи в китайской истории: верхняя часть. – Нанкин: Издательство Цзянсу по изобразительному искусству, 2007.
184. Чжоу Чанцзян. Пионер китайской современной живописи: У Дайу // Коллекция работ художников Хайпай. У Дайу. – Шанхай: Шанхайское издательство книг и живописи, 2013. - С. 12. 周长江：《中国现代油画的

开启者： **吴大羽》，上海市美**术家协会编：**海派百年 代表画家系列作品集：吴大羽「M」，上海：上海**书画出，2013：12

185. Чжу Бокун (сост.). Общий обзор знаний о Чжоу И.Д. – Джинань: Издательство Чжилю, 2004. - С. 241. **朱伯崑**编.**周易知**识通览[M].济南：齐鲁书社出版社，2004: 241.
186. Чжу Гуаньцен. Лекции о поэзии. – Гуйлин: Издательство Гуанси нормального университета, 2014. **朱光潜**：《诗论》桂林：**广西**师范大学出版社，2014 **年**
187. Чжу Пу. Перспектива развития восточного искусства: Линь Фэнмин // Собрание сочинений Линь Фэнмина. – Пекин: Издательство Китайской молодежи, 2014.**朱朴**编，《**林**风眠.东西艺术之前途》. **林**风眠全集. **北京**: **中国青年出版社**,2014 **年**
188. Чжу Уэй. Биография Чжу Дечуня. – Шанхай: Издательство Шанхайской литературы и искусства, 2001. - С. 115. **祖慰.朱德群**传[M].**上海**：**文**艺出版社,2001: 115.
189. Чжу Цин. Чжу Дечунь: От сына китайской нации до члена Французской академии. – Хэнань: Издательство хэнаньской литературы и искусства, 2007. - С. 136. **朱晴著.朱德群——从**汉家子到法兰西院士[M]，**河南**：**河南文**艺出版社，2007,136.
190. Чжу Чжу. Серый карнавал: Китайское современное искусство с 2000 года. – Гуйлинь: Издательство Гуанси нормального университета, 2013. **朱朱**：《**灰色的狂**欢节：2000 **年以来的中国当代**艺术》 **桂林**：**广西**师范大学出版社 2013 **年**
191. Чжэн Гун. Движение и прогресс: модернизация китайского изобразительного искусства (1875–1976 гг.). – Гуанси: Изобразительное искусство, 2002. 郑工《演进与运动—中国美术的现代化》(1875-1976)，广西美术出版社，2002.

192. Чэн Люшен. Во имя искусства. – Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 2002. 陈履生.《以“艺术”的名义》.北京：人民美术出版社，2002 年
193. Чэн Чженьсюн. Трактат об абстрактном искусстве». – Пекин: Издательство Цинхуа Дахэ, 2005. 陈正雄.《抽象艺术论》.北京：清华大学出版社.2005 年
194. Чэнь Дэнхэ. Чанг Юй: Все или ничего в моей жизни // Чунцин и мир. – 2017 (02). - С. 72-75. 陈登和.常玉:我的生命中一无所有[j].重庆与世界,2017(02):72-75.
195. Чэнь Пин. История искусства Запада. – Ханчжоу: Издательство Китайского института искусств, 2018. 陈平.《西方美术史学史》. 杭州：中国美术学院出版社，2018 年
196. Чэнь Сяосин. Изменение масляной краски и проблема «четырех требований» // Ячан арт. – 2017.–10. –10. 陈孝信《“水墨之变”与“四大诉求”问题讨论一水墨问题述要》，雅昌艺术网，2017. 10. 10。
197. Чэнь Чиюй. История современного китайского изобразительного искусства. – Хэйлунцзян: Изобразительное искусство, 2000. (陈池瑜《中国现代美术学史》，黑龙江美术出版社, 2000).
198. Чэнь Чуаньси. Антология: в 5 т. – Хэнань: Изобразительное искусство, 2001. (陈传席《陈传席文集》（共 5 卷），河南美术出版社，2001).
199. Чэнь Чуаньси. История китайского пейзажа шаньшуй. – Тяньцзинь: Народное изобразительное искусство, 2001. (陈传席《中国山水画史》，天津人民美术出版社, 2001).
200. Чэнь Чунхуэй. О художественном своеобразии традиционной китайской каллиграфии и живописи в творчестве Чжао Уцзи // Научно-аналитический журнал Дома Бурганова. Пространство культуры. – 2025. –№2. – С. 121-125.

201. Чэнь Чунхуэй. Традиционная каллиграфия как возвращение к национальной культурной идентичности в творчестве Ци Хайпина // Благая весть. Иконография, коды и смыслы. Память и духовный опыт поколений. Изобразительное искусство и предметно-пространственная среда христианского мира. Материалы XXXIII Международных Рождественских образовательных чтений. – Москва, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. – С. 358-364.
202.
203. Чэнь Чунхуэй. Традиционная каллиграфия и национальные мотивы в творчестве Чан Юя (常玉/Sanyu) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2025. – № 3. – Ч. 1. – С. 351 – 360.
204. Чэнь Чунхуэй. Традиции русской и советской живописи в художественном образовании Нового Китая // IX Международная научная конференция «Культура. Творчество. Образование – 2025». Материалы. – Москва, 2025. – С. 121-123.
205. Чэнь Чунхуэй, А.Д. Акилова. Роль традиционных мотивов в современном искусстве Китая на примере творчества Сюй Бина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2023. – № 4. – Ч. 2. – С. 321 – 326.
206. Чэнь Чунхуэй, Гаврилин К.Н. Анализ традиционных китайских элементов в живописи персонажей Чан Ю // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 128 – 129.
207. Чэнь Янфэн. Китайский художник Чанг Юй // Коллекция работ художников китайского происхождения. – Тайбэй: Издательство художников, 1995. - С. 41. 陈炎锋.华裔美术选集⑴常玉[M].台北:艺术家出版社,1995:41.

208. Шан Хуи. Исследования в области литературы и искусства // Журнал. – 2001 (2). - С. 139. 尚辉：《文艺研究》[J]2001 年第 2 期，第 139 页。
209. Шанхайская ассоциация художников: «Летопись шанхайского стиля. Работы Линь Фэнмина» (М). – Шанхай: Издательство Шанхайской книги и живописи, 2013. 上海市美术家协会编：海派百年 代表画家系列作品集：吴大羽「M」，上海：上海书画出，2013 年
210. Шао Ся. История современной китайской живописи. – Цзянсу: Изобразительное искусство, 1986. 少侠、李小山《中国现代绘画史》，江苏美术出版社, 1986.
211. Шекспир У. Сонеты / Пер. Гу Чжэнкун. – Пекин: Издательство Китайской ассоциации переводчиков, 2008. - С. 38. 「英」莎十比亚，莎十比亚十四行诗「M」辜正坤译，北京：中国对外拥译出版公司，2008：38
212. Ши Тао. Цитаты Ши Тао о живописи. / Пер. Ю Цзяньхуа, комментарии. – Цзянсу: Издательство Цзянсу по изобразительному искусству, 2007. - С. 34. 石涛: 石涛画语录[M]. 俞剑华 注释，江苏: 江苏美术出版社， 2007：34
213. Шуй Тяньцзун. Обзор дискуссий о реформе китайской живописи // Шуй Тяньцзун, Лан Шаодун. Коллекция искусства XX века в Китае (том 2). – Шанхай: Издательство Шанхайской книжно-художественной, 1999. - С. 368. 水天中《中国画革新论争回顾》，水天中、郎绍君、二十世纪中国美术文选「M」（下卷)，上海：上海书画出版社，1999：368。
214. Шуй Тяньцзун. Чжу Дечунь и его картины // Искусствоведение. – 2000 (05). - С. 113. 水天中.朱德群和他的画[J].文艺研究:2000,05: 113.
215. Шуй Тяньчжун. Обзор дискуссии о реформе китайской живописи // Шуй Тяньчжун, Лан Шаоджун. XX век. Китайское изобразительное искусство. (Том 2). – Шанхай: Издательство Шанхайской книги и живописи, 1999.

水天中《中国画革新论争回顾》，水天中、郎绍君、《二十世纪中国美术文选》（下卷)，上海：上海书画出版社，1999 年

216. Шэнь Роучжиан. Обзор выставки «Китайская живопись маслом» // Живопись. – 1988 (1). - С. 16. 沈柔坚：《观“中国油画展”》，《美术》[J]1988 年第 1 期，第 16 页
217. Эрнхейм Х. Арт и зрительное восприятие / Пер. Д. Цоудона, Ба Чжучжи, Лю Цинь. – Тяньцзинь: Издательство Тяньцзинь по изобразительному искусству, 1994. – С. 574. 「美」H_H•阿纳森，西方现代艺术史「M」邹德侬 / 巴竹师 / 刘珽 译，天津：天津美术出版社，1994：574
218. Эстетическая прогулка / Под ред. Цзун Байхуа. – Шанхай: Народное изобразительное искусство, 1981. (美学散步 宗白华 著 上海人民美术出版社, 1981).
219. Юй Жуньшэн. Собрание Третьяковской галереи в историческом контексте: начало 1880-х гг. // Вестник Московского университета. Серия 8. История. – М.: Издательство МГУ, 2012. – №. 3. – С. 118.
220. Яковлева Е.П. Раиса Ивановна Власова (1919– 2003) // К юбилею факультета теории и истории искусств Института имени И.Е. Репина. 75 лет / РАХ, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. – СПб., 2012. – С. 178–181.
221. Ямамото М. Традиции и взаимодействие в искусстве Востока и Запада / Пер. Ниу Чжихуэй. – Пекин: Издательство Ренминь университета Китая, 1991 год. [日]山本正男：《东西方艺术精神的传统和交流》 牛枝惠译，北京：中国人民大学出版社，1991 年
222. Ян Сяян. Шан Ян. – Вухань: Издательство Хубэйского народного изобразительного искусства, 2005. 杨小彦，《尚扬》，武汉: 湖北美术出版社，2005 年
223. Abadie D., Contensou M. Zao Wou-ki. – Paris: Ars Mundi, 1989.

224. Barrass G.S. British Museum. The Art of Calligraphy in Modern China. — University of California Press, 2002. — P. 19.
225. Binyon L. The Spirit of Man in Asian Art. – New York: Dover Publications, 1935.
226. Bonnefoy Y., Cortanze G. de. Zao Wou-Ki. –Paris: Éditions de la Différence, 1998.
227. Chalumeau J.-L. Zao Wou-Ki: Ce qui est abstrait pour vous est réel pour moi. – Paris: Éditions Cercle d'art, 2001.
228. Chaves J. The Chinese Painter as Poet. – China Institute Gallery, China Institute, New York, 2000.
229. Chen T. Chinese Calligraphy.— Cambridge University Press, 2011. — (Introductions to Chinese Culture). — ISBN 9780521186452.
230. Chen B. Li Shangyin // Encyclopedia of China (Chinese Literature Edition), 1st ed. – P. 813-853.
231. Chiang Y. Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique. — Harvard University Press, 1973. — Havard paperback.
232. Daix P. Zao Wou-Ki, l'oeuvre 1935—1993. – Neuchâtel: Éditions Ides et calendes, 1994.
233. De Vrees F. Zao Wou-Ki. Schelderode: Kunstforum, 1977.
234. E-flux журнал. Что такое современное искусство. Пер. Чэнь Пэйхуа, Су Вэй и др. – Пекин: Издательство Дзинчэн, 2012 год. [美]e-fluxjouma丨编，《什么是当代艺术》. 陈佩华、苏伟等译.北京: 京城出版社，2012 年
235. Eva Kit Wah Man. Issues of Contemporary Art and Aesthetics in Chinese Context (Chinese Contemporary Art Series) Part of: Chinese Contemporary Art Series (7 books). – Publisher: Springer, 2015.
236. Giacometti N. L'oeuvre gravée 1949-1954 de Zao Wou-Ki. – Berne: Éditions Gutekunst & Klipstein, 1955.
237. Han J. Chinese Characters. — Cambridge University Press, 2012. — P. 42. — (Chinese Characters).

238. Holland C. «In Old China's Stormiest Times Nature was the Eye» // New York Times. –2002. – September 13.
239. Hung Wu. Contemporary chinese art 1970s >2000s. – London: Thames and Hudson, 2014.
240. Hung Wu. Contemporary Chinese Art: Primary Documents (MoMA Primary Documents). – Publisher: Duke University Press Books, 2010.
241. Laude J. Zao Wou-ki. – Bruxelles: La Connaissance, 1974.
242. Meiqin Wang. Socially Engaged Art in Contemporary China: Voices from Below (Routledge Research in Art and Politics). – Publisher: Routledge, 2019.
243. Miyagawa Torao, ed. Chinese Painting. – New York: Weatherhill/Tankosha, 1983.
244. Noel B. Zao Wou Ki, Grands Formats. – Paris: Editions Cercle d'Art, 2000.
245. Norman J. Chinese. — Cambridge University Press, 1988.
246. Poznanski K, Byrne D J. Path of the Sun: The World of Teng Hiok Chiu [M]. –Seattle: Frye Art Museum, 2003.
247. Primitivism: A Charter for the Avant-garde [M]. – London: Ashgate. 2015.
248. Qiú, Xīguī 裘錫圭. Chinese writing. — University of California, Berkeley: The Society for the Study of Early China and The Institute of East Asian Studies, 2000. [English translation by Gilbert L. Mattos and Jerry Norman of Wénzìxué Gàiyào 文字學概要, Shangwu, 1988.]
249. Richie D. A Lateral View: Essays on Culture and Style in Contemporary Japan. — Stone Bridge Press, 1998.
250. Rowley G. Principles of Chinese Painting. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1959.
251. Roy Cl. Zao Wou-Ki. – Paris: Georges Fall, 1955 [переизд. 1960, 1970].
252. Self C., Self S. The Art of Chinese Brush Painting: Ink, Paper, Inspiration. — Tuttle Publishing, 2012.
253. Shevchenko A. Neoprimitivism: Its Theory. Its Potentials. Its Achievements [C] // Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism. edited by John Bowlt. – London: Thames & Hudson. 1988.

254. Sickman L., Soper A. The Art and Architecture of China. — New Haven, CT: Yale University Press, 1968.
255. Silbergeld J. Mind Landscape: The Paintings of C.C. Wang. — Seattle: University of Washington Press, 1989.
256. Sullivan M. The Arts of China. — Berkeley: University of California Press, 1984
257. Sze Mai-Mai. The Way of Chinese Painting: The Ideas and Technique. — New York: Vintage Books, 1959.
258. Xing J.Z. Teaching and Learning Chinese as a Foreign Language: A Pedagogical Grammar. — Hong Kong University Press, 2006. — P. 103.
259. Yan Zhou. A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present (Chinese Contemporary Art Series). — Publisher: Springer, 2020.
260. Zao Wou-Ki. Textes de François Cheng, Pierre Schneider, Jean Lescure, Guitemie Maldonado. — Paris: Ministère de la Culture et de la Communication; Éditions du Jeu de Paume, 2003.
261. Zao Wou-Ki. Textes et extraits de Henri Michaux, Michel Ragon, Claude Roy, Pierre Schneider, Myriam Prévot-Douatte, Jacques Lassaigne. — Paris: Galerie de France, 1969.

俄罗斯联邦科学与高等教育部
联邦国家高等教育机构 “俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术工业大学”
(俄罗斯国立工艺美大学）

陈崇辉

传统绘画和书法与中国现当代艺术：互动路径

专业 5.10.3 艺术种类

——“造型艺术、装饰艺术与应用艺术及建筑学”

艺术学博士学位论文

第一卷

博士生导师：
艺术学博士，教授
Gavrilin Kirill Nikolaevich

莫斯科

2025

目　录

引言 3

第一章 传统书法与绘画在中国当代艺术中的表现

1.1 中国书法与绘画：互动路径探析 17

1.2 中国当代艺术的发展与国际文化交流的脉络 23

1.3 实验书法与新水墨在与西方艺术的对话中的发展（谷文达、田黎明、李孝宣、李津、朱新建） 30

第二章 中国现当代美术教育与艺术机构的发展

2.1 近现代时期的美术教育 42

2.2 中国美术学院及其在当代艺术教育中的作用 53

2.3 中国其他艺术教育机构 63

第三章 现当代中国艺术的重要大师：探索与实验

3.1 二十世纪初的先辈：艺术大师与教育先驱（林风眠、常玉、吴大羽） 66

3.2. 走向抽象（赵无极、朱德群、吴冠中） 85

3.3 书法与绘画：边界的打破——尚扬、祁海平与徐冰 110

结论 119

参考文献 125

图录 152

引言

在当代文化语境中，东西方艺术的互动日趋频繁，以中国为代表的东方视觉传统逐渐被全球艺术界所认知与重估。作为承载深层美学观念的重要媒介，中国当代艺术正凭借其独特的文化资源与形式语言，在国际艺术格局中获得越来越广泛的回应与价值认同。书法作为中国造型艺术的根基，不仅蕴含着高度凝练的符号体系与哲思精神，也为历代艺术家提供了语言构建的内在依据。对当代中国创作者而言，深入理解中国传统艺术精神，已成为进入传统艺术核心结构的重要途径。常玉、赵无极、朱德群等早期赴欧的艺术家，正是以书画传统为根基，在跨文化背景下形成了独具特色的艺术语言，由此赢得国际美术界的广泛赞誉。进入新世纪以来，活跃于国际舞台的新一代中国艺术家，在吸纳前辈创作经验的同时，更注重个体经验与时代意识的结合，探索与传统文化的深层对话。他们的创作既延续了中国艺术的精神脉络，又在媒介拓展与观念更新方面呈现出鲜明的多元面貌。这种“承继—转化—再生”的艺术路径，不仅体现出东方文化在当代语境中的自我激活能力，也折射出全球艺术格局中的复杂文化流动。与此同时，越来越多的艺术家将研究视野扩展至俄罗斯、东亚及欧美国家的艺术传统，进一步丰富了自身的艺术语言与文化立场。

本研究旨在探讨中国传统绘画与书法在当代艺术语境中的转化与延续。论文以具体艺术个案为切入点，重点梳理多个艺术派别的发展轨迹及其代表人物的创作实践，尝试归纳出传统书画语言在当代中国视觉艺术中的基本特征与精神指向。相较于西方艺术所强调的形式逻辑与个体表达，中国当代艺术中所体现的书画传统更关注意境营造与文化心性，展现出独有的审美结构与哲思内涵。

论文由引言、三章、结论、参考书目和附录组成，附录中包含说明材料。绪论论证了研究课题及其相关性，说明了国内外对该研究课题的研究程度，界定了研究的主题和目的、任务和采用的方法，展示了作品的新颖性。

第一章〞传统书法与绘画在中国当代艺术中的表现〞探讨了在国际文化交流背景下传统书画与中国当代艺术的演变和互动方式，分析了与西方艺术对话的实验

书法和新水墨画（谷文达、田黎明、李小萱、李津、朱新建）。第一章中传统书画与中国现代艺术互动的概念使论文选题的论证更具说服力。第二章〞中国现当代美术教育与艺术机构的发展〞简要介绍了中国现代美术教育的发展概况，分析了中国排名前九位的美术学院和六所美术机构的资料，揭示了中国美术教育的发展趋势。第三章〞现当代中国艺术的重要大师：探索与实验〞介绍了大师和艺术家，分析了杰出艺术家的作品，阐述了这些艺术家如何利用中国传统书画的艺术精神和图示创作当代作品，成为一代宗师和艺术家，以及大师和杰出艺术家如何影响年轻艺术家，并分析了中国传统书画与中国当代艺术的融合。

研究课题的现实意义：自 20 世纪初中国开始学习西方艺术以来，老一辈的艺术大师们一直试图将西方艺术融入中国传统艺术。当代艺术家在创作中努力运用中国传统书画的技法。为实现这一目标，他们采用了各种练习和训练方法。艺术家们使用水墨、油画和装置艺术来增强表现力和更好地传递思想。无论何种体裁，当代艺术作品的创新形式和语言都旨在揭示构成中国艺术独特性的民族性格和精神价值。

当前，随着中国在国际格局中的影响力日益增强，其在全球经济体系中的关键地位逐渐凸显。然而，与经济的高速发展相比，文化与艺术的整体进程仍显滞后，艺术创作在一定程度上依附于西方主导的国际话语体系。在世界艺术舞台上，不乏国际知名艺术家在作品中汲取中国传统书画元素，这一现象引发了西方学界与艺术界的广泛关注。外国艺术家对中国书画语言的模仿与再创造，客观上推动了中华艺术形态的全球传播，并为中国当代艺术争取更多主流地位提供了契机。那么，在面向未来的发展过程中，中国传统书画应如何定位于当代艺术的构建中？如何在实现创新突破的同时,保持对深厚文化根基的敬意与延续？又有哪些优秀的中国艺术家，借由传统技法走向国际舞台，完成了文化身份的再书写？本文通过对上述问题的深入探讨，试图厘清现代书画机构、风格流派及代表性艺术家在中国当代艺术生态中的重要地位与作用。

国内外研究现状：当前，越来越多的艺术家围绕中国传统书画核心元素在当代艺术中的应用展开探讨，艺术史学界亦对此课题保持高度关注。不少艺术家在实践中对传统书画语言进行了重构与再诠释，使其转化为自身艺术风格的重要组成部分。与此同时，关于个体艺术家及其创作轨迹的研究也成为学术界的重要方向，相关成果已在众多研究论文中得以呈现。中国当代艺术研究起步较晚，其早期阶段更多集中于观念争鸣与现象描述，尚缺乏系统化的艺术史框架与方法论构建。广义上的“中国当代艺术”自 1978 年“改革开放”政策实施以来逐步发展成型，成为一个不断生成与演化的文化领域。四十余年来，一批具有全球影响力的中国艺术家持续活跃于国际艺术舞台，其中以徐冰、蔡国强等为代表的观念艺术家最具代表性；在架上绘画领域，赵无极、朱德群等老一辈艺术家则仍然受到艺术市场的高度认可，其作品以浓厚的东方意蕴赢得国际赞誉。无论是绘画还是装置艺术，这些艺术家均在创作中体现出中西文化元素的融合。他们以多元媒介重构传统文化资源，在延续中华文化精神的同时，吸纳西方艺术语言，展现出“古为今用、洋为中用”的当代表达路径。

2021 年高名潞出版的《中国当代艺术史》一书[1]，以个人视角梳理了过去四十年来中国当代艺术的发展脉络，强调其在百年文化现代化与全球化进程中的独特地位。该书从 20 世纪初的文化启蒙与“艺术革命”谈起，追溯中国当代艺术的形成与演变，指出其中主要形成了“通俗现实主义”与“形象的东西方融合”两大创作路径。文革结束后，这两者分别发展为“本土现实主义”与“美学先锋”两种重要潮流。书中还详细讨论了 1980 年代中西文化对话背景下诞生的“85 新潮美术运动”，该运动重新唤起了启蒙理想，旨在整合古今中西文化资源，推动符合时代精神的文化自觉，并探索如何将现代装置艺术语言与传统文学、书籍及图像艺术相结合。

高名潞的另一部著作《85 美术运动：八十年代的人文前卫》[2]，系统地梳理了 20

[1] 高明潞：《中国当代艺术史》[M],上海 ：上海大学出版社 2021.1（2021.11 重印）

[2] 高名潞：《85 美术运动：八十年代的人文前卫》[M]，桂林：广西师范大学出版社 2007 年

世纪 80 年代蓬勃发展的艺术运动历史，揭示了其中所蕴含的乌托邦理想与青年文化反叛精神。

鲁虹研究员自 1978 年进入大学以来，亲身经历了中国当代艺术发展的各个阶段。自 1999 年以来，他根据对 1978 年至 2009 年间大量杰出艺术家作品的分析，出版了四期《中国当代艺术图鉴》[3]。2020 年，湖北美术出版社出版《中国当代艺术全集 1978-2008》六卷[4]。此外，2006 年出版《越界：中国先锋艺术 1979—2004》[5]，并随后推出《中国先锋艺术：1978—2008》（中国台湾艺术家出版社出版）[6]及《中国当代艺术三十年：1978－2008》（湖南美术出版社出版）[7]，系统呈现中国当代先锋艺术的历史面貌与发展轨迹。

另一部具有代表性的学术成果是吕澎撰写的《中国当代艺术史》[8]，该书详尽分析了从 1949 年起至 21 世纪初中国艺术的发展与演变，尤其关注 1976 年之后中国艺术家与批评家如何努力推动中国艺术向世界艺术体系的接轨。在 20 世纪 90 年代“全球化时代”背景下，该书对艺术问题进行了历史性与比较性的探讨，为读者呈

---

[3] 《中国当代艺术图鉴》四套分别为：

鲁虹：《中国当代美术图鉴：1979-1999》（全 6 册）[M]，武汉：湖北教育出版社，2001 年；

鲁虹：《新世纪中国当代艺术图鉴 2000-2005》[M],长沙：湖南美术出版社，2006 年；

鲁虹：《聚变：中国当代艺术图鉴 2005-2009》[M],石家庄：河北美术出版社，2009 年

鲁虹：《中国当代艺术全集 1978-2008》（全 6 卷）[M],武汉：湖北美术出版社，2020 年

（注：第四套为前三套的修订整合版，扩展至 1978—2008 年）

[4] 全六卷分别为：

鲁虹：《中国当代艺术全集·过渡期的创作（上）》[M],武汉：湖北美术出版社，2020 年

鲁虹：《中国当代艺术全集·过渡期的创作（下）》[M],武汉：湖北美术出版社，2020 年

鲁虹：《中国当代艺术全集·九十代的创作（上）》[M],武汉：湖北美术出版社，2020 年

鲁虹：《中国当代艺术全集·九十代的创作（下）》[M],武汉：湖北美术出版社，2020 年

鲁虹：《中国当代艺术全集·新世的创作（上）》[M],武汉：湖北美术出版社，2020 年

鲁虹：《中国当代艺术全集·新世的创作（下）》[M],武汉：湖北美术出版社，2020 年

[5] 鲁虹：《越界：中国先锋艺术 1979-2004》[M],石家庄：河北美术出版社，2006 年 1 月

[6] 鲁虹：《中国先锋艺术 1978-2008》[M],台北：台湾艺术家出版社，2011 年 12 月

[7] 鲁虹：《中国当代艺术三十年：1978-2008》[M],长沙：湖南美术出版社，2013 年 8 月

[8] 吕澎：《中国当代艺术史》[M],上海：上海书画出版社　2020 年

现了新的艺术视野。

银川当代美术馆出版的《新艺术史：2000－2018 中国当代艺术》[9]一书指出，随着全球化的不断深化，中国当代艺术逐渐呈现出碎片化的发展趋势，虽然引发一定担忧，但也显示出巨大的发展潜力。该书通过大量具有代表性的艺术作品，展现了过去二十年中国当代艺术的发展图景，既体现了艺术家的个人体验，也记录了2000 年以后中国当代艺术发展的历程，构建出一幅全面的时代艺术图谱。

在邹跃进所著的《新中国美术史：1949－2000 年》[10]一书中，作者对“新中国艺术”的发展历程进行了深入剖析，并将 1949 年中华人民共和国的成立视为研究的起点。书中重点探讨了国画、油画、版画、雕塑以及装置、行为、摄影、影像等多种艺术形式的发展。作者提出了一系列与中国文化紧密相关的重要议题，例如意识形态在新中国艺术中的功能与作用、毛泽东时代的艺术形态、城乡关系在新中国艺术中的表现、现代化与传统文化艺术之间的关系、艺术体制与创作生态之间的互动，以及西方影响、全球化进程与国家文化认同等问题。

赵力、彭玮与中国当代艺术文学研究中心合作出版的《中国当代艺术：现在与未来》[11]一书中，探讨了中国当代艺术在当下的发展现状。作者指出，当代社会与文化的现实深刻反映在艺术创作中，这些作品展现了中国社会的转型、中国现实的变化及中国人多样的思维方式。正因如此，它们不仅具有较高的艺术表现力和解读价值，同时也在国际上获得广泛关注和认可。

陈履生的《新中国美术图史（1949－1966 年）》[12]聚焦于中国共产党革命年代的艺术创作，强调这一时期的“红色艺术”，其中绘画占据重要位置。书中详尽呈现了

---

9 银川当代美术馆：《新艺术史：2000－2018 中国当代艺术》[M]，北京：中国图书出版社，2020 年

[10] 邹跃进:《新中国美术史 1949-2000》[M],湖南美术出版社,2002 年

[11] 中国现当代美术文献研究中心，赵力、彭玮:《中国当代艺术:现在与未来》[M],北京： 中国青年出版社 2009 年

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

在党的文艺政策指导下，文学艺术服务于社会的功能。1949 至 1966 年是充满革命激情的时代，涌现出大量具有时代精神的代表性作品。这类艺术传播范围广泛，其中不少作品在国际上也享有盛誉。

王明贤与严善錞合著的《新中国美术图史：1966－1976》[13]则延续对中国美术史的图像式研究，系统梳理了文化大革命时期的艺术面貌。书中收录近 400 件代表性艺术作品，全面反映了这一特殊时期的各个艺术阶段。该书具有重要的学术与收藏价值，弥补了中国艺术史研究中的重要空白。

栗宪庭的文章《重要的不是艺术》[14]则为 1985 年“新潮美术”辩护。该艺术运动常被批评为语言模仿西方、不成熟且缺乏原创性，从形式与内容上艺术价值不高。栗宪庭则认为，尽管“85 新潮”在语言表达上尚不成熟，但它具有深刻的思想价值，是当时解放性思潮的具体表现。

朱朱的《灰色狂欢节：2000 年以来的中国当代艺术》[15]一书则认为，新一代中国当代艺术开启了资本与形式的“狂欢”，但“灰色调”掩盖不了精神层面的“贫血”。书中汇集几乎所有参与该项目的知名艺术家，配有约 200 幅高清作品图片，构建出当代艺术的多维图景。

方闻在《两种文化之间：近现代中国绘画》[16]一文中指出，从 19 世纪 60 年代至 20 世纪 80 年代，中国绘画在西方文化影响下进入关键的转型期。中西之间关于文化认同与传统价值的跨文化论争，深刻影响了中国绘画的发展方向。传统文化在此时期遭遇复杂态度，国画研究一度式微。该研究成果是方闻长达半个世纪学术探索的结晶。

---

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

[14] 栗宪庭：《重要的不是艺术》[M],苏州：江苏美术出版社　2000 年

[15] 朱朱：《灰色的狂欢节：2000 年以来的中国当代艺术》[M],桂林：广西师范大学出版社 2013 年

[16] 方闻：《两种文化之间：近现代中国绘画》[M],上海：上海书画出版社，2020 年

由孔令伟与吕澎主编的《中国当代美术史文献》[17]汇集了新时期以来重要学者与艺术家的文章，反映出中国当代艺术研究不断深化的过程。书中作者尝试从多元视角出发，探讨中国艺术未来的发展方向。

综上所述，已有的研究成果为中国当代艺术的演进提供了坚实的理论基础和方法论支持。尽管中国艺术的发展路径未必遵循西方范式，但其风格嬗变的内在机制同样深受社会历史背景的影响。本文试图借助当代艺术理论的视角，梳理中国当代艺术的发展逻辑，探讨其在全球化与本土文化交汇中的演进趋势，以期为理解其未来走向提供一定的学术参考。

许多学者在其研究中重点分析了若干具有代表性的艺术家,如赵无极、朱德群、吴冠中、常玉与林风眠等，这些艺术家亦是本文关注的核心对象。相关研究多聚焦于其成名路径、艺术语言的形成机制及其作品之间的异同。然而，在现有专著与论文中，针对徐冰、蔡国强等构成中国当代艺术骨干的新一代艺术家，特别是他们与前辈艺术家在创作观念与表现语言上的共性与差异，仍显讨论不足。此外，部分艺术家的创作实践尚未引起学术界足够的重视，或在艺术史研究中处于边缘地位。例如，祁海平在中国抽象艺术领域的探索具有独特价值，但在相关理论文献中却鲜有系统性的论述。当前中国人文学术界的评论焦点多集中于已获得市场认可与国际声誉的“名家”，而对于那些风格多样、在创作方法上具有实验精神但尚未广泛传播的艺术家关注不足。这一现象在一定程度上反映了当代艺术研究视野的局限，亦暴露出学术资源配置的不平衡，成为中国当代艺术理论研究中亟待补足的薄弱环节

西方学者长期以来主要研究中国古代传统绘画与书法。哈佛大学的本杰明·罗兰（Benjamin Rowland）与普林斯顿大学的两位教授曾试图在东西方艺术比较史的视野下重新评价中国艺术。罗兰在其所著《东西方的艺术》[18]（Art in East and West）一书中，希望不要将西方艺术史学科所发展出的研究方法套用中国艺术，而是尝试

[17] 孔令伟、吕澎 主编:《中国现当代美术史文献》[M],北京：中国青年出版社，2013 年

[18] 本杰明·罗兰:《东西方的艺术》[M],上海：上海书画出版社，2020 年

以包容多样的视角审视中国艺术。

二战后，西方对中国艺术史的研究主要集中在美国。高居翰（James Cahill, 1926－2014）代表了西方学术界的重要声音，他提出了不同于传统汉学诠释学的艺术与社会历史研究体系。他认为，应将社会历史作为生成艺术语言的系统之一，并打破历史文化中心主义的局限，从更广阔的社会体系中解读中国艺术。

二战结束以后,继詹姆斯·高居翰、方闻及迈克尔·苏立文(Michael Sullivan）等首批中国艺术史研究者之后，涌现出新一代专注于中国艺术问题的西方学者。这一批学者包括：理查德·巴恩哈特（Richard Barnhart）重新解构了宋元绘画的时空关系，雷德侯(Lothar Ledderose)提出的模块化理论为佛教艺术研究开辟新径，而宗像清彦（Kiyohiko Munakata）则通过比较视域重构了明清文人画的价值体系。值得关注的是，罗德里克·惠特菲尔德（Roderick Whitfield）对敦煌壁画的物质性考证、曾佑和（Tseng Yuho）从书法笔势展开的形式分析，以及杰罗姆·西尔伯格尔德（Jerome Silbergeld）对传统绘画理论的现代阐释，共同推动了研究范式的多元化发展。此外，克雷格·克鲁纳斯（Craig Clunas）关于明代物质文化的微观研究、苏珊·布什（Susan Bush）对古代画论的系统性译介，还有阿尔弗雷德·默克（Alfreda Murck)、玛吉·比克福德（Maggie Bickford）马丁·鲍尔斯（Martin Powers）等人陆续加入这一研究群体。

自二战以来，书法研究逐渐走向繁荣。在中国书法史、书法理论以及帛书学的研究和出版方面，日本学者展现出极高的系统性和专业深度，其成果之丰厚在国际学界中鲜有匹敌。对书法研究影响较大的书籍有中田勇次郎的《日本书法史》和《中国书法理论史》[19]，神田喜一郎在《中国书道史》[20]，真田但马与宇野雪村合著的《中

[19] (日)中田勇次郎著　卢永译：《中国书法理论史》[M],天津：天津古籍出版社，1987 年 12 月

[20] 神田喜一郎：《中国书道史》[M],东京：岩波書店，1985 年

国书法史》[21]等。

朱其在学术论述中指出：″二战后华裔学者对书法艺术的国际传播作出了不可忽视的推动力量″[22]，其标志性成果涵盖蒋彝的《中国书法》[23]、曾幼荷（Tseng Yuho）的《中国书法史》及傅申的《海外书迹研究》[24]等重要著述。与此同时，西方学界也涌现出具有范式价值的书法研究成果，如德国汉学泰斗雷德侯的《米芾与中国书法的古典传统》[25]与倪雅梅在《中正之笔：颜真卿书法与宋代文人政治》[26]中展现的跨领域学术视角。前者聚焦文化传播的本体建构，后者则突破性地将艺术分析与政治文化史相勾连，这二者共同奠定了现代书法研究体系的根基。为新一代中国艺术研究提供了有益的理论参照与研究路径。

乔治·罗利（George Rowley，1893—1962）普林斯顿大学艺术与考古系教授，兼任该校艺术博物馆中国展区策展人。作为“普林斯顿学派”的奠基者，罗丽教授也是美国远东艺术史学科建立发展的重要影响者之一。 她在《中国绘画原理》[27]为什么漫步在艺术博物馆里，我们只需轻松一瞥，便可知一幅绘画是中国画？对于中国人来说,这种问题的答案似乎是不言自明的,然而这对西方人来说却没那么容易，直到 20 世纪中期，乔治·罗丽教授在本书中试图解答这个困扰西方人已久的问题。作者梳理了中国文化的内在脉络，熟练运用了中国古代文献特别是画学文献，分析了中国绘画独特的艺术原理。上篇“关键主题及阐释”主要从中国人的哲学观念切入，讨论中国画主题内容的选择；下篇为“风格”，作者认为不应在中国美术史研究中套用西方传统和术语概念，强调回归研究对象的“原境”，以画学文献讨论中国画

---

[21] 真田但马、宇野雪村：《中国书法史》[M],北京：人民美术出版社，1998 年

[22] 朱其.《海外中国艺术史研究概述 》[M],中国美术报，2019-06-24.

[23] (美)蒋彝:《中国书法（英汉对照)》[M],北京：外语教学与研究出版社，2018 年

[24] (美)傅申:《海外书迹研究》[M],北京：紫禁城出版社，1987 年

[25] (德)雷德侯著　许亚民译 :《米芾与中国书法的古典传统》[M],杭州：中国美术学院出版社，2008 年

[26] (美)倪雅梅：　《中正之笔：颜真卿书法与宋代文人政治》[M],南京：江苏人民出版社 2020 年

[27] 乔治·罗利，马梦莹 译（George Rowley),《中国绘画原理》[M],上海：上海书画出版社，2020 年

的风格问题。本书使西方读者对中国的艺术观念有所了解，是一本面世较早又优秀的通论性读物。

英国艺术史学家与诗人劳伦斯·宾杨（Lawrence Binyon, 1869–1943）是《远东绘画》[28]一书的作者，他曾在大英博物馆工作，并于 1913 年担任东方绘画与书法部主任，对东方艺术有深入研究。他还著有《亚洲艺术中人的精神》[29]、《The Flight on the Dragon: An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan》[30]（龙腾：中日艺术理论与实践）等书。在西方世界对东方艺术仍较为陌生的时代，他基于大英博物馆藏品及当时最新的日本等地绘画复本，撰写了这部关于中日绘画的简史。通过呈现不同历史时期中日代表性画家及作品，宾杨向欧美读者介绍了东方艺术，尤其是中国与日本艺术的独特传统与理念，并将其与西方艺术的发展历史与精神价值进行对比，肯定了东方艺术的文化价值。宾杨不仅是东方艺术研究的先驱，也是一位抒情诗人，他的文笔兼具学术性与艺术性。

自 1954 年本杰明·罗兰（Benjamin Rowland）主编的《东西方艺术》一书出版以来，“东西方艺术的碰撞与融合”成为艺术史与文化史研究中的常用术语。这本文集回应了 20 世纪中叶北美学术界关于东西方艺术互动的重大议题，由当时美国艺术史、考古与博物馆领域的知名学者撰写，共收录九篇专题论文，配有 300 余张图版，呈现了东西方文化与美学交流的多维图景。

赫伯特·贾尔斯（Herbert Allen Giles, 1845–1935）是英国著名汉学家、剑桥大学教授及法兰西学院儒学奖得主，他著作颇丰，为中国文化在西方的传播做出开创性贡献。他所著的《中国绘画通史》[31]是第一本用西方语言撰写的中国绘画史专

---

[28] [英]劳伦斯·宾雍(Laurence Binyon)著 朱亮亮译:《远东绘画》[M],上海，上海书画出版社，2020 年

[29] [英]劳伦斯·宾雍(Laurence Binyon) 著 孙乃修译:《亚洲艺术中人的精神》[M],辽宁人民出版社，1988 年

[30] [英]劳伦斯·宾雍(Laurence Binyon) Flight on the Dragon: An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan | 龙腾：中日艺术理论与实践. John Murray, Albemarle Street, W., 1911 年

[31]Herbert A. Giles（赫伯特·艾伦·贾尔斯）《An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art》（《中国绘画艺术历史的介绍》）Kelly & Walsh 出版，1905 年

著，被视为西方理解中国艺术的重要起点。该书最早于 1905 年出版，1918 年经过修订重印，对后来的西方汉学家影响深远。书中系统介绍了自先秦至明清三千余年的中国绘画史，并广泛涉及中国哲学、文学、宗教等人文学科，拓展了当时西方对中国文化的认知深度。

迈克尔·苏立文（Michael Sullivan, 1916－2013）是牛津大学圣凯瑟琳学院的教授，曾在伦敦大学、斯坦福大学与剑桥大学任教。他获得了美国国家人文基金会、古根海姆基金会、洛克菲勒基金会等多项资助。20 世纪 40 年代他前往中国，开始接触中国艺术与现代艺术家，如潘训钦、吴作仁、丛丁、尤丰、关山月、刘开渠等，与多个世代的艺术家与艺术机构建立了密切关系。苏立文是是西方中国现代艺术研究学术建制化的关键推动者，其早期成果确立了学科基础框，其所作的《20 世纪中国艺术与艺术家》[32]、《中国艺术史》[33]、《东西方艺术的交会》[34]。

《20 世纪的中国艺术与艺术家》一书借助详实的文献资料与生动的语言，展现了 20 世纪中国艺术在西方文化与艺术影响下的复兴过程。在中国社会处于压抑与紧张、自由与希望并存的双重情境中，作者对艺术家的创作进行了分析，这些作品生动地体现了中国文化与艺术的历史延续与变革。书中涉及了传统派与革新派之间的激烈争论、早期艺术流派的建立，以及一系列具有启发性的新观念的出现。艺术被视为一种通用语言，它跨越国界与文化，新观念正是打破民族优越意识的重要手段。沙利文教授还探讨了诸多关键议题，如中国文人画传统的演进、西方现代主义在中国的再发现、在共产主义影响下艺术发展的剧烈转变，以及艺术核心价值的重

[32] (英)迈克尔·苏立文(Sullivan,M)著，陈卫和，钱岗南译:《20 世纪中国艺术与艺术家（上下)》书原名：Art and Aartists of Twentieth-Century China 〉[M],上海：上海人民出版社，2012 年

[33] (英)苏利文(Michael Sullivan)著　徐坚译《中国艺术史》[M],上海.上海人民出版社 2014 年 4 月 1 日

[34] (英)M.苏立文(Michael Sullivan)著　陈瑞林译 《东西方美术的交流》[M],南京，江苏美术出版社，1998 年

新诠释等内容，使本书极具思想深度和学术魅力。

在另一部著作《东西方艺术家之交汇》中，苏立文试图回答一系列重要问题：为何 18 世纪的欧洲宫廷热衷于中国艺术风格？基督教传播与荷兰人研究如何影响了日本艺术从幕府时代到明治维新的发展？浮世绘如何在西方艺术影响下形成并对抗印象派？为何在中西交流的历史中，尽管中国较早与西方发生接触，西方艺术对中国的影响却未如对日本那般深远？日本在东西方文化互动中究竟扮演了何种特殊角色？此外，西方艺术力量的介入又是如何引发并推动中国当代艺术变革的？苏立文的探讨为理解中日艺术与西方的复杂互动提供了跨文化的视角。

总体来看，20 世纪的西方艺术史学者在学术研究的方法与视野上具备较强优势。他们在引用中国艺术文献、采用跨学科研究方法以及艺术史理论阐释方面，构建了更为广阔的知识基础。相较而言，西方学者对中国当代艺术的发展轨迹进行了更细致的研究，其论述在逻辑、准确性和客观性上也更具说服力。他们不仅探讨了书法、绘画与儒、释、道思想史的内在联系，还深入分析了绘画与文学、诗歌与经典之间的关联。

除西方学者外，还有一批华裔美籍学者，他们年轻时亲历中国当代艺术的发展过程，在改革开放之后移居海外，以新的视角和经验重新研究中国当代艺术的演变。

周彦（Zhou Yan）目前任教于美国俄亥俄州肯扬文理学院（Kenyon College）艺术史系，长期讲授中国现代艺术史和中国绘画史。他以英文出版了《1949 年迄今的当代中国艺术史》（A History of Contemporary Chinese Art: 1949-Present by Yan Zhou）[35]一书（后被翻译为中文），为中英文读者系统梳理了中国现代艺术的发展脉络。

芝加哥大学教授巫鸿（Wu Hung）在其新书《关键在于实验：巫鸿中国当代艺术

[35]周彦（Yan Zhou）《A History of Contemporary Chinese Art: 1949-Present by Yan Zhou》[M],德国/新加坡斯普林格（Springer）出版社，2020 年

文集》[36]（四卷）中，以“艺术潮流”“艺术家”“展览”三大主题为线索，首次全面呈现了艺术史学者与艺术批评家在中国当代艺术中的角色。他既是局中人，又是研究者，通过重新思考中国当代艺术的发展趋势与关键问题，为理解过去五十年中中国与世界的变革提供了新的理论坐标。在全球化语境中，中国当代艺术不断借助国际通用的创新语言参与世界文化讨论，成为一种新的文化表达方式。

研究对象是 20 世纪和 21 世纪杰出中国艺术家的创作，以及过去 120 年间中国艺术所创作的艺术作品。

研究主体是与中国传统绘画和书法相关联的油画作品、抽象画和装置艺术的艺术特色，包括其思想理念、形象体系、艺术表现手段和现代中国艺术的风格特征。

本论文旨在研究运用传统书法与绘画的中国当代艺术作品及其艺术演变，展开对当代艺术流派的系统分析，并介绍当代中国艺术的主要方向及代表艺术家，明确其发展的特点。

为实现上述目标，需完成以下任务：

-展示传统书法与绘画在与当代中国艺术的历史文化互动中的艺术演变；

-研究中国当代艺术史，将当代中国艺术置于国际融合的脉络中，分析现代中国艺术家作品中东西方艺术特征的关系；

-以代表性艺术家（谷文达、田黎明、李孝宣、李津、朱新建）的创作为例，分析“实验书法”及新水墨绘画的艺术特质；

-展示中国近现代时期现代艺术教育及艺术机构的发展，阐述结合中国传统与西方艺术的主要当代艺术流派的形成，以及受俄苏艺术教育体系影响的现代艺术教育机构的发展；

[36]巫鸿：《关键在于实验：巫鸿中国当代艺术文集》[M],郑州：河南文艺出版社，2022 年

-介绍当代中国艺术领军艺术家的创作，确定艺术家的共性与差异；

-探讨中国当代艺术与传统中国绘画及书法的关系，运用经典与当代艺术作品进行分析；

-回答有关新艺术语言的创生、当代中国艺术演变、传统书法与绘画的使用等问题，阐释这些因素如何推动中国艺术家在国际上的成功及其在全球文化进程中的作用。

研究的时间与地域范围：时间范围：研究与实验阶段（1900－1949 年）、停滞与断裂阶段（1949－1976 年）、转型与发展阶段（1976 年至今）。地域范围：中国。

研究方法及理论方法论基础：本研究采用经典的艺术研究方法：

1.对中国及海外杰出艺术作品进行分析；

2. 图像学分析，既适用于西方绘画研究，也同等适用于中国绘画。在图像学视角下，结合帕诺夫斯基的研究，试图分析当代艺术作品，阐释作品的传统意义及深层含义；

3.大量文献资料的分析与引用；

4.采用比较分析方法，对不同历史时期、主题及材料的作品进行比较分析，以及对该主题经典研究案例进行比较；

5.主要采用文化历史分析方法，在不同历史时期和文化背景下分析作品。此外，进行科学文献和资料的史学分析。

研究创新点：本研究的创新之处在于系统梳理并揭示了近 120 年来最具代表性的艺术家在创作实践中，如何将传统绘画与书法元素融入当代艺术语言之中，进而形成具有中国特色的视觉表达方式。论文从艺术发展的历史脉络出发，重点分析了老一代艺术家在中西艺术交流语境中提出的“审美融合”理念，揭示其不仅是对西方艺术形式的回应，更是在深刻理解中国传统艺术精神的基础上，探索并建构出一种具有创造性的现代艺术语言体系。研究表明，这一语言体系并非对传统或现代的简

单模仿，而是在继承与转换中实现了艺术形式与文化观念的深度整合。

论文结构：论文由引言、三章正文、结论、参考文献及图示附录组成。

第一章　传统书法与绘画在当代中国艺术中的表现

1.1　中国书法与绘画：互动路径探析

中国传统书法与绘画在中华文化的发展进程中始终居于核心地位，构成了独具特色的文人艺术体系。在这一体系中，诗、书、画三位一体，相互交融，形成了高度整合的审美结构。正如北宋文人苏轼在《书摩诘蓝田烟雨图》中所言：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”[37]此语不仅道出诗画互渗的艺术本质，也揭示了绘画作为情感与思想外化的重要路径，其间诗意的渗透使绘画超越了纯视觉层面，成为文化表达的复合体。书法作为中国传统艺术的重要形式，既是审美性的视觉符号系统，又承载着深厚的文化精神与哲学意蕴。它不仅体现了“形”与“意”的统一，也表现出汉字在空间结构中的节奏感与韵律美。在这一意义上，书法与绘画可被视为具有文化深度的视觉图像形式，其表现不仅限于造型层面，更反映出中国艺术在思想、语言与美学方面的整体结构与文化价值体系。

书法作为中国传统艺术的重要门类，其价值远不止于日常的实用性书写，而是由历代书家在漫长历史进程中不断演绎、提炼而成的一套高度艺术化的笔墨系统。正因如此，图书馆与博物馆所收藏的，并非普通人书写的汉字，而是那些体现出特定历史风格、个体书风与文化精神的书法作品。这些作品不仅展现了书法家个人对笔墨、结构、章法的深刻掌控，也承载着特定历史阶段的审美趣味与文化价值。在这一意义上，书法艺术的“可收藏性”并非取决于其文字内容的传递功能，而在于

[37] [宋] 苏轼 撰，白石 点校：《苏轼题跋》[M]，杭州：浙江人民出版社 2016 年版，第 166 页

其形式美感与文化象征的复合性价值。只有那些由具有艺术高度的书家所创作，并在技法与风格上达至独特表现力的书法作品，方能进入艺术史与文化史的典藏系统，成为图书馆与博物馆重点保存的文化遗产。

书法讲究用笔技法，包括执笔、运笔、点画、结构与章法等多个方面。所谓“执笔如握卵”[38]即是用五指执笔的方法：拇指、食指、中指夹紧笔杆，无名指贴于笔后，小指辅助无名指；“运笔”要求“中锋行笔”，即笔锋垂直于纸面运行；点画要精到，结构要平稳匀称；布白讲究匠心独运，整幅作品应气韵贯通。李慎言的《书法概论》中有过进一步的说法：“就是用毛笔书写汉字的文章诗句，使之成为艺术作品的方法。”[39]

作为一门独立的艺术形式，书法不仅是记录语言的载体，更以其高度的形象性和表现力，成为中国传统艺术体系中不可或缺的一部分。自古以来，便有“书画同源”之说，指出书法与绘画在笔墨运用与审美追求上的密切关联。书法家通过线条的粗细顿挫、结构的疏密呼应，以及章法的布局经营，将个体的精神气质、情感状态乃至哲学思考融入笔端，形成极具个性化的视觉语言。同时，书法艺术对笔、墨、纸、砚等材料的深入掌握与创造性运用，也使其在物质媒介层面形成了独特的艺术系统。不同书体所体现的风格差异与历史演变，不仅构成了中华书法史的重要脉络，也赋予书法作品以跨越语言功能、直指审美核心的文化意蕴。观者在欣赏书法作品时，往往超越了文字意义的理解，而沉浸于笔墨运动中所传达的节奏感、力度感与心灵感应，由此获得深刻的审美体验与精神共鸣。

“书法”一词特指具备高度艺术水准的笔墨作品，其艺术价值可与绘画杰作比肩。在中国传统艺术体系中，书法不仅是文字书写的技艺，更是一种独立且成熟的艺术形式。楷书、行书、草书、隶书、篆书等五种主要书体，分别体现了不同历史阶段的书写风格与审美取向，被视为书法艺术的高峰。它们不仅具有极高的形式美

---

[38] [唐代]卢携《临池诀》北京，中国青年出版社，1991 年又称《临池妙诀》主要论述书法传授源流及用笔八法，“掌心虚如握卵”最早可考于此书。

[39] 李慎言 著:《书法概论》[M]，北京：地质出版社 1984 年版，第 3 页

感与文化象征意义，也构成了书法创作与教育中代代传承的经典范式，成为历代书家临摹、演变与创新的重要基础。

书法艺术在东晋时期达到非常高的一个成就，现今的书法艺术虽承继自古代传统，然而，古代书家诸多精妙技法和感受已湮没于历史长河。因此，书法家们尤为重视对传统书法精神与技法的继承与发扬。评价书法艺术的优劣，必须建立在对其风格流派与发展脉络有深入理解的基础之上。

这些传统书法形式——隶书、篆书、楷书、行书和草书——在世界范围内独具特色，代表了东方艺术的最高水平。

在中国书写体系中常见的隶书，也被称为“汉隶”，是一种庄重肃穆的书体，其笔画略呈扁宽形态，横画较长，竖画较短，整体构形趋于方整，具有“蚕头燕尾”、“一波三折”的装饰性书法特征。隶书起源于秦代，据传由程邈创制，并在东汉时期发展至高峰，成为对后世书法产生深远影响的书体。在书法界有“汉隶唐楷”之说，以此形容汉代隶书与唐代楷书分别成为两个时代的典范。例如，位于山东曲阜的孔庙碑刻，即采用隶书风格刻写，碑文刻于东汉建和二年（公元 156 年），碑体高 227.2 厘米，宽 102.4 厘米（图 1）。曲阜碑林不仅是宝贵的历史图像资料，也是一场书法与刻石艺术的视觉盛宴。

楷书又称“正楷”“真书”或“正书”，是由隶书演变而来，原始基础源于程邈所创的隶书，其结构更加简化，线条以横平竖直为主。楷书的名称有“规范、标准”之意，最早见于张怀瓘所著《书断》[40]：楷书在六朝时期已有广泛应用，如羊欣《采》[41]和王僧虔《论书・韦诞传》中云：“诞字仲将，京兆人，善楷书。”[42]简称“八分楷法”，直到北宋时期，“正书”这一名称才被“楷书”一词所取代。

---

[40] 张怀瓘 著：《书断》[M]，太原：山西教育出版社 2018 年版

[41] [东晋] 羊欣 著：《采古来能书人名》[M]，北京：中国青年出版社 1911 年版

[42] [唐] 张彦远 辑录，范祥雍 校点：《法书要录》[M]，上海：上海世纪出版股份有限公司、上海古籍出版社 2013 年 10 月第 1 版，卷 1，第九页

行书同样源于隶书,是为了解决楷书书写缓慢与草书难以辨认的问题而产生的。“行”意为“行走”，意味着它既不如草书那样潦草，也不像楷书那样规矩。行书可视为楷书的行笔化，也可视为草书的规整化。若偏向楷书的行书称为“行楷”，偏向草书的则称为“行草”（图 3）。

草书是一种结构简约、笔势连贯的汉字书体，形成于汉代，源自隶书，目的是为提高书写效率。草书可分为章草（汉代形成的草书初期形式）、今草（晋唐以来通行的草书）和狂草（极度自由奔放的草书），其中狂草尤以“乱中有序”著称。《说文解字》在东汉许慎约公元 100 年编成，书中已有《说文解字》中说：“汉兴有草书”[43]。草书始于汉初，其特点是:“存字之梗概，损隶之规矩，纵任奔逸，赴速急就，因草创之意，谓之草书”。（图 2）。

中国绘画的起源可以追溯到遥远的石器时代，史前岩画、陶制彩绘等已可见端绪。随着时代的发展和进步，绘画日益具有其独立的审美意义，中国传统绘画——“中国画”登上了历史舞台。冠以国名的“中国画”，是一种特别强调中华民族传统文化精神的东方绘画，它以特制的笔、墨、纸、砚和绢素为主要工具，运用线条和墨色的变化，以勾、皴、点、染等表现手法来描绘物象、经营位置，在世界美术领域中自成体系。[44]

传统中国绘画是一种独立且完整的艺术体系，拥有悠久的历史与深厚的传统。它以帛、布、绢、纸、绫等为媒材，使用毛笔、墨、颜料进行创作。这些画作非一般人所作，而是由有深厚功底的专业画家完成。即便有些作品并非名家所绘，但由于年代久远，依然具有较高的艺术与历史价值，理应被收藏、研究与珍视。

要欣赏中国绘画，首先应从其艺术形式的理解和审美入手，尤其是笔墨运用、

---

[43] [东汉] 许慎 撰，[清] 段玉裁 注，李华忠、黄勇 编著:《说文解字》[M]，北京：中华书局 1963 年 12 月第 1 版，第 315 页

[44] 上海美术馆：《中国历代绘画馆 - 展馆介绍》上海美术馆官网，[2023-05-08]].https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/m/article/id/RI00004035?utm_source=chatgpt.com

色彩铺陈、构图布局等基本艺术要素的掌握。优秀的绘画与书法作品，必须在技法、笔墨层次上超越一般画者，体现出更高的艺术功力与精神追求。

中国画主要以人物、山水、花鸟为表现对象，并形成三大画科[45]以及界画（即使用界尺辅助绘制的工整建筑类题材）。从色彩运用的角度来看，传统中国画又可分为水墨画、青绿山水、金碧重彩以及浅绛设色等多种风格。

人物画是中国绘画中最早出现的门类之一，主要描绘人物形象。依据题材内容的不同，可细分为肖像画、历史人物画、宗教题材画以及为贵族或官方定制的“写照图”。据文献记载，早在春秋时期（公元前 722－481 年），人物画就已达到较高水平。战国时期的丝绢绘画出土品也显示了彼时人物画在造型与构图上的显著成就。可以说，人物画长期以来都是传统中国绘画的主流之一（图 4）。

山水画是描绘自然山川景色的绘画类型，是中国绘画的另一传统大宗。山水画的独立风格起源于魏晋南北朝时期，当时尚主要作为人物画背景使用；至隋唐时期，山水画开始成为独立题材；五代与北宋时期，山水画逐渐成熟，不仅在表现技法上达到了极高水平，且形成了完整的画家流派与审美体系，从此确立其在中国画中的重要地位。中国山水画技法涵盖青绿设色、金线勾勒、没骨敷彩、浅绛淡染及水墨渲淡等体系，其艺术内核聚焦空间布局与情景的意境营造，代表作《富山春居图》（图 5）。

花鸟画亦是传统中国绘画的重要门类，其题材涵盖花卉、禽鸟、走兽、昆虫、鱼类等。最早的花鸟图案可追溯至四五千年前的新石器时代彩陶图案中，表现鱼、鸟等简单形象。据唐代著名美术理论家张彦远所著《历代名画记》[46]（成书于 847 年）记载，东晋与南朝时期，花鸟画逐渐从人物画与装饰图案中独立出来，成为专门画种，画家群体逐步壮大。五代与宋代是花鸟画发展的高峰期，技法与意境皆臻成熟，

---

[45] 上海美术馆：《中国历代绘画馆 - 展馆介绍》上海美术馆官网，[2023-05-08]].https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/m/article/id/RI00004035?utm_source=chatgpt.com

[46] [唐] 张彦远 著，俞剑华 注释：《历代名画记》[M]，南京：江苏美术出版社 2007 年版

代表作《瑞鹤图》（图 6）。

界画也是中国传统绘画形式之一，指的是以宫殿、楼台、屋宇等建筑为题材的绘画，又称“宫室图”或“屋木图”，绘制时以直尺辅助运笔，使用毛笔勾勒出工整的线条。在明代陶宗仪《辍耕录》[47]一书中，提出将绘画分为十三科：“佛菩萨相、玉帝君王道相、金刚鬼神罗汉、风云龙虎、宿世人物、全境山水、花竹翎毛、野禽走兽、人间动物、界画楼台、一切旁生、耕种机织、雕青嵌绿。”[48] “界画楼台”便是指以建筑楼阁为主题，并使用界尺勾勒线条的绘画形式（图 7）。

在此，我们可以将中国传统绘画与书法视作中国艺术的重要组成部分，它们既是图像、符号或习俗的体现，又是大多数中国人（包括海外华人）普遍认同的文化身份标识，凝聚着中华文化的精神气质，反映出民族的尊严与文化核心价值。不仅包括可见、可感知的形式，也包含更为抽象的精神内涵：如价值理念、生活方式、风俗环境与审美倾向，这都是组成中华民族文化的基本要素。

具体而言，中国元素可分为两类，具象符号类如：“汉字、中国龙、火药、年画、旗袍、水墨画、书法、印章、陶瓷等”；抽象文化类如：“儒学、道家思想、京剧、中医、《易经》[49]、少数民族文化、民间传说与神话体系等”。

无论是采用抽象方式呈现，抑或是诉诸具象形态表现，中国元素已广泛融入当代艺术创作之中。由于深受传统文化的滋养与熏陶，中国的当代艺术家在艺术实践中，常常有意识或潜移默化地与传统文化发生关联。一些艺术家直接在作品中运用传统符号，以便观者一目了然地识别其文化意图；另一些艺术家则通过艺术语言的升华与转换，对传统元素进行延展、重构乃至重新编码，使之富有当代性。作品既可通过根植于传统象征来展现当前现实，也能借助传统技法的运用形塑具有当代意味的

[47] [明] 陶宗仪 著:《辍耕录》[M]，台北：世界书局股份有限公司 2010 年版

[48] [明] 陶宗仪 著，李梦生 校点:《南村辍耕录》[M]，上海：上海世纪出版股份有限公司、上海古籍出版社 2012 年 11 月第 1 版，第 318 页

[49] 绍南文化 编著:《易经》[M]，厦门：厦门大学出版社 2000 年版

意象。

在中国当代艺术家的创作实践中，本土文化元素呈现出极其多样的面貌。诸如书法文字、水墨媒介、传统空间布局理念（风水）、中医智慧象征、祥瑞龙纹、节庆烟花、少数民族文化遗产以及民间工艺美术等，均被有机地融入作品之中。

本文所提及的中国元素，依然以传统绘画与书法中的元素为主。接下来将通过具体实例，展示这些传统绘画与书法元素如何启发了中国艺术家的创作。我们在当代中国艺术中所理解的传统中国绘画与书法，是指中国艺术精神在当代艺术作品中的延续与体现。

1.2 中国当代艺术的发展与国际文化交流的脉络

进入 1990 年代，中国当代艺术开启了融入全球艺术生态的进程，其国际影响力显著提升。这一时期的艺术家与作品频繁亮相于各类国际性展览，其价值也逐渐得到国际收藏与评价系统的认可。尤其是在 1993 年举行的第 45 届威尼斯双年，经由批评家栗宪庭的引荐，策展人阿希尔·奥利瓦（Achille Bonito Oliva）[50]邀请了十四位中国当代艺术家参展。除了徐冰的装置艺术外，大多数参展作品为油画布面绘画。正如吕澎在《中国当代艺术史》中所指出的那样：“九十年代中国前卫艺术的历史就是中国艺术家开始进入国际艺术系统的历史 ”[51]。 中国艺术家开始参与 1993 年威尼斯双年展，这一事件成为其走向国际艺术体系的重要契机，以此为开端，中国当代艺术得以在世界范围内最具权威性的艺术展事体系中正式亮相。

---

[50] 奥利瓦是意大利超前卫运动（Trans-Avantgarde）的创始人，被称为意大利超前卫教父。1979 年，他开始推介桑德罗·基来（Sandro Chia）、恩佐·库基（Enzo Cucchi）和弗朗西斯科·克莱门特（Francesco Clenente）等艺术家的作品，他给这些画家的作品冠以“超前卫”之名。其中以这三位姓名字母“C”打头的画家为代表，号称“意大利超前卫派三 C”。在这个过程中，他在西西里组织了一次展览，在《今日艺术》（Flash Art）上发表了许多关于此运动的文章，并集结成书集加以出版。

[51] 陶兴琳：《中国当代艺术的国际化融入与未来走向》[J]，《艺术百家》2006 年第 5 期：第 130 页

此后的十年间，中国当代艺术的发展重心明显转向追求国际认同，其艺术实践策略也呈现出与本土既往经验迥异的转向，本土性的探索则相对弱化。在此背景下，受到转型期市场经济变动、复杂社会情境演化以及文化政策调整的综合影响，中国当代艺术在本土语境中的位置逐渐趋于边缘。呈现出某种“地下化”的状态。正是在这样的历史背景下，“1989 年后的艺术”展览应运而生。

参加 1993 年威尼斯双年展的大多数艺术家来自中国的两个大城市——上海和北京，少部分则来自杭州以及海外。其中，有些艺术家具有鲜明的意识形态倾向，其中有王广义、李山及方力钧[52]等代表艺术家，同时亦有如徐冰、丁乙等人专注于观念艺术领域的探索。这一动向在彼时的中国艺术界催生了广泛而深远的回响。双年展效应的持续发酵，使多位参展艺术家在随后相继收到全球重要艺术展览的邀约，其创作实践受到国际艺术媒体的聚焦与评述，作品也逐渐进入世界级藏家的收藏序列，市场价值随之在短期内呈现显著跃升。

此后数年间，欧美重要展览机构与收藏体系对中国当代艺术的策展关注度显著提升，这一趋势部分源于前述其具备的更优越的展示空间、资金支持以及收藏网络。同时，这些国际性展览本身发挥着关键桥梁作用，为艺术家搭建了拓展全球人脉的机遇——参加一项重要展事往往能促成与关键策展人的直接对话，进而为其开启持续获得后续重要策展邀约的良性循环通道。

彼时中国本土的艺术探索主要呈现两种路径分野：一部分艺术家主张回归艺术本体语言与媒介实验（如概念艺术、装置及新媒体艺术）；另一路创作则具有强烈的政治讽喻与意识形态维度，方力钧、王广义等艺术家的实践即为代表。与此同时，如徐冰、蔡国强、黄永砯等活跃于海外的中国艺术家，将创作聚焦于对中国文化符

[52] 方力钧，男，1963 年生于河北邯郸，1983 年毕业于河北轻工业学校陶瓷美术专业，1989 年毕业于中央美术学院版画系 。中国当代著名艺术家，居住在北，2020 年 6 月 4 日，方力钧以 2019 年度公开拍卖市场作品总成交额 2,718 万元人民币名列《2020 胡润中国艺术榜》第 26 位。 2022 年 6 月 28 日 19 时，中国嘉德开启了内地二十世纪及当代艺术首个夜场。方力钧的《系列二（之四）》以 6382.5 万元成交，创下艺术家个人最高拍卖纪录。

号与象征性材料的当代转译。值得注意的是，在 1990 年代中期至末期的国际重要展览体系中，一种明显的甄选倾向显现：机构策展方普遍倾向于纳入包含政治隐喻、意识形态内涵或鲜明中国符号元素的作品，而强调形式探索与媒介实验的纯艺术实践则往往被置于主流视野之外。 “新保守主义和民族主义对当代艺术的无情抨击，构成了对当 代前卫艺术家很快意识到了另一条甚至更为容易的成功之路--寻求在外国的发展”[53]，“如此好事中国艺术家们受宠若惊这样双方的一拍即合也证明了后殖民主义的文化操控。”[54]

“后殖民主义导致的结果。如果说当年帝国主义的殖民战争是对中国物质资源的掠夺的话冷战后文化上的后殖民主 义则是意识形态上的价值标准控制和改变。后殖民主义是当代世界西方文化对其他文化的覆盖导致的是一种弱势文化 对强势文化的无奈追随。后殖民主义文化的繁衍趋势是中国当代艺术呈现 “国际化 ”的最直接原因”[55] 中国自上世纪九十年代中叶起，当代艺术的实践逐步深入介入全球艺术生产机制，催化了跨文化权力拓扑关系的根本性重构。这一进程不仅重新配置了本土艺术系统的价值生产机制，更在跨国文化治理层面催生新型符号资本交换秩序。彼时，一种被理论界称为“身份游戏”[56]（Identity Games）的策略性实践逐渐显影——艺术家为适应全球艺术市场，有意识地构建凸显文化、民族与种族差异性的标记。这一概念尤其成为解析全球化语境下非西方艺术家创作路径的有效框架。其直接后果是，既往致力于艺术本体语言革新探索的思潮被这种针对国际场域的生存适应性策略所置换。在此氛围下，如何在异质艺术生态中立足并获得话语权，变得比纯粹的语言形式实验更为迫切。在国内批评界对此现象不乏审视与批判的同时，

[53] 陶兴琳：《中国当代艺术的国际化融入与未来走向》[J]，《艺术百家》2006 年第 5 期：第 131 页

[54] 同上

[55] 陶兴琳：《中国当代艺术的国际化融入与未来走向》[J]，《艺术百家》2006 年第 5 期，第 131 页

[56] “身份游戏”是一个带有批判性和分析色彩的术语，常用于描述艺术家在面对文化、国家、种族等身份标签时，为了适应特定语境（尤其是国际艺术市场或展览机制）而进行的策略性自我塑造。这一术语在讨论全球化语境下的非西方艺术家时尤为常见。

一批活跃于国际前沿且常居海外的艺术家及策展人则视在国际层面调用“中国性”符号资源（即所谓打“中国牌”）为彼时的合理策略选择。而回溯性观察可见，十年之后，那些较早系统化在其创作中整合并转化中国符号元素的实践者，在某种意义上，确乎在艺术生涯与市场认同层面达成了更为显著的推进。

与 1980 年代注重学习西方、几乎不提中国特殊性不同，1990 年代的中国当代艺术开始强调“中国元素”。换句话说，中国当代艺术在与国际标准接轨的同时，逐渐加强了对中国特性和本土身份的强调。

上世纪 80 年代的中国缺乏画廊和艺术赞助制度。伴随“改革开放”政策的深入实施以及市场经济体制的逐步建立，中国当代艺术逐渐迈入国际交流的舞台。如若对中国当代艺术发展状态的特征与原由进行冷静的分析我们可以发现中国当代艺术与西方艺术的差别只是在表象上达成了共识而此共识是以对西方艺术标准被动的迎合与自身主动的转型为代价换取的”。[57]

在中国本土语境下，非官方性质的资本支持与机构运作开始深度介入当代艺术生态，并建立起一系列具备全国乃至国际影响力的常态化展览机制，代表性项目包括上海双年展(其转型为当代艺术平台始于 2000 年)、成都双年展以及广州三年展。这种民间维度支持的结构性与驱动性价值在中国当代艺术的演进脉络中具有奠基意义。这些常设性大型展览业已发展为本土艺术家呈现前沿实践、激发创新思潮并促成跨语境对话的生成性场域。

当代艺术自 1990 年代初期起，中国的私人画廊和私人收藏产业逐步发展起来。在中国当代艺术的发展进程中，几家具有代表性的画廊发挥了重要作用。例如：“红

[57] 陶兴琳：《中国当代艺术的国际化融入与未来走向》[J]，《艺术百家》2006 年第 5 期，第 129 页

门画廊”[58]、“世纪翰墨画廊”[59]、 “四合苑画廊”[60] 等。与此同时，北京与上海也逐步发展出以画廊为核心的艺术聚落。为新一代艺术家的成长提供了良好的发展土壤，也促进了当代艺术生态的整体繁荣。

2002 年，著名艺术理论家及策展人范迪安主持策划了中国参与圣保罗双年展（São Paulo Art Biennial）的国家馆项目。这一行动在国际艺术交流史上具有重要意义，标志着中国当代艺术开始以国家身份参与全球艺术平台的对话与展示。次年，即 2003 年，威尼斯双年展（La Biennale di Venezia）首次向中国正式发出国家馆参展邀请，进一步推动了中国当代艺术在国际艺术格局中的地位建构与文化主体性的呈现。这标志着系统建立中国国家馆的实质性工作正式提上议程。同年，中国文化部组织了首个官方主导的中国当代艺术海外展览——“此时此地”，在德国柏林当代艺术馆举办，策展人为范迪安、侯瀚如和柯嘉毕。国家开始重视当代艺术的发展与收藏，并委派李磊、王璜生和范迪安分别主持上海美术馆、广东美术馆和中国美术馆等国家级重要美术机构的工作。

当前，中国社会正处于一个快速变革的时期，影响着社会的各个领域，包括艺术。国内艺术市场的发展和人们对艺术兴趣的增长对当代艺术的发展产生了积极的影响。

然而，由于房地产价格的持续上涨，北京及其他一些中国大城市的艺术区正面临被拆除的危机。那些曾艰难运作并逐步发展的艺术园区，如今要么已经被拆迁，要么被商场和商业综合体包围，命运岌岌可危。面对经济形态的结构性位移，艺术领

---

[58] 由布朗·华莱士（Brian Wallace）于 1991 年在北京创立的，红门画廊力推中国当代艺术，代理 20 多位优秀的中国艺术家。他们中有的在国外知名学府进修学习过，有的经常在国外大型画廊、展馆参加展览和学术交流，有的至今旅居国外参与着国际间的艺术活动。这些艺术家大都以鲜明的个人风格，扎实的艺术功底和卓越的艺术成就在当代中国画坛占有重要的一席之地。

[59] 世纪翰墨画廊为北京资深画廊，是国内代表性画廊之一。以推动中国当代艺术发展为己任，曾策划、推出许多重要当代艺术展览活动，以及众多优秀青年艺术 家，在海内外享有极高的声誉。

[60] 四合苑画廊创办于 1996 年 5 月，享有特殊的地理位置：坐落在紫禁城东门对过的一个传统的四合院内，是原故宫的一部分。四合苑因其错综复杂的房型坐落而得名，则积极推进中国当代艺术在国内外的传播与影响。

域的可持续性发展需建构新的适配模型，其核心命题聚焦于艺术生产机制能否通过价值链条重组实现创造性转化。

公立美术馆体系及艺术机构持续获得国家文化战略层面的政策倾斜与公众文化认同投射，其在国内艺术话语场域中建构的文化权威谱系具有制度性保障。美术馆和博物馆应积极适应当代社会的变化，主动承担起在文化与艺术领域中更大的社会责任。我们不能让这些文化机构变得薄弱和脆弱，但与此同时，也必须重新思考它们在文化与艺术传播中的角色与功能。

目前，画廊和其他机构已开始策划相关艺术项目，并主动与学生及当地居民开展有效互动。这无疑是一个重大进步。然而，总体而言，中国博物馆和画廊仍需加倍努力，以更好地贴近广大公众。艺术家需要走出博物馆，将艺术带给人们，例如在公园、学校、住宅区甚至商业区，传播艺术知识并培养公众的艺术品味。这涉及将艺术带到文化落后的偏远山区、环境严重污染的地区，以及高楼林立、商业中心遍布的城市。当然，仅凭个别艺术家的理念和力量难以实现这些目标，但我们期待政府和文化机构能支持此类项目，商业团体也能提供赞助支持

中国艺术家在文化全球化语境中的跨域实践策略，体现为借用现代性/后现代性美学范式承载本土文化理想的内在诉求。然而在西方主导的国际展览机制选择系统中，获得价值认定的中国当代艺术样本多呈现为波普绘画（Pop Art）、装置（Installation Art）、抽象绘画（Abstract Painting）等特定形态创作谱系——此类被择取的创作往往显露出双重表征困境：既弱化了对中华美学主体性的深度开掘，又在形式语言层面留有对西方经典艺术范式的路径依赖征候。

“中国艺术溶入国际化一方面在国内赢来赞誉之声盲目地将“国际化 ”了的中国前卫艺术界的骄傲。国内其他艺术家眼红地看着这批名利双收的艺术家们势必兴起一股对国际化艺术的策略、观念、内容、形式的模仿之风这对中国艺术将来的健康发展是无益的。王广义、方力钧、徐冰、谷文达等中国艺术家的国际化成 功虽说有投机和西方施舍的嫌疑但在一定程度上是具有艺 术探索意义及一些机智思考

的。”[61] 部分新生代艺术家在创作策略中显现出对既往成功范式的模仿，典型表征为对文革视觉符号的浅表化再现，以及东西方文化图式的强制性拼贴。青年艺术家群体应锚定于艺术语言本体的裂变式创新与形式范式的实验性开拓。李小山曾表示：“那些后起之秀不仅继续模仿和借鉴西方的现代套路，还精明地将大哥们的发迹经验迅速转化为自己的行动指南。这是双重讨好卖乖的策略”[62]

另一方面，现代性艺术的全球性传播进程同步构建了中国艺术家进入跨国文化生产场域的通道，使其得以在跨文化知识迁移中实现与全球顶尖创作主体的深度对话，这种基于平等交换的符号资本循环机制有效催化了中国当代艺术本土经验的结构性更新。全球化语境下，艺术家们得以将更多精力投入纯粹的艺术探索 ，超越基本生存需求的局限，转而关注更具普世价值的创作主题。这些主题已突破对中国本土社会形态的单一呈现，拓展至对人类共同命运、文明对话等全球性议题的思考。陈箴的《双圆桌》通过家具装置的象征性并置探讨东西方文化关系；蔡国强的《草船借箭》以火药爆破重构传统典故，展现文化智慧的当代转换；谷文达的《联合国》系列则运用多元媒材构建文化符号的全球对话场域——这些代表性作品生动诠释了中国当代艺术在国际舞台的独特贡献。

尽管当前中国当代艺术表征场域仍可辨识出后殖民话语（Post-colonial Discourse）的深层结构形迹，但必须承认本土创作主体正积极突破这一桎梏。在全球环境日益全球化的背景下，伴随中国国力的增强与国际地位的提升，纽约、巴黎等传统西方艺术中心已不再能如往昔般将其文化艺术观念强加于人。当代艺术界呈现出双向交流、互学互鉴的新态势。这种"全球化"艺术发展趋向开放包容，各民族艺术特色均获得应有的尊重。植根于五千年文明的中国文化底蕴深厚，具有鲜明民族特色的中国当代艺术必将在国际艺术舞台占据重要地位。

如前文所述，本文已对中国当代艺术的发展状况进行了初步梳理与分析，以及

---

[61] 陶兴琳：《中国当代艺术的国际化融入与未来走向》[J]，《艺术百家》2006 年第 5 期：第 131 页

[62] 同上

西方绘画语言对中国传统艺术的深刻影响。经过几代艺术家的不断探索与努力，我们逐渐看到了中国传统艺术与当代艺术融合所展现出的丰富可能性。回望历史，从清末民初、新中国成立、“文革”时期、到“85 新潮美术运动”，再到 2008 年金融危机后的全球化语境，中国当代艺术经历了深刻的变革与重构。在这一历史进程中，一批具有国际影响力的中国艺术家逐渐崭露头角，他们以独特的艺术语言创作出一系列具有深度和张力的当代作品,展现出“民族的即是世界的”这一文化真理。如林风眠、赵无极、朱德群等老一代艺术家，其作品充分融合了东方审美与现代形式，呈现出鲜明的中国传统书画气质。他们在艺术创作中不仅汲取了西方现代主义的表现语言，更在技法与精神层面不断回望和借鉴中国传统书画的文化内核，从而开辟出一条具有中国特色的现代艺术之路。

从中国当代艺术的发展轨迹来看，传统绘画与书法元素在其创作实践中始终扮演着关键角色，尤以艺术国际化的进程中表现尤为突出。本文将通过列举多位具有代表性的艺术家及其作品，探讨他们如何融合多样化的艺术技法与中国传统艺术语言。值得注意的是，这些艺术家在创作过程中常常跨越文化边界，突破地域与历史的局限，展开对历史与身份的深层思考。年轻一代的艺术家们正在向他们的杰出前辈学习。中国文明已有五千年的历史，有 56 个民族，每个民族都有独特的文化，这为创作独特风格提供了丰富的土壤。

1.3. 实验书法与新水墨在与西方艺术的对话中的发展（谷文达、田黎明、李孝宣、李津、朱新建）

现代新水墨是在传统中国水墨的基础上一种转型和新尝试。新的艺术观念应既能够承载既有传统，又需体现时代潮流。由于引入创新元素，新水墨曾一度受到传统体系的质疑。然而，中西艺术的融合不仅拓宽了中国绘画的发展空间，也为中国艺术的未来带来了诸多机遇。这种在传统书画形式中的突破，使人们开始重新思考艺术创新的边界。在“实验水墨”作品中，我们能够同时感受到传统民族文化的精神气质与现代都市生活的气息；而新水墨的当代表达，也逐渐展现出中国文化价值理想的内在体现。新水墨的的题材也很多，人物，都市，实验水墨等，“20 世纪的

水墨画，分别往两条不同的方向发展，一个是在继承传统的基础上 不断革新中国固有的笔墨语言,而不借助西方观念和表现手法;二是从西方艺术中结合 自身的特点，力图创造一种中西合璧的新水墨。”[63]

外来文化与艺术的融合丰富了新水墨的发展范畴，但同时也引发了诸多问题。当下，伴随新艺术潮流的兴起，许多创作在追求创新与变革的同时，却暴露出独立思维的缺失。缺乏坚实的文化理念与哲学支撑，机械模仿反而难以为观众带来深刻体验。新水墨在中西艺术的交汇中不断发展。因此，关键的问题在于：如何在不失传统技法根基的前提下，保有东方文化的深层精神内涵，并融合外来元素，从而探索出独特而富有生命力的艺术风格。“一般岁数较大的老画家们不可能迅速的从他们熟悉的传统题材转化成为当代的都市题材,因而开拓都市水墨人物画新局面的 重任就落到了新一代年轻艺术家们的肩上。”[64]

1985 年之后，实验水墨逐渐将西方表现主义及美国抽象表现主义与东方现代哲学相结合，产生了艺术界的广泛共鸣，并引发了截然不同的评价。进入新世纪，艺术家们勇于探索新的视觉表达方式，在突破传统思维的基础上，提出崭新的创作理念，同时依然保留了东方文化的深厚根基，从而为书法与绘画的表现带来了新的变化。

20 世纪 80 年代中期，书法艺术遭遇了严重的危机。其中美术批评家李小山的观点尤为引人关注。他在 1985 年发表的《当代中国画之我见》一文中说到：“中国画已到了穷途末日的时候”[65]。这是因为支撑水墨画发展的历史语境已经一去不复返，书法赖以生存的根基也随之消失，就如同古汉语的语法结构和古典戏曲的文化语境一样不再存在。因此，书法在某种意义上已沦为一种失去生命力的绘画形式。在当代人与传统书画之间，横亘着一条深不见底的鸿沟——既是心理的，也是历史

[63] 郎绍君 :《守护与拓进》[M]，杭州：中国美术学院出版社 2001 年版，第 290 页

[64] 郎绍君 :《守护与拓进》[M]，杭州：中国美术学院出版社 2001 年版，第 291 页

[65] 左靖:《〈当代中国画之我见〉推荐词》[J]，当代艺术与投资,2009 年第 1 期，第 74 页

的。这也引发了一个重要问题：如果书法要获得新生，它究竟需要经历怎样的转化与实验？正是在这种背景下，所谓的“新水墨”应运而生。

书法的实验总体上呈现出多种方向的探索。其中，代表激进路线的是艺术家谷文达。

谷文达深受法国艺术家、达达主义与超现实主义奠基人马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp, 1887–1968）的影响，他曾表示：“在西方现代艺术中，我认为 M·杜桑是最伟大的。他是现代艺术的掘墓人，他把艺术推到了一个极端，所以很难打倒他”[66],“而他的理想就是在中国完成杜尚已经完成的事业，他不是改造中国画，而是试图以他的方式来终结中国画的传统。把中国如此悠久的传统绘画艺术推到某个极端，使它无法再向前走了。 那时我也许就不再画画了。”[67] 在实践中，谷文达发展出一种独特的艺术形式，将书法、异体字、泼墨与宣纸等元素结合,创造出一种用书法技法来彻底颠覆书法本身的表现方式。他的创作看似书写，实则“反书写”；以文字为核心，却使其变得无法阅读。他使用象征性地解构汉字和传统材料的方式，令书法失去了其原有的语言与文化功能。正是在谷文达如此激进的实验背景下，水墨作为一种传统艺术形式似乎确实走到了“终结”。（图 90）

然而，水墨并未真正消亡，现代艺术家依然能够为其注入新的生命。这正是朱新建创作方向的意义所在。如栗宪庭所说“朱新建的仕女画，任着春意的情绪，泄在连拖带蹭的线中，超越了自然人体的形，也超越了对象的神，把一种情态即性爱中的触觉转化为线的笔触，即笔的运行过程也是作者意念中的触摸过程。”[68]朱新建改变了绘画的主题——他表现的兴趣不再是传统绘画中一贯的风景，而是世俗的情色形象。他创造了亵渎传统水墨的世俗风格，以此来复兴水墨艺术。传统水墨的规

[66] 费大为:《向现代派挑战 —— 访画家谷文达》[J]，美术,1986 年第 7 期，第 55 页

[67] 汪明安:《艺术对文字的运用和滥用 —— 论 “八五新潮” 中的 “汉字” 艺术》[J]，文艺研究,2016 年第 5 期，第 110-111 页

[68] 栗宪庭 :《重要的不是艺术》[M]，南京：江苏美术出版社 2000 年 8 月版，第 251 页

范被突然打破。任何题材和主题都可以纳入艺术范畴。如果裸女和性爱都能成为水墨画的对象，那么水墨还有什么不能成为的呢？

另一种方向是李津等人的水墨实验。他们没有像谷文达那样与传统诀别，也没有像朱新建那样亵渎传统（可以说朱新建通过情色图像推广了水墨艺术），而是试图将一种不受限制、坚持现代表现主义风格的绘画引入书法。

中国现代水墨由表现主义水墨、新文人画、实验水墨、都市人物等组成。这些方向的代表包括谷文达、田黎明、朱新建、武艺、刘庆和、李孝宣、李津等人。实验水墨作为艺术中最突出的贡献之一，摆脱了传统观念中对水墨的束缚，成为中国水墨画发展的重要组成部分。西方艺术在 20 世纪 80 年代开始进入中国，这要归功于邓小平的改革开放政策。在此之前，中国艺术家只能了解西方古典油画和雕塑，如达芬奇、米开朗基罗、拉斐尔、委拉斯开兹等大师。现在有一种融合西方艺术的趋势，目的是拓展中国艺术家的观念和艺术观。随着国门的开放，大批中国人向西迁徙。越来越多的国际艺术交流和展览正在影响着中国人民，让他们更深入地思考传统体制改革的必要性，思考同样迫切需要国际当代艺术作品的国际市场的多样化需求。与此同时，西方研究人员开始对东方艺术表现出浓厚的兴趣。水墨这一东方阴阳元素神秘传统的精神展示，也引起了西方的极大兴趣，思想的交流为各国的经济文化发展带来了前所未有的机遇。

谷文达（1955- ）出生于上海，作为中国当代艺术领域国际影响力位居前列的代表性创作者，英国艺术史学者爱德华·露西·史密斯（Edward Lucie-Smith）评价其为：“八十年代末期到九十年代初期来自中国的新生代前卫艺术家代表人物”[69]。

他的创作通常被划分为三个阶段，第一个阶段始于拟图式墨水绘画、书法行动主义艺术以及装置艺术。该阶段持续从 1980 年代初直到他离开中国。第二阶段则以

[69] 99 艺术网．《谷文达 - 艺术家简介》，99 艺术网，[2021-08-08].https://www.99ys.com/artist/2020/10/14/11/12763.html

对物质世界实体性的直接探索为起点。第三阶段中，最重要且令人印象深刻的不是普通的物质材料，而是人体本身（见图 91）。

谷文达提出：“用西方的那个当代艺术再审视中国的文化，用中国的传统文化再审视西方艺术，这是我在“八五”美术运动时的两个观点。”[70]

以书法行动主义为主题的展览和装置艺术展示了基于伪文字和不规则汉字的概念性水墨画。基于伪文字和不规范汉字的水墨画、水墨表演艺术和装置艺术共同构成了中国概念性书法艺术，《中国美术报》也将其称为国画的“震中”。基于此，有人提出将中国画列为“特别保护类绘画”的建议。

谷文达创作了两个艺术装置:《墨“炼金”术》和《茶“炼金”术》。《墨“炼金”术》在曹素功的墨水厂成功尝试，创造了墨水和染发剂，这实际上与 21 世纪影响书法艺术转型的想法有关。没有一个西方同行在中国画问题上产生过这样的革命（图 92）

现代水墨艺术的根本性成果，植根于其内在发展逻辑与系统的艺术建构基础之上。各国的政治体制、经济水平与社会发展状况，共同决定了其文化与艺术的具体形态与历史地位，并进一步影响该国在推广本土文化艺术方面的实际能力与主观意愿。对于缺乏责任立场的“键盘批评”盲目听从，是毫无实质意义的行为。

田黎明，1955 年生于北京，安徽合肥人。1989 年，他师从著名教授陆俨少攻读研究生，并于 1991 年获得艺术硕士学位。他擅长中国山水画和人物画。

将生命视为一种现象而非单纯的描绘，是田黎明中国画艺术整体性的来源。自然环境是在特定历史时空中人类生命经验与文化积淀的根本来源。艺术家的直觉情感通过独特的艺术技巧表达出来，而这种技巧的本质是无法用语言完全传达的。这

[70] 谷文达、葛玉君、刘学明:《从水墨先锋到经典波普 —— 对话谷文达》[J]，东方艺术,2012 年第 15 期，第 97 页

里不仅涉及到田黎明具象绘画的实践，也包含了他所追求的艺术理想——将东方的宁静意蕴与充满生命律动与变化的书法语言融合在一起。艺术家的主观视角与技法在作品中合而为一。田黎明的具象绘画充满阳光、轻盈与流动感，常见题材为水域、山景以及自然环境中的人物肖像（图 93）。

他的作品强调“接受自然的照射”[71]，即用“体天下之物”[72]的情怀去回归自然，在自然中感受自己的人生境况，在自然中自由地呼吸成长。[73] 在他的作品中，阳光不仅起到光影分布、画面呈现和氛围营造的作用，更成为人与自然融合的隐喻。阳光使人感受到周遭世界的生命活力，并获得画家所称的“清明的精神状态”——如同阳光本身与它所投射出的阴影。正如老子所言：“万物负阴而抱阳”人生、社会与自然都有其“阴”与“阳”，既有形而上的一面，也有现实物质的一面。若我们能参悟阴阳之动，感知生命的轻盈，那么就不会对田黎明艺术所传达的信息本质是肯定生命的这一点产生任何怀疑（图 94）。

田黎明作品的吸引力，还体现在他对空间感的营造以及画面清透的气质之中。他的绘画语言与中西艺术传统中的“气韵”表达有着某种相通之处。例如“空山新雨后，天气晚来秋”[74]或“白云千载空悠悠”[75]这样的古典意象，既指向辽远、空灵的空间维度，也映射出艺术家对生命本质的清澈体悟。

现代生活以其快速便捷的交通和无处不在的通讯手段，大大缩短了人与人之间的物理距离，但也在精神交流层面拉开了人与人之间的距离，人在快节奏的生活中渴望安静和独处。这种内心的平静表现为一种清晰的心态，一种平静的氛围。它不受世俗问题的影响，它存在于静止状态。在充满生活体验的现代世界中，田黎明的艺术就像一个灵魂的炼狱，在那里你不需要努力去寻找平静，因为所有关心他的艺

---

[71] 殷双喜. 阳光、空气与水-关于田黎明的艺术方位[J]. 中外文化交流,2010, (12):第 56-57 页.

[72] [宋]张载撰：[清]王夫之注：汤勤福导读《张子正蒙》[M]，上海，上海古籍出版社，2000 年 12 月，p143

[73] 田黎明《走进阳光》[M]，北京，文化艺术出版社，2002 年；

[74] 雅瑟主编:《唐诗宋词元曲大全集》[M]，北京，新世界出版社，2011 年 10 月第 1 版，第 30 页

[75].雅瑟主编:《唐诗宋词元曲大全集》[M]，北京，新世界出版社，2011 年 10 月第 1 版，第 49 页

术家艺术的人都已经感受到了。

水元素在田黎明的创作中具有不可或缺的重要性。这不仅表现在他对水墨技法的精湛掌握，如“墨迹流散法”“意象交融法”“水迹渗化法”等等，更在于他对“水性”的深刻理解。他对水的使用不仅体现在技巧层面——如水滴的控制、墨色的浓淡变化、笔墨纸三者的协调统一，更体现于他将水视为连接“命运”的媒介。正如古语所言：“善体物者莫不重缘”[76],颜色与笔触的交汇、毛笔在宣纸上的运转，皆是一种“缘”，而统摄一切因缘的，正是笔下那清澈流动的水。唐代王维诗中写道：“行到水穷处，坐看云起时”[77]；孔子亦曾慨叹：“逝者如斯夫，不舍昼夜。”[78]水滋养着人的精神，老子曾言：“上善若水，水善利万物而不争，处众人之所恶，故几于道。[79]”田黎明描绘的水中沐浴的少年少女，正是对这一思想的形象回应。水不仅滋养心灵、洗净尘埃，也象征着青春的纯净与本真的保留（图 95）。

李孝宣 1959 年出生于天津；1982 年毕业于天津美术学院中国画系；1985 年调入天津美术学院中国画系任教至今，曾任天津美术学院中国画研究院院长、研究生导师、中国美术协会会员、中国国家画院研究员。

在论及现代水墨艺术时，李孝宣无疑是一个不可回避的重要人物。他以卓越的艺术实践，确立了自身在现代水墨画领域的独特地位，以现代水墨画的形式，通过语言符号揭示了城市中人的极度疏离和市民焦虑的心灵状态。那些看似充满悲喜剧性观照的画面深层，实则隐现着存在主义式的情感本真。尽管创作明显受到西方表现主义美学的启发，但他成功实现了个人精神宇宙与现实社会痛感的深度融合，在水墨语言符码系统的现代化转型中完成了范式跃迁。

---

[76] 指善于深入感知事物本质，并与之产生精神共鸣的人，如艺术家、哲人、修心者等，真正的体物者明白，主体与外物的深度交融依赖特定的机缘，需主动把握或静待其自然生发。

[77] [清]曹寅、彭定求等奉敕编纂《全唐诗》[M]，北京，中华书局，2013 年，第 126 卷第 60 首

[78] 孔丘 《论语》[M]，北京，中华书局，2006 年 9 月北京第 1 版，第 126 页

[79] [春秋]老子原著 汤漳平 王朝华译注《老子》[M]，北京，中华书局，2014 年 7 月北京第 1 版，第 30 页

李孝宣的绘画中，一方面展现出传统水墨符号与高超笔墨技艺的传承，另一方面则蕴含着创作中的荒诞意象、时空关系的错置，以及人物与山水之间比例关系的非理性处理。他的作品无疑在创作过程与审美接受的各个层面都具有一种对抗性，表现出中国书法艺术中“真实的自然”与市侩化的“原始自然”之间的冲突。在他的许多作品中，被概括化的“象征性”人物体现了他关于现代城市人之存在的理念，例如作品《公交车》（图 96）。

画面描绘了一辆可容纳百余人的大型公交车。艺术家通过“解构”公交车的方式，呈现出车内乘客的形象。通过具有象征性和夸张性的面部表现，营造出城市化带来的拥挤感，公交车的“密集感”传达出当代都市中常见的过度承载现象。这件作品在构图结构与意义表达、现实元素与象征隐喻之间达成了高度统一，展现出非凡的创意与独特性。画面前景描绘了一位穿着过于暴露的时尚女性形象，这些高度概括的人物象征着城市的喧嚣与市场文化。牛仔布的现代元素、深陷的双眼、满身的饰品、男人的长发与女人的短发、不安或昏昏欲睡的眼神等，均成为当代文化的象征符号。在现代都市水墨画家的象征性语言中，城市性不仅体现在工笔[80]描绘的人物形象上，更成为当代表现性书法绘画的源泉。人物的象征形象表达出社会文化与心理面貌。《公交车》无疑是当代中国都市景观的一种写照（图 97）。

在《公交车》这一城市题材系列作品中，李孝宣通过融合传统书法元素，对现代都市议题进行了深入探讨，并以其独特的方式表达出现代城市生态失衡、理性疏离与生存意义的缺失。中国著名的美术理论家、批评家、策展人皮道坚指出：“李孝萱的作品从一个侧面深刻的揭示出在现代化和都市化背景下当代都市生活的焦虑、压抑和荒诞的精神实质。在看到了市井百态的同时，我们还能明确的感受到画家强

[80] 工笔（汉语拼音：gong bi，意为“工整的笔法”）是中国传统绘画中的一种精细描绘技法。其核心特征为以极具控制力和精确性的笔触描绘对象的轮廓线条，继而以矿物质颜料层层设色，晕染渐进。该技法强调线描的清晰与描写的入微，常用于表现花鸟、人物、动物等题材。通过细致入微的笔触与严谨设色的结合，工笔绘画呈现出一种朦胧的空气感、体积感与富于诗意的装饰性美感。

烈的人文关怀,……他所画的一系列城市题材作品,人物造型夸张但不流于漫画化,用独到的方式揭示出焦虑重重的现代都市心态和现代人生的荒诞，因而极富诙谐与荒诞的情调。”[81]在近年创作的具象绘画作品中，有一组来自其“头部肖像”系列的作品极具辨识度（图 98-99）。

李孝宣将自己的绘画风格定义为“新现实主义”。这是一种对现实生活的描绘，但并非停留在传统意义上的“现象现实”层面，而是以前所未有的专注，聚焦于人的生命本质与精神体验。这类对人性内在状态的深入观照，在西方绘画传统中较为常见，而在中国古典绘画体系中则属少见之例。他的创作推动了中国当代艺术的发展，也为传统中国书法注入了新的活力。

李津，1958 年生于中国天津，1983 年毕业于天津美术学院中国画系。他曾荣获第七届中国艺术奖（“中国艺术奖”）“年度艺术家”称号，并于 2014 年被权威艺术杂志《艺术·金融与经济》评选为“年度艺术家”。他的作品曾两度登上《三联生活周刊》的封面。李津在西藏创作的现代主义作品标志着他对传统水墨画的明显突破，他尝试将西方绘画中复杂的现代主义风格，特别是表现主义的语言，融入水墨画中，意图从根本上打破中西绘画之间的刻板印象（图 100）。

观者首先接收到的视觉印象，是一种强调形式语言的风格化图像，而非传统语义中的“水墨画”；唯有在延迟的认知过程中，才逐渐意识到这些作品实则以水墨为核心媒介完成（图 108）。从媒材属性上看，它们无疑属于水墨画的范畴；然而在图像构成、表现风格与文化语义层面，这些作品却有意与传统国画划清界限，呈现出一种脱域化的视觉结构。

李津曾接受过扎实的水墨画基础训练，但在其整个艺术生涯中，他几乎未曾以传统意义上的方式进行水墨创作，而是深受当代西方艺术的影响。李津曾多次前往西藏，这些旅行是他试图通过特殊的文化环境来打破既定艺术模式的尝试。他希望

[81] 刘派:《从 “城市梦魇” 看李孝萱写意画的真实性》，安徽大学 ，2013 年硕士学位论文，第 7 页.

在这里获得灵感，摆脱当时绘画界的主流趋势——无论是油画的潮流还是水墨画的固有路径。在 20 世纪 80 年代末至 90 年代初，李津展开了一系列与西藏题材相关的绘画实验。这些作品围绕藏地的精神信仰、民俗传统、宗教生活与艺术形式展开，建立在他个人独特的生命体验之上。由于其极为私人化的特征，这些画作鲜为人知，亦极少展出。

20 世纪 90 年代中期，李津回到北京，定居于胡同之中。这种生活环境与他此前的西藏经历截然不同。胡同中市井生活的世俗性深刻地影响了李津的艺术实践。他在多个方向上展开实验性的探索（令人惊讶的是，他在短时间内创作出如此多风格迥异的作品）。90 年代，他的艺术中以各种方式引入了当代世俗生活的内容。当时，对日常生活的兴趣已在文学、电影与当代艺术等多个领域中广泛显现。李津的独特意义在于，他是首位以水墨形式关注世俗生活的艺术家。他将日常性引入水墨画创作之中，使这一媒介获得了全新的题材与表现力（图 101-102）。

在朱新建的作品中，同样可以看到对日常生活的描绘，但这种日常性往往被情色所充斥。而李津的创作中也存在情色元素，这使他与朱新建有某种联系，但李津的情色是被压抑的，它融入于日常之中，以一种冷静、克制的方式呈现。李津更关注的是胡同、集市生活、胡同里的普通人，以及那些无名大众的日常状态。他逐渐将注意力集中在“饮食”上，认为吃饭是无名大众生活中最重要的重心，是他们共同的精神聚合点。李津全身心地投入到关于食物的描绘之中，将艺术与世俗生活紧密结合。齐白石可能是中国绘画世俗化最重要的起点之一，他将普通的水果和虫草纳入绘画，开启了传统绘画的重要转向。而李津则是更为激进的日常性支持者（图 103）。他的作品《肉食者不鄙》体现了他独特的艺术语言：将书法的笔意与现代生活融合在一起。李津以极大的热情和耐心描绘食物，那些食物仿佛并不是为了被吃掉，而是注定永存于画布之上。画面中的食物色泽鲜明、质感饱满，仿佛具有自己的生命、思想与情感，成为真正的“食物颂歌”。另一方面，绘画本身也因“食物”而获得了“味道”——画面本身变得如食物般诱人。食物因绘画而获得“不朽”，它是可食用的，却永远不会被吃掉，它活在画布之上。绘画，这一原本追求“永恒”的艺术形式，在李津这里却以描绘“随时可被吃掉的菜肴”来讽喻和颠覆“永恒”

的概念。李津通过这种方式瓦解了关于绘画与饮食的传统神话，摧毁了关于书法艺术的崇高想象，并拒绝对世俗生活的道德审判。他确立了书法的当代表达性，也确立了世俗生活的正当性（图 104 – 105）。

李津画中的人物逐渐获得了明显的食物属性。他努力将人物描绘得肥胖、肉感十足，强调的不是性吸引力，而是对象的“可食性”。他们的“肉体”中脂肪丰富，就像动物的肉一样。丰满的男人和女人同样看起来可以被食用：艺术家试图在纸上再现他们身体的肉体——丰满的、多脂的女性裸体。这些人体的“肉”仿佛就是动物的肉：动物的肉作为食物，肉作为食物。肉作为食物转变为人体的肉体。因此，他的人物不仅在外形上像动物，而且在精神层面上也类似于动物：动物不具备观照世界的能力，它们整天吃东西，并对此感到满足。只有人类能够思考生活并对生活感到不满足，他们总是处于自我否定之中（图 106 – 107）。

这就是为什么李津的作品让人会心一笑。但这种对别人的嘲讽，难道不是自嘲吗？我们在画布上看到了人类文明，但这个世界不也是动物的世界吗？人的需求很多，他们需要的东西都堆成一个巨大的堆在画里，有很多食物，填满了整个空间。这种贪婪不也是对短缺的恐惧吗？这不也是对动物需求的满足吗？换句话说，李津既反映了人的生活，也反映了动物的生活。在这里，人类有义务问自己：人和动物有什么区别？

李津在他的作品中当然是讽刺的，但他的画同时也是悲伤的。不可避免的结局的悲剧性感觉让画作中的主人公沉浸在短暂的暴饮暴食的快感中。正是对死亡的认识，让他对生活充满热情；这让他不断地寻找快乐。这种对快乐的普遍追求掩盖了一种空虚感，一种逐渐接近死亡的感觉，以及随之而来的焦虑和担忧的状态。不可避免的结局让你活在当下，享受每一分钟可用时间的快乐。因此，这幅画展示了喜剧，其内在性是恐惧（图 108）。

没有人比李津更热烈地热爱并认可世俗世界，但也没有人像他那样在沉浸于世俗世界的盛宴时感受到如此深切的悲伤。他的作品既有趣又严肃，让人感到悲伤。这难道不是尼采所说的“人的最后状态”吗？这是“最后的人”的主题，它以两种

方式表达：一方面，海德格尔[82]对死亡的认识，另一方面是科热夫[83]对人类终结的理解。在第一种情况下，我们看到的是画中笑声背后的悲剧，在第二种情况下，则是画中悲剧前的笑声（图 109）。

李津的作品代表了他在中国新水墨艺术领域的创新成就。水墨不仅是中国艺术的文化符码，也是当代中国的创意与思想资源。通过水墨，艺术家能够反映历史的连续性。艺术家可以借鉴前人的经验，并为其开辟新的、有意义的方向。通过分析自改革开放以来的水墨创作过程，我们不仅可以充分确认水墨在当代艺术中的历史重要性，还能突出其语言和形式的意识形态方面，这本身就为全球艺术创作提供了创造性的方向。走向世界舞台，成为中国画家的历史使命。

[82] 马丁·海德格尔（1889－1976）——德国存在主义哲学家， 20 世纪最伟大的思想家之一

[83] 亚历山大·科热夫（科热夫尼科夫，1902-1968）——法国哲学家，俄罗斯裔。科热夫的哲学思想对法国存在主义、现象学、超现实主义和后现代主义的影响显而易见。

第二章 中国现当代美术教育与艺术机构的发展

2.1 近现代时期的美术教育

中国的美术教育起步相对较晚。总体而言，近代以来的美术教育机构可大致分为民国时期创办的和新中国成立以后设立的两类。民国时期设有四所美术教育机构，分别为：上海美术专科学校、杭州美术专科学校、北平艺术专科学校和苏州美术专科学校。新中国成立后，全国各地陆续设立了更多美术院校，其中具有代表性的“九大美院”和“六大艺术学院”。

1866 年，左宗棠在福州设立船政局，并创办福州船政学堂，这一举措在中国近代史上具有重要意义。该学堂的课程设置除数学、物理、化学、天文、地质等自然科学外，还包括绘画课程。1867 年，为了系统培养相关专业人才，又设立了马尾绘事院。这标志着绘画教育开始进入近代中国教育体系，并逐渐拓展。此后，各类新式学堂纷纷建立，课程中也逐步引入了绘画、制图等科目。

学堂由清末两江总督张之洞创建，初名三江师范学堂（1902-1905），1906 年

（清光绪三十二年）5 月易名两江师范学堂，李瑞清出任监督，专办优级师范[84]。李瑞清专门上奏朝廷学部，在学部规定的分科章程之外，特别设置图画手工科，并于 1906 至 1907 年分别招收了甲、乙两班三年半制的学生 [85]。所授课程，图画包括中西绘画及用器画、图案画，手工则包括各种工艺美术 [86]。他并亲自担任国画教师[87]。由于李瑞清大力倡导美术教育和音乐教育，学生受其影响甚深[88]。从这个专科毕业出来的学生遂成为我国第一批新型美术教育师资，他们分到全国各地，其作用和影响是不言而喻的。[89]

1852 年，天主教会于上海徐家汇大教堂创设 “土山湾画馆” [90]。作为教会工艺作坊的重要组成部分，其专注于天主教宗教题材绘画教学。彼时，画馆学生群体以中国天主教徒为主，师资力量主要由法国传教士构成，采取传统学徒制开展教学活动。课程设置涵盖明暗技法训练、炭笔创作、铅笔素描、钢笔绘画、水彩艺术以及油画实践等多个领域，教学过程中尤为注重以临摹范本为核心的教学方式 ，通过反复摹习助力学生掌握绘画技艺。该画馆还于 1907 年出版了《绘事浅说》、《铅笔画贴》[91] 诸如教材编写等方面的革新，显著推动了中国美术教育体系的进步与发展特别是在西方绘画技法的引进与传播方面作出了重要贡献，并成功培养出多位在艺术领域具有重要影响力的西画艺术家。徐悲鸿赞誉：“土山湾在‘中西文化之沟通’

84 两江师范学堂 [OL].https://baike.sogou.com/v85484831.htm，2021-02-03/[2024-05-05]

85 邹自振 著：《李瑞清：师范教育、艺术教育的先驱者》[M]，南昌：江西社会科学 2004 年版，第 216 页

86 同上

87 同上

88 同上

89 同上

90 土山湾图画馆位于上海徐家汇南部的肇家滨沿岸，史载：“土山湾者，浚肇家滨时，堆泥成埠，积在湾处，因以得名。

91 吕澎 著：《中国艺术编年史 1900-2010》[M]，北京：中国青年出版社 2012 年版，第 72 页

上‘曾有极珍贵之贡献’，是‘中国西洋画之摇篮’”[92]，即是对“土山湾画馆”影响的肯定。

在清末教育变革时期，中国美术教育呈现出明显的国际化特征，其发展深受日本明治维新后建立的美术教育体系及欧美国家艺术教学模式的双重影响。这一时期最具代表性的变革体现在教学范式的转型——从传统书画临摹逐步转向系统化的现代美术教学体系。1902 年，由俞复主持的文明书局率先推出了一系列具有开创意义的美术教材，这些出版物主要面向新兴的小学堂和师范学堂。其中包括丁宝书编撰的三大系列教材：五种《新习画帖》注重基础造型训练，四种《铅笔画帖》强调素描技法培养，以及三册《高小铅笔画帖》则针对高年级学生设置了更高阶的绘画课程。与此同时，商务印书馆亦出版了《中学用铅笔画帖》（八卷本、徐永清主编），这套教材以其科学系统的课程编排和循序渐进的训练方法，为近代中国美术教育的规范化发展树立了重要标杆。

1905 年，科举制度废止，南京两江师范学堂、保定北洋师范学堂都设图画手工科，开油画课，聘请外籍教师任教[93]。辛亥革命（1911 年）之后，“北京高等师范学堂、北京女子高等师范、成都高等师范学堂、通州师范学堂等一批新式师范院校”，均在课程设置中增设了图画专修课程，美术教育开始系统化推进。

1906 年，王国维首次在中国提出“美育”理念，所谓：“美术者，上流社会之宗教”[94]。1907 年，蔡元培进一步明确提出：“以美育代宗教”[95]，强调美术教育应成为新时代精神建设的核心。鲁迅也在 1907 年发表的文学评论《摩罗诗力说》[96]中，

92 徐悲鸿 ：《中国新艺术运动的回顾与瞻》[N]，新民报,1942 年版（1942 年 10 月 18 日）

93 梁江 ：《变革、重组与中国美术的新格局》[M]，北京：中国美术馆 2009 年版，第 69 页

94 王国维《去毒篇》最初发表于 1906 年 7 月上海《教育世界》第 129 号

95 蔡元培于 1917 年 4 月 8 日在北京神州学会的同名演讲，后经《新青年》第 3 卷第 6 号（1917 年 8 月）及《学艺》杂志（1917 年 9 月）刊发

96 1907 年 鲁迅 26 岁留日期间所作，原为鲁迅与友人筹办的《新生》杂志撰稿，后因杂志流产改投《河南》，

坚决支持通过艺术实现精神启蒙，并在 1912 年撰写的《拟播布美术意见书》[97]一文中，倡导艺术教育与艺术创作相结合。

1909 年，周湘[98]在上海先后办起中西美术学校及布景画传习所，传授西洋绘画技法[99]。康有为、梁启超、吴稚晖等皆出席开学仪式祝贺[100]。丁悚、乌始光、刘海粟、张眉荪、汪亚尘、丁健行等皆布景画传习所学生[101]。学校除主课绘画外，兼授书法、雕刻、木刻、油画、炭墨等课程，[102]此后，中西美术学校改名为中华美术学校，这是中国学习西方美术教育的开端，此为我国创办的首家私立美术教育机构。这一事件标志着中国美术教育中“西学”路径的正式开端。

1911 年辛亥革命的胜利宣告了中华民国的诞生，这一划时代的历史事件终结了中国延续两千余年的封建帝制，开启了民主共和的新纪元。这场深刻的政治变革为教育现代化注入了强劲动力，

1912 年 1 月 9 日，随着中华民国临时政府的成立，中国现代教育体系迎来重要转折点——教育部正式设立。著名教育家蔡元培先生被任命为首任教育总长，1 月 19 日，教育部发布《普通教育暂行办法通令》[103]。1912 年 7 月 10 日，蔡元培以临时政府教育总长身份主理全国教育会议，决议确立国民教育基础框架。同年 9 月 3

1908 年 2 月、3 月以笔名“令飞”分两期发表于反清革命刊物《河南》杂志，后收入 1926 年杂文集《坟》

97 教育部编:《教育部编纂处月刊》[M]，北平：教育部 1913 年版（第 1 卷第 1 册）

98 在土山湾学习的周湘（1871－1934）可能是最早开展新美术教育的中国画家。

99 梁江 :《变革、重组与中国美术的新格局》[M]，北京：中国美术馆 2009 年版，第 69 页

100 同上

101 同上

102 同上

103 中国大百科全书：辛亥革命后至北洋政府时期教育： [EB/OL].[2022-06-03].https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=302149&SubID=137810。

日，民国政府正式颁行首部《学校系统令》[104]。因该年农历纪年为壬子年，此项具有宪章性质的教育制度被史界通称为“壬子学制”[105]此后，从 1913 年到 1918 年，政府陆续出台一系列教育法令与制度，统称为“壬子—癸丑学制”。

中华民国初期的美术教育旨在“养其美感”、“涵养美感”。在蔡元培及其他启蒙人物的倡导下,美术教育的方向从过于强调“技艺训练”的培养,逐步转向对“艺术修养”的重视。蔡元培从理论上对这一转向进行了全面而深刻的论证，提出了一种将审美教育与世界观教育相结合的国民教育理念。

1912 年刘海粟、乌始光兴办上海图画美术院,1919 年改为上海美术专科学校。[106] 该机构的确立标志着中国高等专业艺术教育建制的历史性起点，其创立实质成为现代美术教育体系化发展的制度性分水岭。

1918 年 4 月 15 日，在蔡元培教育理念的推动下，中国首所国家直属美术教育机构——国立北京美术专科学校（今中央美术学院前身）正式创立，由资深美术教育家郑锦出任创始校长。该校的建制不仅标志着国家艺术教育体制化的历史节点，更初步构建了中国现代美术高等教育的基本制度框架。

1919 年五四运动后，中国革命进程正式转入新民主主义革命的历史分期。受新文化运动思想启蒙效应的持续激荡，教育领域启动系统性制度变革。在制度建构层面，兴起以西方教育范式为蓝本的制度移植运动，海外留学与本土教学实践的资源投放重心，亦呈现从德日向美国的地缘性战略转移。

---

104 同上

105 1912 年（农历壬子年）9 月，南京临时政府教育部首次公布《学校系统令》(即“壬子学制”)；1913 年（农历癸丑年）8 月，教育部又陆续颁布《小学校令》《中学校令》等补充法规。因这两年的法令共同构成完整学制体系，故合称“壬子—癸丑学制”

106 梁江 ：《变革、重组与中国美术的新格局》[M]，北京：中国美术馆 2009 年版，第 70 页

1919 年 5 月 1 日，美国实用主义教育家约翰·杜威[107]（John Dewey，1859—1952）应邀来华讲学，历时两年，先后在胡适[108]、陶行知[109]等新教育运动领袖全程陪同下，先后考察了中国 11 个省份，举办 70 余场讲座，广泛传播其实用主义哲学和实验教育思想，极大推动了中国教育现代化与科学理性精神的确立。

1928 年 3 月，林风眠在蔡元培的支持下，于杭州创立“国立艺术院”（今中国美术学院），并兼任校长及教授，致力于将西方现代艺术理念融入中国高等美术教育体系之中。

中国现代美术教育的发展历程中，"五四运动"至抗战前是一个关键转型期。在新文化运动的深刻影响下，以蔡元培为代表的教育先驱们大力推动艺术教育改革，系统引进西方先进的美术教学体系。这一时期构建的课程框架颇具开创性，不仅包含传统的素描、写生等基础训练，更创新性地引入了色彩理论、透视原理、人体结构解剖等科学化教学内容，同时注重光影表现技法和色调关系处理等专业训练，为中国现代美术教育奠定了重要基础。同时，设计教育与工艺美术的新理念也进入小学及中学教育体系，“艺术”与“工艺”相结合的教育模式逐步推广，促成了现代美术教育从“技艺训练”向“艺术综合素养”的转型。

1937 年 7 月 27 日，日本军队制造了“卢沟桥事变”[110]，从而发动了对中国的全面武装入侵，中国全境逐步陷入抗战时期。面对战火蔓延与民族危机，中国的教育政策也随之调整以适应战时社会的需要。

---

107 杜威是（John Dewey，1859—1952）20 世纪最伟大的思想家之一，美国著名的哲学家、教育家、实用主义哲学的创始人、功能心理学的先驱、美国进步主义教育运动的代表。

108 胡适（1891 年 12 月 17 日—1962 年 2 月 24 日），曾用名嗣糜，学名洪骍，后改名适，字适之。籍贯安徽省绩溪县 ，生于江苏省松江府川沙县（今上海市浦东新区）。中国现代思想家、文学家、哲学家。

109 陶行知（1891 年 10 月 18 日—1946 年 7 月 25 日），安徽省歙县人，中国人民教育家、思想家，伟大的民主主义战士，爱国者，中国人民救国会和中国民主同盟的主要领导人之一

110 又称七七事变，发生于 1937 年 7 月 7 日 ，是日本继“九一八”事变对中国发动侵略战争的继续和发展，

1938 年 8 月 26 日，国民党政府颁布了《改订初高中音乐图画每周教学时数》[111]，标志着国家在特殊时期依然重视艺术教育在国民精神建设中的作用，试图通过音乐与美术教育提升学生的审美素养与民族凝聚力。该文件指出:“查音乐与图画二科，足以激发民族意识，鼓舞抗战情绪，在非常时期，需要倍切。兹经本部决定，初级中学音乐图画二科各年级每周教学时数，仍各改为 2 小时，高级中学音乐图画二科各年级每周学时数，仍各改为 1 小时，以利用教学而示注重。”[112] 根据该项规定，艺术课程的教学时长得以增加，进一步凸显了国家对艺术教育重要性的高度重视。

1940 年 12 月，教育部又颁发了《修正高级中学图画课程标准》，其教学目标为：“①继续培养美的德性与兴趣;②增进关于应用艺术之制作能力;③提高图画程度，培养表现思想感情之创作能力。《标准》规定：高一至高二年级每周教学时数为 1 小时。在教学内容方面已出现专业化趋向;“教法要点”方面要求：①选择欣赏教材，应以适于普通高中程度，及能平均发展其知、情、意者为标准。②选择实习教材，应以有关学生现在修养，及有益将来升学，或一般应用者为标准。③作业方面，须随时注意矫正其偏激思想及不良技风。④欣赏方面，勿使学生注入消极、颓废等不利于青年之倾向。⑤创造方面，须顺应其自由兴趣，畅达表现，不宜苛于评判，尤不宜用特殊方法、派别，阻其天才之发育。⑥教员须处于指导地位，而以德性感化青年。”[113]

根据 1948 年教育法令（《小学美术课程标准修订案》），小学美术教育确立四维核心目标： “①顺应儿童爱美的天性，使有欣赏美术，学习美术的兴趣。②增进儿

也是中国全面抗击日本侵略战争的起点

111 收录于：国民政府教育部 编:《中华民国教育法规汇编》[M]，台北：文海出版社 1986 年版

112 收录于：国民政府教育部 编:《中华民国教育法规汇编》[M]，台北：文海出版社 1986 年版

113 中国美术家网．中国近代美术教育发展史[OL].http://zhishi.meishujia.cn/?act=app&appid=4102&mid=7308&p=view&said=98 2010-05-18 [2022-06-22]

童审美的识力，使有美化环境，美化生活的智能。③发展儿童的发表力和创造力。④指导儿童对于我国固有艺术认识和欣赏”[114]。初中阶段核心教学目标如下 “①训练绘画及切合生活需要各项作图的能力。②灌输美术常识，使于人物、自然形态有精确之体察。③指导欣赏种类美术作品，使有爱美之兴趣与习惯。④鼓励休闲时习作和各种美术以涵养优良品性。高中的教学目标是：①训练绘画及切合生活需要各项作图之能力，并求其精进。②灌输美术理论，使知美之构成因素。③供给欣赏各项美术作品之机会，提高爱美之兴趣。④使能于休闲时自动创作各项美术，以涵养优美品格。”[115]

新中国成立伊始，在 1949 年 10 月，经由新组建的中央人民政府核准，原北平艺术专科学校进行名称变更,改称为 “国立艺术专科学校”。至 1950 年 1 月，中央人民政府政务院正式予以批准，“国立艺术专科学校” 再次更名,定名为 “中央美术学院” 。这一更名标志着该校从抗战时期整合的临时性教育机构（如国立艺术专科学校）向新中国美术教育核心机构的转型。

1949 年，随着时代发展与战略调整，原 “鲁迅文艺学院” 进行校址迁移，从原驻地迁往沈阳，并在此期间完成院校名称变更，正式更名为 “东北鲁迅文艺学院”。

自抗日战争时期起，艺术与政治的关系日益紧密，美术逐步被赋予服务于战争的功能。在战时语境中，艺术被视为动员群众、启发民智、提升大众文化素养的重要手段。

---

114 中国美术家网．中国近代美术教育发展史[OL].http://zhishi.meishujia.cn/?act=app&appid=4102&mid=7308&p=view&said=98 2010-05-18 [2022-06-22]

115 同上

在中华人民共和国成立之初，苏联的社会主义建设模式成为新中国各领域发展的重要参照。尤其是在美术创作领域，苏联的主题性油画作品，以其鲜明的思想性与精湛的艺术表现力，被视作极具借鉴价值的创作范例。这一时期，中央美术学院华东分院积极响应时代需求，在江丰的带领下，率先组建了 “美术理论研究室”。该研究机构聚焦于国外美术史论著作的译介工作，尤其着重于俄文文献资料的翻译与引入，力求为国内美术界带来前沿的理论成果与创作理念，推动中国美术事业在新的历史阶段发展演进。

1953 年，中央美术学院首次派遣学生赴苏联列宾美术学院学习，代表人物有李天祥与钱绍武。1956 年，苏联著名雕塑家尼古拉·尼古拉耶维奇·克林杜霍夫（Н.Н. Клиндухов）受邀担任中央美术学院雕塑研修班的教学工作（1956-1958 年）。

在国家建设初期，从教育制度与教学方法的角度来看，中华人民共和国的美术院校在很大程度上继承了延安鲁迅艺术学院与原国立北平艺术专科学校的基本传统。在新中国美术教育的奠基阶段，徐悲鸿担任北平艺术专科学校校长，对新中国美术教育产生了极为深远的影响。

在这一时期，“直接师法 自然”的教学理念广泛传播，提出了被称为“新七法”的教学原则，强调了“三宁三勿”这一宽泛而精确的基本规范。新七法：“1.位置得宜,2.比例准确,3.黑白分明,4.动作或姿态天然,5.轻重和谐,6.性格毕现,7.传神阿堵 ,”[116] 三宁三毋：“宁方毋圆，宁拙毋巧，宁胜毋净”。这一系列规范为社会主义现实主义艺术的发展奠定了基础。在中国现实主义艺术体系的形成过程中，俄国现实主义绘画奠基人——艺术家、教育家帕维尔·彼得罗维奇·契斯恰科夫（П.П.Чистяков, 1832－1919）所创立的教学体系发挥了重要影响。他的教学以西方文艺复兴传统为基础，结合自然主义与现实主义的审美理念，强调从

116 佟刚 ：《徐悲鸿"新七法"如何至美》[N],中国美术报, 2023 年版（2023 年 9 月 1 日）

自然中观察与提炼艺术语言。其门生包括列宾、苏里科夫、瓦斯涅楚夫、波列洛夫、谢洛夫、弗鲁贝利、卡尔多夫斯基等俄国著名艺术家。

契斯恰科夫深受车尔尼雪夫斯基等人倡导的唯物主义美学传统影响，主张“美即生命”[117]。他的课程内容在自然与生活观察方面超越了传统学院派，对观察、理解、研究人物过程的重视尤为突出。虽然保留了学院式的题材处理和戏剧性表现，但其教学方法在创作自由度上更为开放。

在担任杭州与北京美术学院院长期间，江丰积极倡导以人物形象为核心的创作，推进肖像画的发展。他批评中国传统绘画在人物表现方面的不足，主张对中国画进行变革，强调油画在表现力方面的丰富性与独特性，认为油画更适合创作大型主题性作品。同时，中共中央鼓励对中国传统文化遗产的继承与弘扬，这一政策立场为艺术家们的探索提供了政治支持与实践动力。

1950 年代中期围绕中国画价值重估的学理争鸣，实质牵涉艺术教育体系的重构路径问题。至 1957 年，全国性素描教学论争形成三派对立格局：“1. 技术本体论者主张素描构成所有造型艺术的底层塑形机制，中国画亦需纳入此范式；2. 传统卫护阵营强调中国画自有其线性造境体系（以白描为轴心），认为素描训练将解构笔墨本体语言；3. 融合创新派倡议在传统骨法用笔框架内，辩证汲取西式观察方法论，构建本土化造型训练课程。此次辩论高潮阶段，文化教育主管部门曾颁行“双轨并置方案”，在延续经典师徒传授模式同时，并行实施徐悲鸿开创的写实性水墨教学新统

通过辩论，中国画的艺术规律和美学观念日益深入人心，30 多年来，各美术院校为中国画培养了一大批人物、山水、花鸟各门类的接班人，他们都有较强的塑造

117 契斯恰科夫的“美即生命”或“美在生活”，其核心是要求艺术（尤其是基础训练）必须以客观现实生活为源泉，并通过科学认识与表现，在艺术形象中传达出对象本身的内在生命活力。这是一种现实主义的艺术观和教学方法论。

形象反映现实生活的本领，并有一定的传统笔墨功力，成为当代画坛的一批骨干力量。[118]

在中国画改革方面，潘天寿取得了最为显著的成就。他对传统的白描和双钩技法进行了变革，提出应借鉴宋代画家的现实主义传统和写实方法。李公麟的白描作品就是一个具体的借鉴例子。

在中西艺术关系上，潘天寿明确提出：“西方素描（铅笔、炭笔或水墨素描）是西方造型艺术的基础，而中国画自有其独特的造型体系。” 绘画来源于自然，而西方素描最能准确地临摹自然。他进一步提出了若干关键性观点，揭示了中国艺术的独特性：与西方绘画不同，中国画并不以明暗关系来塑造形体，而是通过线条勾勒物体轮廓来构建图像。自然的形态与色彩本身并不等同于绘画，它们只是客观存在的材料。艺术家必须掌握艺术的语言，作品才具有艺术性和创造性。

在“文化大革命”期间，江青[119]亲自主持文艺工作，将文艺视为推行“左”的政治路线的工具。此举对中国艺术创作与艺术教育造成了严重破坏。为了减轻学生学业负担、批判所谓资产阶级阶层教育与专业主义倾向，并遏制“脱离政治”的风气，国家统一高等院校招生考试一度被取消。全国各地学校几乎全面停课停教，红卫兵与造反派对教学秩序进行了全面冲击，原有的教学体系被彻底瓦解。

118 百度百科。中国现代美术教育 [EB/OL]. [引 2022-06-03].https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E7%8E%B0%E4%BB%A3%E7%BE%8E%E6%9C%AF%E6%95%99%E8%82%B2/10775033

119 江青（1914 年-1991 年 5 月 14 日）女，原名李云鹤，生于山东诸城，1933 年加入中国共产党，曾在上海被捕脱离党组织。抗战爆发后，江青到达延安，后与毛泽东结婚。中华人民共和国建立后，曾任全国电影指导委员会委员，中共中央宣传部电影处处长等职，在中共第九次、第十次全国代表大会上当选为中央政治局委员。

1966 年，在林彪的指示下，江青于上海召开了一次专门针对军队文艺工作的会议，会上提出了若干关于文艺创作方向与内容的重要指导意见，提出了“文艺黑线专政”[120]理论。

在特殊历史时期 “造反派” 主导的 “教学改革” 进程中，高等院校原有的招生体系遭到全面冲击与重塑，人才选拔标准发生根本性转变，政治立场、阶级属性及家庭出身成为首要考量因素。这一阶段，各大高校纷纷开设 “红太阳” 画像专题培训班级，创办 “工农兵美术实验大学” 并组织教师集训班。

工人参与美术实验组，中央美术学院本科学制缩短为 3 年，第一年仅招收 32 名学生。

“三突出” 理论提出，在人物塑造方面，需着重凸显正面人物；于正面人物群体中，进一步突出英雄人物；而在主要人物范畴内，更要着重塑造最核心的中心人物。依据 “三突出” 理论，在艺术创作中对正面人物的色彩表现，应当呈现出 “红、光、亮” 的视觉特征 ，以强化正面形象的崇高感与感染力。

文化大革命结束后，文学和艺术界的主要讨论话题变为放下包袱、解放思想。潘天寿的遗稿《赏心只要三两枝——关于中国画的基础训练》[121]重新成为焦点。在中国向外界开放之后，个体问题与艺术体裁多样性成为热议话题。

此时，艺术创作的主要表现形式是情节的突破，实验性的创作手法不再探讨人性问题，同时还引入了变形和非具象艺术。

文化大革命结束以来，中国的高等艺术教育体系经历了重建与深化，逐步形成了以“九大美术学院”与“六所艺术类高校”为核心的高等艺术教育格局。这一体系覆盖全国主要区域，具备较为完善的学科分类与人才培养机制，构建起从基础训

120 是 1966 年 2 月江青在部队文艺座谈会纪要中提出的，她宣称：在文艺方面有一条“与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政”。

121 潘天寿著 叶子编《潘天寿花鸟画论稿》，上海，上海人民美术出版社，2012 年版，第 48 页

练到研究生教育的完整教学链条。各大美术院校在继承传统艺术教学经验的同时，积极引入国际艺术教育理念与多样化创作方法,成为当代中国艺术发展的重要平台。在这一体系中成长起来的大批艺术家，既有坚实的传统功底，又具有开放的现代意识，成为连接传统与当代、融合中西艺术语言的重要桥梁，为中国当代艺术的繁荣注入了持续的创造力与影响力。

2.2 中国美术学院及其在当代艺术教育中的作用

在中国的九所主要美术学院中（图 8),“中央美术学院（Central Academy of Fine Arts)，简称“中央美院”“央美”。是唯一一所直接隶属于中华人民共和国教育部的高等艺术院校”[122]。2021 年 3 月官网显示目前，该校设有十四个专业：中国国画系、油画系、版画系、雕塑系、壁画系、美术基础系、应用艺术学院、人文学科学院、设计学院、建筑学院、城市规划学院、艺术管理与教育学院、艺术与设计管理系以及修复系。此外，学校还设有研究生院、继续教育学院和美术高等学院。

“中央美术学院的学脉可溯源至 1918 年由教育先驱蔡元培主导创立的国立北京美术学校（后更名为北平艺术专科学校)，该校作为中国首开高等专业美术教育制度化实践的国立机构，标志着中国现代美术教育体系化发展的历史原点。与之形成革命美术教育谱系对照的是，华北大学美术系溯源于 1938 年在延安创设的鲁迅艺术文学院美术系（通称"鲁艺"美术系)，其教学实践深度参与了战时革命文艺范式的建构进程。”

中央美术学院将拔尖艺术人才孵化机制确立为院校发展的核心驱动逻辑，通过持续推动教学拓扑结构的动态优化、学科谱系的前瞻性重组、创作职业通路的多元拓界，以及课程体系的代际更新与内容迭代，构建具有自我进化能力的艺术教育生态系统。该学院的代表人物包括徐悲鸿、董希文、齐白石、刘小东、田黎明等。

122 中央美术学院. [EB/OL]. https://www.cafa.edu.cn/.

“中国美术学院（China Academy of Art）的前身是国立艺术院。1928 年，教育家蔡元培先生择址杭州西子湖畔，创立了第一所综合性的国立高等艺术学府——国立艺术院，开创了中国高等艺术教育的新篇章。作为中国第一所国立美术学院，设有最广泛的学科选择和最完善的教育结构，中国美术学院历经数次更名和搬迁，至今已有 90 多年历史，中国美术学院自创办以来，历经多次更名，从最初的国立艺术院、国立杭州艺术专科学校、国立艺术专科学校，到新中国成立后的中央美术学院华东分院、浙江美术学院，直至今日的中国美术学院，名称的变更反映了其在中国现代美术教育体系中的发展轨迹与时代背景。”[123]

在教育过程中，始终交替出现两条明确的学术方向。第一条学术方向的核心思想是“融合中西”，以首任校长林风眠代表。第二条学术方向则是“传统创新”，以潘天寿为代表。在这两条学术方向中，艺术家被视为社会的宝贵财富。该学院的重要传统和特色是艺术创新的引入和人文学科的发展。代表性的艺术家有林风眠、吴大羽、赵无极、朱德群、吴冠中、谷文达等。

“鲁迅美术学院（Luxun Academy of Fine Arts）的历史源头，可追溯至 1938 年创立于延安的鲁迅艺术学院。这所具有深 厚革命底蕴的艺术院校，由毛泽东、周恩来等老一辈无产阶级革命家亲自倡导建立。1953 年，学院以美术部为核心，于沈阳南湖之畔组建东北美术专科学校。经过五年的建设发展，1958 年正式升格为鲁迅美术学院，持续传承与发扬独特的艺术教育精神与文化血脉”[124]。

鲁迅美术学院作为高等艺术教育学府，其师资结构密度与学科配置广度已形成显著优势。学院现行组织架构涵盖 11 个学术学部（下设 16 个专业化方向），独立研究生教育学院、职业能力进阶学部及附属艺术中专系统，构建起多层级艺术人才培养矩阵。

123 中国美术学院. [EB/OL]. https://www.caa.edu.cn/.

124 鲁迅美术学院. [EB/OL]. https://www.lumei.edu.cn/.

在“鲁迅美术学院（鲁迅美术学院）设有中国画系、版画系、油画系、雕塑系、影像工程系、装饰艺术系（含设计、装饰与应用设计、多媒体设计三个专业）、布艺与服装设计系、环境艺术与设计系、工业设计系（含工业设计、陶瓷设计两个专业）、艺术史系；进修学院函授部设有中国画、布景设计、艺术摄影、艺术教育四个专业，自考课程开设布景设计专业。在所有 16 个现有专业中，学院有权授予硕士学位。油画是辽宁省重点学科之一，雕塑、布景设计是学院重点学科”。

目前（2021 年数据），“学院拥有一支高素质的教师队伍，教学能力突出，教学方法合理，拥有多项学术职称。现有教职工 395 人，其中教授 44 人，副教授 112 人，讲师 183 人，助教 56 人。此外，国内艺术界还有一批外籍专家和著名名誉教授，他们在教学科学方面发挥着重要作用。该校有 20 名享受国务院政府特殊津贴的专家”。

鲁迅美术学院不仅是具有全国性学术辐射力的高等艺术重镇，更构成了跨媒介艺术创作与前沿性学术研究的复合型知识生产场域。在宏阔历史主题视觉叙事领域，该院始终保持着国家话语建构的引领性站位，尤其以全景画史诗性创制为典范——其中《攻克锦州》（1997）、《清川江畔围歼战》（1999）、《莱芜战役》（2003）三部纪念碑式作品，集中体现了教学共同体在新历史主义视觉书写维度的巅峰造诣。在这个学院的代表艺术家中，必须提到韦尔申、王易罡、李向群等人。

“广州美术学院（Guangzhou Academy of Fine Arts）是广东省一所以美术和设计为主的多学科高等艺术院校，成立于 1953 年秋。该校的前身是中南美术专科学校。广州美术学院的成立源于对南方艺术院校和学科的重组与合并，包括南方美术与科学学院、南中艺术与科学学院以及广西艺术学院。学校初设在湖北省武昌，1958 年，学校迁至广东省广州市，并更名为广州美术学院。1969 年，学院与广州音乐专科学校、广东舞蹈学校合并为广东人民艺术学院。1978 年 2 月，恢复广州美术学院

原有建制，开始从全国各地招收研究生。1986 年，学院开始招收研究生教育学生。1987 年，广州美术学院开始招收外国学生以及来自香港、澳门和台湾的学生”[125]。

“广州美术学院始终以培养高素质、德智体全面发展、具有创造性和适应性的应用艺术与设计类人才为主要使命。目前，学院设有美术学、设计学两大学科专业。美术学专业下设中国画系、油画系、版画系、雕塑系、美术系、美术教学部等 6 个系；设计学专业下设建筑与景观设计系、装饰艺术与设计系、数字艺术与设计系、服装设计系、工业设计系、艺术设计系、纺织绘画与设计教研室等 8 个系（部）”。

“学院的本科专业共有 9 个，此外，还有 23 个应用方向，继续教育方面，学院提供两类硕士学位教育：美术与设计硕士学位。并拥有 40 多个研究方向。由广东省教育厅批准的美术学、设计学为广东省重点学科，水彩、中国古典绘画临摹、中国美术史、外国美术史、构成学为省级重点课程，水彩为省级精品课程”。

“学院于 1979 年成立《美术学报》编辑部。1984 年创办产、学、研三结合的“广东省集美设计工程公司”。 1986 年成立美术研究所，所属美术研究室共 8 个。1998 年成立设计分院（2004 年更名为设计学院）。1999 年成立美术大专、本科层次的自学考试辅导中心。2002 年成立继续教育分院（2004 年更名为继续教育学院）”。

“学院拥有一支高水平的师资队伍，涵盖多个年龄层次，既有德高望重的艺术大师，也有富有活力的中青年教师。现有教师中，包括潘鹤、迟轲、郭绍纲、杨之光、尹国良、尹定邦、蔡克振等在内的 60 余位知名艺术家、设计师、艺术理论家及资深教育工作者；另有副教授 140 余人、讲师 180 余人，构成了结构合理、教学与科研能力突出的教师团队”。

四川美术学院（Sichuan Fine Arts Institute）“是中国西南地区唯一的一所高等美术学府，位于重庆市西郊，毗邻长江，地理环境优越。学院以完善且富有特

125 广州美术学院. [EB/OL]. https://www.gzarts.edu.cn/

色的美术教育体系、活跃的学术氛围及突出的艺术成果，在国内外享有良好声誉，成为我国高层次美术人才的重要培养基地，被誉为“长江上游的一颗艺术明珠”[126]

“1938 年，李有行、沈福文、雷圭元、庞薰琴等一批热血青年在成都创办“中华工艺社”，旨在以艺术之力振兴中华。1940 年，他们进一步创立了四川省艺术专科学校，由李有行担任首任校长。当时，成都还设有另一所重要艺术教育机构——南虹艺术学校，汇聚了包括王朝闻、张大千、徐悲鸿、黄宾虹、史岩、叶正昌、程丽娜等在内的一批艺术名家，他们皆曾在该校讲授课程。此后，南虹艺术学校与四川省艺术专科学校合并，组建为成都艺术专科学校。随着人民解放军进军西南，一批来自西北军政大学艺术学院的艺术工作者随军南下，其中包括由贺龙任校长的西北军政大学艺术学院成员。他们抵达重庆，创建了西南人民艺术学院，进一步推动了西南地区的艺术教育发展”。

“1953 年，全国高等院校进行了院系调整，成都艺术专科学校的绘画科、应用艺术科与西南人民艺术学院的美术系合并，组建为西南美术专科学校。这一合并不仅汇聚了大量优秀人才，更实现了“专家”与“战士”的结合，是西方艺术教育理念、中华传统文化与革命思想交汇融合的重要体现。1959 年，学校正式更名为四川美术学院”。

“自创办以来，始终秉持“服务人民、服务社会主义”的根本方向，以及“多元并举、思想自由”的百花齐放、百家争鸣方针，立足时代，服务人民。教学中注重理论与实践相结合，强调将课堂教学与艺术创作、社会实践紧密融合，积极投身社会服务。20 世纪 50 至 60 年代，学院在雕塑艺术领域取得重大突破，其中，具有超现实表达特征的大型群像雕塑作品《收租院》在全国范围内引发了广泛关注，被学界视为我国雕塑艺术发展中的一次重要转折。进入 20 世纪 70 至 80 年代，该院在油画与版画领域均取得了突出成绩，呈现出鲜明的艺术探索特征。成为四川美术

126 四川美术学院. [EB/OL]. https://www.scfai.edu.cn/.

学院历史上的“黄金时代”。其中，时任院长罗中立创作的《父亲》被视为中国当代艺术史上的标志性作品”。

在 1980-1990 年代中国社会转型关键期，学院积极响应国家经济文化发展的战略性诉求，系统推进艺术实践疆域的多维拓界与专业能级的范式跃迁。此间，学院累计推选逾 300 件原创作品参与国家级权威展事，其中超 40 件创作斩获文化部、中国美协等机构授予的最高层级奖项。同步构建了以视觉文献典藏（画册）、学科化教材体系及前沿性理论著述为三大支柱的知识生产矩阵，实质性夯实了中国现代美术教育体系建构的学理基石。

在艺术创作与教学实践中，学院涌现出一批具有深远学术影响力的艺术家。其中，张晓刚、周春芽、何多苓等人以独具个性的创作实践，在国内外艺术界声名远播。

“天津美术学院（Tianjin Academy of Fine Arts）其主校区坐落于天津市河北区天纬路 4 号及志成路 7 号，位于天津市中心的海河三岔河口北岸。它最初名为北洋女师范学堂，由著名的中国现代教育家傅增湘于 1906 年 6 月创办，是中国最早的国立高等学府之一。辛亥革命与“五四”运动中，涌现出邓颖超、郭隆真、刘清扬、许广平等一大批先进分子，成立了“觉悟社”，并同周恩来、马骏等男校学生一起，领导了当时天津的反帝、反封建斗争，谱写了中国近代史上的光辉一页”[127]。

“学院以本科专业为核心，注重师生之间的协调与互动，强调以学科发展为中心的本校全面发展。学院秉承“慎理重质”的传统，以构建以理科元素为主要方法的本科课程体系，深化教学改革，提高教学质量”。

“学生通过参加公开讲座、专业基础课程和跨学科补充课程来加强他们的基础理论知识。通过选修学科组和选修课的个性化学习方式，学生不仅可以全面掌握本专业（方向）的知识，还可以通过参加选修课、再培训课程、进修课程等扩展所学

127 天津美术学院. [EB/OL]. http://www.tjarts.edu.cn/.

知识，还有机会自主选课或继续学习，以获得本专业（方向）更高水平的知识；或者在本专业（方向）的基础上，参加第二专业（方向）的附加教育课程”。

导师制度保障了学生的个体成长，在统一教学模式的基础上进行了适当调整，更加关注人格养成，并为其打下了坚实的职业基础、系统的知识结构与专业能力，提升了整体素养、创造潜能，以及自主选择与拓展艺术才能的能力。

为提升教学质量与方法，近年来学院投入数千万人民币，先后建成绘画与雕塑研究中心、艺术与设计研究中心以及现代艺术学院实验中心。同时，学院配备了功能齐全的教室、配音室和多功能工作室，形成完善的教学配套体系。依托校园网络，学院实现了高速互联网接入，建立了艺术资源数据库，并搭建多个教学与管理信息平台，教学模式正逐步迈向数字化与智能化。

图书馆以丰富的书籍收藏、珍稀书籍收藏和现代电子书籍访问为特色。馆内收藏有大量的中国书法和绘画、陶瓷、铜器等文化遗产作品，并拥有近万本各类书籍和教学资料。

天津美术学院拥有一支相当强大的师资队伍，汇聚了一群在艺术领域及学术界享有盛誉的教授和学者，他们对中外学生的教学要求严格。目前（2021 年数据），天津美术学院共有 238 名全职教师和 110 名兼职教师。学院还聘请了来自美国、法国、德国、日本等国家的 24 名著名学者，并邀请了许多知名学者和艺术家担任兼职教授。

学院长期致力于拓展国际艺术教育交流，与多国艺术高校建立了稳固的协作网络，常态化开展海外访学、教学研讨与展览实践活动，并持续邀请具有国际影响力的艺术学者来校进行课程指导与学术交流。与此同时，学院亦在国内较早启动与法国部分美术类高校的联合办学探索，逐步构建起比例共享、资源互通的协作机制，如：3+1 和 2+1 等项目，天津美术学院它是作为构成民族文化基础的学术研究、创作和教学基地而建立的。该学院的代表艺术家包括：祁海平、李津、李孝宣等人。

“西安美术学院（Xi’an Academy of Fine Arts）位于西安市南郊，毗邻大雁塔与小雁塔,是中国西北地区唯一一所专业高等艺术学府。校园占地面积逾 300 亩，校舍建筑总面积超过 10 万平方米，环境优美，绿树成荫，草地葱茏，为师生营造了良好的学习与生活环境。学院配备现代化的教学楼与学生宿舍，学习条件优越。学院面向海外学生以及来自香港、澳门、台湾地区的学生开放招生。2003 年 9 月，国务院学位委员会正式批准该校成为艺术学科博士学位授权单位，其中绘画专业被列为陕西省重点学科”[128]。

“根据学院 2021 年 3 官网显示：设有 14 个教学系（院），包括中国画系、油画系、版画系、雕塑系、设计系、建筑与景观设计系、工艺美术系、服装设计系、艺术教育系、历史系、研究生院、继续教育学院等。学院还设有一所中学，并且拥有自学考试管理中心和考试培训中心。目前，学院提供包括硕士、学士、专科、继续教育和博士等在内的 6 个层次的教育项目。学院现有在校学生超过 8000 人，教师中包括 311 名高水平教师（其中 33 名教授、66 名副教授和 107 名讲师），其中超过 30 位国内外知名的学者和专家受邀担任学院的教授和名誉教授”。

在教学布局上学院下设，美术学院、雕塑中心、艺术博物馆、虚拟中心、文化遗产与样本展览馆、民间艺术展览馆、少数民族服装展览馆等，并且拥有一流的画作收藏。学院在深圳、青岛和上海等地设立了分校，形成了以学院为基础的开放式学校模式。此外，学院还拥有一份专业艺术刊物《西北美术》，并且图书馆收藏了 32 万本图书及 1900 多件书法和绘画珍品。

多年来，西安美术学院培养了许多与时俱进的艺术专业人才，他们在社会上产生了广泛影响。学院多次在国内外艺术比赛中获得奖项，迄今为止，已获得 147 枚国家级奖牌和 1107 枚省级及部级奖牌。在国际展览上学院学生创作的多件艺术作品，曾陆续入选欧洲、美国及日本等国举办的各类展览项目，体现了其在国际舞台

128 西安美术学院. [EB/OL]. https://www.xafa.edu.cn/sy.htm.

上的艺术实践能力。2003 年 9 月，刘文西教授因其在教育领域的杰出贡献，荣膺“中国百名优秀教师”称号。

近年来，西美积极研究现代教育理念、教学方法和人才培养模式，努力适应当今时代的需求。学院高度重视教学质量与艺术创作的结合，积极拓展国际交流平台，持续深化与海外艺术院校的合作关系。在教学模式的开放性与多样性方面取得积极进展，进一步拓展了学生的国际理解力与跨文化经验。

西安美术学院始终以“推进创作实践、培育专业人才、促进学院发展”为办学核心目标。学院坚持贯 “面向现代化、面向世界、面向未来”理念，全面落实党的教育方针，不断革新教育理念，积极倡导以人为本的教学导向，强调学生基础技能、创新意识、实践能力与科学方法的系统培养。在教学实践中，学院不仅继承和发扬传统艺术特色，同时注重艺术的实践与应用，实行由著名专家主讲的学术工作室制度。西安美术学院充分发挥其在学术界的威望和影响力，积极开展人类学研究，并关注中国西北地区丰富的地方文化特色。学院的代表性艺术家包括刘文西、石鲁、赵望云、何海霞等，为中国当代美术事业做出了重要贡献。

“湖北美术学院（Hubei Institute of Fine Arts）是中国中部地区的重要高等艺术院校，坐落于武汉长江岸畔。学校拥有藏龙岛和昙华林两个校区，湖北美术学院的前身是私立武汉艺术学院，由参加辛亥革命的蒋兰圃、唐义精、徐子珩于 1920 年创办。几十年来，学院师生创作了大量优秀艺术作品，多次参加国内外艺术展览、设计展，多次获得国家金奖、银奖等重要奖项。部分作品被中外美术馆选送，出版了大量专著和艺术图录。经过湖北美术学院几代老师的努力，湖北美术学院)，他形成了自己包容的学习方式和创新的艺术风格。该学院有许多才华横溢的学生，他们生活在长江南北沿岸。他们中的一些人成为了具有很高学术成就的著名艺术家，另一些人则在艺术教育界或艺术系担任领导职务。目前，学院拥有一支由老一代和年轻一代组成的强大教师队伍，他们通过培养学生的创造力和在艺术领域取得成功来

展示自己的才华”[129]。

在湖北省教育厅的批准下，湖北美术学院成立了现代公共虚拟艺术与设计研究中心，并成为湖北省人文社会科学研究基地。学院还设有陶瓷研究所、雕塑研究所和景观设计研究所等多个学科。“设计与艺术、绘画与美术学科被认定为湖北省重点学科。学院的“美术与绘画”专业获评省级重点学科，设计与艺术学科被列为“十五”规划期间的重点发展学科。中国绘画系的工笔画课程被评为省级优质教学课程。艺术专业作为学院重点发展项目，已纳入本科专业学位体系。湖北美术学院主办的学报《华中美术》（湖北美术学院学报）经国家新闻出版署批准为季刊，公开发行于国内外，成为反映美术教学、科研动态及国内外艺术发展的重要窗口”。

与此同时，学院与海外高校之间的师生交流日趋活跃，众多中外知名教授与优秀讲师受邀来院开展教学与学术工作。

学院从 1920 年创办的武汉艺术学院起步在历代美术教育工作者与艺术家的共同努力下，湖北美术学院实现了持续的发展与不断壮大的进程。学院的学习条件也得到了显著改善。学院的代表性艺术家包括尚扬、曾梵志等。

“清华大学美术学院（Academy of Arts & Design, Tsinghua University）是清华大学二级学院，也是中国最具影响力的艺术与设计学院之一。其艺术学理论、美术学、设计学学科颇具盛誉。清华大学美术学院的前身是中央工艺美术学院，成立于 1956 年 1 月。1957 年，学院被划归文化部管理，随后与中央工艺美术学院合并。1960 年 5 月，被文化部确定为 12 所重点艺术院校之一。1998 年 1 月，中国轻工管理干部学院并入学院。1999 年 11 月 20 日，中央工艺美术学院正式与清华大学合并，并更名为清华大学美术学院”[130]。学院的代表性艺术家包括吴冠中、庞薰琴、

129 湖北美术学院. [EB/OL]. https://www.hifa.edu.cn/

130 清华大学艺术学院. [EB/OL]. https://www.art.tsinghua.edu.cn/.

张仃等。

2.3.中国其他艺术教育机构。

中国六所主要艺术类高校(图 9)中,首先应提到的是“南京艺术学院(Nanjing University of the Arts，https://www.nua.edu.cn/.)，简称“南艺”， “位于江苏省南京市。该大学由江苏省人民政府在中华人民共和国文化和旅游部的支持下建设。艺术学科多样性位居全国前列。学校的教学体系被建设为国家级研究生创新人才培养模式，设立了教育部“双万计划”、江苏高校文化创意协同创新中心、江苏高校优势学科建设工程、江苏省首批新型重点高端智库，南艺催生了中国最早的艺术学制，最早建立了美术学、音乐理论、舞蹈编导、戏剧理论等大学学科”。

“1952 年，全国高等学校院系调整期间，江苏无锡社桥的华东艺术专科学校由苏州美专与山东大学艺术系（美术、音乐两科）合并而成。1958 年，学校迁至南京丁家桥，并于同年 6 月更名为南京艺术学院；1959 年再次更名为南京艺术学院；1967 年搬迁至南京湖珠北街 15 号。1978 年，学院成为全国首批具有硕士研究生招生资格的高等院校之一；1986 年，获得艺术学博士学位授予权”。

广西艺术学院（Guangxi Arts University，https://zsb.gxau.edu.cn)，简称“广艺”,“位于中国最绿意盎然的城市之一的广西首府南宁。学院由文化和旅游部、广西壮族自治区人民政府共建，是华南地区唯一一所综合性高等艺术院校，也是广西一流学科建设高校。它是教育部在全国设立的 31 所非营利性艺术教育机构之一。是国家教育部批准的有权推荐优秀本科毕业生免试攻读硕士学位的大学。

广西艺术学院的前身是“广西省会国民基础学校艺术师资训练班”，由著名音乐家满谦子、现代杰出的画家与美术教育家徐悲鸿，以及著名作曲家和音乐教育家吴伯超于 1938 年在桂林创办。1941 年 8 月，成立私立桂林美术专科学校；1946 年 1 月，“广西省会国民基础学校艺术师资训练班”与“私立桂林榕门美术专科学校”合并为“广西省立艺术专科学校”。1953 年，因国家高校调整政策，原有结构被撤销，院系重新整合；1958 年在南宁重新恢复重建；1960 年 2 月，更名为‘广西艺术学院’”。

山东艺术学院（Shandong University Of Arts，https://www.sdca.edu.cn）位于山东省济南市，由山东省人民政府与中华人民共和国文化和旅游部共同创建。设有建筑学系，建筑学系为山东省博士后流动站，2017 年至 2023 年为山东省建筑设计博士学位授予权。

“学院的历史可以追溯至1958年8月创办的山东艺术专科学校;1978年12月，经中国教育部批准升格为高等学府，定名为山东艺术学院”。

根据该校官网（2021 年）显示：“学院拥有文东校区与长清校区两大校区，占地超过 1000 亩，建筑面积近 37 万平方米，馆藏图书 97 万余册；设有 15 个二级学院，31 个本科专业、50 个专业方向及 5 个硕士研究方向；在校教职工 1067 人，其中专任教师 918 人，全日制在校生达 10192 人”。

新疆艺术学院（Xinjiang Arts University，https://www.xjart.edu.cn/），简称“新艺”，位于新疆维吾尔自治区乌鲁木齐市。它是中国西北地区唯一一所综合性高等艺术院校。新疆艺术学院积极参与国际艺术交流，是东盟艺术大学联盟（ASEAN University Network on Arts）以及欧盟艺术大学协会（European Association of Conservatoires, EAC）成员高校，致力于推动区域文化艺术的发展与多元文化的融合。该院为自治区特色重点建设高校，得到了中央音乐学院、中央美术学院、中国戏曲学院及中国社会科学院大学等重点高校的对口支持”。

学院的前身是新疆艺术专科学校,创建于1958年;1960年更名为新疆艺术学院;1962 年根据当时中央政府对国民经济进行调整的政策，又改名为新疆艺术学校;1987 年，经原国家教委批准，再次恢复为新疆艺术学院。

云南艺术学院（Yunnan Arts University， https://www.ynart.edu.cn/），简称“云艺”， 位于云南省昆明市区，学院接受中国政府为来华留学生提供的奖学金。这所大学是东盟高校艺术网络、中俄艺术高校联盟、中国—中东欧舞蹈与艺术高校联盟、中国高等戏剧教育学会以及中国舞台艺术教育联盟等机构的成员”。

云南艺术学院的历史可以追溯到 1938 年成立的西南联合大学师范学院，其主

体源自 1959 年成立的云南艺术学院。1963 年，云南艺术学院被撤销并并入昆明师范学院艺术系。直到 1980 年，云南艺术学院从昆明师范学院中独立出来，恢复为一所独立建制的高等艺术学府。

截至 2021 年 3 月，云南艺术学院官网数据显示，学院拥有呈贡校区和麻园校区两大校区，占地面积共计约 800 亩。下设 11 个二级学院，开设本科专业 39 个；拥有 6 个一级学科硕士学位授权点，以及 8 个工程类和工业设计方向硕士点。教职工总数为 797 人，其中专任教师 595 人。全日制在校学生人数达到 10926 人，研究生约 960 人。

吉林艺术学院（Jilin University Of Arts，http://www.jlart.edu.cn/），简称“吉艺”，位于“北国春城”吉林省长春市。作为中国六大艺术学院之一，它是东北地区唯一的综合性高等艺术院校。吉林艺术学院在促进中俄高校的交流与展览等国际合作方面，发挥着重要的桥梁和纽带作用。

“该校前身为东北大学鲁迅文艺学院音乐系，创建于 1946 年。吉林艺术学院组建于 1958 年，1978 年更名为吉林艺术学院。1993 年获得硕士学位授予权，1995 年成为吉林省首批具有省级重点学科的高校之一。吉林省文化干部学校、吉林省艺术学校、吉林省歌舞剧院附设的音乐舞蹈学校、吉林市艺术学校、长春电影制片厂附属长春电影学院等教学机构陆续合并，最终组建成今天的吉林艺术学院。据该校官网介绍，自 2017 年 6 月起，该校由行为艺术、造型、综合教学、城市艺术四个校区组成。学校设有 13 个教育方向，42 个本科专业。该大学有 659 名教师和其他工作人员，包括 481 名全职教师。本科生中：本科生 8178 人，研究生 830 人，全日制本科生 7295 人，专科学生 53 人”。

中国各地区均设有自己的高等艺术院校，这一布局体现了国家在区域文化发展上的平衡态势，并为全国各地的学生接受高质量艺术教育提供了保障。经过近百年的发展，中国的艺术教育培养了大量享誉世界的杰出艺术家，他们既是中国传统艺术的大师，又能将传统艺术与当代艺术有机结合，展现出独特的艺术创造力。

第三章 现当代中国艺术的重要大师：探索与实验

3.1 二十世纪初的先辈：艺术大师与教育先驱（林风眠、常玉、吴大羽）

林风眠

林风眠（1900 年 11 月 22 日－1991 年 8 月 12 日，原名绍琼，后改名为风鸣，最终定名为风眠），其籍贯为广东省梅州（客家人），自幼显露绘画志趣。1917 年考入上海美术专科学校，翌年赴法国巴黎深造。历经海外研习与学术游历后，于 1925 年归国，先后担任多项重要职务，其中包括国立北平艺术专科学校校长。任职于北平国立艺术专科学校期间，林风眠着力践行蔡元培所倡导的“以美育代宗教”的思想。他引入法国教学模式，并结合日本画室制的导师制度，推动中国美术教育体制的革新。不仅大力促成美术展览活动的组织与推广，并倡导〞十字街头艺术〞与〞平民艺术运动 〞，[131]以提升公众的艺术参与度及审美素养为实践宗旨。林风眠在艺术生涯初期于中国本土完成了系统的艺术基础教育建构，随后在法国接受了西方艺术体系的专业化训练，这一教育经历推动其对中西方艺术间的文化差异性展开深度思索。林风眠将东方艺术的“写意”[132]精神与西方艺术的理性精神加以比较，认为两者各有优劣。他提倡融合中西艺术的长处，寻求创造具有现代性、民族性与个人风格相结合的艺术语言。林风眠指出：“西方艺术，形式上之构成倾向于客观一面，常常因为形式之过于发达，而缺少情绪之表现…… 东方艺术，形式上之构成倾向于主观一方面，常常因为形式过于不发达，反而不能表现情绪上之所需求”。[133]他认为，中西艺术各有长处，可以弥补各自的短处，两个方向可以通过取长补短。中西

---

[131] 网易新闻．北平艺专的校长们 [EB/OL]. [2024-08-06]. https://c.m.163.com/news/a/J78AU1UJ0521BMH5.html)

[132] 写意（“写”意为书写，“意”指思想、意义）是中国传统绘画的主要风格之一，强调以自由的形式表现事物的意境与本质。写意画家多从事山水、花鸟等题材的创作。此风格大约形成于 8 至 12 世纪，主要流行于文人画家以及佛教和道教僧侣之间。

[133] 林风眠，《东西艺术之前途》，载《东方杂志》第二十三卷第十号，第 13 页。

合璧成为林风眠为中国画发展提出的新方向。

他曾说:“艺术是直接表现画家本人的思想感情的,画家的思想感情随时本人的,因为画家本人确是时代的。”[134]他终其一生都在思考中西艺术应如何结合，在他的创作实践中，他不仅仅是简单地模仿和借鉴两者的特征。于西方现代主义艺术的研习过程中，林风眠不仅吸纳了其形式表现技法，更对其哲学内核与精神内涵展开学理性剖析。而在研读中国传统艺术体系时，他既洞悉了其中蕴含的民族精神深层结构与文化符号编码规则,亦对民间艺术传统展开系统性考察。这种跨文化的艺术实践，本质上是对中西艺术基因中审美共性的主动探寻——通过解析西方现代主义的形式构成逻辑与中国艺术的意象思维范式，在二者的文化光谱中寻找具有对话可能性的契合场域。西方艺术的科学理性精神与中国艺术的诗性表意传统，在他的创作体系中并非简单叠加，而是通过视觉语言的转译实现了文化基因的有机嫁接

在林风眠的作品中，我们看到他如何通过色彩，基于个人的感知与思考，将西方绘画与传统中国技法相结合,展示了他如何将传统艺术中的文化特征转化为色彩，从而创造出一种中西合璧的经典创作模式。

留法期间，林风眠的创作实践始终彰显着对西方艺术传统的批判性审视。其艺术探索在技法层面主要吸纳了西方现代艺术的表现语言，同时将这些形式经验与对中国艺术本体特质的深度思辨有机熔铸。或可认为，亨利·马蒂斯《侧卧的宫娥与玉兰花》（图 11）与阿梅代奥·莫迪利阿尼《侧卧的裸女》（图 10）的视觉图式，对林风眠《镜心》（图 12）的创作构思产生了潜在的灵感启发。

在 20 世纪初的中国艺术语境中，裸女题材的呈现本身即构成对传统绘画范式的突破。或可认为,莫迪利阿尼笔下裸女的自然主义表现、躯体的流畅曲线构成、画面的明丽色调运用，以及马蒂斯作品中蕴含的东方主义情调，共同引发了林风眠的创作关注，成为其构思《镜心》（图 12）的潜在动因。林风眠在处理该题材时，并未遵循写实主义的再现逻辑，而是转而萃取中国传统绘画的笔墨意趣进行创作实

[134] 林风眠,《我们所希望的国画前途》,载《前途》创刊号，1933 年 1 月，第 5 页。

践 —— 以富有书写性的线条勾勒轮廓，结合水墨淡彩的敷染技法建构画面层次。画中古典侍女形象神态自若而举止微显矜持，虽延续裸女题材的视觉框架，却通过肢体语言的节制处理与意境营造,彰显出区别于西方表现范式的东方含蓄典雅之美。林风眠借鉴了西方艺术形式的优点，但他始终与中国艺术保持着联系，未曾放弃传统，且被中国传统的自由写意风格所吸引。他认为当时的中国艺术家创作时，往往依照模仿古代名作的原则，而忽视了自然性与表现力。他对中国艺术的看法始终具有辩证性，认为应当观察现实，但同时不能忘记艺术的表现力。虽然身处西方艺术思想强烈影响的中心，林风眠与那些主张完全转变中国艺术的人有所不同。他从中国传统艺术、民间艺术和历史古迹中找到了灵感和艺术视角，中国丰富的民族文化和历史让他在这条道路上不断前进和完善，从而创作了《舞蹈》等一系列作品（图13）。

艺术家的灵感来源于当时举世瞩目的敦煌壁画，这些壁画线条流畅动感，具有特殊的表现力，象征着一直在西方流行的东方艺术。林风眠的《舞蹈》中的东方仕女形象，与敦煌壁画中飞天的典型形象有所不同，她没有悬浮在空中，而是稳稳地站立在地面上，色彩也简洁而鲜明。她的姿势让人联想到敦煌石窟中的菩萨雕像。与敦煌壁画的静态与轻盈感不同，这幅画作充满了立体感，柔和的线条轮廓中蕴含着古典绘画的特点，仿佛回荡着汉代（公元前 206 年-公元 220 年）石刻浮雕的风格。扎实的传统艺术基础使林风眠能够将古老与现代的艺术形式巧妙结合，通过独特的艺术手法表达出他独到的创作理念。林风眠的《琵琶仕女》（图 14， 16）、《仕女》（图 15）、《霸王别姬》（图 17）、《杨门女将》（图 18）和《戏剧人物》（图 21）等作品显然受到了中国传统戏曲元素的启发，人物的表现手法则让人联想到毕加索的立体主义（图 19-20），但并非以西方风格呈现，而是以纯粹的东方美学表达（图16-21）。

林风眠的美学体系核心在于建构一种非均衡性东西方视觉语法辩证框架，其本质既非机械吸纳西方艺术优势的最大化，亦非本土艺术特征的全然存续，而是根植于具体创作情境的实践理性。该哲学强调创作主体的决策主权三重维度——表意目标的自我立法、视觉符码的自主遴选、以及生产过程中对本土美学遗产的基因重组

与异质技法形式的转义嫁接。在 1920-1930 年代的历史语境中，这种问题导向的跨文化创生范式展现出双重超越性：既突破早期东西方符号拼贴的形式表层，亦挣脱传统/现代二元对立的依附逻辑。其提出的去中心化文化辩证模型，至今仍为全球化艺术实践提供元理论参照系。

在近代，中国艺术受到西方的强烈影响，“新文化运动”在给中国带来西方先进思想的同时，也意味着当时的文化与中国传统文化之间的鸿沟。一些艺术家对中国传统艺术过于挑剔，盲目崇拜西方艺术及其价值观，在创作作品时不寻求对本国文化密码的理解。有一种观点在评价林风眠的东西方和谐观时认为，东西方固有的特质根本无法结合，他的创作可谓“中不中，西不西”。由于这个原因，他的想法行不通，他无法在艺术领域达到高峰。然而，通过分析林风眠的创作，我们看到了艺术发展的新方向和新的可能性。

在他的著作《关于美术之研究》中，林风眠写道：“美术是美术家把美的材料组织成美的形象，然后借这种美的形象把美术家的思想感 情表现出来，教别人也能从这美的形象中领略同美术家相同思感的就是……美有优美同壮美两种。优美的美，有使人愉快的功效……壮美的美，有使人向上的功效，就是有使人在内心里长起一种勇气或是信仰来的功效。”[135]他的作品中，女性形象通过更丰富的色彩运用呈现出精致感，有唐宋时期的画作的气韵，展现了女性的美丽特质和柔和感。这让人想起马蒂斯说的话：“我所梦想的艺术，充满着平衡、纯洁、静穆，没有令人不安、引人注目的题材。一种艺术，对每个精神劳动者，像对艺术家一样，是一种平息的手段，一种精神慰藉的手段，熨平他的心灵。对于他，意味着从日常辛劳和工作中求得宁静。”[136]对他来说，这意味着从日常琐事和工作中寻找一种安宁与宁静。

从全球化的视角来看，东西方思想的融合已经成为现代社会的典型特征。在高度发展的移动互联网时代，政治、经济和文化早已交织在一起，三者之间的相互渗

[135] 林风眠著，朱朴主编《林风眠全集》第四册（文集），北京，中国青年出版社，2014。第 180 页.

[136] 易乐.《马蒂斯的《舞蹈》,《党政论坛(干部文摘)》 2009(07). 第 52 页

透已成必然趋势，难以避免。与林风眠所处的时代不同，今天的文化冲突显得更加复杂。我们首先需要认识到，中华文化与西方文化的碰撞是时代发展的必然结果，而林风眠提出的东西方文化调和的理念，在今天依然具有深远的讨论价值。其次，林风眠关于创造性自由的思想，提倡结合东西方艺术特征进行创作，依然是当代中国艺术家创作灵感的重要来源。他所倡导的创造性自由，本质上是艺术创作者主动性和主体性的体现。艺术家应根据对客观现实的全面理解，自由地选择所需的元素进行融合与创作，无论是来自中华文化还是西方文化。这种辩证的创作观念强调对事物的全面理解与多元融合。法国赛努奇博物馆（Musée Cernuschi）馆长埃利赛夫埃利赛夫（Jean-Pierre Éléna）在“林风眠个人回顾展”[137]上说：“半个世纪以来，在所有的中国画家中，对西方绘画及技法作出贡献的，林风眠先生当为之冠。毫无疑问，从 1928 年起，他就认为自己要致力于‘融合东西方精神的协调理想’”。[138]

林风眠对跨文化视觉语法差异的辩证认知，持续形塑着中国当代艺术家的创作方法论范式。在当下技术驱动的艺术生产场域中，创作媒介已突破西方油画/中国水墨的二元对立框架，衍生出数字生成艺术、跨媒介装置等新物质性实践形态。然而这种形式扩容伴随严峻挑战：符号能指的过剩增殖与意义深度的结构性塌陷，导致众多作品陷入话语空转。林氏遗产的核心启示在于——其通过抽象表现主义的转义系统承载东方美学内核的实践，构建了非依附性文化对话范式：始终以中国文脉的精神重构为内容本体，而非将形式技法异化为文化表征的终极目的。

---

[137] 指的是 1979 年 9 月 22 日至 10 月 28 日在巴黎赛努奇博物馆（Musée Cernuschi）举办的林风眠个人回顾展。这是林风眠晚年艺术生涯中具有里程碑意义的国际展览，集中呈现了他融通中西的艺术实践成果

138 广东省人民政府地方志办公室. 中国画变革的当代大师 —— 林风眠与他的画 [EB/OL].[2024-08-06]. https://www.gdwsw.gov.cn/rwcq/content/post_31339.html

常玉（sanyu）

常玉（1900.10.14-1966.8.12），本名常有书，四川顺庆（今南充）人。作为早期巴黎画派的中国先驱，其独创的跨文化美学语法——将东方哲学冥思注入野兽派色彩结构——成为 20 世纪中西艺术对话的范式性存在。常玉创作深刻延续了文人画的精神谱系，通过笔墨物质性承载宋元美学的空寂意象（如《青花盆与菊》）。其静物、动物及裸女题材虽采用马蒂斯式平面构图，却始终以传统文人观物方式重构对象的精神性，形成“形简境远”的现代性转译方案。这些作品构成东西方美学交融的现象级案例，深刻揭示了文化基因在异质语境中的创造性再生过程。

20 世纪 20 年代标志着文化与艺术领域革新浪潮的兴起。在中国传统绘画的演进过程中，革新理念亦开始萌芽。为推动国画的现代转型，以徐悲鸿、林风眠为代表的艺术家赴法深造，试图在当时的世界艺术中心寻找中国绘画发展的新路径。常玉亦是同期旅欧、致力于吸收西方现代艺术语言的中国画家之一。与大多同行选择学成归国不同，常玉选择留在巴黎，直至去世。他在创作实践中融合西方现代主义技法与中国绘画语言，逐步确立了个人独具特色的艺术风格，成为中西美术跨文化融合的代表性个案。深入探讨其作品中体现的中国文化母题，有助于当代美术在跨文化语境下探索中西艺术整合的可能路径。

常玉虽自幼展现绘画禀赋，但其专业性创作的起点实为 1925 年前后的留法时期。1918 年，得益于兄长在日本的贸易资源，常玉获得赴日考察机会，得以接触野兽派、后印象派等西方现代艺术风格，初步建立对西方现代绘画语言的认知框架。1919 年归国后，他于上海为兄长经营的牙刷企业设计产品宣传册 —— 彼时作为远东最大贸易港口的上海，正经历着西方商业文明与本土文化的剧烈碰撞，这种多元文化场域为其早期设计实践提供了独特的视觉经验积累。1919 年，随着国家进入文化和艺术发展的重要变革期，常玉最终选择赴巴黎进一步研习艺术。彼时的巴黎作为西方文化与美术发展的核心地带，吸引了众多国际知名艺术家的聚集，成为全球艺术潮流的重要策源地，这里充满了创作氛围，艺术流派的活动十分活跃。1921 年，常玉注册进入巴黎 ″大茅屋画院″（Académie de

la Grande Chaumière），该机构采用非传统学院派的教学体系，着重倡导现代绘画技法的自由表现形式。这种教学理念与常玉追求个性化艺术表达的创作目标形成理想呼应，为其后续艺术风格的形成奠定了重要的方法论基础。林风眠，潘玉良，刘海栗,吴冠中等中国绘画大师、世界级艺术家等都在这里留下足迹。他在巴黎一直专注于自由创作,常玉的家族生意失败家道中落,失去了亲人的接济，彻底没了收入来源，加上常玉性格孤傲，最后几年生活贫困潦倒，1966 年，常玉在租住的陋室里取暖，因为过于饥饿，他没有注意到煤气阀泄露，最后因煤气中毒而客死他乡，时年 66 岁。常玉在作品中用画笔讲述了自己的内心世界，依靠自己从小就接触到的西方绘画和中国传统文化的知识和理解,创造了一种融合了东西方特色、浸透着东方气息的独特艺术语言。

艺术语言是指:“艺术家在绘画中运用的表现手法与视觉形式，是其表达思想与情感的重要工具”。换言之，绘画语言不仅是形式手段，更是观念传达的媒介。常玉的艺术语言主要体现在其油画创作中，他通过西方媒材诠释对中国传统文化的个人理解，逐渐形成了具有独特东方气质的艺术风格。这种风格的建立，体现了中西文化的深度融合,也使其作品在形式与内涵上展现出高度的艺术独特性。好友王季冈回忆起常玉这段时期的花都生活细节:“他的生活可谓丰富多彩，对朋友 也很友善，偶尔还会抽抽鸦片。白天除在‘大茅屋画院’习画外，常玉常在 咖啡馆读书和画速写锻炼自己的观察和表现力，将自己置入波西米亚式状态中彻底体验生活”[139]

常玉对自由自我表达的追求使得他创作出了一系列作品，体现了他对中国传统文化的兴趣。他用毛笔在纸上绘制人物形象，采用简洁而自由的线条，特别强调女性的臀部，夸大其真实尺寸。这一特征使得常玉的作品与理性、现实主义绘画有所不同,表达了感性和抒情性,符合中国传统文化中“形神合一”的理念，强调了所创造形象的情感性（图 22）。

[139]顾跃：常玉艺术研究 —— 兼及中国美术的现代性 [D]. 北京：清华大学，2008：第 88 页.

简洁有节奏的线条是东方绘画中的主要表现手法。与此不同，西方绘画强调物体的形态。中国绘画倾向于更加富有情感和节奏感。常玉在不同的系列作品中使用线条这一艺术手法，如在他的《马背上的马戏团团长先生》一画中（图 23）。

他采用了粗犷但不沉重的黑色线条勾勒马的形态，展现了马的关节的有力曲线，赋予作品一种雕塑般的厚重感。常玉在作品中使用的简洁自由的线条充满了节奏感，这与他在中国绘画和书法方面的造诣密切相关。

在中国传统文化符号体系中，各类符号不仅承载着重要的文化价值，更蕴含着深层的象征意涵 —— 这些文化载体以独特的符号形态，将民族的思想传统、文化基因、道德规范与情感记忆有机勾连并凝聚为整体。象征好运的符号占据着重要地位，并且在中国绘画中备受推崇。常玉出生在一个富裕家庭，他的父亲是一名艺术从业者，小时候便让他接触到丰富的中国传统文化，并且由于家庭生活的优渥，他家中有很多带有美丽传统图案和装饰的饰品，这使得他在幼年时就深刻理解了中国传统民间图案和符号，这也为他后来的创作奠定了重要基础。在其作品体系中，象征吉祥的中国传统文化意象屡见不鲜。这些视觉符号被自然地嵌入西方现代主义绘画的结构与语言之中，进而构建出一种融合中西思想、体现人文精神共通性的图像载体。更以隐喻性表达深层映射出艺术家对本民族文化根脉的尊崇之情，以及萦绕于怀的故土记忆。在其画作的符号谱系里，传统中国元素的创造性运用是一种细腻而直接的表达，展现了他在异乡无法回归故土时的思乡之情（图 24）。

从植物意象到动物图腾，再到人物造像，常玉的创作谱系始终浸透着浓郁的中国文化基因 —— 这些元素以视觉符号的形式，将中国艺术精神的色彩谱系与审美特质进行凝练呈现。于其植物题材的创作序列中体现了中国的特征，常见的题材包括梅花、兰花、竹子和菊花。 在中国传统文化脉络中，梅、兰、竹、菊素以 “四君子” 之誉承载着独特的精神文化内涵，其意象凝炼了中华民族的气质品格与价值取向。相较之下，此类题材在西方艺术创作谱系中鲜少出现，这一文化现象与西方文化语境中的信仰体系及哲学思辨范式存在内在关联。反观浸润于传统文化语境中的中国文人，常借梅兰竹菊的自然特性寄寓个人情志，传

统诗词中更不乏对其象征意蕴的深度诠释。而在常玉的创作视域中，无论是盆景、花卉还是草木题材（图 29），都能看到梅花、兰花、竹子和菊花的身影（图 30），从他的创作方式来看，采用西方油画的创作技法，却沿用中国传统书法的用笔方式勾勒植物的肌理质感，笔势苍劲浑厚。 在传递植物美学特质的同时，其作品中的单色背景与传统中国工笔画惯用的留白空间形成视觉呼应 —— 此类元素不仅彰显出中国传统文化在其创作中的深层烙印，更生动呈现了传统文人画家的精神品格。（图 25）。

常玉的动物题材作品中，马是最常出现的动物。马在常玉心中占有特殊地位，孤独的常玉或许经常想起他已故的父亲，他是一位以描绘马为主要题材的艺术家。例如，在常玉的作品《毡上双马 》（图 31）、》《原野之馬》和《草原漫步》，两匹吃草的马被置于广阔的自然背景中。除了马，常玉的作品中还经常出现豹子。这种凶猛的掠食者常以安静的家猫姿态出现在画作中，例如在《豹子》（图 26）或《仰躺的豹》中，豹子在广阔的背景中显得非常小。常玉在动物题材创作中的最典型的中国元素，是通过大面积的背景表现动物的形象，将小巧的动物置于广阔的空间之中，“他一直都是个自由的人，活得潇洒随性，不谋名利，只追求艺术。在他去世前三天，他给自己画了一幅画《孤独的象》（图 32）”[140]。针对这幅作品，常玉曾向友人作出如下描述：“那是只极小的象，在一望无垠的沙漠中奔驰。这就是我。”[141]。此外，常玉的动物题材作品常给人一种平静的观赏感，这与中国人文化中的谦逊与克制相契合，也与。与中国传统文化中 “含蓄蕴藉” 的审美特质相契合。但常玉也是孤独的，他和朋友说到：“我的生活中没有任何东西。我只是一个画家。至于我的作品，一看就知道是怎么回事了……

[140] 张聪：常玉绘画中的中国传统符号之美［J］. 收藏与投资，2023，14（12）：第 16 页.

[141] 同上

我的作品所宣告的就是简单。”[142]，常玉笔下的动物题材创作凝聚着艺术家的个体情感经验，这类情感维度需经观者的细腻品读方可得以领会。

中国女性形象的绘画有着悠久的历史，是中国传统绘画体系中不可或缺的组成部分。常玉的女性形象作品在中国绘画发展史中具有举足轻重的地位，不仅延续了传统绘画的精神内涵，也在中西艺术融合的语境中体现出独特的创新意识与美学价值。在作品《穿蓝裙白点的女孩》（图 27）中，画面中女性面部以精致笔触勾勒，身体线条却以粗犷风格呈现，这种视觉张力暗合中国传统女性审美范式 —— 柔美容颜与力量感身形的辩证统一。不过，他对女性腿部位的夸张处理，或体现了其对异域女性强健体态的审美取向。《戴绿手套的女士》绿色手套作为画面唯一亮色，既呼应敦煌壁画中“青绿点染”的赋色传统，又暗合西方现代主义的色彩象征理论（绿色象征希望与觉醒）。这种中西合璧的视觉修辞，恰如其分地呈现了 20 世纪留法艺术家群体的文化身份探索。

常玉的作品中，传统中国民间吉祥符号经常出现，并在不同的画作中扮演重要的视觉与文化角色。常玉将这些符号作为画作中的主要表达手段或作为装饰元素，吴冠中说：“……粉红色的迷梦使人坠入素白的宣纸上浑染的淡淡墨痕中。无疑，故国的宣纸哺育过少年常玉，这是终生不会消去的母亲的奶的馨香”[143]。在他的 1930 年油画《碎花毯上在粉红裸女》（图 28）中，画面的一半由画布下的覆盖物占据，画面中充满了多种图案与象征性符号：北方的麋鹿象征着财富与权力，马象征成功与忠诚，天鹅寓意高贵与勇气，鲤鱼代表繁荣，葡萄藤象征富足与长寿，梅花则承载着中国传统文化的典型意涵。虽然这些符号并非画作的核心元素，但却是常玉用以装饰和增添画面内涵的重要方式。通过这些符号，艺术家在作品中展示了东方的价值观。可以将常玉的《裸女躺在五彩斑斓的地毯上》与同一时期外国艺术家莫迪利阿尼的作品《向左侧卧的裸女》进行对比（图 33）。

---

[142]陈登和：常玉：我的生命中一无所有 [J]. 重庆与世界，2017（02）：第 72-75 页.

[143] 顾跃：常玉艺术研究 —— 兼及中国美术的现代性 [D]. 北京：清华大学，2008：第 89 页.

尽管两幅画都描绘了一位裸女侧卧在被单上的场景，但它们之间存在一些明显的差异。莫迪利亚尼使用了白色的被单和深色的背景，使得画中的女性形象更加突出，重点集中在画面中央。略微斜躺的裸女身体是西方艺术家常用的经典构图方式。而相比之下，常玉的裸女形象则没有如此细致地刻画，他更注重外形的轮廓和形态，特别是他有意识地夸张女性的臀部。被单上装饰着许多传统中国符号，为整幅作品增添了浓厚的东方氛围，这种氛围既富有诗意，又具有内涵，虽然不是写实的作品，但和宋画的气质一样富有诗意与内涵

在常玉早期的油画作品中，他曾使用天官赐福”这枚民间印章作为签名，其中的两个字组合成了“常”字。后来，他开始使用由名字中的两个汉字和拉丁字母大写 “SANYU”组成的签名。此外，他还经常使用自己名字中的第二个字“玉”作为签名，通常将其放入类似中国印章形状的方框中。这种签名形式与中国的“国”字（指国家）非常相似，尤其与中国国名“中国”中的“国”字相呼应。这样的签名方式使得作品呈现出明显的中国文化特点。

常玉的作品深受中国传统绘画与书法艺术的影响。他在线条运用上借鉴了书法的笔意，通过自由而富有韵律的线条，构建出极具个人风格的表现方式。例如，在描绘女性形象时，为传达喜悦与轻盈的情绪，常玉往往采用简洁流畅的线条，勾勒出柔美的身体曲线，表达出一种生活中的愉悦与诗意；而在表现情感低落或孤独意绪时，他则通过粗犷、富有张力的线条，传达坚毅与内敛的情绪力量。除此之外，常玉在油画创作中融合了中国传统装饰艺术的平面构成意识，倾向于使用单色或简约配色与明确轮廓线条的结合，不强调空间的真实再现，而是通过图像的装饰性与象征性，展现出作品所蕴含的东方美学精神。

常玉通过运用中国传统绘画元素，将西方艺术与中国文化相融合，并通过这些元素表达个人深邃的情感和对生活的思考。他通过在画作中全方位融入中国文化，成功地保持了个人的艺术特色，并在社会变革的背景下形成了独特的绘画语言。

邵洵美说:“幸好我们这个时候还有个常玉留在巴黎。……他每一条线条的灵活确能使人们的心跟着一同急跳起来。尤其是淡描的几笔极简单的白粉，使我

们看了顿时觉得触到了肉的热气，知道这里面有的是生命，有的是月...”[144]

在探讨中国绘画与西方艺术融合发展的学术语境中，常玉的艺术实践呈现出异于同时代艺术家的独特融合路径。与以徐悲鸿为代表的留法学院派形成显明对照 —— 该群体秉持写实主义艺术理念，强调绘画结构的精准性与造型语言的科学性，最终构建了以光感、质感表现为核心特征的中西融合范式。常玉的创作则以中华文化元素为基底，尤重传统书法笔墨语言的转化运用，致力于在东西方艺术基因中寻求自然衔接的融合范式，这与徐悲鸿体系中侧重写实技法嫁接的水墨实践形成美学分野。这种艺术路径的独特性，根植于常玉特殊的艺术教育背景与创作方法论。他未进入巴黎国立高等美术学院等传统西方艺术教育体系，亦未归附任何学术流派，而是选择在 ″大茅屋画院″（Académie de la Grande Chaumière）研习。该机构区别于学院派的系统化教学模式，推行以自由写生为核心的创作训练，使常玉得以摆脱古典技法程式的束缚，形成强调自我表达的艺术认知框架。其创作路径呈现出鲜明的生活体验导向性：通过沉浸式体验法国现代文化场域获取创作灵感，其足迹遍及咖啡厅、画廊、歌舞厅等都市空间，在对法式生活形态的观察中提炼艺术语言。这种将日常经验转化为视觉符号的创作机制，既得益于他对西方现代艺术思潮的主动吸纳，更源于自幼接受的传统中国教育所构建的文化认知基底 —— 对中国传统文化的深层认同，使他能够在借鉴西方表现技法的同时，持续向笔墨精神、线条韵律等传统美学基因寻求创作母题，最终在跨文化语境中构建起具有个人标识性的艺术风格体系。就如荷兰艺评家恩.霍斯乔(Jan D.Voskuil)写道：“观常玉的画作而不受感动的人，可以说是毫无情趣，他的画作布局淡雅高贵，色彩运用细致，形成一种令人难以抗拒的气质。这位年轻的中国画家常 玉……一方面继承了祖先所禀赋的艺术特质，另一方面又从欧洲思想中获得一些新的灵感。”[145]

---

[144] 顾跃：常玉（世界名画集）[M]. 石家庄：河北教育出版社，2007：第 11 页

[145] 顾跃：常玉艺术研究 —— 兼及中国美术的现代性 [D]. 北京：清华大学，2008：第 121 页.

吴大羽

吴大羽（1903－1988）是 20 世纪初期最早在法国接受教育的中艺术家和教育家之一。他是中国现代油画艺术先驱，尤其在五四运动后推动现代油画的发展方面，扮演了开创性的角色，并且是中国抽象油画艺术初期的创新者之一。吴大羽曾教授过赵无极、朱德群、吴冠中等世界知名的艺术家。他对中国现代油画发展的贡献不可忽视。吴大羽找到了中西文化交汇的独特点，他是少数几位将西方和东方特色结合起来的艺术家之一，同时仍然具有显著的中国艺术家的身份。

从研究中国抽象油画内在本质的角度来看，中国抽象油画的特色与吴大羽的创作密不可分。

他的作品具有中国抽象画的所有特征，正如聂危谷所说：“20 世纪 80 年代初抽象油画兴起于上海并持续发展至今，吴大羽作为观念变革与艺术转型期的关键人物，功不可没。”[146]邵大箴指出吴大羽的画，“一是具备鲜明的东方特色，有中国民族艺术的底蕴；发出中国文化特有的智性，有其个人悟性和灵性的光辉。二是绘画语言的"书写性"特色，更具内在表现力，其不同于西方现代强调表现想象的空间，它着力于心灵和情感的倾诉，是诗的语言。”[147] 从历史角度来看，现代中国绘画融合了东西方特色：“最典型有三条路，或用西方文化改造中土文化，或用传统文化同化现代主义，或用西方文化的关照方式表现中国的文化情感。”[148] 徐悲鸿以“西改中”为代表，将西方写实技法引入中国画体系；刘海粟则主张“中融西”，强调在中国艺术根基上吸收西方现代艺术精神；而林风眠、

---

[146] 聂危谷:《未能忘却的纪念-抽象油画家吴大羽逝世 20 周年忌》[J]， 民族艺术,2008 年第 2 期，第 76 页

[147]张祖英，方山整理:《历史是公正的：吴大羽先生学术研讨会纪要》[J]，油画家,1996 年第 4 期，第 6 页。

[148] 尚辉:《论第一代油画家的文化心理》[J]，文艺研究,2001 年第 2 期，第 139 页

吴大羽则致力于“中西互补”，探索二者在形式与精神层面的深度融合，成为中西融合艺术道路上的重要典范。苏立文认为“林风眠、吴大羽比刘海粟更进步，比保守的徐悲鸿和严文樑更是远远的走在前面。”[149]从纯粹创新性的油画艺术研究角度来看，吴大羽的意义超越了林风眠。尽管林风眠主要集中在中国画的现代化，但吴大羽的研究直接涉及油画的本质问题，他的遗产通过成千上万的画作和手稿展示了他艺术实践和思维的一致性与连续性，这在他这一代艺术家中，甚至在西方艺术界，都是一种罕见的现象。吴大羽的绘画作品区别于西方那种偏重于纯理性或纯感性的抽象艺术，他更注重理性与感性的有机统一。在他的创作中，既蕴含深刻的哲学思考，又展现出强烈的艺术表现力，他的作品放在任何一位西方现代大师作品旁也毫不逊色，这是我们应为之自豪的。油画家周长江认为:“吴氏在西学东渐中扮演先锋角色，在逆境中咀嚼传统文化，融化其精髓探索新的油画语言”[150]。且以不屈不挠的创造意志力，迈进语义抽象范畴，开启一条独步古今的中国现代抽象油画方式。

开始吴大羽的研究并未受到应有的关注。直到 2003 年他在上海举办的首次展览之后，吴大羽的创作才再次引起了人们的兴趣。如吴冠中所说：″吴大羽是被遗忘、被发现的星。”[151]沈柔坚说其“长久没被理解和欣赏”。[152]这或许源自抽象绘画在感知与理解上的复杂性。抽象艺术创作者往往并不依赖语言来搭建自身的理论体系，而理论研究者虽具备阐释思想的术语与表达技巧，却普遍缺乏绘画实践的支撑。抽象绘画更多地指向个体内心世界的抒发，使得艺术家难以通过具体概念对其进行形式化的界定与描述。近年来，随着国际文化交流的不断深入与拓展，中国抽象艺术逐渐引起了海内外的广泛关注。在对吴大羽的研究中，学

---

149 [英]苏立文著，陈卫和、钱岗南译:《20 世纪中国艺术与艺术家》[M]，上海上海人民出版社，2013 年，第 103 页。

150 吴崇力、 寿崇宁主编，吴大羽:《吴大羽作品集》[M]，北京：人民美术出版，2015 年，第 13 页。

151 上海油雕院编:《吴大羽》[M]， 上海：上海教育出版社，2003 年，第 24 页

152 沈柔坚:《观“中国油画展”》[J],美术,1988 年第 1 期，第 16 页

者们不断从其抽象油画作品中辨识出中国传统艺术的美学特征。他的创作实践也为后来的中国抽象油画流派的形成提供了重要的灵感源泉。

吴大羽是中国抽象油画的奠基人，同时兼具诗人与教育家的多重身份。他对艺术创作有着独到见解，其创作方法在形象、光线和色调三个维度展现出对传统的继承与突破性创新。

吴大羽出生在长江南岸的水乡宜兴，他的成长受到了中国传统文化的熏陶，这种文化教养使他在面对困难和暴力时能够保持自信和独立，这种特质与每个文化人相符。尽管面临复杂的政治环境，他依然保持着崇高的道德准则和孤高的气质。只有具备这种文化特征的人，才能拥有如此优雅的艺术风格，而这种风格潜移默化地影响了吴大羽朴素且真诚的绘画风格。他给吴冠中的信里说到“这势象之美，冰清月洁，含着不形质的重感，比诸建筑的体势而抽象之，又像乐曲传影到眼前，荡漾着无音响的韵致类乎舞蹈美的留其姿于静止，似佳句而予于其文字”[153]。吴大羽描绘出追求德性与纯洁的世界，创造出具有中国风格的抽象之美，感同身受的节奏美，它结合了传统诗歌、音乐和舞蹈。正如艺术家吴冠中所指出的：“那寄生于符记的势象美，比水性还难以捕捉”[154]

早期吴大羽的研究是基于西方现代主义绘画语言，包括塞尚、马蒂斯和毕加索，这使他的艺术风格与其同时代人徐悲鸿的现实主义风格大相径庭，后者更多地依赖于西方古典绘画传统。吴大羽的作品延续了以西方现代绘画语言表达更简洁、更具表现力的现实主义风格。这一时期的作品如《裸体》（图 34）、《窗边的裸女》、《深思》以及《构成》等，整体上呈现出传统、朴素而庄重的艺术品质，展现出中国的审美情趣。特别是在《裸体》这幅画中，画面构图简洁自然。

人物形体呈方形与圆形结合，明暗交界处理优雅大胆，用笔自信果断，色彩强烈而和谐。通过极度简化的几何形式，将外部空间与人体交织在一起，由三角形、方形与圆形构成的构图带来了某种抽象的张力，显示出他对后印象派艺术家

[153] 上海油雕院编《吴大羽》[M]， 上海：上海教育出版社 2003 年版，第 26 页。

[154]上海油雕院编:《吴大羽》[M]， 上海：上海教育出版社，2003 年版，第 26 页。

塞尚形式语言的深刻理解。从画面装饰性平面化的线条处理与背景色彩中可以看出，吴大羽在早期吸收了野兽派画家马蒂斯的主观色彩表现方式。同时，他还借用了毕加索立体主义的解构手法：通过夸张的裸背方形轮廓、肩部与手臂的明亮光照，与暗部柔和曲线的对比，结合破碎而重复的阴影线条，构建出具有动感的画面层次，表现出多视角下的时空连续性。尽管整体色调稍显内敛，但在西方绘画语言的影响下，他的色彩处理趋向于体现中国式的主观情感表达。吴大羽希望能像中国文人传统中即兴挥毫那样，以自然流畅的方式来表达生活的诗意之美与内在张力，因此他开始向传统书法与绘画中寻找支撑。例如，我们可以看到吴大羽中期以现实主义风格为主的作品《无题 43》（图 35），即是其这种探索的体现。

在吴大羽的类似作品中，还可以列举如《红花》《菊花》以及“无题”系列等。这些绘画作品中，吴大羽常以花卉来抒发情感，花象征着高尚人格与纯粹心灵的品格。由于融入了中国传统书法与绘画的元素，其画面中的空间结构与笔触的造型性逐渐脱离了西方的形式语言。

吴大羽在创作中运用了极为模糊的远近空间结构来表达花鸟的自由精神。红、绿、黄、蓝等色彩的强烈对比贴近对生命内在激情的表现，而他直接坦率的个性也通过笔触自然流露于画面之上。虽然这一时期的作品在形象上逐渐向纯粹抽象的绘画语言过渡，但仍未完全脱离西方绘画的图式结构和中国传统的大画幅图式。晚年《无题》系列作品偏表现以内在运动和生命张力为内容，且已显出个性化的纯抽象性绘画语言。势象”所具有的抽象性与时代性，建立在“动、力、势、变为基础，强调形的变动、力的变动，达到势的阶段，变动包括时间、空间，势随形象变，事实上形象结构之外也有势。”[155]

提到他晚期抽象风格的油画《无题 108》（图 36），这幅作品深刻地表达了瞬间感知大自然的意义。自由的笔触赋予点和线的稀疏变化，表现出空间和时间的转折，达到了力量的阶段。色彩并未填满整个空间，而是层层叠加，留下了不可

[155] 陈创洛：《“海夫纳”代表访吴大羽》[N]，中国美术报，1987 年 7 月 27 日，第 30 期

预知的空白，反映了形象力量的抽象性。这种变化将直觉的瞬间感受转化为持续运动中的纯粹力量，更倾向于表达内在的紧张感，传达生命节奏的抽象美感。吴大羽的抽象语言符合中国传统文人画家揭示自己内在“自我”的追求，因此中国术语“心印”同时指代书法和绘画，作为艺术家的“心迹”标志。作为心灵的符号或图像，书法或绘画反映了艺术家作为个体的思想、理念和自我修养。正是这种传统中国文人所持有的心印精神，吴大羽在他的作品中得以体现。吴大羽这一时期的作品已经拥有了自己独特的个性化抽象语言。这种无限的创造潜力源自于传统中国心印的遗产。任何艺术语言风格的形成历史都离不开艺术家及其背后的道德和精神传统。从艺术个性和思想的角度分析，这幅作品中的形象背后的精神意义尤为深刻。一方面，吴大羽通过独特的宁静和简洁的笔法创作出传达自信与隐士性格力量的作品。在他的诗《自画像》中，他写道：″我自幅外至，投影图自由。”[156]朱光潜在《诗论》指出：“每个诗的境界里，都必须有“情趣”与“意象”两个要素，情景相生”，“诗的境界是“情”与“景”的契合。”[157]吴大羽的画作传达了画家对生活的真诚感受，他将“看画即是看自己”的观点融入其中，表现出画家坚定而高贵的个性。

如果说吴画早期与中期是以偏形式范畴的势象为主表达作品的抽象性，那么，晚期作品则以光色为主要抽象性因素表现心灵的精神空间，传达″物我交接瞬间难以形容的美感″。

在吴大羽晚期的近百幅油画作品中，蓝色成为主导色调，可以称之为“蓝色时期”。吴大羽将光与色视为连接形态与声音、时间与空间的纽带，意味着一种心灵的震动，这种抽象的美在心与物的交汇中被遗忘。

在晚期，吴大羽创作了超过百幅来自“无题”系列的小型抽象油画，作品展现出即兴创作与简洁性为基础的抽象风格。基于传统，他创造了表达纯净内心情感的中国诗意风格。吴的作品独特之处在于它们保持了传统中国隐士的气质，无视名利，鲜少公开展示且不署名。吴大羽认为，绘画是一种自然的灵感流动，是

[156]吴大羽:《羽诗》[M]，北京：辅仁书苑 2016 年版，第 136 页

[157] 朱光潜. 《诗论》[M].长沙:岳麓书社, 2010 年版: 第 55，56 页.

瞬间的情感闪现，是自由且自发的。即便是他自己，也无法轻易重现它。因此，观者被赋予更多“非画面”的空间。举例来说，他晚期“无题”系列中的一幅作品（图 37）。

作品色彩对比最小，这突出了中国风格中笔触的抽象性。音乐性互补的蓝色与黄色调既简洁又诗意，充满激情。色彩空间突破了早期和中期的限制，向自由的抽象表达转变。笔触平滑且深邃，留白的底层画面，偶尔的擦拭给予作品一种艺术家内心的孩童般的顽皮感。形态与色彩是直觉与超越的联系，这是吴大羽独特的手法。这种外在的宁静与内心的激情之间的平衡，仿佛是鼓声在观者的意识与心灵中持续回响。这种源自对内在灵魂本质探索的抽象深刻意义，在吴晚期的作品中尤其突出。

还有许多类似的作品，表达了光与色的抽象，例如《色草 2》，这是晚期作品中为数不多的保存下来的主题画之一（图 38）。

在这幅画的左侧，空间被保留为空白，笔触的自然色彩柔和地从层次中浮现出来。右侧大面积的蓝色区域，通过不同厚度的变化构建了主要的色调，并辅以黄色的光晕和涂抹，而在右上角，几乎完全被封闭的纯黄色区域推挤着画面的空间，暗示着宇宙的紧张感。个别的色彩对比与融合在一起的和谐美感表现了草的生命力，震撼着心灵。

晚期吴大羽作品中的色彩抽象具有独特的东方特色。虽然这幅画名为《色草 2》，但其中并没有主导草本植物所固有的绿色，而是通过与物理颜色的断裂来理解生命的内在本质。给人一种印象，吴大羽希望通过大量使用蓝色来表达对中国文化特质的崇敬。他对群青色的痴迷超越了单纯色彩本身的表现力，成为了对激情与气质的精神表达。他试图根据自然的法则组织色彩关系，并在画布上自由分布。吴大羽的创新基于吸收西方主观色彩主义，并与经典中国精神相结合。

从历史的角度分析，任何艺术风格的解读都不能脱离其背后所承载的作品和时代思想。吴大羽曾表示，艺术是一种精致的音乐形象的组合，这是他所追求的目标。吴大羽的绘画风格，用抽象的节奏表现来形容：“把最有想情因素的色彩

与中国诗性的韵味结合起来，这种韵意全在色彩整体的格式塔原则中，通过笔触的节赛，形成时空链接韵律”[158]此外，也有学者认为，韵律是吴大羽晚期作品中贯穿始终的统一因素。作为诗人的吴大羽对“押韵”充满迷恋，而他的“韵律结构”是建立在其诗歌修养与哲学智慧基础上的。值得注意的是他非凡的个人魅力。这种非同寻常的情感，体现了艺术家对生命节奏的深切体悟，并转化为绘画语言中的抽象表达。例如，在他晚期最出色的作品之一《谱韵》中，吴大羽将注意力集中在中国传统戏曲脸谱的表现上（图 39）。

1982 年创作的人物脸谱的色彩集中而凝练，以抽象形式表现每个角色的性格。正如艺术史家高居翰所指出的:“在画中直接抒发诗人的情感体验，并且洋溢着由此而激起的诗情。”[159].人物之瑰丽、姿态与动作，蕴含着神采、风韵与言语之光辉，显现于人生面容的种种庆典之中，契合时空之艺术美，在敬、爱与正梦清思之中升华。艺术之美，即人与自然之间和谐力量的交织。抽象的绘画线条构建出一种诗意而富有音乐感的空间节奏，而各种形态和区域的分割与重组，则营造出戏剧性的视觉蒙太奇效果。吴大羽通过最直接、最质朴的方式对比色块，以此形成色彩的节奏感。观者可以真正感受到艺术中“心”与“物”之间和谐美的共鸣。这种通过画面节奏性调子所表达的抽象诗意音乐，广泛出现在吴大羽晚期的许多作品中，比如《无题 84 号》，该作展现出隐逸的、野性的气息，笔触克制而坚定（参见图 40）。

有趣的线条，或粗或细、或密或疏，通过笔触相互连接；光滑与粗糙的线条并行排列，空间自由而通透，色彩则简约朴素。这样一幅构图，在不经意间展现出令人心动的生命节奏，仿佛天地、星云、山河与草木之乐章。观者在画前能

---

[158]上海市美术家协会编:《海派百年代表画家系列作品集：吴大羽》[M]，上海书画出版社 2013 年，第 12 页

[159] [美] 詹姆斯·高居翰（James Cahill） 著，洪再新 译:《诗之旅：中国与日本的诗意绘画》[M]，北京：生活·读书·新知三联书店 2012 年版，第 106 页

够体验到与自然的契合与合一。唯有心中至高的善意，方能与“道”的节奏相应，从而传达出对生命的彻悟。

总而言之，吴大羽油画中的中国式抽象语言实现了一次质的飞跃。其作品不仅植根于中西绘画的古老法则，更融入了诸如“气势”“光与色”“韵律”等诗性语言的新词汇。吴大羽既继承了中国传统文化，又吸纳了西方现代绘画语言，并从诗歌、音乐、戏曲等艺术中汲取营养，建立起了他独具个性的抽象绘画语言体系。他所采用的抽象方法置于新时代语境中，使人得以真正感受到自然中“心”与“物”的和谐统一。对吴大羽的研究才刚刚开始，而他那尚未被全面发掘的艺术宝藏，理应被我们重新认识与评估。

3.2.走向抽象（赵无极、朱德群、吴冠中）

赵无极

赵无极（1921 年 2 月 13 日－2013 年 4 月 9 日）他生于北京，幼年时期生活于江苏南通。1935 年考入国立杭州艺术专科学校，师从著名艺术教育家林风眠。1948 年前往法国留学并定居海外。在艺术创作中，他将西方现代主义的形式结构与油画色彩技巧相结合，同时深入挖掘中华传统文化的精神内涵与审美逻辑，逐步开创出一种笔触鲜明、色彩律动、节奏感与光感并存的崭新绘画语言空间。

赵无极被认为是西方“抒情抽象派”（Lyrical Abstraction）现代艺术的代表人物之一。

赵无极是首位通过法国画廊系统（如吕西安·勒隆画廊）进入西方主流艺术圈的华人画家，其职业生涯与多家国际画廊长期合作，作品在法国及全球范围内广泛展出，1984 年，他被法国文化部授予“艺术与文学骑士勋章”，以表彰其在艺术领域的卓越贡献。1998 年，该荣誉进一步晋升为军官级，彰显其在中西艺术交流中的重要地位。他在全球举办了 160 余场个展。

赵无极是艺术史上备受瞩目的重要当代艺术家之一。他的抽象作品巧妙融合了深厚的中国文化底蕴与西方绘画的形式语言与观念内涵，从而锻造出一种独具特色且辨识度极高的艺术风格，这种风格充分展示了东西方艺术交融的特质。在其作品的画面构图中，能够清晰地观察到中国传统艺术所特有的形式美感。色彩运用则结合了中国水墨画的意境，营造出一种超尘脱俗的东方气韵。

长期旅居巴黎的赵无极深受西方绘画的影响，他曾表达过这样的观点：“没有塞尚，毕加索不会出来。我从塞尚的空间处理得到启发，他有幅画，画中山天连在一起，很像中国画。塞尚对我自己讲很重要的，我对塞尚非常感激。塞尚是指路的画家，还有毕加索、马蒂斯、蒙德里安都是指路性画家。”[160]

同样赵无极也受到中国传统文化的启发，将传统文化符号提炼并转化为个人独特的象征语言。他巧妙地结合了东方艺术特有的含蓄之美与西方绘画中更为直接的表现手法。赋予原始形象一种中国绘画中常见的深邃而含蓄的美感。在不断的绘画实践中，赵无极愈加受到中华传统文化的深刻感染，其作品在构图与色彩运用方面亦逐渐展现出新的变化方向。他通过富于想象力的创作方式，将中国绘画独具特色的朦胧意境融入东西方艺术的融合体系之中，从而孕育出一种清新而和谐的艺术风格。在那些充满东方神韵的作品中，艺术家将运笔技法、色彩语言及画面构成，与中国传统艺术观念中的“书画同源”[161]思想相结合，

传统绘画理论中所强调的“随类赋彩”[162]在其作品中被转化为一种带有东方审美特征的表现方式。他借鉴书法的运笔方式，并融合西方油画材料的独特性能，使画面呈现出富有张力与节奏感的笔触效果。同时，他以油画颜料模拟水墨的流动性，借助西方绘画媒介营造出近似于中国传统水墨画的艺术氛围。

---

[160] [法] 弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译。《赵无极自传》[M]. 上海：文汇出版社，2002 年，第 201 页

[161] 唐代张彦远在《历代名画记》卷一“叙画之源流”中，第一次从理论上阐述了书画同源的问题。他认为：在造字之时，书画同体而未分。书（文字）、画的区分来自目的的不同。

[162] 语出南齐谢赫《古画品录》:“虽画有六法，罕能尽该。而自古及今，各善一节。六法者何？一气韵生动是也;二骨法用笔是也;三应物象形是也;四随类赋彩是也;五经营位置是也;六传移模写是也。”

在艺术探索的历程中，赵无极基于传统中国绘画和自然体验，发展出了一套与西方抽象绘画截然不同的艺术表达体系。深刻展现了东方绘画特有的微妙、空灵以及深远的精神美感，呈现出东方艺术韵味的高度凝练与集中体现。

从一个层面来看，赵无极的艺术实践可被视为对中国古代“书画同源”[163] 艺术理念的具体呈现，其作品通过具有书法意味的笔触方式传达出内在的情感体验；从另一个层面而言，他的创作展现出对东方美学精神的持续追求，体现出从具象逐步走向抽象、从对自然的再现转向内在主观情感表达的演变轨迹。他在创作实践中自觉融汇了中国古代艺术家关于宇宙与自然的哲学理念。这种思想内核在其作品中得以充分展现，从而构成了他独具个性的艺术风格以及贯穿其绘画创作中的东方气质，并最终成为其所处时代的一种代表性审美范式。唯有在对传统艺术体系进行深入理解的基础上，才有可能建立起属于个体的表达系统，形成一个自洽的意义语境，并探索出一种具有现实意义与价值的当代艺术创造路径。

中国绘画与书法通过高度抽象的笔墨语言，传达艺术家内心的情感与领悟。在绘画创作的过程中，，对书法笔法的运用同样显得尤为重要。书法作为中国悠久文化传统的一部分，其精神内涵通过草书、楷书、篆书等多种形式得以体现，并且这种精神贯穿于“书画同源”的理论之中，成为中国传统绘画中一种独特的表现手法。在赵无极的作品里，我们可以清楚地观察到书法式的用笔特征，例如提、按、钩、转等各种笔势。他巧妙地将这些传统的线条技法融入油画细腻的表现手法之中，使得作品细节之处尽显其精湛技艺，形成了富有哲思意味的艺术痕迹。

若说在欧洲艺术传统中，图像与符号、观看与阅读、抽象与具象之间存在一定的区隔，那么在中国古代艺术的源流中，这种区分则显得模糊甚至不存在。汉字作为一种象形文字，其本身即具有图像性特征。这些符号形式既具备抽象属性，

[163] 包括两方面的含义：①中国文字与绘画在起源上有相通之处。②书法与绘画在表现形式方面，尤其是在笔墨运用上具有共同的规律性。后者曾经成为文人画兴起的重要理论根据之一。

又能够成为抒发情感与思想的媒介，构成了诗、书、画三者合一的艺术表现方式。按照中国传统艺术理论，艺术创作的核心并不在于图像再现本身，而在于线条的运用所产生的表现力。

赵无极自幼即开始书法学习，他在运笔方式与笔触处理上，体现出明显的东方书法特征，这与西方艺术家的技法截然不同。书法为其确立了作为东方艺术家的笔法基础。长期的书法实践使他的用笔更加自如灵动，而他对书法本质的深入理解也深刻影响了其艺术观。正是对书法笔法的熟练掌握，使他的抽象绘画在语言上有别于西方抽象艺术，并呈现出一种内在统一的艺术整体性。

绘画的关键不在于对对象的精确再现，而在于艺术家如何利用线条来传达情感的表现力。

赵无极曾表示，书法训练奠定了笔法的基础，这种训练是东方艺术家的独特经验。书法实践使他的手更为灵活，对书法的理解也使他的艺术观念明显区别于西方艺术家，这为他的艺术创作带来了重要成果。他娴熟地运用书法式笔法，正是其抽象绘画区别于西方抽象艺术的关键所在。他的画面不仅在形式和意义上呈现出整体性，也在手法上具备了独特的东方神韵。

他从传统当中提炼并归纳出具有象征意义的符号元素，并将其与书法中的笔触与力度相结合，塑造出充满速度感与力量感的线条形态，最终将这种极具表现力的线条语言转化为具有文字特征的个性化视觉表达。H·H 阿纳森（Harvard H. Arnason）[164]说：“赵无极是运用光、影交替效 果的一位艺术家，但那是一种更加抒情的、完全不同的效果，他通常运用一种控制总体的色彩，将色调加以无

[164] H·H·阿纳森（Harvard H. Arnason，1909–1986），美国著名艺术史学者与策展人，曾任古根海姆美术馆副馆长，是 20 世纪现代艺术研究的重要推动者。他著有《现代艺术史》（History of Modern Art），该书自 1968 年出版以来被广泛用于全球艺术院校，成为现代艺术教学与研究的权威教材。阿纳森强调艺术风格的演变与视觉语言的本体分析，对立体主义、表现主义、抽象艺术等流派有系统研究，影响深远。

穷尽的变化，创造出一种浪漫的、有空气感的空间效果，而且在不停地变化和移动，无数微小的线条造型布满空间，使人联想到中国书法，并且往往就是发源于中国书法。”[165]

在作品《06.05.78》（图 41）中，画面呈现出一种密集而深沉的黑色调，强烈的线条贯穿其中，赋予整体结构以张力。色彩的使用不仅增强了视觉冲击力，也蕴含着象征意义，营造出充满戏剧性的氛围。而在后期创作《10.01.91》（图 42）中，艺术家则展现出对书法笔意的探索，从隶书向草书的过渡特征在画面中得以体现。此时的画面质感更加粗犷，带有类似矿物质般的肌理效果，并在细节处理上展现出更为丰富的层次与变化，在干涩中显现出潮湿的气息，从而使画面的沉重感转化为轻盈与流动。

整幅画仿佛被赋予了生命，画面中浮现出的形体游移于空间之中，画面充满张力，使原本静态的二维图像演化为一种具有生命力的三维艺术存在。作品中并未出现明确的具象形态，观众在观看过程中难以立即归纳出清晰的形象轮廓。这种由偶然性逐步转化为主观意图的过程，正是艺术家内在情感的真实流露。他在创作时从不预先构思草图，而是完全依据当下的灵感进行即兴发挥，在随机与自由的状态中展现出一种从容不迫、洒脱自如的艺术气质。这种创作风格的形成，体现出中国传统文化中“书画同源”的美学理念。观念在其艺术创作中的深远影响。

赵无极在其创作中融合了中国传统水墨艺术中的多种表现手法，如提笔、按压、横向运笔、转折笔法、长线拖曳、垂直落笔、交错穿插及自由挥洒等技巧。同时，他巧妙地引入“计白当黑”的布局理念，即以墨迹覆盖之域为“黑”，未着墨处为“白”，黑白之间的互动关系恰好呼应了中国哲学中“阴阳”相生的宇宙观。此外，他还继承并发展了“墨分五色”的传统观念，在画面整体架构中构建出层次分明、节奏清晰的空间秩序。

---

[165] [美]H·H·阿纳森：《西方现代艺术史》[M]，天津：天津美术出版社，1994 年.第 574 页.

赵无极的笔触本身富于变化与力度，他的另一显著特征在于对油彩材料的掌控能力。在早期的一些石版画中，他也进行了实验性探索，例如使用中国墨与大量加水颜料作画（即“以油为水”的技法——滴洒的墨迹效果）。在后期创作中，油彩的流动特性得到了更为充分的展现，呈现出极具韵律感的视觉效果，进一步强化了作品所蕴含的东方诗意气质（图 43 - 44）。

对水墨干湿浓淡的掌控中国传统水墨画的核心特征之一，通过调配不同比例的水与墨，在宣纸上可呈现出浓淡、干湿、泼洒与渗透等多种丰富而富于变化的表现效果。对于赵无极而言，1974 年成为其艺术发展过程中的一个关键转折点他在这一年重新回归水墨绘画。他画面中大量留白的处理，使观众能够感受到一种更为自由的空间体验。

这一点在其作品《山水意象》（图 45）中表现得尤为突出，整幅画面中并无任何具象物体的描绘，作品更多地体现出一种主观性的意象传达。他借助书法中富于变化的笔法，运用墨色的浓淡干湿进行视觉组织，构建起画面中不同形态之间的节奏性变奏，营造出富有韵律感的空间结构，使整体画面趋于一种动态流转的状态，这一方式与西方绘画的写实表达方式存在本质差异。画中那种简洁的色彩组合与强烈的笔触表现，共同传达出一种中国文化的深层意涵。

在赵无极 1968 年的作品《24.10.68》（图 46）中，我们可以清晰地追溯其艺术语言从隶书风格逐步转向“草书”式笔意的演进轨迹：画面呈现出粗犷而富有生命力的笔触，这些笔触逐渐被拆解为更为细腻的细节，从而赋予画布以呼吸感和流动性。画面中的形态如同跃然纸上，动态张力与空间感十足，自由穿梭于画面空间之中，使原本静态的二维图像呈现出三维有机结构的视觉感受。

在这件作品中，具体的形象几乎不再被确立，观者因此获得了更多主观解读艺术家创作意图的空间。作品本身源于即兴的、自发的创作过程，强调随机性与表现性。这种创作方式充分体现了书法与绘画在传统中国艺术中不可分割的整一性对他艺术实践所产生的深远影响。

赵无极的作品中充分运用了“以油作水”的技法，体现出中国传统水墨画

的深刻影响。正是这一特点，使他的画面呈现出类似水墨晕染的视觉质感，并赋予其抽象画风以强烈的东方表现力，在朦胧虚幻的空间中实现了从偶然到必然的艺术转化。

中国传统绘画的重要原则之一“随类赋彩”[166]，在这一原则的影响下，传统中国绘画中的色彩运用并不旨在对客观现实进行真实再现，而更倾向于以抽象化的方式进行观念性的分类与表达。这种色彩抛弃了西方艺术中透视、光影等自然主义再现的思维，而更多是艺术家主观世界的外化表现。此外，传统绘画中的“形”主要是为表达画家内心的情感而服务，其图像本身即体现出高度主观性，并融合了具象与抽象的双重特质。在赵无极的创作实践中，“随类赋彩”原则被转化为一种心理性象征的色彩策略。他常以简洁的色彩组合传达内在情感意涵，作品中多采用两至三种基础色调，并大量运用黑色，在画面中营造出强烈的形式张力与一种接近宗教体验的精神氛围。

1979 年的《04.01.79》（图 47）运用了大量的留白，以营造出一个神秘而朦胧的空间世界，拓展了油画媒材的表现边界，并保留了色彩在空白之中流淌与飞溅的动态感。

而在作品《14.12.59》（图 48）中，黑白构成的东方意象和图像系统转化为无明确方向的线条与刮痕。画面中粗大的红黑色线条如同在无声的黑红背景上进行一场壮阔的交响演奏，张力十足。

在中国传统绘画中，色彩具有精神意义。赵无极在他的抒情抽象作品中准确地运用了中国传统绘画的这一艺术特征。色彩的表现力在抽象画中起着非常重要的作用，可以说是它的灵魂。通过实现色彩的统一和一致性，艺术家实现了抽

---

[166] “随类赋彩”或“随类，赋彩是也”，是指着色。赋通敷、授、布。赋彩即施色。随类，解作“随物”。《文心雕龙·物色》：“写气图貌，既随物以宛转。”这里的“类”作“品类”即“物”讲。汉王延寿《鲁灵光殿赋》：“随色象类，曲得其情。”随色象类，可以解作色彩与所画的物象相似。随类即随色象类之意，因此同于赋彩。出自：中国大百科全书．六法论 [EB/OL]. [2021-05-11]. https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=41928&Type=bkzyb&SubID=169293

象画的主要要求。

赵无极的艺术实践建立在清晰的理论根基之上，其独特的表现语言高度凝练了中国传统美学的核心理念，同时也集中体现了东方艺术中对“气韵”精神价值的深层追求。在中国传统思想中，“天人合一”[167]强调人与自然的统一与感应，这一观念最早可追溯至《庄子》汉代儒家思想家董仲舒对这一观念进行了系统的整合与理论建构，逐步发展出一套完整的哲学体系，进而为中国传统文化的精神结构奠定了基础。在这一宇宙观中，天地是“大宇宙”，人是“小宇宙”，人与自然息息相关。人类的行为应顺应自然规律，以实现人与自然的和谐统一，其根本是一种“虚实相生”的辩证法则。赵无极受到这种传统哲学的启发，在他的画面构成中，往往强调的是对自然境界的再现。他并不拘泥于具体物象的描绘，而是以个体化的艺术语言去表现宇宙中的真实感受，这种对“物质真实”的强调，实际上更凸显出其艺术中“精神真实”的独特感知。

赵无极一向推崇中国传统绘画中“虚静”的审美境界，并将其视为艺术创作中不可或缺的精神内核，他认为：“画画同呼吸一样。人需要呼吸，不呼吸活不下去，绘画也要呼吸。你要把你自己的感情摆进去，让画面同你一道呼吸。”[168]艺术家需要调动更多的材料和能量，去精心构建这一空间结构；画面的“虚”之处，恰恰是最需要深思熟虑的部分。赵无极常常极力表达一种独立的时间与空间状态，以进入自然的精神境界，因为在他的艺术世界中，“空”正是宇宙生命的本体所在。正如齐白石画虾蟹鱼类时，并不直接描绘水的存在，但观者能从虾游鱼动的姿态中感知水的流动。同理，在赵无极的作品中，空白部分正是通过笔触

[167] 《庄子》作为一部道家思想的重要寓言体著作，成书于战国晚期，约公元前 300 年左右，其名称源自其主要作者——中国古代哲学家庄周（即庄子）。

[168] [法] 弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译。《赵无极自传》 [M]. 上海：文汇出版社，2002 年：第 193 页

周围的“气动”所传达出的宇宙流变，使无形的“水”与“气”得以呈现，体现出一种“以无为有”的东方哲学精神。

赵无极曾言:“我要画看不见的东西,生命之气,风,运动生命之形,色的显现与融和。”[169]他同时强调：“我在画中追求光线，还有空间和气韵”[170]赵无极在他的抽象画作中追求“灵性”的表达。在他的作品中，空白是整个构图的精髓。画作像人的呼吸一样，赵无极的画作仿佛与观众一同呼吸。

艺术家试图牢牢把握物体的形态，深入到物体看不见的内在本质中。因此，通过视觉获得的形态并未丧失，而是与通过想象深入的内在本质相融合。

东方风格的“气韵”应当体现生命力和绘画的优雅，充满生气的艺术创作。在《02.01.65》（图 49）这幅作品中，气流向上升起，赵无极巧妙地表达了似乎看不见的呼吸动作，这些动作极为类似于人的呼吸。

“精神性”的表达是中国绘画思想中一个非常重要的部分，并且与东方传统息息相关。赵无极最为震撼的杰作《《1985 年 6 月至 10 月》（图 50 ）则完美展现了万物起源的思想。艺术家创造了一个迷幻的世界，通过朦胧的光线和淡雅的色彩，借助纯净的背景，他自由地作画，描绘出一些瞬间消失的东西，但这些东西的存在又充满了生命力（参见图版 51）。赵无极在绘画中大胆探索了“空性”的视觉表达。他常以画面中心密集而有力的笔触开篇，随后逐渐趋于疏淡，转而运用富于节奏感的自由线条，引导出一种缓慢而深远的叙述节奏。这种从凝聚到舒展的笔法转换，不仅展现了他对空间结构的独特理解，也体现了他始终追求的“和谐之美”（图 52）。

所有的艺术表现都是理念的体现，而每个理念则是艺术意识的显现。和谐美

---

[169] [法] 弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译。《赵无极自传 》[M]. 上海：文汇出版社，2002 年:第 62 页

[170] [法] 弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译。《赵无极自传》 [M]. 上海：文汇出版社，2002 年：第 139 页

的美学类别属于崇高的范畴。赵无极强调主体与客体、人类与自然、情感与理智之间的协调与统一，以及在审美感知过程中各种美的形式，带给人们美的享受。和谐存在于美丽和崇高之间的坚硬与柔软的全面美中，其潜在意义同时包含了阴阳、适度的情感冲击、隐喻、优雅和宁静。

赵无极始终强调艺术创作应根植于传统，“我们不能推翻过去的传统，反对传统是不对的，应该接受最好的东西，经过消化，变成自己的。我对中国中国的传统一直很尊敬，中国好的东西实在多，铜器、瓷器、书法、绘画。我们的民族传统很丰富，是个很幸运的民族。”[171]，“中国这么多最好的传统，每一个人只要拿一部分自己最喜欢的，对自己的性格最接近的，把它消化，然后把学到的西方的东西——要拿好的东西，也不要收他们旧的东西，把两方面最好的东西合起来，然后再加上自己的个性，慢慢地自然而然地融合起来，那你的画风就有了。”[172]朱德群对此也有深刻见解说：“祖先的文化宝藏是取之不尽的，随着年龄的增长，我感到自己越来越'中国'了，毫无疑问，我永远是一个中国人。”[173]

赵无极的绘画展现出一种深邃而富有灵性的境界，具有难以言喻的意涵。他在西方绘画语言的基础上，深入吸收现代艺术观念，并通过与东方风格代表人物保罗·克利的精神对话，重新审视并探究中国传统艺术的内在价值。在此过程中，他运用西方油画的表现技法，传达东方艺术所强调的“灵性”与“不可捉摸”的美学特质，从而实现了从传统走向现代的艺术转化。赵无极将中西方文化精髓融于一体，创造出具有独特个性的艺术语言，使东方“气韵”的美感在西方媒介中焕发出新的生命力。皮埃尔·施耐德（Pierre Schneider）[174]

---

[171] [法]弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译。《赵无极自传 》[M]. 上海：文汇出版社，2002 年：第 200-201 页

[172] [法] 弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译。《赵无极自传 》[M]. 上海：文汇出版社，2002 年：第 202 页

[173] 肖小兰:朱德群的自由精神 [N].东方早报,2014 年 4 月 2 日，

[174] 皮埃尔·施耐德（Pierre Schneider，1925－2013）是 20 世纪法国著名的艺术评论家、作家和策展人，以对现代艺术尤其是亨利·马蒂斯（Henri Matisse）的深入研究而闻名。他的工作涵盖了艺术评

认为，“赵无极具有罕见的使对立世界共存的天赋，因为他懂得于不平衡之中保持平衡的艺术，这种严密性，既不是东方也不是西方所教给他的，然而幸亏这二者，他才找到它。因此，对于他来说，东方与西方的角色似乎完成了。”[175]正如这一评价所揭示的那样，赵无极在中西绘画传统之间起到了独特的连接与转换作用，是沟通两种视觉文化的重要桥梁。赵无极曾坦言：“随着我思想的深入，我逐渐重新发现了中国。我最近的画作自然而然地反映中国。或许悖谬的是，这种向深远本原的归复，应该归功于巴黎。”[176]巴黎对赵无极成长的影响毋庸置疑，正是在这座城市，他完成了对中国艺术精神的重新发现与自我定位 —— 中国艺术精神在其画作中的回归，成为他艺术生涯的重要转折。

朱德群

朱德群（1920 年 5 月 22 日—2014 年 3 月 26 日）生于安徽萧县白土镇（当时属江苏省），出身于一个行医世家。1935 年，他考入杭州国立艺术专科学校（今中国美术学院），系统学习西方绘画，1941 年顺利毕业。1955 年定居法国，1980 年取得法国国籍。1997 年，他获选为法兰西美术学院终身院士，成为国际艺坛极具影响力的华人艺术家之一。朱德群与赵无极、吴冠中，以及林风眠、吴大羽的弟子们一道，使西方艺术界看到了中国油画的崭新面貌。作为为

论、展览策划、艺术史研究以及文化批评，在法语和英语世界都有广泛影响。是赵无极艺术的重要见证者和传播者，更是其精神世界的深度解读者。他在法语艺术评论传统中，帮助赵无极建立起一种超越中西的艺术身份，也正因为有像施耐德这样敏锐而深情的评论家，赵无极的艺术才得以在 20 世纪西方文化语境中被真正理解与接受。

[175] [法] 弗朗索瓦·马尔凯著，邢晓舟译。《赵无极自传》 [M]. 上海：文汇出版社，2002 年：第 209 页

[176] 赵无极绘画六十年回顾展组织委员会编。《赵无极绘画六十年回顾 》[M]. 上海：上海三联书店，1998 年：第 283 页.

数不多能够将中国书画传统成功转化为现代艺术语言的艺术家，他凭借深厚的文化修养与卓越的创作能力，在世界艺术史上书写了独特而深远的一笔。

朱德群在西方艺术界被广泛视为抽象绘画的重要代表，其创作轨迹深刻参与了西方现代主义绘画的演进过程。然而，相较于其他现代主义艺术家，他的作品所展现的独特性在于其中所流露出的东方意蕴。这种意蕴不仅体现于图式与色彩的运用中，更成为其审美结构与精神世界的内在基调。可以说，他的绘画语言以一种潜隐而深刻的方式完成了东西方文化资源的内在融合，其艺术特质可被概括为：“赋抽象以灵魂，赋无形以哲思”。法国艺术评论家皮埃尔·卡巴那曾评价朱德群的绘画“光斑和白热的点簇吸引目光，将威胁人的黑暗驱散，浑浊的空气使远景窒息。而喧闹的色彩又铺展开新的天地，在不断变化的无垠田野里，节奏相互碰撞。在表面的抽象后，宇宙就存在这里，还有古老的儒道两家所珍视的永恒之真。色彩和对比构成有节奏的混沌，正是在中国意义上山、谷、云、水的脉理。”[177]

朱德群自幼接受传统中国文化教育，其审美观深受中国绘画理念的影响。他偏好国画的审美取向，强调艺术的精神内涵与意境表达，而非对客观形式的再现。国画讲究“高远”之境，注重风格气韵的营造，尤为重视文学素养、书法技巧与艺术构思在绘画中的有机融合。1955 年，年仅 35 岁的朱德群赴巴黎求学。在 20 世纪的巴黎，这座被誉为世界艺术中心的城市，艺术流派纷呈，竞争尤为激烈。对于一位华裔艺术家而言，能在此脱颖而出并最终成为法国艺术学院终身院士，不仅极为罕见，甚至对本地艺术家而言也殊为不易，这无疑印证了其艺术成就的卓越与其在中西融合道路上的独特探索。

朱德群的成功，源于他抽象油画所展现出的卓越艺术高度，以及其中对中西绘画语言的深度融合。这一成就得益于他对中国经典哲学、传统书法与绘画的深刻理解，以及对中西方艺术流派精髓的全面探究。法国评论家让-法郎索瓦·沙

[177] 李新。《赋抽象以诗意 —— 朱德群抽象派油画印象》[J]. 艺术评论，2014 年第 6 期：第 77 页.

布朗曾盛赞朱德群为“20 世纪的'宋代画家’”[178]。这一高度评价，无疑在朱德群的艺术生涯中具有重要意义，凸显了其创作与中国古典绘画精神之间的深刻关联。他巧妙地将东方艺术中细腻含蓄、富有诗意的表现语言与西方绘画中强烈的形式感与色彩张力有机结合，形成了极具个性与文化深度的艺术风格。

朱德群的艺术在二十世纪七十年代逐渐步入成熟阶段，他对于光与影的体悟，逐渐与中国传统的宇宙观产生共鸣。在谈及自己的艺术追求时，他如此表达其理念：“阴阳指的是暗与完,实际上就是光 我所要表现的是光。我的绘画思想是天、地、人合一。”[179]在艺术探索中，他将中国古典哲学中关于阴阳变迁与“天人合一”的思想，与西方绘画中的光学表现语言加以融合，在画面中营造出极具东方精神的光影氛围与色彩韵律，构建出独特而富有诗性的视觉空间。

在朱德群的抽象绘画中，光与色彩并非西方印象派所强调的自然光影与客观色调的直接再现。他的画面并不追求对外部现实形象的还原，也与现代主义绘画路径存在显著差异。他常常自由地加强或削弱光线的强度，有意使其显现或隐去。在其作品中，光不仅构成画面的形式元素，更转化为内容本身，成为传达个人情感的象征语言。朱德群通过对明暗、冷暖、灰度与纯色的多重对比，并结合不同形状与尺寸的色块组合，使画面在色彩的张力中生成出光的感受。这种光效并非源于画面之外的光源，而是如同从画布本身均匀逸出，从而牢牢吸引观者的视线。受到伦勃朗光影表现的启发，朱德群倾向使用厚重的色调，其画面中的暗部充满模糊与隐喻，亮部则清晰鲜明。在大片沉暗的背景中，往往有一团或数团明亮光斑穿插其中，并与周围的光色互相融合或呼应，构成跳跃与律动的节奏。借由色彩间的动向性，他营造出光从黑暗中涌现、交错、碰撞、并四散扩展的视觉动态。

---

[178] 《朱德群的艺术品评》 [J]. 中华儿女（海外版）·书画名家 [China Profiles (Overseas Edition Artists)], 2014, (5): 第 16-17 页.

[179] 周瓦。《朱德群传》[M], 南京：江苏人民出版社，2011 年：第 128 页.

有时，他反其道而行之，在明亮区域点缀深色块或浓重线条，这些如幽暗的阴影般存在，仿佛是光线无法触及的深渊，或海底暗礁，由此构建出更加对比强烈的光影张力。在他的油画作品中，深色调——如黑色——常借助厚重颜料与宽大笔触留于画布，其笔触流动且柔韧，呈现出与中国“泼墨”技法相似的意象效果。与此同时，鲜明色彩则饱满浓郁，层次分明。他还以快速的笔法营造出类似于中国绘画中“飞白”的质感，使底层色彩在笔触空隙中若隐若现，仿佛透光一般。有时他还通过“点睛”般的色彩叠加，在透明与覆盖之间形成丰富的层层过渡，使光影效果更具穿透力与表现张力。

朱德群善于运用色彩强化光的吸引力，而光的运用又进一步增强了色彩的张力与感染力。他基于对自然的深刻感悟，从大自然中萃取出纯净、明亮且和谐的色彩，构建出宛如交响乐般层次丰富、张力十足的视觉图景。水中天认为：“中国文化习惯于放任的局部表现和有序的整体关系。朱德群在千变万化的形、色组合中，总是保持着整体形式的和谐。他的抽象绘画是有“中心”和“边缘”,有“光源”和“阴影”的绘画。边缘的幽暗和中心的明丽,背景的沉着蕴藉与前景的跳动张扬，使人联想起“宾主”、“进退”、“应对”这些理念。整体色彩布局经过深思熟虑的安排,而斑块、线条的飞跃和游走，总是保持着即兴发挥的清新奇妙。他从容地准备好有冷暖、明暗,有“大气’深度和特殊“情韵”的空间,等待“主角”的出场。这个“主角”就是他的画笔”[180]。朱德群的绘画作品往往激发观者对宇宙与自然万象的深层联想。他在色彩上的处理尤为丰富，尤其偏爱蓝色系。在朱德群的艺术观中，蓝色象征着天与海，是最富有生命力的色彩，亦代表着“宁静”、“碧波荡漾”与“初夏气息”。他巧妙地运用色相接近、色度不同的邻近色来构建画面的主调，并在其间点缀以几抹明亮、纯净的对比性色块。这些色彩碎片在画面中的布置，无论是其位置、尺度、浓淡还是虚实关系，都体现出艺术家深思熟虑的构图意识。对比色在画面间穿梭跳跃，犹如乐章中的高音，使整幅作品充盈着灵动的节奏与光感。

[180] 水天中。《朱德群和他的画》［J］. 文艺研究，2000，（5）：第 114 页

1957 年，尼古拉斯·德·斯塔尔（Nicolas de Staël）[181]的抽象绘画回顾展给朱德群留下了深刻印象。这位俄罗斯裔法国艺术家的作品激发了他对自由表达与情感纯度的进一步追求。朱德群始终坚信，现实主义的“形式”有碍内在感受的释放，因此他毅然投身于抽象主义的探索之路。他的绘画逐渐摆脱具象图像的束缚，转而构建纯粹的抽象语言。在创作中，朱德群吸收了中国文人画独有的表达方式。他借鉴了“空”的理念，即通过画面中稀疏的笔触或留白，唤起观者的遐想与沉思。然而，他并未简单地模仿传统中国画的留白处理，而是以油彩全面覆盖画面，再通过图像结构的隐显、笔触的锋锐与柔和、色彩的沉静与饱满之间的关系，来呈现“空”与“实”的转换与交融，进而创造出属于他个人风格的油画语言。与西方抽象绘画强调点、线、面与色彩构成不同，朱德群将中国哲学中“有”与“无”的辩证思维注入其艺术之中，使抽象画不再仅是形式主义的游戏，而成为融合认知与感知的宇宙意象。在这一过程中，东方的精神性赋予他的作品深刻的思想内涵，也使他成功避开了西方抽象主义中常见的虚无主义倾向。

在创作过程中，朱德群常常聆听欧洲古典音乐。他的作品《冬之雪舞》便是在深受克劳德·德彪西的交响组曲影响下创作的。朱德群吸收并转化了音乐作品的节奏、能量、内容与情感。音响的缓慢与沉郁产生了深沉而浓烈的色彩，而旋律的流动则指引着画笔的运动方向。线条随着音乐的节奏变化，从深蓝到橙粉色，色彩的变换与他情绪的起伏紧密相连。世界与人类的节奏融合为一体。他于音乐里寻得想象空间的和谐之境，并将其从听觉维度转译为视觉表达。

在朱德群的抽象作品中，大小不一的点与富有动感的线条构成其典型的艺术语言。若将其作品中的“点”与中国书法中的“飞白”或“虚线”相对照，不难

[181] 尼古拉·德·斯塔埃尔（1914 年 1 月 5 日 - 1955 年 3 月 16 日），俄裔法国抽象画家。他生于圣彼得堡，1917 年随家人流亡波兰，后成为孤儿被比利时家庭收养 。1932 年进入布鲁塞尔皇家艺术学院学习，对古典素描等兴趣浓厚。1941 年开始创作抽象画，1944 年在巴黎举办首次个展。1950-1952 年达到创作高峰，1954 年参加威尼斯双年展。他的作品融合抽象与具象，常用调色刀涂抹浓厚色块，色彩搭配和谐，1955 年，他从画室跳楼自杀，年仅 41 岁

发现，他的独特风格深受中国传统书法与绘画语言的滋养与影响。

我们以图 53 为例，对它们进行了比较分析。图左是朱德群抽象画中选取的点的特写，这些点的变化比较丰富，主要取材于画面的亮色部分，仔细观察，可以发现它们具有中国单色画和书法中点的特征，即提点、方圆等，与图右（图 53）中的点完全一样。

朱德群艺术风格中各种点状的运用，源于他多年潜心钻研书法，古人云：“大画家精于书法。”精通书法帮助朱德群提高了自己的绘画技艺。书法中的“笔法”、笔画、书写风格及其表现力，都可以运用到绘画中。朱德群作品中中西方传统的和谐融合，使得他的抽象作品独具一格，突出于西方抽象主义画作之中，使他的艺术创作成为中国文化的宝贵财富。

《记忆的边界》（图 54）与《精神的复兴》（图 55）是朱德群（朱德群）典型的书法风格作品，这种风格的影响在《记忆的边界》中尤为明显，体现在鲜红、橙色、粉绿色和黑色点状元素的交织之中，从而使画面获得了动感。这些点状元素积极地填满整个画面。这使人能够感受到作品所营造出的愉快和欢快的氛围。在《变迁》一作中，冷色调的运用尤为突出，深蓝至浅蓝的渐变构成了一种梦幻般的空间氛围。画面远端的白色光斑似隐似现，如同一缕轻盈的雾气，唤起观者内心深处的想象冲动，引导其步入一个诗意的意境世界。相较于《记忆的边界》，此作中的点状形式布局更显匀称与沉稳，体现出画家对空间节奏与结构平衡的深度把握。

朱德群移居法国后，意识到抽象绘画与中国书法之间的相似之处，并回想

起唐代被誉为“草书圣手”的佛教僧人怀素[182]。朱德群开始尝试草书[183]风格的创作（图 56），这一风格他自幼便通过王羲之的《草书章法》而熟知。为了研究朱德群书法与其抽象绘画之间的内在联系，我们可以分析他的几件书法作品：《水调歌头》（图 56）、《无题》（图 58）和《光辉闪烁》（图 59）。画面中的线条长短粗细、轻重缓急不断变化，富有自由和律动的力量。为了表现自由奔放的生命节奏，朱德群将两支 12 厘米宽的毛笔捆绑在一起作画，正如草书中常用的方式。他对自己创作出的犀利线条与色彩感到满意，并在完成作品后保留了这一创作方式。在作品《无题》中，我们可以清晰地看到线条粗细的变化，以及从空白向充盈的过渡。画面右上角是以宽笔自由书写的部分；画面中部的细线则是以毛笔侧锋绘制，使其更为纤细而富有动感《光辉闪烁》（图 59）这幅作品以绿色为主调，线条与色彩彼此交融，飘逸的笔触仿佛在画布上舞蹈。

1969 年，朱德群特地前往阿姆斯特丹，观览为纪念伦勃朗诞辰三百周年而举办的回顾性展览。他被伦勃朗的作品深深触动，尤其被伦勃朗对光线的运用所吸引，他细致地控制着画布上高光和亮区的渲染。他将光线描绘成一系列线条，如同灯笼中射出的光束。画中的人物仿佛置身于聚光灯下的黑暗舞台之上。这种对光影的处理，强化了画面中主体形象的表现力，同时有意减弱了暗部之间的对比关系，使整体构图更具层次感，也营造出一种神秘而富有感染力的氛围。朱德群据此认为，伦勃朗对光线的掌控不仅体现为纯粹的绘画技法，更是其内在心境的自然流露。这些情感因素的融入，使作品在视觉之外蕴含了深刻的精神意蕴。因此，尽管已经过去三百年，伦勃朗的作品依然能够打动现代观众的心灵。让·卡尔多曾和朱德群说道：“ 您与伦勃朗的共性，是属于更

---

[182] 怀素（737-799），史称“草圣”，唐代杰出书法家。字藏真，僧名怀素，俗姓钱，汉族，永州零陵（湖南零陵）人，是大历十才子之一考功郎中钱起的侄子。

[183] 草书（草书）是中国书法中最具技巧性与艺术表现力的书体之一，可追溯至东汉时期（公元 25—220 年）。草书的主要特点包括：汉字结构简化，部分笔画被省略，其余部分则被大幅夸张处理。相比行书，草书的书写更为连贯、奔放。多个汉字常常连写成一体，形成连绵不断的笔势。

为深层的那种。特别打动您的是对绘画精致品质的追求，也就可以说，是他作品中的那种无比的真实性，他的超越时代的风范，激发您上溯到了艺术的最高境界。”[184]阿恩海姆写到：“最明亮的斑点有时还会确定一个空间方向，就像光线能够确立空间方向一样。当整个空间只有一个照明梯度时，眼睛就会被引向一个中心光源，这一中心光源可能呈现出来，也可能呈现不出来，正如线条透视中的没影点是由集聚线条暗示出来，而不必在画面中直接出现一样，一个光源的位置和照射强度，也可以通过它产生的间接作用而被暗示出来”，“每个画家和舞台设计师都很清楚，这样一种不均匀的照明，对提高深度效是多么有用，因为这样一种不均匀的照明绝不会被知觉为光线本身的性质，而是被知觉为 被照射事物的空间特征”[185]朱德群在创作中巧妙运用不同亮度的光源，以增强画面的空间层次与内在意蕴。例如，《发光体》（图 60）与《等待》（图 61）便是其代表性的作品之一。他通过光线的引导，将观者的视觉焦点集中于画布中央。《发光体》以蓝色为主调，橙色则被置于画面中心，以冷暖色的强烈对比强化光感效果。中央区域的暖色与周围背景的冷色调形成了鲜明反差，使人在静谧夜色中感受到内在的温暖情绪。在《等待》一作中，画家延续了向心式的构图方式。整体画面以蓝调为基底，中央强烈的白色光感成为视觉焦点，形成显著的空间张力。其周围散布着黄色、猩红、浅绿、蓝与黑等多种色彩，这种色彩间的互动不仅丰富了画面的层次结构，也在视觉上营造出明快而富有动势的节奏感。

抽象艺术先驱提出：“艺术家必须观察自己的精神活动并聆听内在需要的呼声，然后他才有可能稳妥地采用各种表现手段，不管它们受到世人褒扬还是贬斥。这是表达精神内涵需要的唯一方法。内在需要所要求的一切技法都是神圣的，而

---

[184] 祖慰。《朱德群 》[M]. 上海：文汇出版社，2001：第 212 页.

185 [美] 鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》 [M]. 北京：中国社会科学出版社，1985：第 425、430 页.

来自内在需要以外的一切技法都是可鄙的。”[186]

在分析朱德群创作轨迹与意义时，范迪安指出：“朱德群的抽象艺术拥有崭新的内涵和形态，以大自然万物的生命头主题，以光和色的交响构筑起天籁般的艺术境界，充满人与自然和谐的乐章，闪耀出人性的光辉。最为重要的是他将东方文化的思想观念、中国传统绘画的形式语言与西方抽象绘画的优长结合起来，形成了具有中国艺术精神和内涵的抽象风格，反映出一种超越时空和跨越文化边界的创造，启发了我们进一步认识中国艺术与文化对今日艺术创新的价值与意义。”[187] 朱德群将中国艺术理念与西方油画语言成功融合，其艺术成就备受推崇。深入剖析其作品的艺术观念，为中国当代艺术家带来成功的范本，中西艺术在某种程度上是相互关联、彼此影响的。在当代语境中，两者的碰撞与融合已成为不可逆转的发展趋势。当代中国艺术家应拓展视野，秉持兼收并蓄的理念，在传承中西艺术传统的基础上，提升自身的艺术修养与文化素养；以创造性的思维方式感知时代脉搏，深入观察自然与生活，将个体情感融入艺术表达；重视民族文化的精神内涵，以独特的个人风格创作出兼具形式美感与深刻意蕴的艺术作品，从而积极推动当代绘画艺术的发展，贡献独特的中国经验与文化价值。

吴冠中

吴冠中（1919－2010）出生于江苏省宜兴市，1936 年考入杭州国立艺术专科学校，1946 年前往法国留学，师从让·苏弗尔比（Jean Souverbie，1891－1981）20 世纪 80 年代初，他发表了一篇文章，开启了关于“形式美”的广泛讨论，随

[186] ［俄］康定斯基著，查立译。《论艺术的精神》［M］. 北京：中国社会科学出版社，1987 年：第 45 页

[187] 《朱德群的艺术品评 》[J]. 中华儿女（海外版）·书画名家 [China Profiles (Overseas Edition Artists)]，2014，(5)：第 16 - 17 页。

后提出的“风筝不断线”、“笔墨等于零”等艺术主张在美术界引发强烈反响，推动了艺术领域的思想解放与理论争鸣。

20 世纪下半叶至今的中国艺术发展历程中，吴冠中无疑是对现代中国画观念的演进和发展作出杰出贡献的重要艺术家与艺术教育家。他的艺术创作始终以中国文化为根基，兼容并蓄，融汇中西，形成了具有鲜明时代特征和独立学术思考精神的现代艺术风貌。

他长期投身于油画民族化的探索、中国画现代转型的发展路径，以及中西绘画语言融合方式的深入研究。在艺术实践中，以东方美学的‘意境’为核心，结合西方现代表现艺术的技法，探索出一种新的艺术表达路径。，开创出具有独特审美特征的绘画风格。在形式与精神层面实现了双向互动。他以油画媒介表达东方文化的内在气韵，同时借助水墨语言引入西方观念的结构与观感，创造出一种既植根于中国艺术传统，又具有当代表达张力的跨文化视觉体系。这种融合不仅拓展了油画的表现边界，也为中国当代绘画在全球语境中的定位提供了重要范式。

吴冠中深度整合了中国画的传统意境与西方现代艺术的表现手法，既借助油画语言展现东方神韵，又在水墨实践中融入西方现代观念。在作品如《交河故城》（图 62）、《寄畅园早春》（图 63）、《拉萨龙王潭》《清雪山村》等中，既重视油画的厚重质感与色彩饱和度，又注重传统写实技法如明暗光影的表现，体现了对东西方技艺的深入理解与创造性融合。

20 世纪 60 至 70 年代是吴冠中油画创作日趋成熟的阶段。在这一时期，吴冠中逐步确立了其独特的艺术风格与绘画理论体系，并朝着“丰实强烈”与“简约纯净”的艺术原则不断迈进。他不仅系统地吸收和提炼了西方现代绘画的形式语言，还突破性地探索了将中国传统绘画的审美趣味与油画媒材相结合的可能性，从而践行了他所提出的“风筝不断线”的艺术理念。

作品《秋瑾故居》（图 64）以黑白色调的简洁处理方式，呈现出更为鲜明的“简约化”与“概括性”倾向，被普遍认为是吴冠中由写实主义转向油画风格化探索的重要代表作。

吴冠中的早期风景画大多聚焦于江南水乡题材，在巴黎留学期间始终思考如何以油画语言传达水乡的独特韵致与诗意意境。其中最能体现他对江南热爱之情的代表作是《双燕》（图 65）。画面中耀眼的白墙与黑瓦构成视觉焦点，被灰调的天空与水面环绕。

作品整体呈现出清新、明快且富有诗意的氛围。画面右下角的灰色围墙与白色屋舍与画面中心的灰色河流及建筑形成呼应关系，此构图方案通过视觉权重分配形成稳定架构，其倾斜的动态趋势引导空间向画面左上部延伸，催生虚实相生的特殊视效。抽象色域与具象边界的辩证交织，既强化了图像的表现力，又形成了形式与内涵的复调结构进一步模糊了具象与意象之间的界限，赋予画面独特的视觉张力与形式美感。以及点与线构成的画面布局显示出艺术家对现实场景的重新组合，通过对画面空间的控制，形成了沉静而深远的视觉效果。尽管作品尺幅不大，却展现出一种自由而独特的氛围，以极为简练的方式呈现出江南水乡的自然风貌与人文生活。

吴冠中在国立艺专的时期也曾学习国画，其中对八大山人（朱耷）的造型特色有着深刻洞察，其明悟不仅体现在对传统笔墨的解构，更融入了现代艺术的形式美学思考。他说：“八大是我国传统绘画家中进入抽象美领域最深远的探索者”[188]，“凭黑白墨趣，凭线条动蘧透露作者内心的不宁与哀思”。[189] 自古以来中国的艺术家便对艺术创作中的意境建构予以格外重视：“凡画山水，是要得山水性情，……自然心情即我情，心性即我性，而落笔不生软矣……自然水情即我

[188] 吴冠中：《东寻西找集》[M]，成都：四川人民出版社 1982 年，第 89 页

[189] 同上

情，水性即我性，而落笔不板滞矣。”[190]这样的传统给他带来了更多的思考。

在吴冠中艺术思想的形成脉络中，林风眠所产生的影响具有不可替代性。从艺术渊源来看，尽管潘天寿的创作让他得以触摸传统绘画的精神内核，但真正促使其艺术观念实现现代转型的，恰恰是林风眠在艺术实践与理论层面的系统引导，他得以打开通往东西方艺术融合的大门，他逐步领悟了现代艺术精神的核心内涵，“从历史方面观察，一民族文化之发达，一定是从固有民族文化为基础，吸取他民族的文化，造成新的时代，如此生生不已。”[191]林风眠所倡导的 “中西融合”艺术理念，在吴冠中艺术思想体系中形成了深度的理念渗透与实践转化。

吴冠中表示关键是要分析对象的形式特点，突出其形式中的抽象美的特点。‘美’的因素和特色总潜藏在具象之中，要拨开具象中掩盖了‘美’的芜杂部分，使观众惊喜美之显露。”[192]在其水墨作品《松之魂》（图 66）中，形式语言的运用尤为突出。画面中的树木形象并未简单地摹写自然对象，而是一种视觉化的意象表达。粗壮的树枝在抽象的线条中若隐若现，宛如交响乐中流畅的旋律；随风飘动的斑斓树叶则以点状与色块表现，仿佛在“五声音阶的乐谱”中和谐呼应。富有情感的笔触与力量赋予画面强烈的表现力。他独特的艺术风格融合了东西方艺术的精粹，体现了他在具象与抽象之间寻求平衡的艺术思想。不得不赞叹吴冠中在具象形象中挖掘抽象美的视觉元素，并通过画面构成强化这一美感，从而增强了艺术作品的感染力。

中国画的“现代化”与油画的“民族化”，并非中西绘画两种对立范式的简单互换，而是在探寻其艺术规律内在共通性的基础上，尝试将油画语言的形式结构与表现气质，与民族绘画所具有的丰富表现力与文化精神进行有机融合。在吴冠中的作品中，我们可以欣赏到他如何克服工具（油与墨、画布与纸张）差异的局限，

---

[190] 张应杭：《中国传统文化概论》[M]，杭州：浙江大学出版社 2005 年，第 72 页

[191] 李树生：《林风眠研究文集》[M]，杭州：中国美术学院出版社 1995 年，第 56 页.

[192] 中国艺术网：《试论吴冠中绘画中的设计理念》 [2021-05-11]. http://art.china.cn/mjda/2009-02/24/content_2749232.htm

在具象与抽象之间取得平衡，将现代绘画的形式、节奏、韵律、抽象与中国传统绘画的生动活泼、意境深邃相融合著名学者李政道对吴先生的《流光》（图 67)进行了评论:“这幅反映‘复杂与简单’的科学主题画则更具有现代西方绘画的抽象意味，但其审美境界却又是具有中国特色的。……在艺术大师眼中，复杂的天地万物形态各异，运动不息，变化无穷，又相互联系，有其各自的共同规律,”《流光》这幅作品映照出了‘分形’、‘混屯’、‘聚’、‘散’、‘合’、‘点’、‘线’、‘面’所构成的自然现象的神谬……他以点、线、面，红、黄、绿 挥洒神谬，千变万化，化静为动，犹如乾旋坤转，‘墨之溅也以 灵，笔之运墨也以神’，是对吴先生绘画艺术的分析与肯定，也正是吴先生绘画艺术思想的真实写照。” [193]

吴冠中的艺术生涯起始于油画创作。尽管如今他被广泛认定为具有鲜明民族特征的重要艺术家，但其艺术探索与风格确立的核心阶段，始终围绕油画媒介展开。他的油画实践不仅体现了中西审美观念的互动融合，也标志着油画“中国化”路径的积极探索。在杭州国立艺术专科学校求学期间，他先后跟随林风眠、潘天寿两位先生研习油画与传统中国画技法，接受了系统的中西绘画基础训练。1947 年赴法深造后，于巴黎国立高等美术学院师从让・柯普（Jean Coubas）与让・苏弗尔比（Jean Souverbie）教授，这段留学经历为其艺术语言的现代转型构筑了关键基石。作为 “中西融合” 艺术理念的主要奠基人，林风眠对其创作思想的影响尤为深远 —— 他将西方印象派色彩表现与现代绘画构成原理，与中国传统水墨的泼彩技法、写意精神进行了深度交融。并融入自身的生命体验与审美意识，是最接近“中西会通、精神互融”理想图景的代表性艺术家之一。在林风眠的影响下，吴冠中深入体认中西绘画之间的异同，并在融合东西方艺术语言的过程中，逐渐形成了独特的理论与实践体系。吴冠中在林风眠思想的启发下，将其对中西融合的理解与绘画理论发展出一套被称为“林吴体系”的学术构架。这一体系不仅体现了中国现代绘画从传统走向现代、从具象走向抽象的发展轨迹，

[193] 程远、王仲皓:《浅论吴冠中 “中西融合” 的绘画艺术观》[J]，延安职业技术学院学报,2009 年，第 72 页

也标志着中国油画民族化进程中的关键转折点。

关于油画民族化的问题。一种观点认为，“我是中国人，我的画代表了中国人民，因此我的画具有民族性”；而另一种观点则主张，中国艺术家在从事油画创作时不必强调民族化议题，认为油画本身即为西方艺术语境下的表达方式。吴冠中在其艺术生涯中始终关注中西绘画语言的交融问题。他提出，油画的本土化并非简单地吸收中国元素，而是在逐步弥合中西艺术体系间的断裂与差异中，寻求一种和谐共存的路径。在这一协同发展的结构中，既要保留油画自身的表现逻辑，也要充分体现本民族艺术形式的审美特征。他强调，“民族形式”并非一成不变的模板，而是一个具有开放性与多样性的美学概念。同样，西方油画的表现体系也并非凝固不变，其发展历程早已由对自然实物的再现转向对艺术形象的独立构建。吴冠中认为，将西方现代主义绘画理念与中国民间视觉传统相结合，是推动油画本土化的重要路径之一。他进一步指出，油画的民族化应当循序渐进，是一个阶段性推进的复杂过程：在油画发展的初期阶段提出民族化，有助于消除断裂、帮助我们更深入地认识民族文化的本质；但当油画发展到一定阶段后，民族化的概念反而可能成为中国油画进一步发展的障碍。

正如吴冠中所言，他在艺术实践中始终坚持并有理有据地探索油画的民族化道路，同时深入研究中国传统绘画的本质特征。

在其艺术创作过程中，吴冠中始终通过实践积累经验，持续探索个人风格的发展路径，这一过程为传统绘画与书法在当代中国艺术中的转型提供了具有启发性的范例。作为一位风景画家，他始终坚持“向自然学习”的理念，长期进行写生训练，从成组速写发展到具有动势特征的“动感速写”，由此为其自由整合多种艺术资源奠定了基础。在中国传统绘画精神与抽象形式感的双重影响下，他高度重视情感在艺术中的作用，主张艺术应触及人的内在情感与精神感受。因此，在创作中，他灵活运用一切适宜的表现手法，以表达复杂、多元且难以直接传达的心理与情感状态。

他在法国求学期间积累了丰厚的艺术经验，广泛接触并深入理解印象派、后印象派、野兽派以及表现主义等多个现代主义艺术流派的观念与技法。这段经历对他日后的艺术发展起到了深远的推动作用。在中西绘画融合的探索中，吴冠中尤为关注形态美感与造型语言的建构，其不少作品亦显现出德国表现主义的审美影响。他主张，视觉艺术的根本在于“赋形”——即为事物塑造形式，只有当形式具备审美感染力，方能决定艺术作品的生命价值。在其艺术思考的早期阶段，吴冠中针对中国画坛的现状，提出“内容决定形式”的判断，进而从更具辩证性的角度深入探讨两者关系，指出“内容与形式在某种意义上是可以互为载体的”。他在创作道路上的坚持体现在“风筝不断线”的理念中：一方面不断吸收西方现代艺术的创新成果，另一方面又始终根植于中国传统文化的土壤之中，力求在两者之间找到真正的平衡。在油画和中国画两种媒介之间，吴冠中始终坚持这一哲学立场，走出了一条独具个性且富于开创性的中西融合艺术之路。

吴冠中并不关注现代艺术中对战争、工业文明的反抗或政治隐喻。他更重视视觉秩序与形式语言系统的美学结构，反对那些夸张、扭曲、脱离现实且违背传统文化与道德价值的装置艺术、行为艺术及观念艺术等表达形式，这些常带有病态的自我表现倾向，如怪诞荒谬的“胡言乱语式”艺术。他强调，艺术应当聚焦于真正的人文精神，而不是用扭曲、极端或荒谬的形式去替代作品的思想深度。在西方现代艺术的研究视域下，他的学术关注点集中于三大维度：视觉体验的创新性表达、艺术感知的敏感性建构，以及表现技法的多元性与抽象形态的普适性融合。这种研究取向在其系统研习西方现代艺术的历程中逐步形成注重汲取其核心观念与形式语言的本质特征：“视觉经验的新颖性;艺术感觉的敏锐性;表现手法的多样性;抽象形式的共通性” 。[194]

绘画作为一种文化的映射，同时也是一种社会性极强的艺术表达形式。中国传统绘画尤为注重内在精神与意境的营造，其艺术色彩蕴含着中华文化的深层本

[194]翟墨:《圆了彩虹 —— 吴冠中传》[M]，北京：人民文学出版社 ,1997 年，第 123 页.

质；而西方绘画则更侧重于外在形象的塑造与技巧的表现，体现了西方文化所崇尚的理性与形式结构。正是由于中西社会文化背景的差异，才孕育出风格迥异的绘画语言。离开了所依托的文化土壤，任何艺术形式都难以真正建立其深层价值。

吴冠中这样看待东西方绘画的相似性，以及艺术领域中的共性。传统的中国绘画经过长时间的慢慢发展达到了非常高的水平，不仅在工具和材料方面，也在审美取向和形式特征方面。正是因为长期而稳定的发展，中国绘画，特别是水墨画，才得以完善出一种精致、可靠的表达和创作方式——分阶段的表达技巧。

吴冠中用自己独特的理解方式来处理传统和传承，继承艺术传统并加以变革——这是伟大的创新。传统就像是逆流而上；如果你不前进，那就是在退步。在文化互动融合的进程中，对 “纯粹性传统” 的固守既无必要也不现实 —— 当面对多元丰富的当代社会图景时，若仅依靠传统艺术技法的既有范式，将难以精准诠释现代情感体验的深层本质。是没有前景的，土地正在收缩，中外的交流与艺术互动更像是一场青涩的恋爱，人类的力量无法阻止它。当它们相遇时，双方必然会发生变化，之后它们将进入一个新的层次，同时保持各自的特征。朱德群对于如何融合中西方艺术与文化，提出了自己的见解：“画家要在研究中国文化和西方文化的基础上创造，不要硬凑。真正的融合是融合东西方的思想，在作品中自然无形地流露，否则只能是拼凑。”[195]我们从中可以看出，吴冠中至少几十年来一直在思考艺术创作，并通过东西方两种艺术体系的比较，探索和研究传统中国画的发展与变革。吴冠中深入研究中西绘画艺术，寻找中国画与西方绘画的融合与创新，基于它们的相似性与差异性，努力推动两者的有机融合。他希望通过这一过程，使油画呈现本土特色，同时促使中国画实现现代转型，进而落实他关于“油画民族化与中国画现代化”的艺术理想。

3.3 书法与绘画：边界的打破——尚扬、祁海平与徐冰

尚扬

[195]金妹、张芳：《他衔接的是诗词 —— 朱德群巴黎访谈》[J]，美苑,2010 年第 4 期，第 31 页。

尚扬（生于 1942 年）是中国二十世纪八十年代“新艺术运动”中的重要代表，也是中国当代艺术领域具有影响力的艺术家之一。他在绘画实践中突破传统，致力于对中国传统意象的实验性探索与革新，自 20 世纪 80 年代以来逐步确立了独特的艺术语言与理念，并由此在中国现代艺术发展进程中确立了自身地位，赢得了广泛关注。尚扬的创作根植于中国传统文化，同时注重个性化表达，突破既定规范，走出了一条富有创新性的艺术道路。在其艺术生涯中，尚扬创作了大量具有自由精神与写意特征的绘画作品，这些作品不仅展现了他个人独特的艺术语言，也对中国当代艺术的发展产生了深远而持续的影响。

从尚扬的作品体系来看，其艺术创作动机与中国传统绘画之间存在深刻的内在关联。“中国意象”不仅根植于他的内心认知，也在其艺术实践中得以体现。他的创作风格逐渐由西方路径转向更具中国传统意味的“东方气韵”。 当下中国艺术正经历深刻的转型，对传统的重新审视与对现实社会荒诞性的探索，成为重要的艺术命题。尚扬的绘画作品不仅承载着对传统的回应与转化，也体现了时代变革中艺术语言的延续与革新。尚扬的创作历程始于改革开放初期的主题性绘画作品，随后逐步发展，并在其后期代表作《董其昌计划》（插图 68 - 70）中达到一个重要的艺术高峰。

中国学者、艺术评论家王鲁湘说：“尚扬所有的作品都有一种‘岁月留痕’的感觉。或许这就是他对于画家这一职业的理解，或者说，对于绘画的理解”。[196]他已经创作了数十年，作品聚焦于自己的情感，将自然中的一切视为有生命的存在。近年来，尚扬越来越多地深入探索将自己的灵魂与世界、自然和文化神秘融合的过程，他所展示的事物是偶然和无意识的，因为他专注于创作的过程，而非结果，沉浸于内心的自由状态。

尚扬在 20 世纪 80 年代的作品逐渐呈现出抽象性与表现性的特征。1991 年创作的《大风景》系列，成为其成熟风格的高峰之一。

---

[196] 王鲁湘：《当代的，中国的，尚扬的》[J]，美术文献,2015 年增刊 2，第 54 页

尚扬认为,若中国文化希望实现真正的复兴,并在全球语境中获得广泛认同,就必须在接纳当代审美标准的同时，对自身传统进行必要的批判性反思与解构。从早期的写实主义实践到后期趋向于后现代主义的探索,尚扬不断调整艺术语言与表达方式，尤其是在《大风景》之后的发展系列中，他成功把握住传统艺术与当代社会议题之间的关键交汇点。多年来，尚扬独特的风景画常常被置于自然环境问题的语境中加以讨论。在《大风景》系列中，有几件代表作品:《蛇年大风景》（图 71）、《大风景 9996》、《剩余水图－1》等这些作品尺幅巨大，视觉效果极具冲击力。

“人类文明在大地上的痕迹尚且如此，诗人、学者、画家于纸上、布上、墙上的痕迹又命运如何呢？尚扬曾在他的画册扉页的题记中写道：‘多年以来，我以日志和手迹的方式，记录下我们正在剥蚀和坍塌的风景。’”[197]这些具有东方表现力构图与抽象特征的“中国式风景”,在色彩运用上展现出一种不同寻常的处理方式，这在尚扬的创作中较为少见。他对于回归中国传统文化的立场虽未直接表露，但却清晰可感，并在对传统书法与绘画的当代表达中，找到了属于自己的艺术语言。

谈及中国传统绘画时，尚扬的表述充满文化自觉与历史厚重感，字里行间既包含着对传统的敬意，又透露出对当代发展的深切期许,“一开始学油画,觉得它很有表现力。但学进去之后,在反观中国画的时候，就发现它的魅力对我是没有终结的，中国辉煌的文化传统对我来说是没有终结的。我有一个想法,怎样在油画的范畴中把紧紧拉住我心的中国的东西用进去,又使它不变成比较浅在的图式化作品。当然,真理和谬误之间仅一步之差。有时我常常分析自己,是不是有这个能力,但这无疑给了我一个挑战,这正是我工作的主要目的”[198]。在当代语境中，尚扬作品所展现的艺术高度与文化价值，具有重要的学术与历史意义，理应获得应有的尊重和发扬。同时，他在创作中所融汇的中国传统书画元素，也赋予这些形式以新的现实意义，值得深入探讨。尚扬的艺术实践已成为当代青年艺术家的

[197] 王鲁湘:《当代的，中国的，尚扬的》[J]，美术文献,2015 年增刊 2，第 57 页

[198] 余虹:《“大风景”：尚扬的艺术世界》[J]，文艺研究,2004 年第 5 期，第 113 页

重要灵感来源，为他们的艺术探索注入了持续而深层的生命力。

祁海平

祁海平 1957 年 11 月出生，1982 年毕业于广西艺术学院美术系，1991 年结业于中央美术学院油画研修班，1992 年调入天津美术学院任教。

祁海平长期研习传统书法，并创作出具有现代意涵的书法作品。他以写实绘画为基础，在中国书法、西方绘画及音乐之间自由游走。在创作过程中，他有意识地将中国书画的艺术理念与油画语言相融合，使画面呈现出独特而精致的形式美感。对音乐的执著与敏感也深刻地渗透到他的绘画实践之中。他的作品或展现出文人风格的内敛与优雅，或呈现出现实生活中的刚毅与真挚气质，体现出其多重文化语境中的艺术表达。

20 世纪 90 年代中期，他完成了创作上的一次“解放性”转变，开始探索一系列抽象作品。在这一阶段，他的画面不再聚焦于现实生活中的具体空间，而是转向表现艺术家思想与情感自由流动的精神维度。著名评论家水天中先生评价他的作品写道：“运用绘画的基本元素，“创造黑白两色的各种抽象形态，传达现实的体验与心灵的激情。”生活中一切“自然的印迹和人们随意涂抹的线条”为他的绘画语言提供了丰富的想象。这些油画作品中的笔意，足以使人产生“心手遗情，书笔相忘”的联想，从而进入主客合一，神与物化的境界，逐渐形成了独特的祁海平格调”。[199]

从祁海平的创作生涯来看，和大多数中国人一样现实主义作是他艺术的开始。艺术生涯初期，他重视现实主义的基本功训练，注重客观规律与对物象的精准再现。1988 年，他前往鲁迅美术学院，参加由法国专家伊维尔主持的油画大师班，学习油画技法。1989 年，他进入中央美术学院油画进修班学习。在研习素描的同时，他对印象派大师德加进行了深入研究。从德加简练的线描、自由的笔触、构

[199] 祁海平：《祁海平作品集》[M]，北京：人民美术出版社 2017 年版，第 1 页

图的剪裁、色彩层次的涂抹，到严谨的塑造与松弛的混沌状态，祁海平在这些阶段性训练中积累了丰富的经验。然而，这些早期对大师的学习仅是祁海平艺术道路的起点。在中央美术学院进修班毕业展上，他展出了一组以音乐为主题的系列作品。这一系列作品表现的是演出与排练的特定场景，构图类似全景式的视角，采用多层次擦拭与色彩堆积的技法，逐渐营造出粗糙而有质感的画面效果。随着创作的深入，祁海平愈发重视整体氛围的营造，画面细节逐渐被弱化。他通过这一表现方式，表达自己对音乐与演出现场的情感感受（图 72）。

他向抽象的转变，与他长期对书法的热爱以及聆听交响乐的习惯密切相关。这些精神体验成为他艺术语言转向抽象的重要内在动力。

1991 年祁海平完成学业后，开始频繁获奖，也由此进入了对自身创作道路的深入反思。他意识到自己不能再止步于模仿，必须形成属于自己的艺术风格。祁海平说：“禅宗的思维对我有所启发，它认为向外寻觅反而容易迷失，提倡向内觉悟。所谓“顿悟成佛”，就是要当下见性，”[200]他体悟到，个性不是去寻找的，而是当你渴望表达时自然流露的。当一个人真正想说什么的时候，个性也就开始出现。因此，艺术创作必须摆脱一切束缚，完全依据自己的真实愿望去行动，从兴趣、能力出发，用属于自己的语言说话。

康定斯基曾在其著作中指出：“凡是由内在需要产生并来源于灵魂的东西就是美的” [201],他认为，艺术的发生源自内心的驱动，而这种精神层面的渴求正是绘画诸多问题的核心所在。他还借助音乐的理念来论证绘画的抽象性。现代音乐的发展史也启发祁海平，新的艺术有时源于形式的突破，有时源于观念的转变，形式与观念的革新往往交替出现。绘画语言的转变亦是如此，无法一概而论“先有形式”或“先有观念”。

[200]祁海平：《祁海平作品集》[M]，北京：人民美术出版社 2017 年版，第 209 页

[201][俄] 瓦西里·康定斯基著：《论艺术的精神》[M]，北京：中国社会科学出版社 1987 年版，第 70 页

祁海平在绘画风格的演变中，深受书法与中国画的熏陶，同时又热爱古典音乐。他在油画创作中融入现代书法的元素，运用黑白为主的图像构成（图 73）。他擅长以水墨思维作画，笔触中的偶然性效果激发了他的视觉想象。他逐步削弱了作品中的客观形象，将透视空间转化为二维平面，用笔触与肌理的表现力构建画面，并进行了多种形式语言的探索（图 74）。

在祁海平的“黑色主题”系列作品中（图 73，75－76），我们清晰地感受到音乐对其绘画语言的深刻影响。画面中的黑白色块，仿佛呼应着钢琴键盘的黑白键——这种配色或许是巧合，但在东方水墨传统中，黑与白本就是最基本且最具表现力的色彩。在这些作品中，观者仿佛能“听见”指尖在琴键上起伏跳跃的声音，而画面的节奏又如同乐谱上的音符，令人震撼。大面积的黑色块面与大小不一的色彩构成互相牵引，如同乐曲中的旋律与和声。音乐是时间的艺术，绘画则是空间的艺术，而祁海平的“黑色主题”系列则在这两者之间搭起桥梁，营造出强烈的音乐氛围。层层叠加的笔触从清晰走向混沌，具象的细节被简化为黑白块面，情感在画面中流动、凝固，形成他所谓的“流动的凝固感”，宋代画论有云：“远观其势，近取其质”[202]（图 75）。

从早期将人物与背景进行抽象化处理，到后期趋于纯粹的抽象语言，他的绘画发展呈现出由表现性向抽象性的自然转变。这种演进不仅是形式语言的深化，更是精神维度的突破。蒙德里安强调艺术作品在内容与形式之间应达到和谐的平衡。他提出，真正的艺术应摒弃偶然与主观情感的干扰，通过对基本元素——线条、色块、结构的精准运用，构建出纯粹的秩序与永恒的美感。他坚信，形式的简化与抽象化并非削弱艺术，而是使其更接近精神的本质，“为了艺术的真正抽象，换言之，即艺术不再现事物的自然表象的各种关系，使物体非自然化的法则是至关重要的”[203],他曾回顾自己在中国美术馆的展览时的感受：“当我在美术馆

[202] 祁海平：《祁海平作品集》[M]，北京：人民美术出版社 2017 年版，第 209 页

[203] [美] 罗伯特·L·赫伯特（Robert L. Herbert）编，林森、辛丽译：《现代艺术大师论艺术》[M]，南京：江苏美术出版社 1990 年版，第 144 页

展厅里远远地看自己的作品时，发现黑白之间像大山大水一样有气势，闪烁着某种精神的力量，我感到其中具象的人物已经多余，因为它会把观者的注意力引到题材的表面，而忽略对整体精神氛围的感受。我认为黑白语言的丰富变化完全可以从物象中独立出来，直接呈现精神的气象。画为心声，只有去掉具象的因素，才会更直接更单纯地达到明心见性，不需要表现演奏者，而应该采取与音乐平行的方式，以绘画的元素 重新构成视觉的交响，才能成为真正的歌者。”[204]

在中国的艺术教育初期，写实主义被用作绘画教学的基础，这与西方的方法有所不同。对于像祁海平这样出生于 20 世纪 50 年代、经历过“文化大革命”时期的艺术家来说，向抽象艺术方向转变尤为艰难。许多人误以为将自己的艺术风格转向抽象是一件容易的事。然而，不论是哪种艺术形式，自由始终是杰出艺术作品最重要的特征之一。当我们在橘园美术馆观赏莫奈的《睡莲》时，可以看到画面上的笔触仿佛在飞舞，线条非常接近中国草书的书写方式，因此很多人能在莫奈晚期作品中感受到一种东方的韵味。这些作品与他早期的创作有着明显的区别。从他的作品中我们可以理解到：在追求自由的过程中，我们也在寻找新的限制。只有当我们找到限制时，才能获得真正的自由。在探讨艺术创作与自由意志的关系时，斯特拉文斯基有过这样的论断：“艺术越是受到控制，越是自由限制，越是深思熟虑，就越是自由的。”[205] 绘画的过程也是不断认识自我的过程。

德国艺术史学者、理论家兼哲学家沃林格曾提出观点，认为:“抽象冲动是人由外在世界引起的巨大内心不安的产物”[206]祁海平的抽象作品散发出一种巨大的能量和气场。艺术家在传承和传播传统中国文化方面发挥了重要作用：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”道者“无”也，无中而生有，抽象就是道的表

---

[204] 祁海平:《祁海平作品集》[M]，北京：人民美术出版社 2017 年版，第 210 页

[205] 陈佳怡:《斯特拉文斯基 “秩序与创造” 的解读》[J]，《北方音乐》2020 年第 24 期，第 233 页

[206] [德] 威廉·沃林格（Wilhelm Worringer）著:《抽象与移情：对艺术风格的心理学研究》，北京：金城出版社 2010 年版，第 13 页

达。“神无方而易无体”，打破一切事物的边界，回到混沌之初才能没有障碍，才能达到无所顾忌的畅游。“知其白，守其黑，为天下式”，“一阴一阳之谓道”，”[207]在研究这些命题的过程中，祁海平找到了自己的艺术方法论，并将其转化为作品：从《黑与白的交响曲》到《混沌之境》系列。《混沌之境》逐渐接近平面的笔触，画面将观者包围。天与地的气息相互交融，滋养万物。石涛说“笔与墨会，是为氤氲”。[208]指出这个主题完全可以通过纯粹的抽象语言来表达（图示 77）。

随着创作的深入，祁海平的作品变得更加大胆、轻松和自由。2010 年，他以书法为基础创作了《新草之象》；2014 年和 2015 年，他创作了《天书》（图示 80）和《万象新草》（图示 81）等作品，采用了屏风的形式。在祁海平的系列作品中，我们清晰地看到了书法的影子。这种视觉方式属于东方更属于世界，属于那些拥有传统中国书法和绘画技法的艺术家（图示 78-79）。

祁海平近年的作品不难发现，如《诗与字》、《混沌之境》、《庄子之梦》、《天书》、《万象新草》、《雨后蓝天》（图示 82）、《混沌之始》等，这些作品与中国文化主题紧密相关。通过观看朱德群的作品，能明显感受到东方画作的特质。祁海平一直对中国文化和艺术抱有浓厚的兴趣，但在当代艺术的语境中，单纯使用中国元素是不够的。因此，他尝试回归中国文化的经典，寻找灵感，找到属于自己的艺术语言。

抽象艺术可以定义为所有没有具象形态的艺术表现。祁海平认为，应该专注于表达什么和如何表达，以及如何将个人的思考与创意融入作品。如前所述，祁海平的早期作品保持了油画的质感和沉重感，但现在他有意消除“油画的味道”，使作品更加透明和平滑。

---

[207] 祁海平：《祁海平作品集》，北京：人民美术出版社 2017 年版，第 212 页

[208] ［清］石涛著，李晶晶编译：《谈谈诗 聊聊画：苦瓜和尚画语录》，苏州：江苏凤凰文艺出版社 2018 年版，第 60 页

通过对祁海平作品的观察，可以看出他创作背后所依托的坚实基础——源于中国传统书法与绘画的滋养。这不仅构成了他与其他当代艺术家的显著区别，也成为其艺术探索获得成功的重要支撑。

徐冰

徐冰（1955 年出生）[209]出生于中国重庆，北京长大，现为独立艺术家，1977 年进入中国最高美术学府（中央美术学院）版画专业学习，四年后以优异成绩毕业并留任助教。经过六年教学实践后取得该校硕士学位。1990 年应美国著名公立研究型大学(美国威斯康辛大学)邀请，以访问艺术家身份赴美进行艺术创作，之后移居美国。徐冰的个展足迹遍布全球，包括美国首都最重要的国家艺术机构（华盛顿国家艺术馆)、纽约先锋艺术展示空间（纽约新艺术博物馆)、欧洲重要基金会美术馆（布朗克斯艺术博物馆）以及中欧国家级艺术博物馆等代表性场馆（西班牙乔安·米罗基金博物馆、捷克国家博物馆）等重要艺术殿堂。其作品多次获邀参与国际重要展览，参展范围涵盖欧洲（英国、法国、芬兰、意大利、德国等)、北美、亚洲（日本、韩国等）及大洋洲等多个地区的艺术盛会。1999 年，荣获由美国麦克阿瑟基金会颁发的杰出人才奖（“麦克·阿瑟奖（MAC ARTHUR AWARD)”[210]），该奖项被视为美国文化艺术领域的最高殊荣之一。

徐冰的作品在观念上具有现代性，但在身份认同与实现路径上，却始终与中国传统元素保持深刻联系，如古籍、汉字、纸张、石刻印章和篆刻标识等。他花了近 10 年的时间完成《地书》（2003-2012），该书使用了来自世界各地的符号，旨在寻找一种适用于全人类的普遍语言。在这 20 年的创作中，徐冰找到了创造个人体系的艺术方法，这个体系既理想化，又对现有文字保持警觉。熟悉《天书》（1987 年，图 83–85）的人会注意到，该系列作品所采用的纸张在颜色与质地上各不相同，印刷过程中还特意选用了三种不同类型的纸张。徐冰坚守中国传统，这促使他在创作过程中与材料进行深刻互动，从而赋予作品出乎意料的力

[209] 《徐冰 - 简介》，徐冰官方网站，[2023-05-11]. https://www.xubing.com

[210] 《徐冰 - 简介》，徐冰官方网站，[2023-05-11] https://www.xubing.com

量（图 86-87）。他曾言道：“我有时喜欢用很陈旧的中国的技术材料，但实际上我希望自己的作品内在具有很强的观念和当代性，我希望把所谓现代、传统、当代、实用艺术、纯艺术、学院艺术或官方艺术等等混合起来，我觉得它们是你中有我、我中有你的，不是相互对立、互不相容的关系。艺术的真 正的深度来自于艺术和社会之间的关系的深度。‘与时俱进’，这话用在艺术上是非常合适的，谁的艺术能与时俱进，谁就是好的艺术家。”[211]徐冰认为，传统和现代就像磁场，因为在优秀的传统作品中必须有一些永恒的元素，这些元素在任何时代都具有价值。这就是所谓的“现代因素”，它超越了时间的界限（图 88-89）。

徐冰作为中国当代艺术的重要代表人物，是一位兼具思想深度与实践能力的艺术家。他致力于通过独特的创作方式，与公众共享其对艺术本质与文化问题的深层思考；他的创作始终处于不断探索的过程中，他反叛传统观念，打破传统的概念，使自己的艺术作品独树一帜。然而，他的艺术创作始终深植于中国传统文化的土壤之中，展现出鲜明的本土特色与文化根源。徐冰的作品始终富于思辨性，并以艺术形式向观众提出值得深思的题。徐冰以艺术实践介入社会，通过作品在呈现视觉美感的同时，也对社会现象与问题进行了深刻的诠释与反思。他拥有自己的品牌和艺术模式。在《天书》中创造的汉字是一种艺术探索的新体验；通过使用图形符号，带给观众愉悦并简化了日常生活；他始终坚持艺术创作的源泉来自生活的理念。徐冰的艺术理念一直是服务于公众的艺术。他最初创造了无意义的‘伪汉字’，而如今，凭借长期实践经验，他已发展出‘英语汉字’或‘汉语英语字母’等新形式，这些字母借助汉字结构特征传达语言意义，从而形成了形式与意义的分离。

徐冰在阐述其艺术理念时曾强调：“作为每一个不得不接受天生性格和成长背景的人，我们有什么呢？靠什么创作呢？现在看来，对我有帮助的是民族性格中的内省、文化基因中的智慧，和我们获得的有关社会主义试验的经验，

[211] 徐冰：《我的艺术方法（上）》[J]，装饰，2008 年第 3 期，第 6 页

以及学习西方的经验。”[212]在当代艺术语境下，徐冰的创作策略体现为对中国古典文化资源的系统性重构，将传统艺术元素转化为具有先锋性的视觉语言，通过对汉字的重构，赋予其新的视觉表达和观念载体。在艺术语言的革新方面，他开创性地实现了传统书画基因与先锋艺术形式的跨时空嫁接，树立了文化传承与当代转换的双重典范。

结论

在过去的百年间，大量杰出的中国艺术家不断涌现，他们在创作中巧妙融合了中国传统绘画与书法的精神内核与西方绘画的表现形式。中西绘画的融合不仅体现在形式语言的交汇，更体现为观念与内容层面的互渗与转化。尽管西方艺术对中国艺术的发展产生了深远影响，但尤需强调的是，中国传统书画在当代艺术创作中依然占据不可替代的重要地位。通过对 20 世纪至 21 世纪最具代表性的艺术家作品的考察可以发现，传统书画对于那些在中西文化之间穿梭、掌握西方油画技法的中国艺术家而言，在其风格建构与艺术语言形成过程中发挥了关键作用。

在比较中国当代艺术与西方艺术的差异时，笔者观察到：西方艺术家无论采用何种创作方法，普遍更为重视艺术语言的建构与形式创新；而在中国，无论是传统绘画还是先锋艺术，往往将艺术主题和思想表达置于优先地位，较少深入探讨形式语言、媒材特性与构成原理。这种重主题、轻形式的倾向，在一定程度上制约了中国当代艺术在视觉语言层面的深化发展。因此，在当前中国

[212] 徐冰：《自序：一个艺术家的文字观》[J]，湖北美术学院学报,2016 年第 2 期，第 59 页

美术学院的教学体系中，引入有关形式美学演变的系统课程，并加强对抽象艺术语言与媒材实验能力的培养，已成为提升整体艺术教育质量与创作水平的迫切任务。

在现代艺术的发展进程中，中国传统绘画与书法的美学精神，以及中国古代哲学对艺术家世界观的塑造，成为影响世界艺术史的重要力量。正是这三大要素——视觉传统、书写体系与哲学思想——共同构成了当代艺术不可忽视的核心结构，深刻塑造了众多艺术家的创作观念与实践路径。因而，本研究亦将其作为分析杰出艺术家创作实践的关键维度，展开系统而深入的理论梳理与个案研究。

本论文旨在探讨中国当代艺术作品中传统书法与绘画元素的运用及其演变过程。通过梳理与分析，笔者构建了一个关于中国当代艺术流派的分类体系，并系统总结了其主要发展方向。论文不仅回顾了现代与当代中国美术教育体系及艺术机构的发展历程，而且着重分析了当代中国最具影响力的几大艺术流派如何在中西艺术传统之间实现有效融合。此外，论文还提出一个重要论点：当代中国艺术教育体系在其形成与演进过程中，深受俄罗斯及苏联美术教育体系的影响，这种影响对中国艺术家创作理念与艺术训练方法的塑造产生了深远影响。

在本研究中所分析的美术教育者与职业艺术家，皆在中国当代艺术中延续并发展了传统绘画与书法的要素。这一传统的延续同样体现在那些成长于西方油画教学体系下的新一代中国艺术家之中。中国各地区均设有艺术类高等院校，这种分布格局不仅反映了中国各区域文化艺术发展的多元性，也为艺术家不论身处何地都能接受系统艺术教育提供了有力保障。近年来，中国高校与海外高校之间的师生交流愈加频繁，众多中外知名教授与优秀教师被邀请至中国的美术学院与艺术院校任教。同时，各大艺术院校也积极邀请国内外著名专家与学者举办艺术展览与学术讲座，营造出浓厚的创作氛围，有利于学生的专业培养与高质量艺术教育的实现。此外，中国的高等美术教育机构也不断派遣教师赴海外举办展览、开展教学交流，并通过多种形式推动国际合作与交流机制的建立与深化。

在对中国当代艺术大师创作演变的深入分析中，本文指出了中国艺术发展路径所呈现出的独特性。文章提出，面对中国民族艺术与文化遗产，尤其是博物馆与美术馆的馆藏资源，应当以更新的视角与策略加以审视与激活，从而推动中国艺术遗产在全球艺术语境中的当代表达与有效融合。许多杰出的中国艺术家正是在深厚的中华文化传统基础上，创造出兼具时代精神与思想深度的艺术语言与图像。为实现中国传统文化的创造性转化与创新性发展，亟需在全球化背景下加快文化遗产的活化利用与国际传播，拓展中国艺术家在国际舞台上讲述中国故事、展现中国精神的广阔空间。从民国时期崛起的艺术家——如林风眠、常玉、吴大羽、赵无极、朱德群与吴冠中——到当代活跃于国际艺术舞台的新一代艺术家——如徐冰、尚扬、祁海平，以及“实验水墨”“新水墨”领域的重要代表朱新建与李津，尽管他们的创作形成于不同的历史语境，但在当今中国乃至全球艺术界均获得了高度认可。这一历史脉络表明，中国艺术家以传统为根基展开的当代表达路径，不仅具备可行性，而且持续为全球艺术格局注入独特而深刻的东方思想资源与视觉语言，彰显出中国当代艺术在世界艺术体系中不可替代的重要地位。

在现代历史进程中，东西方文化经历了强烈的碰撞与交汇，这一现象在中国当代艺术的杰出作品中表现得尤为鲜明。以常玉的绘画为例，他的创作深植于中国传统绘画与书法的美学原则之中，同时又大胆采用了西方油画的材料与技法，将其作为表达手段。这种融合不仅体现了艺术家对两种文化传统的深刻理解，也促成了其独具个人风格的艺术语言的形成——在他笔下，东方水墨的意境与西方绘画的形式感相互交融，构建出一种跨文化的视觉语汇。

在本研究中，分析了中国传统书法与绘画对世界知名中国艺术家创作的影响。例如，作为“新巴黎画派”的杰出代表之一——赵无极的作品，如同许多其他中国艺术家的创作一样，体现了对古代书法与绘画艺术理论的实践运用，通过具有书法特征的技法来表达深刻的情感与情绪。他的抽象艺术作品有意识地融入了中国古代艺术家关于宇宙与万物的哲学思想，这使得他的绘画区别于西方的抽象艺术。由此可见，当代艺术的原则是在传统理论的基础上被重新建构的，这使得艺

术家能够形成个人风格，并创造出一种新的、有效的创作方法。

受到西方艺术与文化的启发，中国当代艺术家并未盲目追随西方的艺术理念，而是在新的西方艺术范式中重新思考传统艺术的观念表达方式，并保留自身的文化独特性。当代中国艺术家在创作中既传承了中国的传统，也吸收了西方的精华。这是一种跨文化的交流形式，体现出平等对话与互动的精神。

20 世纪初是中国社会的转型时期。在 19 世纪末至 20 世纪初之交，中国艺术发展问题成为讨论的焦点，其中首次系统地提出了深入学习西方艺术的任务。当时人们探讨：中国艺术是否只需借鉴西方的技术手法，还是应深入理解其艺术内涵？中国艺术家应否采用写实主义风格，还是应坚持传统的“写意”风格？——“写意”[213]。彼时学术界意见分歧，一派主张积极吸收西方理念，另一派则强调继承与发展中国传统绘画。在本研究中，特别指出了艺术与教育领域的革命者林风眠（林风眠）的关键作用。他一生致力于服务国家民族利益，力图在西方绘画形式与中国当代艺术之间寻找平衡。他对中国当代艺术的演进方向提出了他的主张 “中国现代艺术，因构成之方法不发达，结果不能自由表现其情绪之需求，因此当极力输入西方之所长，而期形式上之发达，调和吾人内部情绪之需求，而实现中国艺术之复兴。”[214]由此可见，林风眠强调的是一种“保持平衡”的艺术观：中国艺术应借鉴西方艺术的优势以弥补自身的不足，从而在传承中革新，在革新中保留民族精神。

作为东西方艺术寻求平衡的一个有力例证，本文引用了毕加索与张大千（张大千）之间的一段著名对话，这段对话体现了西方艺术界对中国传统绘画与书法的兴趣与尊重。毕加索曾向张大千提出这样的问题：“我最不懂的，就是你们中国人为何要跑到巴黎来学习艺术……不要说巴黎没有艺术，整个西方，都没

[213] 写意（“写”--书写，“意”--意境、意义）是中国传统绘画的主要风格之一，强调以自由的形式传达对象的意境与本质。写意画家多以山水、花鸟为主要题材，该风格在 8 至 12 世纪间形成于文人画家、佛道僧侣之中。

[214] 林风眠 著，朱朴 主编：《林风眠全集·4》[M]，北京：中国青年出版社 2014 年版，第 8 页

有艺术！[215]” 张大千听了解释道：“毕加索先生太客气了，我们中国画自然是源远流长，因为我们中国是个历史太古老的民族，但西方也盛产出非常多和非常优秀的艺术。”[216]不料，毕加索又惊世骇俗地指出：“真的！这个世界上谈到艺术，第一是你们中国的艺术，其次是日本的艺术，当然，日本的艺术又是源自于你们中国。第三是非洲有艺术。除此之外，整个西方根本没有艺术。所以我最莫名其妙的就是，为什么那么多中国人、东方人非要跑到巴黎学艺术不可呢？”[217]这段对话可能带有一些传奇色彩，但我们不难看出其中对我们传统中国绘画和书法的尊重。

作为英国著名学者、20 世纪中国艺术专著作者迈克尔·沙利文的重要论断，足以说明中西方学术界对中国现代艺术认识的变化与转折。他在书中写道：“1959 年，当我出版西方语言中的第一部研究此课题的专著时，西方同行们批评我为一个不值得严肃对待的课题浪费时间。那时，多年形成的西方偏见依然非常活跃”、“当那部书出版时，笔者因关注了一个不值得学者关注的课题而受到批评。西方批评家和艺术史家认为，20 世纪的中国艺术要么是传统的、百古不变的，因而鲜有历史性的价值，要么就是苍白无力的对西方的模仿。” [218]本研究正是对这种观点的有力驳斥。通过对中国当代艺术发展的深入分析可以看出，中国传统绘画与书法的元素在当代艺术中发挥着重要作用，尤其是在其国际化的过程中。在本研究中，作者分析了多位在创作中融合传统中国绘画和书法元素的杰出艺术家的作品及其多样的艺术方法。其中具有代表性的便是林风眠的艺术实践。他的作品尽管继承了中国传统绘画的经典特征，尤其是在女性形象的刻画上，但又具有极强的新意。在创作过程中，林风眠融合了中西技法，形成了独特的绘画风格，既体现了鲜明的个人风貌，又带有深厚的民族性。许多杰出中国艺术家的创作穿越国

---

[215] 澎湃新闻．《毕加索：西方没有艺术 中国艺术是第一》．[2022-06-24]. https://m.thepaper.cn/baijiahao_6433578

[216] 同上

[217] 同上

[218] [英] 迈克尔·苏立文（Michael Sullivan） 著，陈卫和、钱岗南 译：《20 世纪中国艺术与艺术家》[M]，上海：上海人民出版社 2013 年版，第 11、24 页

界与文化差异，展现了中西艺术文化的深度交融，这也是本研究所关注的重要课题。论文中还展示了与中国传统绘画与书法密切相关的油画、抽象绘画及装置艺术作品的艺术特色，重点分析了其思想内涵、意象体系、艺术表现手法及风格特点，力图揭示中国当代艺术在融合传统与现代、东方与西方中的独特价值。

以新水墨画及其代表人物谷文达、田黎明、李孝宣、李津、朱新建为例，揭示了“实验书法”的艺术特质，阐明了传统中国画与书法对当代中国艺术的贡献。

笔者通过展示传统书法与绘画在与当代中国艺术的历史文化互动中的艺术演变，成功完成了研究任务，阐明了当代中国艺术融合了西方油画技法与传统的特点。此外，作者对当代艺术学的贡献还包括对中国当代艺术演变历程的系统梳理，以及其在国际化进程中融入世界艺术空间的研究。通过分析当代中国艺术家作品中东西方艺术特征的关系，作者展示了中国当代艺术领军大师的创作，归纳了艺术家的共性与差异，回应了关于新艺术语言构建及当代中国艺术演变的问题。研究表明，传统书法与绘画的运用在很大程度上推动了当代中国艺术家在世界舞台上的成功，并确立了他们在全球文化进程中的重要地位。

论文勾勒了当代中国艺术的发展轨迹。年轻一代艺术家在继承前辈大师成果的基础上，创作出具有原创性和时代精神的艺术作品。除了传统的油画与雕塑，艺术家们如今还广泛运用数字技术、多媒体、装置艺术等多样媒介，开拓了新的艺术可能性。中华文明拥有逾五千年的悠久历史，中国境内 56 个民族各具独特文化传统。传统中国画与书法元素，以及蕴含其中的中国哲学思想，成为艺术创作的重要源泉，助力塑造独特的艺术风格，鲜明地传承着中华文化的精髓。

中国文化的深厚艺术传统孕育了 21 世纪中国当代艺术的核心成就。现今，中国当代艺术已然成为全球文化空间的重要组成部分，中国当代艺术凭借其丰富的表现力与创新潜力，展现出广阔的发展前景。

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ：参考文献

1. Айнде А., Чжань Мими. Орфизм: Художник Делоне. Шицзячжуан: Издательство хэбэйского образования, 2005. 阿英德、张弥弥.奥菲主义绘画大师:德洛内[M].石家庄:河北教育出版社，2005.
2. Арнхейм Р. Искусство и восприятие / Пер.д Тэн Шоуяо, Чжуан Цзянюань. – Пекин: Издательство Китайской академии социальных наук, 1984. [德]阿恩海姆,《艺术与视知觉》，滕守尧 / 朱疆源译，北京：中国社会科学出版社，1984 年
3. Арнэсон Х. История западного современного искусства / Перевод Цоу Дэнунь, Ба Жужи, Люй Тинь. – Тяньцзинь: Издательство Тяньцзинь по изобразительному искусству, 1994. 「美」H_H•阿纳森,《西方现代艺术史》邹德侬 / 巴竹师 / 刘珽 译，天津：天津美术出版社，1994 年

4. Бауэр Т. Искусство Востока и Запада / Перевод Ку Канвэй. – Шанхай: Издательство Шанхайского книжного и художественного издательства, 2021.
[美]西奥多·鲍维,《艺术中的东方与西方》; 曲康维译 , 上海 : 上海书画出版社, 2021 年
5. Биньон Л. Восточная живопись / Перевод Чжу Лянлян. – Шанхай: Издательство Шанхайского книжного и художественного издательства, 2021.
[英]劳伦斯·宾雍 ;《 远东绘画》, 朱亮亮译, 上海 : 上海书画出版社, 2021 年
6. Блэк В.Б., Бойтман Ю.К., Раздольская В.И. Анна Петровна Чубова (1905 – 1989) // К юбилею факультета теории и истории искусств Института имени И.Е. Репина. 75 лет / РАХ, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. – СПб., 2012. – С.137-139.
7. Боборыкин П.Д. Письма о Москве (письмо третье) // Вестник Европы. – 1881. – №. 7. – С. 378-379.
8. Бобров С. Записки стихотворца [М]. – Москва: Мусагет, 1916.
9. Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. – М.: Издательство ГТГ, 1951. – С. 93-95.
10. Брик О., Поливанов Е., Шкловский В., Эйхенбаум В., Якубинский Л. Поэтика: сборник по теории поэтического языка [С]. – Петроград: Государственная типография, 1919.
11. Ван Баминь. Общая история китайского изобразительного искусства: в 8 т. / Баминь Ван, Шушэн Ли. – Шаньдун: Просвещение, 1988. 王伯敏、李树声《中国美术通史》（共 8 卷），山东教育出版社, 1988.
12. Ван Ирэн. Анализ применения традиционных китайских узоров в

современном дизайне // Исследования в области художественного образования. – 2013 (12). - С. 52. 王有任.中国传统图案在现代设计中的应用探析[j].美术教育研究, 2013(12):52.

13. Ван Линь. Гетерогенные способы письма. – Гуйлинь: Издательство Гуанси по изобразительному искусству, 1999. 王林《异质的书写方式.南宁》 桂林：广西美术出版社，1999 年
14. Ван Линь. Пекинский искусство 1890-х годов. – Издательство Арт-тренд, 1997 王林《中国一八九后艺术北京》: 艺术潮流杂志社，1997 年
15. Ван Линь. Иной стиль каллиграфии / Линь Ван. – Наньнин: Изобразительное искусство Гуанси, 1999. 王林《异质的书写方式》南宁：广西美术出版社，1999.
16. Ван Линь. Искусство Китая после 80-90-х гг. / Линь Ван // Тенденции искусства. – Пекин, 1997.王林《中国一八九后艺术》北京：艺术潮流杂志社，1997.
17. Верещагина А.Г. Алексей Николаевич Савинов (1906 – 1976) // К юбилею факультета теории и истории искусств Института имени И.Е. Репина. 75 лет / РАХ, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. – СПб., 2012. – С. 96-99.
18. Взгляд других: западничество в современном искусстве / под ред. Цзоу Юцзин. – Пекин: Писатель, 1996. 他者的眼光：当代艺术中的西方主义 邹跃进 著 北京作家出版社出版, 1996.
19. Власова Р.И., Станкевич Н.И. София Владимировна Коровкевич (1919 – 2003) // К юбилею факультета теории и истории искусств Института имени И.Е. Репина. 75 лет / РАХ, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. – СПб., 2012. – С.144-146.

20. Ву Ган. Чжу Дечунь. – Хэбэй: Издательство хэбэйского образования, 2009. – С. 118, 133. 吴钢著.《朱德群》[M].河北：河北教育出版社，2009：118, 133.

21. Ву Гангли, Шоу Чуннин. Ву Даю: Собрание произведений (М). – Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, издание 2015. 吴崇力、 寿崇宁主编,《吴大羽：吴大羽作品集[M] 北京：中国人民美术出版 2015 年版,

22. Ву Гуаньчжун. Собрание работ Ву Гуаньчжуна. – Чэнду: Издательство Сычуаньского художественного издательства, 1989. - С. 295. 吴冠中：吴冠中文集「M」，成都：四川美术出版社，1989：295

23. Ву Гуаньчжун. У Дайу: Забытая звезда, открытая звезда. – Шанхай: Издательство Шанхайского образования, 2003. - С. 26. 吴冠中：吴大羽：被遗忘、 被发现的星「M」，上海：上海教育出版社 2003：26

24. Ву Чунли, Шоу Чуннин. У Дайу: Сборник работ У Даю. – Пекин: Издательство народного изобразительного искусства, 2015. - С. 13. 吴崇力、寿崇宁主编，吴大羽：吴大羽作品集[M] 中国人民美术出版 2015 年版，第 13 页

25. Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй. Традиционная китайская живопись и каллиграфия в программах обучения художественных вузов КНР // Россия-Китай Первый Российско-Китайский форум Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века. – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 254-256.

26. Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй. Художественное образование в Китае Нового и Новейшего времени (1840–1960-е гг.) // Декоративное искусство и

предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2023. – № 1. – Ч. 1. – С. 28–36.

27. Гао Минлу и др. История современного китайского искусства / Минлу Гао и др. – Шанхай: Народ, 1991. 高名潞等著《中国当代美术史》(1985–1986)，上海人民出版社，1991.

28. Гао Минлу. Движение 85: Гуманитарные тенденции в 80-х годах. – Гуйлинь: Издательство Гуанси нормального университета, 2007. 高名潞：《85 美术运动：八十年代的人文前卫》桂林：广西师范大学出版社 2007 年

29. Гао Минлу. История современного искусства в Китае. – Шанхай: Издательство Шанхайского университета, 2021.1 (переиздание 2021.11) 高明潞：《中国当代艺术史》上海大学出版社 2021.1（2021.11 重印）

30. Гарин-Михайловский Н. По Корее, Манчжурии и Ляодунскому острову [С] // Китай у русских писателей. под редакцией А.Д. Романенко. – Москва: Алгоритм, 2008.

31. Гаспаров М. Записки и выписки [М]. – Москва: Новое литературное обозрение. 2012.

32. Гегель Г. Философия искусства (Том III) / Перевод Чжу Гуаньцян. – Пекин: Издательство Коммерческого издательства, 1979. 「德」黑格尔，美学「M」（卷三），朱光潜译，北京：商务印书馆，1979 年

33. Глинтерник Э. Реклама в России: XVIII – первой половины XX века [М]. – Санкт-Петербург: Аврора, 2007.

34. Го Жохуэй. Опыт в живописи (династия Сун) / Жохуэй Го. – Цзянсу: Изобразительное искусство, 2007. 郭若虚（宋）:《图画见闻志》，江苏美术出版社，2007.

35. Го Моцзу. Полное собрание сочинений. Том 15: «М». – Пекин: Издательство

народной литературы, 1990. - С. 229. 郭沫若：郭沫若全集第十五卷「M」北京：人民文学出版社 1990 ：229.

36. Гомбрих Э. История искусства / Пер. Чжоу Фаньчжун. – Наньнин: Издательство Гуанси по изобразительному искусству, 2008. - С. 54. [英]E.H 贡布里希，艺术的故事「M」，范景中译，南宁：广西美术出版社，2008：54

37. Гу Юэ. Исследование искусства Чанг Юй. [Диссертация]. – Пекин: Тсинхуа университет, 2008. 顾跃.常玉艺术研究[D].清华大学,2008.

38. Гуо Моруо. Собрание сочинений Гуо Моруо. Т. 15. – Пекин: Издательство Народной литературы, 1990 г. 郭沫若：《郭沫若全集第十五卷》北京：人民文学出版社 1990 年

39. Гуо Руося (Сун). Записи о виденном и слышанном в живописи. – Сучжоу: Издательство Цзянсу по изобразительному искусству, 2007. 郭若虚（宋）：《图画见闻志》，苏州：江苏美术出版社，2007 年

40. Гусейнов В.Н., Чэнь Чунхуэй. Переосмысление выразительных средств традиционной китайской живописи и каллиграфии в абстрактной живописи Чжу Дэцюня // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2023. – № 3. – Ч. 1. – С. 326 – 340.

41. Гэ Лу. История теории китайской живописи / Лу Гэ. – Пекин: Пекинский университет, 2009. (葛路：《中国画论史》，北京大学出版社，2009).

42. Дана А. Философия искусства / Перевод Фу Лэй. – Пекин: Издательство Жизнь, Чтение, Новые знания, 2016. 「法」H.A.丹纳.《艺术哲学》. 傅雷, 译, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2016 年

43. Движение «Новая волна – 1985»: гуманитарный авангард 1980-х гг. / Гао Минлу. – Гуйлинь: Гуансийский педагогический университет, 2007. (85 美术运动：八十年代的人文前卫 高名潞 著 广西师范大学出版社, 2007.

44. Дело не в искусстве / Под ред. Ли Сяньтина. – Цзянсу: Изобразительное искусство, 2000. (重要的不是艺术 栗宪庭 著 江苏美术出版社, 2000.
45. Документы по современному китайскому искусству / Дэн Пинсян и др. – Хунань: Изобразительное искусство, 2010. 中国当代艺术文献 邓平祥 著 湖南美术出版社, 2010.
46. Егорьев В, Марков В. Свирель Китая [М]. – Санкт-Петербург: Союз молодежи. 1914.
47. Жуань Жунчунь. История изобразительного искусства Китайской Республики (1911–1949) / Жунчунь Жуань, Ху Гуанхуа. – Сычуань: Изобразительное искусство, 1991. 阮荣春、胡光华《中华民国美术史 1911–1949》，四川美术出版社, 1991.
48. Издательство Хунанского народного изобразительного искусства: «Документы о китайском современном искусстве». – Чанша: Издательство Хунанского народного изобразительного искусства, 2010. **湖南美**术出版社：《**中国当代**艺术文献》长沙：**湖南美**术出版社 2010 **年**
49. Инь Шуанси. Вглядываясь в живопись Тянь Миньмина // Журнал Цзянсу. – 1999 (8). **殷双喜《走**进阳光一读田黎明的人物画》,《江苏画刊》「J」丨 1999 **年第** 8 **期**
50. История изобразительного искусства КНР в 1949–2000 гг. / Под ред. Цзоу Юцзиня. – Хунань: Изобразительное искусство, 2002. (新中国美术史 1949–2000 邹跃进著 湖南美术出版社; 第 1 版, 2002).
51. История китайской масляной живописи (1911–1949 гг.) / Гл. ред. Люй Пэн. – Шанхай: Народное изобразительное искусство, 2021. (中国油画史（1911-1949）吕澎 主编 上海人民美术出版社, 2021).
52. История современного китайского искусства / Под ред. Гао Минлу. – Шанхай: Шанхайский университет, 2021 (中国当代艺术史 高明潞 著 上海大学出版社, 2021).
53. История современного китайского искусства / Под ред. Люй Пэна. – Шанхай:

Каллиграфия и живопись, 2020. (国当代艺术史 吕澎 著 上海书画出版社, 2020).

54. История художественной графики КНР (1949–1966) / Под ред. Чэн Люйшэна. – Пекин: Китайская молодежь, 2000. 新中国美术图史(1949–1966) 陈履生 著 北京中国青年出版社, 2000.

55. История художественной графики КНР (1966–1976) / Под ред. Ван Минсяня, Янь Шанчуня. – Шанхай: Народное изобразительное искусство, 2014. 新中国美术图史 1966–1976 王明贤、严善錞 著 上海人民美术出版社出版, 2014年.

56. Казимирская З. Б. Счастливое место - сады Чжоу Тинсю // Искусство. 2005 (01). - С. 106. ［美]卡兹米埃兹• z •波兹南斯基.幸福的地方--周廷旭创造的园景［J].美术,2005（01）：106

57. Кандинский В. О духовном в искусстве / Пер. Ли Чжэнвэнь. –Пекин: Издательство Китайского государственного университета, 2003. - С. 65.「俄」康定斯基: 艺术中的精神[M]: 李政文 译 北京: 中国人民大学出版社: 2003：65

58. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / Пер. Ча Ли. – Пекин: Издательство Китайской академии социальных наук, 1987. - С. 37. [俄］康定斯基.论艺术的精神[M]，查立译，北京：中国社会科学出版社，1987：37

59. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости: к анализу живописных элементов / Пер. Лу Сюпина, Вэй Дахая. –Пекин: Издательство Китайского государственного университета, 2003. - С. 90.「俄」康定斯基， 康定斯基论点线面「M」， 罗世平, 魏大海译，北京: 中国人民大学出版社:2003：90

60. Кандинский В.В. Собрание сочинений по искусству / Пер. Ли Чжэнцзы. – Пекин: Издательство Дзиньчэн, 2012. - С. 55. [俄]康定斯基著，康定斯基艺术全集[M]，李正子译.北京：金城出版社，2012：55.

61. Кант И. Критика способности суждения (Том 1) / Пер. Цун Байхуа. – Пекин: Издательство Коммерческой книги, 1965. - С. 68. [德]康德：判断力批判（上

卷)「M」，宗白华译，北京：商务印书馆，1965：68

62. Кант И. Критика способности суждения / Пер. Дэн Сяоман. – Пекин: Издательство Коммерческого издательства, 2007. 「德」伊曼努尔·康德.《判断力批判》. 邓晓芒 译, 北京：商务印书馆, 2007 年

63. Карпова Т.Л. Смысл лица. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 78.

64. Категории поэтических произведений (ши пинь) или поэма о поэте (стансы Сыкун Ту), династия Тан / Предисловие Ло Чжундина, Цай Найчжуна, У Чжунхая / Сыкун Ту. – Чжэцзян: Древняя литература, 2013. 二十四诗品 唐 司空图 著 罗仲鼎、蔡乃中、吴宗海 注 浙江古籍出版社 2013.

65. Кизик Дж. Понимание искусства / Пер. Чжу Цюнь. – Хайкоу: Издательство Хайнань, 2003. [美］约翰•基西克：《理解艺术》， 朱军译 ， 海口：海南出版社 2003 年

66. Клее П. Искусство Клее / Сост. Ван Мэйчин. – Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 2002. - С. 65. [瑞士」克利著，王美钦编.克利论艺[M]，北京：人民美术出版社，2002: 65.

67. Комитет по составлению местных историй г. Сямы. Годовой отчет г. Сямы. – Шанхай: Издательство Чжунхуа, 2004. - С. 550. 厦门市地方志编纂委员会编.厦门年鉴[M]，上海：中华书局出版， 2004：550

68. Кун Т. Структура научных революций / Пер. Ван Дахоу и др. – Тайбэй: Издательство Yuan-Liou, 1989. - С. 9. [美]库恩：科学革命的结构「M」，王道还等编译，台北：远流出版社，1989：9

69. Лан Шаоцзюнь. О современном китайском изобразительном искусстве. – Цзянсу: Изобразительное искусство, 1986. 郎绍君《论现代中国美术》，江苏美术出版社，1987 年第一版，1996.

70. Лан Шаоцюн. От натуры к абсурду: Ли Сяосян и его современная монгольская живопись. – Чанша: Издательство Хунаньского художественного издательства, 1997. – С. 92. 郎绍君.从写生到荒诞——李孝宣和他的现代水墨「M」.长沙：湖南美术出版社;1997 ：92

71. Ланг Шаоцзюн. Линь Фэньмин. – Хэбэй: Издательство хэбэйского образования, 2002. - С. 56. 郎绍君，林风眠「M」，河北：河北教育出版社，2002：56

72. Лау Сигуан. Пять лекций о мысли и методе (новое издание). – Гонконг: Издательство Китайского университета, 2000. 劳思光：《思想与方法五讲新编》，香港：中文大学出版社，2000 年

73. Летописи китайского искусства 1900–2010 гг. / Гл. ред. Люй Пэн. – Пекин: Китайская молодежь, 2012. (中国艺术编年史：1900–2010 吕澎主编 北京中国青年出版社, 2012).

74. Ли Вэйву. Собрание сочинений Сю Фугуана (Том 1). – Хубэй: Издательство Хубэйского народного изобразительного искусства, 2002. 李维武：徐复观文集[M]（第一卷），湖北：湖北人民美术出版社，2002 年

75. Ли Зэхоу, Лю Гангжи. История китайской эстетики». – Хэфэй: Издательство Аньхуйской литературы и искусства, 1999. 李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》，合肥：安徽文艺出版社，1999 年。

76. Ли Зэхоу. История красоты. – Тяньцзинь: Издательство Тяньцзиньской академии социальных наук, 2001. 李泽厚：《美的历程》，天津：天津社会科学院出版社，2001 年。

77. Ли Зэхоу. Сборник эстетических работ. – Шанхай: Издательство Шанхайской литературы и искусства, 1980. 李泽厚.《美学论集》.上海：上海文艺出版社，1980 年

78. Ли Ифэн. Классицизм в изменении времени // Современное искусство. 16. 李毅峰《古典的异化》，当代艺术「J」第 16 期

79. Ли Сянтин. Важное не в искусстве. – Сучжоу: Издательство Цзянсу по изобразительному искусству, 2000. 栗宪庭：《重要的不是艺术》苏州：江苏美术出版社 2000 年

80. Ли Сянтин. «Пища, цвет и пол» - движение новых литературных искусств и творчество Ли Цзиня // Национальное искусство. – 2008 (03). 栗宪庭《食色

性也--新文人画运动和李津的作品》，中国艺术「J」2008 年 03 期

81. Ли Сяосюань. Уходящее вчера: Мир искусства Ли Сяосюань. – Ухань: Издательство Хубэй по изобразительному искусству, 1999. 李孝萱：《流逝的昨天——李孝萱的艺术世界》，武汉：湖北美术出版社，1999 年。
82. Ли Цзинь. Альбом работ Ли Цзиня. – Чанша: Издательство Хунань по изобразительному искусству, 2007. 李津：《李津画集》，长沙：湖南美术出版社，2007 年。
83. Ли Цзинь. Жизнерадостность. – Нанкин: Издательство Цзянсу по изобразительному искусству, 2012. 李津：《活泼泼地》，南京：江苏美术出版社，2012 年。
84. Ли Цзинь. Путешествие Ли Цзиня в Австралию. – Нанкин: Издательство Цзянсу по изобразительному искусству, 2014. 李津：《李津澳洲行》，南京：江苏美术出版社，2014 年。
85. Ли Цзинь. Интервью с Суо И Ли Цзинь // Журнал искусствоведения. – 2016. – № 04. 李津《索一李津访谈》，美术文献「J」，2016 年 04 期
86. Ли Цзэхоу. История китайской эстетики / Цзэхоу Ли, Ганцзи Лю. – Хэфэй: Аньхойский университе, 1999. 李泽厚、刘纲纪《中国美学史》，安徽文艺出版社，1999.
87. Ли Цзэхоу. Путь красоты / Цзэхоу Ли. – Тяньцзинь: Академия социальных наук, 2001. 李泽厚《美的历程》，天津社会科学院出版社，2001.
88. Ли Цзэхоу. Сборник эстетики. – Шанхай: Издательство Шанхайской литературы и искусства, 1980. - С. 95. 李泽厚.美学论集[M].上海：上海文艺出版社，1980：95
89. Ли Чунцин. Эстетика даосизма и культура эпохи Вэй и Цзинь. – Пекин: Издательство китайского кино, 2008. - С. 57. 李春青，道家美学与魏晋文化「M」，北京：中国电影出版社，2008 年，57 页
90. Линь Му. Исследования живописи Китая XX в.: современная часть. – Гуанси: Изобразительное искусство, 2000. 林木《20 世纪中国画研究·现代部分》，广西美术出版社, 2000.
91. Линь Синьюэ. История китайской масляной живописи: эпическая история

искусства XX века. – Тайбэй: Издательство художников, 2002. 林惺岳：《中国油画百年史一一 20 世纪最悲壮的艺术史诗》，台湾：艺术家出版社，2002 年

92. Линь Фэньмин. Путь восточного искусства // Восточный журнал. – Том 23. – Выпуск 10. - С. 13. 林风眠，《东西艺术之前途》，载《东方杂志》第二十三卷第十号，第 13 页。

93. Линь Фэньмэнь. Путь восточного и западного искусства // Журнал Цзянсу. – 1993 (3). - С. 40. 林风眠《东西艺术之前途》，《江苏画刊》[J]，1993 年第 3 期，40。

94. Лу Хун. Атлас китайского современного искусства 1979-1999 годов (6 томов). – Вухань: Издательство Хубэйского образования, 2002. 鲁虹.《中国当代艺术图鉴 1979~1999（六卷本）》.武汉：湖北教育出版社，2002 年

95. Лу Хун. Атлас китайского современного искусства 2005-2009 годов. – Шицзячжуан: Издательство Хэбэйского народного изобразительного искусства, 2006. 鲁虹.聚变：《中国当代艺术图鉴 2005~2009》.石家庄：河北美术出版社，2006.年

96. Лу Хун. Двадцать лет современной масляной живописи. – Чанша: Издательство Хунанского народного изобразительного искусства, 2002. 鲁虹，《现代水墨二十年》，长沙：湖南美术出版社，2002 年

97. Лу Хун. История китайского современного искусства 1978-1999 годов. – Шанхай: Издательство Шанхайской книги и живописи, 2013. 鲁虹，《中国当代艺术史 1978—1999》，上海: 上海书画出版社:2013 年

98. Лу Хун. Полное собрание китайского современного искусства 1978-2008 годов (6 томов). – Вухань: Издательство Хубэйского народного изобразительного искусства, 2020. 鲁虹：《中国当代艺术全集 1978-2008》（六卷）武汉：湖北美术出版社 2020 年

99. Лу Хун. Синтез: иллюстрированный справочник по современному китайскому искусству 2005–2009 гг. – Ши Цзячжуан: Хэбэйское

изобразительное искусство, 2006. (鲁虹《聚变：中国当代艺术图鉴 2005–2009》，石家庄：河北美术出版社，2006).

100. Лю Пэн. История китайского искусства XX века. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2006. 吕澎：《20 世纪中国艺术史》，北京：北京大学出版社，2006 年

101. Лю Пэн. История современного искусства в Китае. – Шанхай: Издательство Шанхайской книжной и художественной графики, 2020. 吕澎：《中国当代艺术史》上海：上海书画出版社 2020 年

102. Лю Пэн. Хроника китайского искусства: 1900-2010 годы. – Пекин: Издательство Китайской молодежи, 2012. 吕澎：《中国艺术编年史：1900-2010 》北京：中国青年出版社，2012 年

103. Лю Синь. Китайская масляная живопись (1840–1949): столетняя история с иллюстрациями. – Гуанси: Изобразительное искусство, 1996. (刘新《中国油画百年图史 1840-1949》，广西美术出版社, 1996).

104. Лю Чун. История масляной живописи в Китае. – Пекин: Издательство Китайской молодежи, 2005. 刘淳.《中国油画史》.北京：中国青年出版社,2005 年

105. Люй Пэн. История китайского искусства XX в. – Пекин: Пекинский университет, 2006. 吕澎《20 世纪中国艺术史》，北京大学出版社，2006.

106. Марш Фр. Автобиография Чжао Уцзи. – Wenhui Publishing Co., Ltd., 2002. – 239 p. (弗朗索瓦.马尔凯. 赵无极自传. 文汇出版社. 2002 年. 239).

107. Матисс А. Заметки художника // Матисс о творчестве / Пер. Цянь Цуньпин. – Гуйлинь: Издательство Гуанси педагогического университета, 2002. （法）亨利·马蒂斯，画家笔记--马蒂斯论创作「M」. 钱琮平译 桂林：广西师范大学出版社 2002.

108. Между двумя культурами: новая и новейшая живопись Китая / Под ред. Фан Вэня; пер. Чжао Цзя. – Шанхай: Каллиграфия и живопись, 2020. 两种文化

之间：近现代中国绘画 方闻 著；赵佳 译 上海书画出版社, 2021.

109. Мишо А. Чтение// Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С.64-65.
110. Ни Вэйгу // Национальное искусство. 2008 (2). - С. 76. 聂危谷:《民族艺术》[J]2008 年第 2 期，第 76 页
111. Ницше Ф. Воля к власти /Пер. Сунь Чжоусин. – Пекин: Коммерческое издательство, 2007. - С. 543. [德]尼采：权力意志「M」，孙周兴译，北京：商务印书馆，2007：543
112. Пан Сюнли. Пришли таким путем. – Пекин: Издательство Шэнхуа Душу Синчжу, 1988. - С. 75. 庞薰栗. 就这样走过来的[M]. 北京：生活•读书•新知三联书店，1988:75
113. Поллибини А. Абстрактная живопись / Пер. Ван Дуантин. – Пекин: Издательство Дзиньчэн, 2012. 「德」阿尔森•波里布尼,《抽象绘画》. 王端廷译，北京：金城出版社.2012 年
114. Пэн Сюйин. Искусство китайской живописи. – Тайюань: Издательство Санси по образованию, 2001. - С. 213. 彭修银，中国绘画艺术论「M」，太原：山西教育出版社，2001：213
115. Редакция отделения китайской живописи Центральной академии изобразительного искусства: «Исследования по преподаванию китайской живописи». – Хэбэй: Издательство Хэбэй по образованию, 2004. 中央美术学院中国画系编：《中国画教学研究论集》，河北：河北教育出版社 2004 年
116. Франк Р. Чанг Юй. Каталог аукциона Роберта Франка в Сотбис. – Тайбэй, 1997. - С. 14. 罗伯特•弗兰克.常玉.Robert Frank's Sanyu,Sotheb/s 苏富比拍卖目录.台北.1997，14.
117. Роули Дж. Принципы китайской живописи / Пер. Ма Мэньин. – Шанхай: Издательство Шанхайского книжного и художественного издательства, 2021. [美]乔治·罗丽；《中国绘画原理》，马梦莹译 ， 上海：上海书画出版社，2021 年

118. Сайед Э. Весь мир текста и критика / Пер. Ли Цзисю. – Пекин: Издательство Санливин, 2009. 美］爱德华 W.萨义德,《世界·文本·批评家》 李自修译:, 北京，生活·读书·新知三联书店，2009 年
119. Салливан М. 20 век китайского искусства и художников / Пер. Чэнь Вэйхэ, Цянь Ганьнань. – Шанхай: Издательство Шанхайского народного издательства, 2012 год. 「英」 苏立文（Sullivan,M),《20 世纪中国艺术与艺术家 （上下)》陈卫和，钱岗南译 上海：上海人民出版社 2012 年
120. Салливан М. Столкновение искусства Востока и Запада / Пер. Чжао Сяо. – Шанхай: Издательство Шанхайского народного издательства, 2014. [英] 迈克尔·苏立文《东西方艺术的交会》赵潇译，上海：上海人民出版社 2014 年
121. Сборник исследований Шанхайской академии изящных искусств / Под ред. Ся Яньцзинь. – Нанкин: Нанкинский университет, 2010. (上海美专研究专辑 夏燕靖 著 南京大学出版社, 2010).
122. Сезу Ф. История живописи абстракционизма. Пер. Ван Чжаорэн. Наньнин: Издательство Гуанси нормального университета, 2002. - С. 140. 「法」米歇尔·瑟福,《抽象派绘画史》「M」，王昭仁译，南宁：广西师范大学出版社，200：140
123. Серо М. История абстрактной живописи / Пер. Ван Чжаорэн. – Гуйлинь: Издательство Гуанси-Нормального университета, 2002. 「法」米歇尔•瑟福.《抽象派绘画史》．王昭仁译，桂林：广西师范大学出版 社.2002 年
124. Серый фестиваль: современное китайское искусство после 2000 г. / Под ред. Чжу Чжу. – Гуйлинь: Гуансийский педагогический университет, 2013. 灰色的狂欢节：2000 年以来的中国当代艺术 朱朱 著 广西师范大学出版社, 2013.
125. Современное китайское искусство в 1978–2008 гг.: полное собрание в 6 т. / Гл. ред. Лу Хун. – Хубэй: Изобразительное искусство, 2020. 中国当代艺术全集 1978–2008（六卷） 鲁虹 主编 湖北美术出版社, 2020.
126. Современное китайское искусство: настоящее и будущее / Под ред. Чжао Ли,

Пэн Вэя (Центр исследований современного китайского искусства и литературы). – Пекин: Китайская молодежь, 2009. 中国当代艺术：现在与未来 赵力、彭玮 中国现当代美术文献研究中心 北京中国青年出版社, 2009.

127. Сталлабрасс Дж. Современное искусство: Краткое введение / Пер. Сунь Чжоусин. – Пекин: Издательство Внешнего языка и учебников, 2010. [英] 斯托拉布拉斯（Stallabrass.J.）英文名: Contemporary Art:A Very Short Introduction 《当代艺术》 [M] 王端廷译，北京 ：外语教学与研究出版社， 2010 年

128. Су Ливэн. Искусство и художники Китая XX века / Пер. Чэнь Вэйхэ, Цянь Ганнань. – Шанхай: Издательство Шанхайского народного издательства, 2013. - С. 103. 苏立文：20 世纪中 国艺术与艺术家[M]，陈卫和、钱岗南译，上海：上海人民出版社，2013：103

129. Сунь Цзианьпин. Записи лекций Чжао Вуцзи по китайскому искусству. – Наннин: Издательство Гуанси по изобразительному искусству, 2000. 孙建平，《赵无极中国讲学笔录》，南宁：广西美术出版社，2000 年

130. Суть в эксперименте: альманах китайского современного искусства в 4 т. / Под ред. У Хуна. – Хэнань: Литература и искусство, 2022. (关键在于实验：中国当代艺术文集 巫鸿 著 （四卷）河南文艺出版社, 2022).

131. Сю Бин. Мои методы в искусстве (Часть I) // Декоративное искусство. –2008 (3). - С. 4-7, 30-31. 徐冰.我的艺术方法(上)[J].装饰，2008(3):4-7，30-31.

132. Сю Бин. Предисловие: Взгляд художника на письменность // Журнал Хубэйского института искусств. –2016 (2). - С. 57-59. 徐冰. 自序:一个艺术家的文字观[J]. 湖北美术学院学报，2016 (2): 57- 59.

133. Сю Демин. Абстрактная живопись в Китае. – Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 2009. 许德民：《中国抽象艺术学》.上海：复旦大学出版社.2009 年

134. Сю Демин. Культурология абстрактного искусства. – Шанхай: Издательство

Фуданьского университета, 2013. 许德民.《抽象艺术文化论》.上海：复旦大学出版社.2013 年

135. Сю Ту. Поза живописи // Сюнь Чжоу и Фэн Цай. Живопись сегодня - 20 лет китайской пейзажной живописи. «М». – Ханчжоу: Издательство Китайской академии изобразительных искусств, 2017. - С. 49-53. 司徒立，〈绘画的姿态>,收录于 :孙周兴、蔡枫, 此在的绘画——中国具象表现绘画二十年「M」, 杭州：中国美术学院出 版社，2017:49-53
136. Сю Фупэн. Дух китайского искусства. – Гуйлинь: Издательство Гуанси нормального университета, 2007.1 (переиздание 2012.5) 徐复观 :《中国艺术精神 》 桂林：广西师范大学出版社 2007.1(2012.5 重印）
137. Сю Цзянрон. Древо классической китайской живописи. – Шанхай: Издательство Шанхайского художественного журнала, 2004. 徐建融：《中国画经典之树常青》，上海：上海画报出版社 2004 年
138. Сю Цзянцун. Современное школо искусство: тревога и прорыв. – Чанчунь: Издательство Цзилиньского искусства, 1999. 徐恩存.《现代水墨艺术一焦虑与突围》.长春：吉林美术出版社，1999
139. Сю Цинпин (ред.) История восточного искусства. – Пекин: Издательство экономического и торгового университета столицы, 2009. 徐庆平主编.《东方美术史.》北京：首都经济贸易大学出版社.2009 年、
140. Сюань Бинмин. Каллиграфия и китайская культура. Собрание трудов Шионг Бинмина. Т. 3. – Шанхай: Издательство Вэньхуй, 1999. 熊秉明：《书法与中国文化•熊秉明文集之三》上海：文汇出版社 1999 年
141. Сюй Бин. Сюй Бин: Мысль и метод. – Чанша: Издательство Хунань по изобразительному искусству, 2021 г.

徐冰：《徐冰：思想与方法》，长沙：湖南美术出版社，2021 年。
142. Ся Инцзин. Исследования Шанхайского института искусств. – Нанкин: Издательство Нанкинского университета, декабрь 2010. 夏燕靖 :《上海美专研究专辑》南京；南京大学出版社 2010 年

143. Сяо Сяолан. Свободный дух Чжу Дечуня // Восточный экспресс. Шанхай, 2014. 04. 02. 肖小兰.朱德群的自由精神[N].上海：东方早报.2014-04-02.。
144. Тан Сикуанту. «Двадцать четыре поэтических качества». Ло Чжундин, Цай Найчжун, Ву Цзунхай. - Ханчжоу: Издательство Зейцзян по древним книгам, 2013. 唐司空图：《二十四诗品 》 罗仲鼎、蔡乃中、吴宗海 注 杭州：浙江古籍出版社 2013 年
145. Теория поэзии / Под ред. Чжу Гуанцяня. – Гуйлинь: Гуансийский педагогический университет, 2014. (诗论 朱光潜 著 广西师范大学出版社, 2014).
146. У Ган. Чжу Дэчунь. – Хэбэй: Издательство Хэбэй по образованию, 2009. 吴钢.《朱德群》.河北：河北教育出版社，2009 年
147. У Гуаньчун. Ву Даю: Забытая, открытая звезда. – Шанхай: Издательство Шанхайского образования, 2003. 吴冠中 :《吴大羽 :被遗忘、 被发现的星》, 上海：上海教育出版社 2003 年
148. У Гуаньчун. Птичий стих: Собрание сочинений. – Фу Рэнь, 2016. 吴大羽：《羽诗》， 辅仁书院 2016 年
149. У Гуаньчун. Собрание сочинений У Гуаньчуна. – Чэнду: Издательство Сычуаньского народного изобразительного искусства, 1989. 吴冠中 :《吴冠中文集》，成都：四川美术出版社，1989 年
150. У Гуаньчун. Учение мастера: Десять писем У Гуаньчуна. – Фу Рэнь Шу Юань, 2015. 吴大羽著，李大钧编辑，《师道一一吴大羽的十封信》，辅仁书苑，2015 年
151. У Дайу. Путь учителя: Письма У Даю. – Фурэнь Шуйн, 2015. - С. 61. 吴大羽著，李大钧编辑，师道一一吴大羽的十封信「M」，辅仁书苑，2015：61
152. У Дайу. Путь учителя: Письма У Даю. – Фурэнь Шуйн, 2015. - С. 147. 吴大羽：师道：吴大羽的十封信「M」，辅仁书院 2015：147
153. У Дайу. Путь учителя: Письма У Даю. – Фурэнь Шуйн, 2015. - С. 60-61. 吴大羽：师道：吴大羽的十封信「M」，辅仁书院 2015：60-61

154. У Дайу. Путь учителя: Письма У Даю. – Фурэнь Шуйн, 2015. - С. 68-69. 吴大羽：师道：吴大羽的十封信「M」，辅仁书院。2015： 68--69
155. У Дайу. Стихи пера // Собрание стихов Ву Даю. – Пекин: Издательство Фурэнь, 2016. - С. 136.吴大羽：羽诗「M」， 辅仁书院 2016：136
156. Фан Вэн. Между двумя культурами: современная китайская живопись / Пер. Чжао Я. – Шанхай: Издательство Шанхайского книжного и художественного издательства, 2020. 「美」方闻，《两种文化之间：近现代中国绘画》；赵佳 译 上海：上海书画出版社，2020 年
157. Федорова И., Ямщиков С. Ярославские портреты XVIII-XIX веков – М.: Изобразительное искусство, 1984.
158. Фэн Цзикай. Фэн Цзикай об искусстве. – Тайбэй: Издательство Даньцинь, 1989. 丰子恺：《丰子恺论艺术》，台北:丹青图书出版公司,1989 年
159. Фэн Цзикай. Форма искусства // Фэн Цзикай об искусстве. «М». – Тайбэй: Издательство Даньцин Тушу, 1989. - С. 50. 丰子恺：《艺术的形状》，丰子恺论艺术「M」，台北:丹青图书出版公司,1989：50
160. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. Ван Цинцзе, Чэнь Цзяиньин. – Пекин: Издательство Китайского коммерческого издательства, 2016. [德]海德格尔：《存在与时间》 王庆节 / 陈嘉映 译，北京：中国商务出版社，2016 年
161. Хиллс Э. О традиции / Пер. Фу Кэн и Лю Лэ. – Шанхай: Издательство Шанхайского народного издательства, 1991. - С. 440. [美]E.希尔斯.•论传统「M」，傅铿、吕乐译，上海：上海人民出版社，1991：440
162. Хлебников В. Собрание сочинений в 6 томах [М]. – Москва: ИМЛИ РАН. 2005.
163. Хуа Тяньсюэ. Разговор с Сю Бин: Как художник работает с текстом // Обзор искусства. –1999 (11). - С. 4-6. 华天雪.笔墨当随时代——徐冰访谈.美术观察[J],1999(11):4-6.
164. Хуан Рэнда. Китайские цвета. – Шанхай: Издательство Восток, 2013. - С. 87.

黄仁达著.中国颜色[M].上海:东方出版社，2013: 87.

165. Хуан Чжуань. Первая академическая пригласительная выставка современного искусства 1996–1997 гг. / Чжуань Хун, Сунъянь Чжан. – Гуанчжоу: Изобразительное искусство Линнань, 1996. 黄专、张松岩《首届当代艺术学术邀请展 96 一 97》：广州岭南美术出版社，1996.
166. Хэшелл Б. Письма между Сезанном, Ван Гогом, Гогеном / Пер. Лю Пэн. – Гуйлин: Издательство Гуанси-Нормального университета, 2002. [美]赫谢尔 B•奇普，《塞尚、凡高、高更通信录》．吕澎译.桂林：广西师范大学出版社,2002 年
167. Цзон Байхуа. Прогулка по эстетике. – Шанхай: Издательство народного изобразительного искусства, 1981. (переиздание 2007.7) 宗白华：《美学散步》上海：上海人民美术出版社 1981（2007.7 重印）。
168. Ци Хайпин. – Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 2017. - С. 210-211. 祁海平，祁海平「M」，北京：人民美术出版社，2017:210-211
169. Цоу Юэцзин. История изобразительного искусства Новой Китая (1949-2000). – Чанша: Издательство Хунанского университета искусств, 1-е издание (1 ноября 2002 г.) 邹跃进：《新中国美术史 1949-2000》（ A History Of Chinese Fine Arts: 1949-2000）长沙：湖南美术出版社；第 1 版 (2002 年 11 月 1 日)
170. Цуй Цинчжун. Разговоры о истории художественного движения модернизма. – Пекин: Издательство народного изобразительного искусства, 2004. 崔庆忠.《现代派美术史话》.北京：人民美术出版社.2004
171. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-томах [М]. – Москва: Наука, 1976.
172. Чжан Цзуйнин, Фан Шан. История справедлива: Протокол научной конференции о работах У Даю // Живопись. – 1996 (4). - С. 6. 张祖英，方山整理：《历史是公正的：吴大羽先生学术研讨会纪要》，油画家[J] 1996 年第

4 期，第 6 页

173. Чжао Ли, Пэн Вэй. Китайское современное искусство. Центр исследования современного искусства Китая. – Пекин: Издательство Китайской молодежи, 2009. 赵力、彭玮 :《中国当代艺术》 中国现当代美术文献研究中心 北京：中国青年出版社 2009 年
174. Чжоу Ва. Чжу Дэчунь. – Цзянсу: Издательство Цзянсу народного издательства, 2011. 周瓦.《朱德群传》.江苏：江苏人民出版社，2011 年
175. Чжоу Ва. Биография Чжу Дечуня. – Нанкин: Издательство Нанкинского народного издательства, 2011. - С. 128. 周瓦.朱德群传[M].江苏：江苏人民出版社，2011：128
176. Чжоу Цзинин. Трактаты по живописи в китайской истории: верхняя часть. – Нанкин: Издательство Цзянсу по изобразительному искусству, 2007.
177. Чжоу Чанцзян. Пионер китайской современной живописи: У Дайу // Коллекция работ художников Хайпай. У Дайу. – Шанхай: Шанхайское издательство книг и живописи, 2013. - С. 12. 周长江：《中国现代油画的开启者： 吴大羽》，上海市美术家协会编：海派百年 代表画家系列作品集：吴大羽「M」，上海：上海书画出，2013：12
178. Чжу Бокун (сост.). Общий обзор знаний о Чжоу И.Д. – Джинань: Издательство Чжилю, 2004. - С. 241. 朱伯崑编.周易知识通览[M].济南：齐鲁书社出版社，2004: 241.
179. Чжу Гуаньцен. Лекции о поэзии. – Гуйлин: Издательство Гуанси нормального университета, 2014. 朱光潜：《诗论》桂林：广西师范大学出版社，2014 年
180. Чжу Пу. Перспектива развития восточного искусства: Линь Фэнмин // Собрание сочинений Линь Фэнмина. – Пекин: Издательство Китайской молодежи, 2014.朱朴编,《林风眠.东西艺术之前途》. 林风眠全集. 北京: 中国青年出版社,2014 年
181. Чжу Уэй. Биография Чжу Дечуня. – Шанхай: Издательство Шанхайской

литературы и искусства, 2001. - С. 115. 祖慰.朱德群传[M].上海：文艺出版社,2001: 115.

182. Чжу Цин. Чжу Дечунь: От сына китайской нации до члена Французской академии. – Хэнань: Издательство хэнаньской литературы и искусства, 2007. - С. 136. 朱晴著.朱德群——从汉家子到法兰西院士[M]，河南：河南文艺出版社，2007,136.
183. Чжу Чжу. Серый карнавал: Китайское современное искусство с 2000 года. – Гуйлинь: Издательство Гуанси нормального университета, 2013. 朱朱：《灰色的狂欢节：2000 年以来的中国当代艺术》 桂林：广西师范大学出版社 2013 年
184. Чжэн Гун. Движение и прогресс: модернизация китайского изобразительного искусства (1875–1976 гг.). – Гуанси: Изобразительное искусство, 2002. 郑工《演进与运动—中国美术的现代化》(1875-1976)，广西美术出版社，2002.
185. Чэн Люшен. Во имя искусства. – Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 2002. 陈履生.《以“艺术”的名义》.北京：人民美术出版社，2002 年
186. Чэн Чженьсюн. Трактат об абстрактном искусстве». – Пекин: Издательство Цинхуа Дахэ, 2005. 陈正雄.《抽象艺术论》.北京：清华大学出版社.2005 年
187. Чэнь Дэнхэ. Чанг Юй: Все или ничего в моей жизни // Чунцин и мир. –2017 (02). - С. 72-75. 陈登和.常玉:我的生命中一无所有[j].重庆与世界,2017(02):72-75.
188. Чэнь Пин. История искусства Запада. – Ханчжоу: Издательство Китайского института искусств, 2018. 陈平.《西方美术史学史》. 杭州：中国美术学院出版社，2018 年
189. Чэнь Сяосин. Изменение масляной краски и проблема «четырех требований» // Ячан арт. – 2017.–10. –10. 陈孝信《“水墨之变”与“四大诉求”问题讨论一水墨问题述要》，雅昌艺术网，2017. 10. 10。

190. Чэнь Чиюй. История современного китайского изобразительного искусства. – Хэйлунцзян: Изобразительное искусство, 2000. (陈池瑜《中国现代美术学史》，黑龙江美术出版社, 2000).
191. Чэнь Чуаньси. Антология: в 5 т. – Хэнань: Изобразительное искусство, 2001. (陈传席《陈传席文集》（共 5 卷），河南美术出版社，2001).
192. Чэнь Чуаньси. История китайского пейзажа шаньшуй. – Тяньцзинь: Народное изобразительное искусство, 2001. (陈传席《中国山水画史》，天津人民美术出版社, 2001).
193. Чэнь Чунхуэй. О художественном своеобразии традиционной китайской каллиграфии и живописи в творчестве Чжао Уцзи // Научно-аналитический журнал Дома Бурганова. Пространство культуры. – 2025. –№2. – С. 121-125.
194. Чэнь Чунхуэй, А.Д. Акилова. Роль традиционных мотивов в современном искусстве Китая на примере творчества Сюй Бина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2023. – № 4. – Ч. 2. – С. 321 – 326.
195. Чэнь Чунхуэй, Гаврилин К.Н. Анализ традиционных китайских элементов в живописи персонажей Чан Ю // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 128 – 129.
196. Чэнь Янфэн. Китайский художник Чанг Юй // Коллекция работ художников китайского происхождения. – Тайбэй: Издательство художников, 1995. - С. 41. 陈炎锋.华裔美术选集⑴常玉[M].台北:艺术家出版社,1995:41.
197. Шан Хуи. Исследования в области литературы и искусства // Журнал. – 2001 (2). - С. 139. 尚辉：《文艺研究》[J]2001 年第 2 期，第 139 页。
198. Шанхайская ассоциация художников: «Летопись шанхайского стиля. Работы Линь Фэнмина» (М). – Шанхай: Издательство Шанхайской книги и живописи, 2013. 上海市美术家协会编：海派百年 代表画家系列作品集：

吴大羽「M」，上海：上海书画出，2013 年

199. Шао Ся. История современной китайской живописи. – Цзянсу: Изобразительное искусство, 1986. 少侠、李小山《中国现代绘画史》，江苏美术出版社, 1986.

200. Шекспир У. Сонеты / Пер. Гу Чжэнкун. – Пекин: Издательство Китайской ассоциации переводчиков, 2008. - С. 38. 「英」莎十比亚，莎十比亚十四行诗「M」辜正坤译，北京：中国对外拥译出版公司，2008：38

201. Ши Тао. Цитаты Ши Тао о живописи. / Пер. Ю Цзяньхуа, комментарии. – Цзянсу: Издательство Цзянсу по изобразительному искусству, 2007. - С. 34. 石涛: 石涛画语录[M]. 俞剑华 注释，江苏: 江苏美术出版社， 2007：34

202. Шуй Тяньцзун. Обзор дискуссий о реформе китайской живописи // Шуй Тяньцзун, Лан Шаодун. Коллекция искусства XX века в Китае (том 2). – Шанхай: Издательство Шанхайской книжно-художественной, 1999. - С. 368. 水天中《中国画革新论争回顾》，水天中、郎绍君、二十世纪中国美术文选「M」（下卷)，上海：上海书画出版社，1999：368。

203. Шуй Тяньцзун. Чжу Дечунь и его картины // Искусствоведение. – 2000 (05). - С. 113. 水天中.朱德群和他的画[J].文艺研究:2000,05: 113.

204. Шуй Тяньчжун. Обзор дискуссии о реформе китайской живописи // Шуй Тяньчжун, Лан Шаоджун. XX век. Китайское изобразительное искусство. (Том 2). – Шанхай: Издательство Шанхайской книги и живописи, 1999. 水天中《中国画革新论争回顾》，水天中、郎绍君、《二十世纪中国美术文选》（下卷)，上海：上海书画出版社，1999 年

205. Шэнь Роучжиан. Обзор выставки «Китайская живопись маслом» // Живопись. – 1988 (1). - С. 16. 沈柔坚：《观“中国油画展”》，《美术》[J]1988 年第 1 期，第 16 页

206. Эрнхейм Х. Арт и зрительное восприятие / Пер. Д. Цоудона, Ба Чжучжи, Лю Цинь. – Тяньцзинь: Издательство Тяньцзинь по изобразительному искусству, 1994. - С. 574. 「美」H_H•阿纳森，西方现代艺术史「M」邹德侬 / 巴竹师 / 刘

斑 译，天津：天津美术出版社，1994：574

207. Эстетическая прогулка / Под ред. Цзун Байхуа. – Шанхай: Народное изобразительное искусство, 1981. (美学散步 宗白华 著 上海人民美术出版社, 1981).
208. Юй Жуньшэн. Собрание Третьяковской галереи в историческом контексте: начало 1880-х гг. // Вестник Московского университета. Серия 8. История. – М.: Издательство МГУ, 2012. – №. 3. – С. 118.
209. Яковлева Е.П. Раиса Ивановна Власова (1919– 2003) // К юбилею факультета теории и истории искусств Института имени И.Е. Репина. 75 лет / РАХ, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. – СПб., 2012. – С. 178–181.
210. Ямамото М. Традиции и взаимодействие в искусстве Востока и Запада / Пер. Ниу Чжихуэй. – Пекин: Издательство Ренминь университета Китая, 1991 год. [日]山本正男：《东西方艺术精神的传统和交流》 牛枝惠译，北京：中国人民大学出版社，1991 年
211. Ян Сяян. Шан Ян. – Вухань: Издательство Хубэйского народного изобразительного искусства, 2005. 杨小彦,《尚扬》，武汉: 湖北美术出版社，2005 年
212. Abadie D., Contensou M. Zao Wou-ki. – Paris: Ars Mundi, 1989.
213. Barrass G.S. British Museum. The Art of Calligraphy in Modern China. — University of California Press, 2002. — P. 19.
214. Binyon L. The Spirit of Man in Asian Art. – New York: Dover Publications, 1935.
215. Bonnefoy Y., Cortanze G. de. Zao Wou-Ki. –Paris: Éditions de la Différence, 1998.
216. Chalumeau J.-L. Zao Wou-Ki: Ce qui est abstrait pour vous est réel pour moi. – Paris: Éditions Cercle d’art, 2001.
217. Chaves J. The Chinese Painter as Poet. – China Institute Gallery, China Institute, New York, 2000.

218. Chen T. Chinese Calligraphy.— Cambridge University Press, 2011. — (Introductions to Chinese Culture). — ISBN 9780521186452.
219. Chen B. Li Shangyin // Encyclopedia of China (Chinese Literature Edition), 1st ed. – P. 813-853.
220. Chiang Y. Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique. — Harvard University Press, 1973. — Havard paperback.
221. Daix P. Zao Wou-Ki, l'oeuvre 1935—1993. – Neuchâtel: Éditions Ides et calendes, 1994.
222. De Vrees F. Zao Wou-Ki. Schelderode: Kunstforum, 1977.
223. E-flux журнал. Что такое современное искусство. Пер. Чэнь Пэйхуа, Су Вэй и др. – Пекин: Издательство Дзинчэн, 2012 год. [美]e-fluxjouma 丨编，《什么是当代艺术》．陈佩华、苏伟等译.北京：京城出版社，2012 年
224. Eva Kit Wah Man. Issues of Contemporary Art and Aesthetics in Chinese Context (Chinese Contemporary Art Series) Part of: Chinese Contemporary Art Series (7 books). – Publisher: Springer, 2015.
225. Giacometti N. L'oeuvre gravée 1949-1954 de Zao Wou-Ki. – Berne: Éditions Gutekunst & Klipstein, 1955.
226. Han J. Chinese Characters. — Cambridge University Press, 2012. — P. 42. — (Chinese Characters).
227. Holland C. «In Old China's Stormiest Times Nature was the Eye» // New York Times. –2002. – September 13.
228. Hung Wu. Contemporary chinese art 1970s >2000s. – London: Thames and Hudson, 2014.
229. Hung Wu. Contemporary Chinese Art: Primary Documents (MoMA Primary Documents). – Publisher: Duke University Press Books, 2010.
230. Laude J. Zao Wou-ki. – Bruxelles: La Connaissance, 1974.
231. Meiqin Wang. Socially Engaged Art in Contemporary China: Voices from Below (Routledge Research in Art and Politics). – Publisher: Routledge, 2019.

232. Miyagawa Torao, ed. Chinese Painting. – New York: Weatherhill/Tankosha, 1983.
233. Noel B. Zao Wou Ki, Grands Formats. – Paris: Editions Cercle d'Art, 2000.
234. Norman J. Chinese. — Cambridge University Press, 1988.
235. Poznanski K, Byrne D J. Path of the Sun: The World of Teng Hiok Chiu [M]. – Seattle: Frye Art Museum, 2003.
236. Primitivism: A Charter for the Avant-garde [M]. – London: Ashgate. 2015.
237. Qiú, Xīguī 裘錫圭. Chinese writing. — University of California, Berkeley: The Society for the Study of Early China and The Institute of East Asian Studies, 2000. [English translation by Gilbert L. Mattos and Jerry Norman of Wénzìxué Gàiyào 文字學概要, Shangwu, 1988.]
238. Richie D. A Lateral View: Essays on Culture and Style in Contemporary Japan. — Stone Bridge Press, 1998.
239. Rowley G. Principles of Chinese Painting. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1959.
240. Roy Cl. Zao Wou-Ki. – Paris: Georges Fall, 1955 [переизд. 1960, 1970].
241. Self C., Self S. The Art of Chinese Brush Painting: Ink, Paper, Inspiration. — Tuttle Publishing, 2012.
242. Shevchenko A. Neoprimitivism: Its Theory. Its Potentials. Its Achievements [C] // Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism. edited by John Bowlt. – London: Thames & Hudson. 1988.
243. Sickman L., Soper A. The Art and Architecture of China. — New Haven, CT: Yale University Press, 1968.
244. Silbergeld J. Mind Landscape: The Paintings of C.C. Wang. — Seattle: University of Washington Press, 1989.
245. Sullivan M. The Arts of China. — Berkeley: University of California Press, 1984
246. Sze Mai-Mai. The Way of Chinese Painting: The Ideas and Technique. — New York: Vintage Books, 1959.

247. Xing J.Z. Teaching and Learning Chinese as a Foreign Language: A Pedagogical Grammar. — Hong Kong University Press, 2006. — P. 103.
248. Yan Zhou. A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present (Chinese Contemporary Art Series). — Publisher: Springer, 2020.
249. Zao Wou-Ki. Textes de François Cheng, Pierre Schneider, Jean Lescure, Guitemie Maldonado. — Paris: Ministère de la Culture et de la Communication; Éditions du Jeu de Paume, 2003.
250. Zao Wou-Ki. Textes et extraits de Henri Michaux, Michel Ragon, Claude Roy, Pierre Schneider, Myriam Prévot-Douatte, Jacques Lassaigne. — Paris: Galerie de France, 1969.

致谢

在俄罗斯国立工艺美术大学（РГХПУ им. С. Г. Строганова）攻读博士的岁月，是一段贯通艺术史脉络、深耕美学思想的旅程。在这里，我将斯拉夫文化的厚重底蕴与当代艺术的未来视野，熔铸为学术思考的根基。值此博士论文完成之际，谨以此文，铭刻我深沉的感恩之情。

首先，谨向我的导师加夫里林·尼古拉耶维奇（профессор К.Н. Гаврилин）致以最诚挚的敬意。您以哲学家的洞察力和艺术史家的严谨精神，引领我在形式美学与社会文化的交叉维度中确立研究方向。从圣像画的技术谱系研究，到构成主义在数字媒介中的转译；从工作室实践的质性方法，到欧亚艺术比较的学术路径——您以批判性思维为刻刀，塑造了我作为青年学者的学术骨架。师恩如炬，学生铭刻于心。

深深感谢母校俄罗斯国立工艺美术大学的全面滋养。在这里，我有幸进入特列季亚科夫画廊与冬宫博物馆开展学术访问与材料采集。特别是冬宫博物馆，作为世界级的美术馆与研究机构，其跨越古典与现代、东西方的馆藏体系与修复实验平台，不仅构成了全球艺术史研究的基石，也为本人的论文提供了珍贵的一手资料与技术支持。冬宫的修复实验室及其与列宾美院的教学体系，为我打开了艺术史与技术史交织的研究视野。

感谢学校开放的先锋艺术档案与跨国学术工作坊，它们为我搭建起俄国先锋艺术与东亚美学对话的桥梁，使我在跨文化研究中找到了立足点与表达空间。

致谢学术共同体。感谢理论系的各位教授，您们严谨的学术传统与批判训练不断淬炼我的思想深度；感谢来自不同国家的同窗，我们曾在苏里科夫美术学院共同参与学

术论坛，在普希金博物馆徜徉于经典名作之中，在无数次茶炊边的夜谈中碰撞出学术的火花。这些共同的记忆成为我学术旅途上最闪亮的篇章。

特别感谢远在故土的家人，感谢你们穿越八千里雪原所给予的精神支持与情感托举。在异国求学的寒夜中，你们是我心中最温暖的光。

纸页终将泛黄，而学术的探求永无止境。我愿擎起斯拉夫学派所赋予的思想之炬，以跨文化的视角为罗盘，继续航行于人类美学认知的深海。在当代艺术理论的演进史中，留下属于一位东亚研究者的沉思与足迹。

陈崇辉

写于莫斯科·普希金博物馆

2023 年 8 月

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

На правах рукописи

Чэнь Чунхуэй

ТРАДИЦИОННАЯ ЖИВОПИСЬ И КАЛЛИГРАФИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ: ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

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

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том II

Иллюстративное приложение

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор
Гаврилин Кирилл Николаевич

Москва
2025

俄罗斯联邦科学与高等教育部
联邦国家高等教育机构 “俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术工业大学”
(俄罗斯国立工艺美大学）

陈崇辉

传统绘画和书法与中国现当代艺术：互动路径

专业5.10.3 艺术种类
——“造型艺术、装饰艺术与应用艺术及建筑学”
艺术学博士学位论文
第二卷

插图附录

博士生导师：
艺术学博士，教授
Gavrilin Kirill Nikolaevich

莫斯科
2025

Список иллюстраций

1. Лишу: фрагмент стелы Цао Цюаня
2. Курсив (цаошу): Хуайсу. «Автобиографический свиток» (фрагмент). Бумага, тушь. 11-й или 12-й год эпохи Дали династии Тан. 28,3 × 775 см. Музей Гугуна, Пекин
3. Полуустав (синшу): Янь Чжэньцин. «Прощальное послание племяннику». 1-й год эпохи Цяньюань династии Тан (758). 28,3 × 75,5 см. Музей императорского дворца Гугуна, Тайбэй
4. Чжан Сюань. «Дама из Го у источника». Династия Тан (сохранившаяся копия периода Сун). 51,8 х 148 см. Музей провинции Ляонин
5. Хуан Гунвань. «Весеннее жилище Хуан Гунвана в Фушане». 1350. Бумага, тушь. 50х1300 см. Музей Чжэцзяна
6. Чжао Цзи. «Жуйхэ Ту». Период императора Чжао Цзи. Эпоха Северной Сун. Шелк, цветная живопись. 51х138,2 см. Музей провинции Ляонин
7. Ли Сун. «Шуй Дянь Чжао Лян Ту». 24,5х25,4 см. Коллекция династии Сун в Национальном дворцовом музее, Тайбэй
8. Карта распределения девяти основных школ изобразительного искусства. Иллюстрация из открытых источников
9. Карта расположения шести основных художественных школ. Иллюстрация из открытых источников
10. Амедео Модильяни. «Лежащая обнаженная». 1917–1918. Холст, масло. 60 × 92 см. Из частного собрания господина и госпожи Лю Ицянь, Китай
11. Анри Матисс. «Одалиска, лежащая под магнолиями».1923. Холст, масло. 60,5х81,1 см. Из собрания семьи Рокфеллер
12. Линь Фэнмянь. «Зеркало души». Дата неизвестна. Бумага, тушь. 68х64 см. Частное собрание
13. Линь Фэнмянь. «Девушка из Дуньхуана». Дата неизвестна. Бумага, цветная тушь. 116,5х38,5 см. Из собрания Шанхайского института

традиционной китайской живописи

14. Линь Фэнмянь. «Дама с пипой». 1960. Бумага, цветная тушь. 66 × 68 см. Хранится в Дворце китайского искусства (Шанхайский художественный музей)
15. Линь Фэнмянь. «Прекрасная дама». 1947. Бумага, цветная тушь. 67,5 × 65 см. Хранится в Музее изобразительных искусств Китайской академии художеств
16. Линь Фэнмянь. «Дама с пипой». 1950. Бумага, цветная тушь. 34 × 34 см. Хранится в Дворце китайского искусства (Шанхайский художественный музей)
17. Линь Фэнмянь. «Прощай, моя наложница». 1959. Холст, масло. 54x48 см. Частное собрание
18. Линь Фэнмянь. «Военачальницы из дома ян». 1959. Холст, масло. 58,5x45,5 см. Частное собрание
19. Пабло Пикассо. «Дора Маар с кошкой». 1941. Холст, масло. 128,3x95,3 см. Частное собрание
20. Пабло Пикассо. «Авиньонские девицы». 1907. Холст, масло. 244 × 234 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк, США
21. Линь Фэнмянь. «Оперные персонажи». 1950. Бумага, цветная тушь. 64 × 64 см. Частное собрание
22. Чан Юй. «Корзина с фруктами». 1930. Холст, масло. 81x60 см. Источник изображения: «Сань Юй: его жизнь и полное собрание живописи маслом»
23. Чан Юй. «Шпрехшталмейстер верхом на коне». 1926. Холст, масло. 27,2x19 см. Частное собрание
24. Чан Юй. «Восемь золотых рыбок». 1930–1940. Холст, масло. 73,8x50,2 см. Частное собрание
25. Чан Юй. «Свадебное украшение». 1930. Холст, масло. 73x50 см. Источник изображения: «Сань Юй: его жизнь и полное собрание живописи маслом»

26. Чан Юй. «Леопард». 1940. Деревянная доска, масло. 50x64 см. Источник изображения: «Сань Юй: его жизнь и полное собрание живописи маслом»
27. Чан Юй. «Сидящая женщина». 1929. Холст, масло. 80x60 см. Частное собрание
28. Чан Юй. «Обнаженная, лежащая на пестром ковре». 1930. Деревянная доска, масло. 46,5x82 см. Частное собрание
29. Чан Юй. «Лягушка, птица, бабочка и бонсай». 1955. Деревянная панель, масло. 128 × 72 см. Хранится в Национальном историческом музее Тайваня
30. Чан Юй. «Собранные сокровища, наполненные ароматом». 1950. Деревянная панель, масло. 64 × 53 см. Частное собрание
31. Чан Юй. «Две лошади на ковре». 1930. Холст, масло. 54 × 81 см. Частное собрание
32. чан Юй. «Одинокий слонёнок». 1966. Холст, масло. 130 × 80 см. Хранится в Национальном историческом музее Тайваня
33. Амедео Модильяни. «Лежащая обнаженная (на левом боку)». 1917. Холст, масло. 89,5x146,7 см. Частное собрание
34. У Даюй. «Нагая». Около 1929. Холст, масло. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»)
35. У Даюй. «Без имени 43». 1980. Холст, масло. 53x38 см. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»)
36. У Даюй. «Без имени 108». 1980. Холст, масло. 53×37 см. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»)
37. У Даюй. «Без имени». 1980. Холст, масло. 78x57 см. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»)
38. У Даюй. «Цветная трава 2». 1984. Холст, масло. 52 x 37 см. В настоящее

время хранится в Китайском национальном музее искусства

39. У Даюй. «Генеалогическая рифма». 1982. Холст, масло. 53 x 38 см. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»)
40. У Даюй. «Без названия». 1980. Холст, масло. 84,52 x 38 см. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»)
41. Чжао Уцзи. «06.05.78». 1978. Холст, масло. 130x195 см. Частное собрание
42. Чжао Уцзи. «10.01.91». 1991. Холст, масло. 130 x 162 см. Частное собрание
43. Чжао Уцзи. «03.01.80». 1980. Холст, масло. 46x92 см. Частное собрание
44. Чжао Уцзи. «Без названия». 1980. Бумага, тушь. 95 × 96 см. Из собрания Художественного музея Китайской академии художеств
45. Чжао Уцзи. «Изображение пейзажа». Бумага, тушь. 28 × 27,5 см. Хранится в Музее Чернуски, Париж, Франция
46. Чжао Уцзи. «24.10.68». 1968. Холст, масло. 114 x 161,5 см. Источник иллюстрации: «Чжао Уцзи. Полное собрание живописи: Том 2. Zao Wou-Ki: des peintures 1959–1974»
47. Чжао Уцзи. «04.01.79». 1979. Холст, масло. 250 x 260 см. Частное собрание
48. Чжао Уцзи. «14.12.59». 1959. Холст, масло. 130 x 162 см. Источник иллюстрации: «Чжао Уцзи. Полное собрание живописи: Том 2. Zao Wou-Ki: des peintures 1959–1974»
49. Чжао Уцзи. «02.01.65». 1965. Холст, масло. 162x200 см. Источник иллюстрации: «Чжао Уцзи. Полное собрание живописи: Том 2. Zao Wou-Ki: des peintures 1959–1974»
50. Чжао Уцзи. «Июнь–октябрь 1985 года». 1985. Холст, масло. 280×1000 см. Частное собрание
51. Чжао Уцзи. «Посвящение моему другу Анри Мишо, апрель 1999 –

август 2000. Триптих». 1999–2000. Холст, масло. 200 × 750 см. Частное собрание

52. Чжао Уцзи. «29.01.64». 1964. Холст, масло. 260x200 см. Источник иллюстрации: «Чжао Уцзи. Полное собрание живописи: Том 2. Zao Wou-Ki: des peintures 1959–1974»
53. Пунктирные линии и формы точек, присущие монохроматической живописи, в работах Чжу Дэцюня
54. Чжу Дэцюнь. «Граница воспоминаний». 1991. Холст, масло. 65x81см. Частное собрание
55. Чжу Дэцюнь. «Духовное возрождение». 2002–2003. Холст, масло. 430 × 720 см. В настоящее время хранится в Шанхайском Большом театре.
56. Чжу Дэцюнь. «Шуйдяо гэтоу». 1998. Бумага, тушь. 40 × 122,3 см. Частное собрание
57. Чжу Дэцюнь. «Зелёная энергия» (триптих). 1982. Холст, масло. 195 × 390 см. Находится в собрании Национального художественного музея Китая
58. Чжу Дэцюнь. «Без названия». 1995. Холст, масло. 60x73см. Частное собрание.
59. Чжу Дэцюнь. «Светлый блеск». 1983. Холст, масло. 65x81см. Частное собрание
60. Чжу Дэцюнь. «Светящееся тело». 1990. Холст, масло. 116x89 см. Частное собрание
61. Чжу Дэцюнь. «Ожидание».1993. Холст, масло. 80x100см. Частное собрание
62. У Гуаньчжун. «Старый город Цзяохэ». 1981. Бумага, тушь. 111×102 см. Частное собрание.
63. У Гуаньчжун. «Ранняя весна в Чжичжуане». 1973. Холст, масло. 60×81 см. Частное собрание
64. У Гуаньчжун. «Бывшая резиденция Цю Цзиня». 2002. Холст, масло. 70×140 см. Частное собрание

65. У Гуаньчжун. «Шуанянь». 1988. Бумага, тушь. 69×137 см. Частное собрание
66. У Гуаньчжун. «Сосновая душа». 1980. Бумага, тушь. 148×201 см. Частное собрание
67. У Гуаньчжун. «Блики на воде». 1988. Бумага, тушь. 121x121см Источник иллюстрации: «У Гуаньчжун. Полное собрание сочинений в 9 томах» (Издательство «Художественная литература Хунани»)
68. Шан Ян. «Проект Дун Цичан - 15». 2008. Смешанные материалы. 300×277 см. Частное собрание
69. Шан Ян. « Проект Дун Цичан - 8». 2007. Смешанные материалы. 128x496 см. Частное собрание
70. Шан Ян. «Проект Дун Цичана – 29». 2010. Холст, смешанная техника. 218 × 506 см. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»)
71. Шан Ян. «Великий пейзаж в год змеи». 2001. Холст, масло, акрил. 118x406 см. Частное собрание
72. Ци Хайпин. «Концерт». 1991. Холст, масло. Частное собрание
73. Ци Хайпин. «Черная тема №23». 1996. Холст, масло. 200x200 см. Частное собрание
74. Ци Хайпин. «Туманная тушь 2001 №2». 2001. Рисовая бумага, тушь. 34,5 × 24 см. Из личного собрания художника
75. Ци Хайпин. «Черная тема №3». 1993. Холст, масло. 390x160 см. Из личного собрания художника
76. Ци Хайпин. «Черная тема №20». 1996. Холст, масло. 61x50 см. Из личного собрания художника
77. Ци Хайпин. «Мир хаоса.·Ночь №1». 2010. Холст, масло, акрил. 240×200 см. Из личного собрания художника
78. Ци Хайпин. «Двести Танских стихотворений». Каллиграфия. 2016. 22×34 см. Рисовая бумага. Из личного собрания художника
79. Ци Хайпин. «Космическое письмо». 2016. Холст, акрил. 400x50x12 см.

Из личного собрания художника

80. Ци Хайпин. «Небесный текст». 2014. Ширма, смешанные материалы. 600×230 см. Из личного собрания художника
81. Ци Хайпин. «Вся природа синцао». 2015. Холст, акрил. 230×100×8 см. Частное собрание
82. Ци Хайпин. «Голубое небо после дождя №15». 2015. Холст, акрил. 200×150см.Частное собрание
83. Сюй Бин. «Книга с неба». 1987-1991. Рисовая бумага разного формата, переплет. Место: Художественный музей Блантона, Остин, Техас, США

Источник изображения: официальный сайт Сюй Бина — https://www.xubing.com/en/exhibition/details/419?year=2016#419

84. Сюй Бин. «Небесная книга». Эскиз Источник изображения: персональный сайт Сюй Бина
    - https://www.xubing.com/en/work/details/206?year=1991&type=year#206
85. Сюй Бин. «Небесная книга». Размер изменяемый. Бумага Сюань. Оформление книги, 1987–1991 гг. Источник изображения: персональный сайт Сюй Бина — https://www.xubing.com/en/work/details/206?year=1991&type=year#206
86. Сюй Бин. «Искусство для народа», 2020. 38,1 × 38,1 см. Тиражный отпечаток. Источник изображения: персональный сайт Сюй Бина — https://www.xubing.com/en/work/details/615?year=2020&type=year#615
87. Попрактикуйтесь в каллиграфии с учебником «Введение в английскую каллиграфию с квадратным шрифтом» и красной книгой для калькирования. Источник изображения: персональный сайт Сюй Бина — https://www.xubing.com/en/work/details/579?year=2019&type=year#579
88. Сюй Бин. «Предыстория: туманные реки и слоистые хребты». 2014. Пластина из матового стекла, природные отходы. 520x960 см. Тайваньский музей изящных искусств, Тайвань

89. Сюй Бин. «Предыстория: горы Яньцзян». 2014. Тайваньский музей изящных искусств. Место проведения выставки: Тайвань, Муниципальный художественный музей Тайваня
90. Гу Вэньда. «Потерянная династия: я проверяю иероглиф “тишина”, написанный тремя мужчинами и тремя женщинами». 1985. Рисовая бумага, тушь. 180×291см. В настоящее время хранится в Музее Метрополитен, США
91. Гу Вэньда. «Потерянная династия». 1986–1997. Бумага, тушь. 285 × 177 см. В настоящее время хранится в Художественном музее Китая (Шанхай)
92. Гу Вэньда. «ООН — Вавилонская башня тысячелетия». Создана из человеческих волос, собранных в 350 парикмахерских из 18 стран, сплетённых в “лжекитайско-английский” гибридный текст. Стены башни сформированы из волос с псевдо-надписями на китайском, английском, хинди и арабском языках. Нью-Йорк, 1998–1999. Высота: 2287 см, диаметр: 1037 см. Музей современного искусства Сан-Франциско
93. Тянь Лимин. «Тихое время». 2017. Бумага, цветная живопись. 55 см x 42 см. Частное собрание
94. Тянь Лимин. «Сердце Дао». 2020. Бумага, цветная живопись. 45x70 см. Частное собрание
95. Тянь Лимин. «Красное в горах». 2016. Бумага, цветная живопись. 55×42см. Частное собрание
96. Ли Сяосюань. «Автобус». 1995. Бумаге, тушь. 179x400см. Частное собрание
97. Ли Сяосюань. «Автобус». 2013. Бумага, тушь. 980x320 см. Частное собрание
98. Ли Сяосюань. «Серия головных портретов». 2017. Бумага, тушь. 145×97 см. Частное собрание

99. Ли Сяосюань. «Серия головных портретов 2». 2017. Бумага, тушь. 145×97 см. Частное собрание
100. Ли Цзинь. «Одна из тибетских групповых картин». 1984. Бумага, тушь. 49×43,5 см. Частное собрание
101. Ли Цзинь. «Сердце, как семя лотоса, всегда хранит горечь». 2024. Бумага, тушь. 74,7 × 47,2 см. Частное собрание
102. Ли Цзинь. «Свиток старых литераторов». 2014. Бумага, цветная тушь. 180,2 × 97 см. Частное собрание
103. Ли Цзинь. «Мясоеды не осуждаются». 202. Бумага, тушь. 35×138×4 см. Частное собрание
104. Ли Цзинь. «Сбор в год Гэнцзы». 2020. Бумага, цветная живопись. 35 × 136 см. В настоящее время хранится в Художественном музее Нового Южного Уэльса (Австралия)
105. Ли Цзинь. «Пиршество I». 2012. Бумага, цветная живопись. 52 × 230 см. Находится в собрании Метрополитен-музея (Metropolitan Museum of Art), Нью-Йорк, США
106. Ли Цзинь. «Если бы облака знали». 2013. Бумага, цветная тушь. 212,5 × 285 см. Частное собрание
107. Ли Цзинь. «Ночь в Гионе». 2020. Бумага, тушь. 136×35см.. Частное собрание
108. Ли Цзинь. «Альбом Цинчэн». 2014. Бумага, тушь. 38см×43см Частное собрание
109. Ли Цзинь. «День Святого Патрика». 2017. Бумага, тушь. 43см × 38 см. Частное собрание

插图目录

1. 隶书：曹全碑局部
2. 草书：怀素　自叙帖局部　纸本水墨　唐大历十一年或十二年
   28.3x775cm　现藏于故宫博物院
3. 行书：　颜真卿 祭侄文稿　唐乾元元年（758年） 28.3x75.5cm　现藏于：台北故宫博物院
4. 张萱　虢国夫人游春图　唐代（现存为宋代摹本） 51.8 × 148 厘米 现藏于辽宁省博物馆藏
5. 黄公望　富山春居图　50x1300cm　纸本水墨　1350年 现藏于浙江省博物馆
6. 赵佶 瑞鹤图　51x138.2cm　绢本 北宋　　藏于辽宁省博物馆
7. 李嵩 水殿招凉图 24.5x25.4cm 宋代　现藏于台北故宫博物院
8. 九大美院分布图-图片来源于网络
9. 六大艺术学院分布图-图片来源于网络
10. 阿米地奥•莫迪利亚尼　　侧卧的裸女 布面油画　 60 × 92 cm 1917-1918年 刘益谦夫妇藏(中国)
11. 亨利·马蒂斯 《侧卧的宫娥与玉兰花》 布面油画， 60.5 x 81.1 cm 1923年　洛克菲勒家族藏
12. 林风眠　镜心　　纸本水墨　68x64cm　　年代不详　私人收藏
13. 林风眠　敦煌仕女图　设色纸本 116.5×38.5cm　年代不详　私人收藏
14. 林风眠 《琵琶仕女》纸本水墨设色 66 x 68cm　1960年
    现藏于：中华艺术宫（上海美术馆）
15. 林风眠 《仕女》 纸本水墨设色　67.5 x 65cm 1947年
    现藏于：中国美术学院美术馆
16. 林风眠 《琵琶仕女》 纸本水墨设色　34×34cm　1950年 现藏于：中华艺术宫（上海美术馆 ）

17. 林风眠，《霸王别姬》，布面油画，54cm x 48cm，1959年 私人收藏

18. 林风眠，《杨门女将》，1959年，布面油画，58.5cm x 45.5cm,私人收藏

19. 毕加索《多拉·马尔与猫》 布面油画 128。3x95.3 cm 1941年 私人收藏

20. 毕加索 亚维农少女 布面油画 244X234CM 1907 年 藏于美国纽约现代艺术博物馆

21. 林风眠 戏曲人物 64CMX64CM 1950年 私人收藏

22. 常玉 果篮 布面油画 81 x 60 cm 1930年

图片来源：常玉：他的生平与油画全集

23.常玉 马背上的马戏团团长先生 27.2x19cm 布面油画 1926年

图片来源：常玉：他的生平与油画全集

24.常玉《八尾金鱼》布面油画 73.8×50.2cm 1930至1940年代作 私人收藏

25.常玉 婚礼花饰 布面油画 73 x 50 cm 1930年

图片来源：常玉：他的生平与油画全集

26.常玉 豹子 木板油画50 x 64 cm 1940年

图片来源：常玉：他的生平与油画全集

27.常玉 《端坐仕女》 布面油画 80cm*60cm 1929年 私人收藏

28. 常玉 碎花毯上在粉红裸女 油画木板 46.5cm×82cm 1930年 亚洲重要私人收藏

29. 常玉 青蛙•鸟•蝴蝶与盆景 油画木板 128X72cm 1955年

藏于：台湾国立历史博物馆

30.常玉 《聚瑞盈香》 木板油画 64×53 cm 约1950年 私人收藏

31. 常玉 毡上双马 布面油画 54X81cm 1930年 私人收藏

32. 常玉 孤独的小象 布面油画 130×80 cm 1966年

现收藏于：台北历史博物馆

33. 莫迪里阿尼　向左侧卧的裸女　布面油画　89.5 x 146.7cm　1917年　私人收藏

34. 吴大羽　《裸体》，布面油彩，约1929年 尺寸不详细

图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）

35. 吴大羽 《无题43》， 53cm×38cm 布面油彩1980年

图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）

36. 吴大羽 《无题108》53cm×37cm布面油彩1980年 图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）

37. 吴大羽　无题 布面油彩 78cm×57cm　1980年 图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）

38. 吴大羽 《色草2》，布面油彩，52cm x 3 7cm，1984 年 图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）

39. 吴大羽 《谱韵》，布面油彩， 53cm x 38cm，1982 年 图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）

40. 吴大羽　无题84　布面油彩 52cm×38cm　1980年 图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）

41. 赵无极　06.05.78　布面油画　130X195cm 1978年　私人收藏

42. 赵无极　10.01.91　布面油画　130×162 cm　1991年　私人收藏

43. 赵无极　《03.01.80》　布面油画　46X92cm 1980年

44. 赵无极 《无题》 水墨画 94cm×96.5cm 1980年　藏于：中国美术学院美术馆

45. 赵无极《山水意象》 纸本水墨

46. 赵无极《24.10.68》布面油画 114×161.5 cm 1968年 图片来源：赵无极全集画册：卷2 Zao Wou-Ki: des peintures 1959-1974

47. 赵无极 NO.2 《04.01.79》布面油画 250×260cm　1979年 私人收藏

48. 赵无极　《14.12.59》 布面油画　130×162cm　1959年　图片来源：赵无极全集画册：卷2 Zao Wou-Ki: des peintures 1959-1974

49. 赵无极 《02.01.65.》 布面油画 162 x 200 cm. 1965年 图片来源：赵无极全集画册：卷2 Zao Wou-Ki: des peintures 1959-1974

50. 赵无极 1985年6月至10月 布面油画 v280×1000cm 1985年 私人收藏

51. 赵无极 向我的朋友亨利·米修致敬 1999-2000 - 三联画布面油画 200 × 750 cm 1999 - 2000年 私人收藏

52. 赵无极 《29.01.64》 布面油画 260 x 200 cm 1964年图片来源：赵无极全集画册：卷2 Zao Wou-Ki: des peintures 1959-1974

53. 朱德群作品中的点和水墨形式中点

54. 朱德群 忆起地平线 布面油画 65X81cm 1991年 私人收藏

55. 朱德群 复兴的气韵 布面油画 430cm×720cm 2002-2003年 现收藏于：上海大剧院

56. 朱德群《水调歌头》 水墨纸本 40 x 122.3 cm 1998年 私人收藏

57. 朱德群 《绿色活力》（三联画） 布面油画， 195×390cm，1982年 现收藏于：中国美术馆

58. 朱德群 无题 布面油画 60x73cm 1995年 私人收藏

59. 朱德群 透明的亮度 布面油画 65X81cm 1983年 私人收藏

60. 朱德群 发光体 布面油画 116X89cm 1990年 私人收藏

61. 朱德群 等待 布面油画 80X 100cm 1993年 私人收藏

62. 吴冠中 《交河故城》 纸本设色 111×102cm 1981年 图片来源：《吴冠中全集（套装共9册）》（湖南美术出版社）

63. 吴冠中《紫竹院的早春》 布面油画 60×81cm 1973年 图片来源：《吴冠中全集（套装共9册）》（湖南美术出版社）

64. 吴冠中 《秋瑾故居》 布面油画 70×140cm 2002年作 图片来源：《吴冠中全集（套装共9册）》（湖南美术出版社）

65. 吴冠中 《双燕》 纸本设色 69×137cm 1988年 图片来源：《吴冠中全集（套装共9册）》（湖南美术出版社）

66. 吴冠中 《松魂》 纸本设色 148×201cm 1980年代 图片来源：《吴冠中全集（套装共9册）》（湖南美术出版社）

67. 吴冠中 《流光》 121x121cm 纸本设色 1988年 图片来源：《吴冠中全集（套装共9册）》（湖南美术出版社）

68. 尚扬 董其昌计划-15 布面 综合材料 300×277 cm 2008年 私人收藏

69. 尚扬 董其昌计划-8 布面综合材料 128x496cm 2007年作 私人收藏

70. 尚扬 董其昌计划-29 布面综合材料 218×506cm 2010年 现收藏于：中国美术馆

71. 尚扬 蛇年大风景 布面油画、丙烯、 118x406cm 2001年作 私人收藏

72. 祁海平 《协奏》 120x100cm 布面油画 1991年 私人收藏

73. 祁海平《黑色主题No.23 》布面油画 200x200cm 1996年 私人收藏

74. 祁海平 水墨氤氲2001 NO.2 宣纸水墨 34.5x24cm 2001年 艺术家自藏

75. 祁海平 黑色主题NO.3 布面油画 390x160cm 1993年 艺术家自藏

76. 祁海平 黑色主题No.20 布面油画 61x50cm 1996年 私人收藏

77. 祁海平 天地氤氲·夜No.1 240×200cm 布面丙烯 2010年 艺术家自藏

78. 祁海平书法

79. 祁海平 空间书写 布面丙烯 400x50cmx12 2016年 艺术家自藏

80. 祁海平 天之文 600×230cm 屏风·综合材料 2014年 艺术家自藏

81. 祁海平 行草万象 布面丙烯 230×100cm×8 2015年 私人收藏

82. 祁海平 雨过天青No.15 布面丙烯 200cm×150cm 2015年 私人收藏

83. 徐冰 《天书》 尺寸可变 宣纸，书籍装帧 1987-1991 展出时间：2016年 地点：美国德克萨斯州奥斯汀布兰顿艺术博物馆 图片来自：徐冰个

人网站网站：

https://www.xubing.com/en/exhibition/details/419?year=2016#419

84. 徐冰　《天书》　草图　图片来源：徐冰个人网站：

https://www.xubing.com/en/work/details/206?year=1991&type=year#206

85. 徐冰 《天书》 尺寸可变 宣纸，书籍装帧 1987-1991 图片来自：徐冰个人网站网站：

https://www.xubing.com/en/work/details/206?year=1991&type=year#206

86. 徐冰 "Art for the People"（艺术为人民）图片来源：徐冰个人网站

http://www.xubing.com

87. 以《英文方块字书法入门》教科书与描红本习字　图片来源：徐冰个人网站http://www.xubing.com

88. 徐冰 《背后的故事：烟江叠嶂图》 材料：磨砂玻璃板，天然废弃物，520 x 960cm 2014年 展览地点：台湾，台湾市立美术馆

89. 背后的故事：烟江叠嶂图，台北，2014年，展览地点：台湾，台湾市立美术馆

90. 谷文达 遗失的王朝：我批阅三男三女写的静字 水墨行为艺术，宣纸、墨 180×291cm，1985年 现收藏于美国大都会艺术博物馆

91. 谷文达 遗失的王朝纸本水墨 1886-1997年 285x177cm 现收藏于中华艺术宫（上海）

92. 谷文达 《联合国-千禧年的巴比伦塔》 以18个国家的350家理发店收集来的人发编织有伪汉英文合并体 伪汉语，英语，印度语和阿拉伯语的发墙构成 ，高2287x直径1037cm 1998-1999年创作于纽约 现收藏于：旧金山现代艺术博物馆

93. 田黎明 静静的时光 纸本设色 55cm×42cm 2017年私人收藏

94. 田黎明 道心 纸本水墨 45cm×70cm 2020年 私人收藏

95. 田黎明 山里红 纸本设色 55cm×42cm 2016年

96. 李孝宣 《大轿车》纸本水墨 179x400cm 1995年

97. 李孝宣 大客车　纸本水墨　980x320cm　2013年

98. 李孝宣　《头像系列》　纸本水墨　145×97cm 2017年 私人收藏

99. 李孝宣　头像系列2　纸本水墨　145×97cm 2017年 私人收藏

100. 李津　西藏组画之一　纸本水墨设色　49×43.5cm 1984年　私人收

101. 李津 心如莲子常含苦 纸本水墨 74.7×47.2cm 2024年重要私人收藏

102. 李津 旧文人图卷　纸本水墨设色 180.2×97cm2014年重要私人收藏

103. 李津　肉食者不鄙　纸本设色　35cm × 138cm × 4　2021年

104. 李津　庚子之聚　纸本设色　35x136cm　2020年　现藏于：澳大利亚新南威尔士艺术博物馆

105. 李津　盛宴之一　纸本设色　52x230cm　2012年　现藏于美国纽约大都会博物馆

106. 李津　如果云知道　纸本水墨设色　212.5×285cm　2013年　私人收藏

107. 李津　祇园之夜　纸本设色　136cm × 35cm　2020年 私人收藏

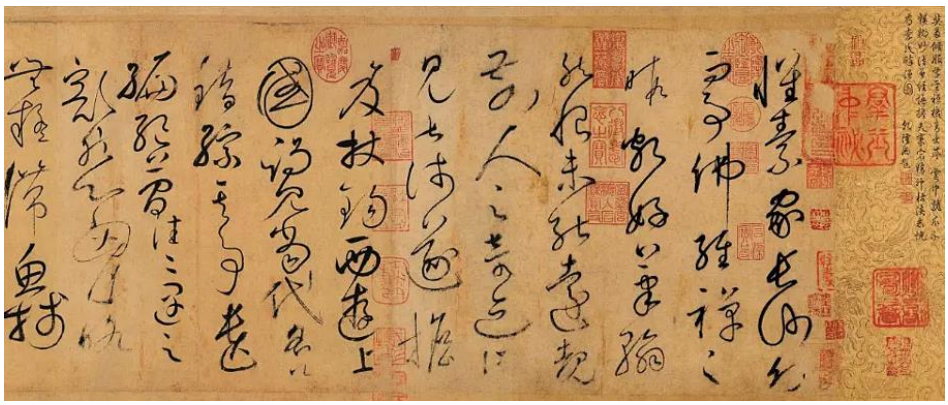
108. 李津 青城册页　纸本水墨　38cm×43cm　2014年　私人收藏

109. 李津　圣帕特里克节　纸本设色 43cm × 38cm 2017年　私人收藏



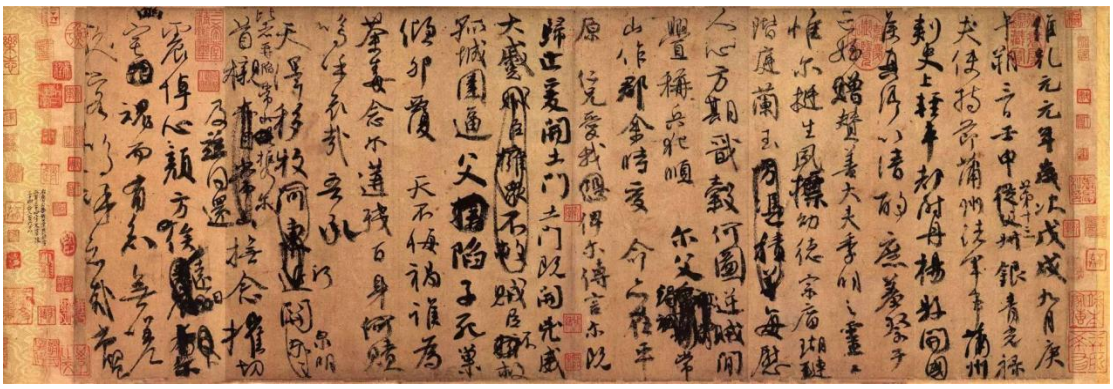
Илл. 1. Лишу: фрагмент стелы Цао Цюаня.

1.隶书：曹全碑局部



Илл. 2. Курсив (цаошу): Хуайсу. «Автобиографический свиток» (фрагмент). Бумага, тушь. 11-й или 12-й год эпохи Дали династии Тан. 28,3 × 775 см. Музей Гугуна, Пекин.

2.草书：怀素 自叙帖局部 纸本水墨 唐大历十一年或十二年 28.3x775cm 现藏于故宫博物院



Илл. 3. Полуустав (синшу): Янь Чжэньцин. «Прощальное послание племяннику». 1-й год эпохи Цяньюань династии Тан (758). 28,3 × 75,5 см. Музей императорского дворца Гугуна, Тайбэй.

3.行书： 颜真卿 祭侄文稿 唐乾元元年（758年） 28.3x75.5cm 现藏于：台北故宫博物院



Илл. 4. Чжан Сюань. «Дама из Го у источника». Династия Тан (сохранившаяся копия периода Сун). 51,8 x 148 см. Музей провинции Ляонин.

4.张萱 虢国夫人游春图 唐代（现存为宋代摹本） 51.8 × 148 厘米 现藏于辽宁省博物馆藏



Илл. 5. Хуан Гунвань. «Весеннее жилище Хуан Гунвана в Фушане». 1350. Бумага, тушь. 50x1300 см. Музей Чжэцзяна.

5. 黄公望 富山春居图 50x1300cm 纸本水墨 1350年 现藏于浙江省博物馆



Илл. 6. Чжао Цзи. «Жуйхэ Ту». Период императора Чжао Цзи. Эпоха Северной Сун. Шелк, цветная живопись. 51x138,2 см. Музей провинции Ляонин.

6.赵佶 瑞鹤图 51x138.2cm 绢本 北宋 藏于辽宁省博物馆



Илл. 7. Ли Сун. «Шуй Дянь Чжао Лян Ту». 24,5x25,4 см. Коллекция династии Сун в Национальном дворцовом музее, Тайбэй.

7.李嵩 水殿招凉图 24.5x25.4cm 宋代 现藏于台北故宫博物院



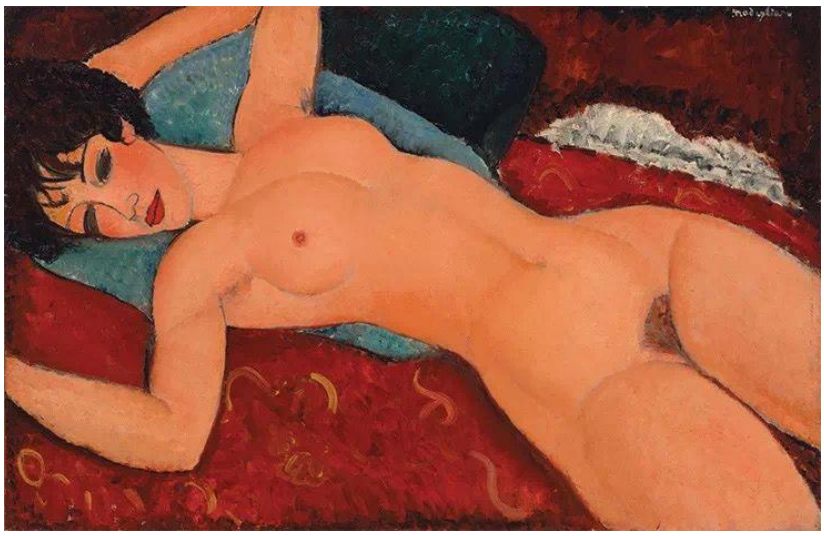
Илл. 8. Карта распределения девяти основных школ изобразительного искусства. Иллюстрация из открытых источников.

8.九大美院分布图-图片来源于网络



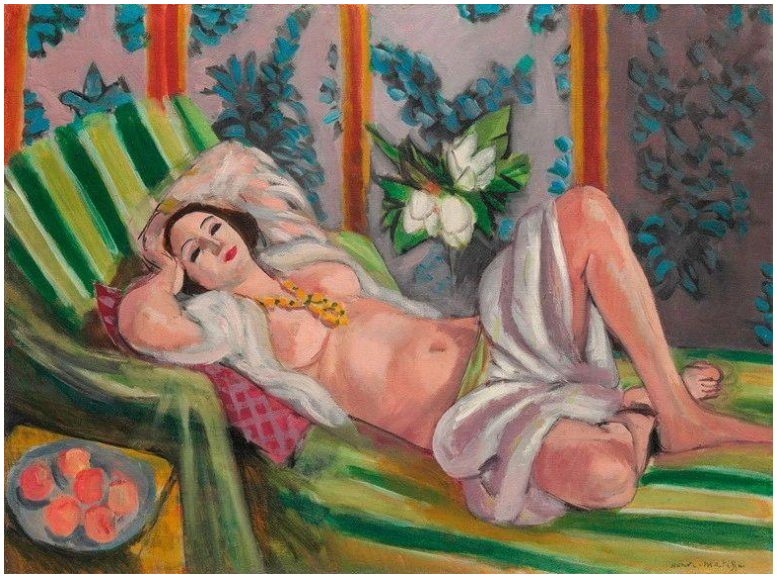
Илл. 9. Карта расположения шести основных художественных школ. Иллюстрация из открытых источников.

9.六大艺术学院分布图-图片来源于网络



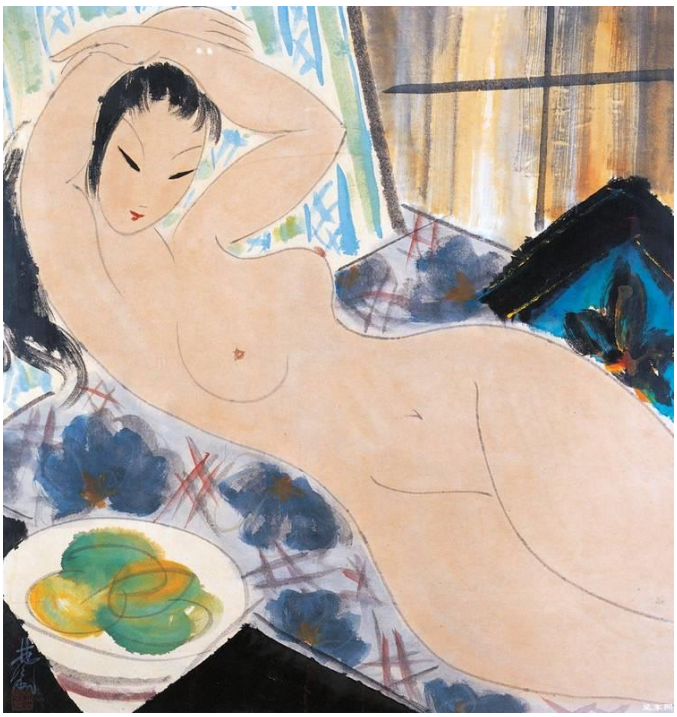
Илл. 10. Амедео Модильяни. «Лежащая обнаженная». 1917–1918. Холст, масло. 60 × 92 см. Из частного собрания господина и госпожи Лю Ицянь, Китай.

10.阿米地奥•莫迪利亚尼　侧卧的裸女 布面油画　60 × 92 cm 1917-1918年 刘益谦夫妇藏(中国)



Илл. 11. Анри Матисс. «Одалиска, лежащая под магнолиями».1923. Холст, масло. 60,5x81,1 см. Из собрания семьи Рокфеллер.

11.亨利·马蒂斯 《侧卧的宫娥与玉兰花》 布面油画， 60.5 x 81.1 cm 1923年 洛克菲勒家族藏



Илл. 12. Линь Фэнмянь. «Зеркало души». Дата неизвестна. Бумага, тушь. 68x64 см. Частное собрание.

12. 林风眠 镜心 纸本水墨 68x64cm 年代不详 私人收藏



Илл. 13. Линь Фэнмянь. «Девушка из Дуньхуана». Дата неизвестна. Бумага, цветная тушь. 116,5x38,5 см. Из собрания Шанхайского института традиционной китайской живописи.

13.**林风眠 敦煌仕女图 设色纸本** 116.5×38.5cm 年代不详 私人收藏



Илл. 14. Линь Фэнмянь. «Дама с пипой». 1960. Бумага, цветная тушь. 66 × 68 см. Хранится в Дворце китайского искусства (Шанхайский художественный музей).

14.林风眠 《琵琶仕女》纸本水墨设色 66 x 68cm 1960年

现藏于：中华艺术宫（上海美术馆）



Илл. 15. Линь Фэнмянь. «Прекрасная дама». 1947. Бумага, цветная тушь. 67,5 × 65 см. Хранится в Музее изобразительных искусств Китайской академии художеств.

15.林风眠 《仕女》 纸本水墨设色 67.5 x 65cm 1947年

现藏于：中国美术学院美术馆



Илл. 16. Линь Фэнмянь. «Дама с пипой». 1950. Бумага, цветная тушь. 34 × 34 см. Хранится в Дворце китайского искусства (Шанхайский художественный музей).

16.林风眠 《琵琶仕女》 纸本水墨设色 34×34cm 1950年 现藏于：中华艺术宫（上海美术馆 ）



Илл. 17. Линь Фэнмянь. «Прощай, моя наложница». 1959. Холст, масло. 54x48 см. Частное собрание.

17.林风眠，《霸王别姬》，布面油画，54cm x 48cm，1959年 私人收藏



Илл. 18. Линь Фэнмянь. «Военачальницы из дома ян». 1959. Холст, масло. 58,5x45,5 см. Частное собрание.

18. 林风眠，《杨门女将》，1959年，布面油画，58.5cm x 45.5cm,私人收藏



Илл. 19. Пабло Пикассо. «Дора Маар с кошкой». 1941. Холст, масло. 128,3x95,3 см. Частное собрание.

19.毕加索《多拉·马尔与猫》 布面油画 128。3x95.3 cm 1941年 私人收藏



Илл. 20. Пабло Пикассо. «Авиньонские девицы». 1907. Холст, масло. 244 × 234 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк, США.

20.毕加索 亚维农少女 布面油画 244X234CM 1907 年 藏于美国纽约现代艺术博物馆



Илл. 21. Линь Фэнмянь. «Оперные персонажи». 1950. Бумага, цветная тушь. 64 × 64 см. Частное собрание.

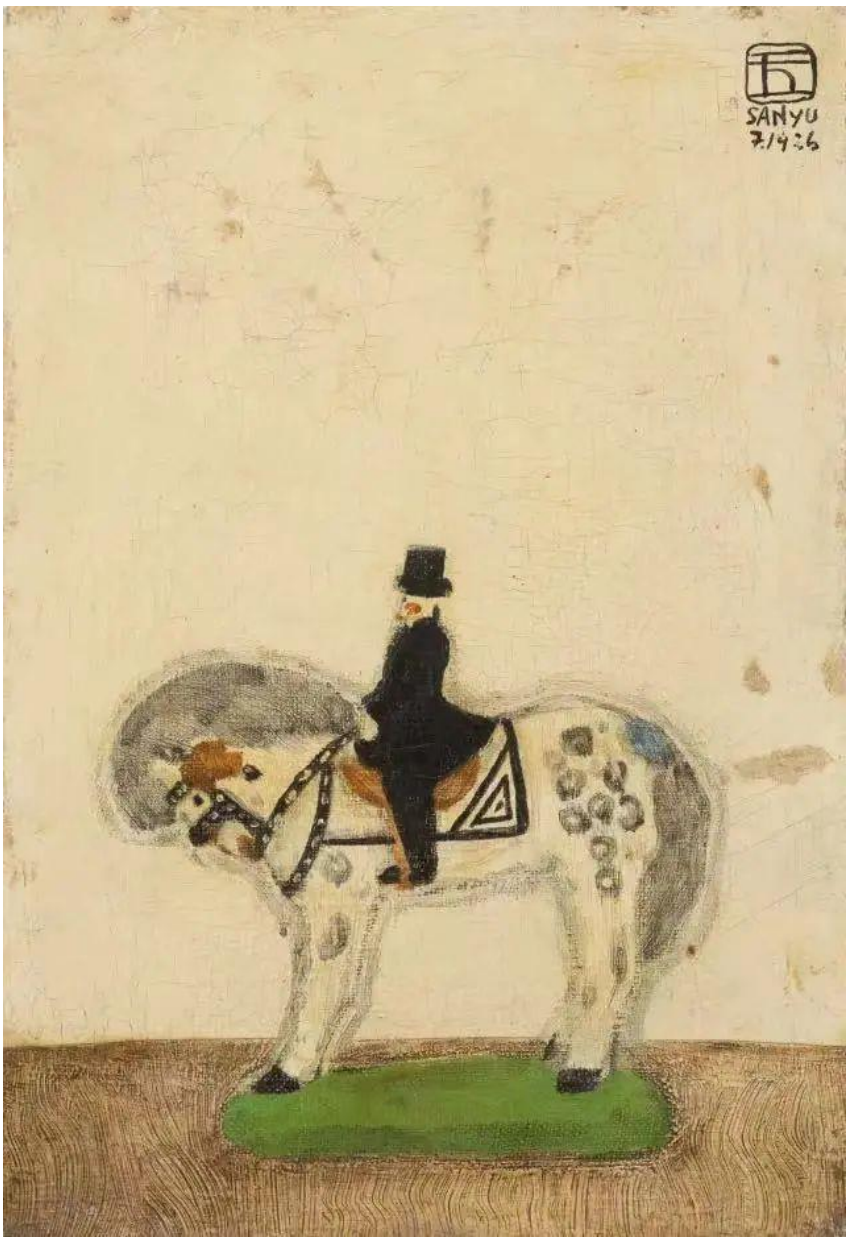
21.林风眠 戏曲人物 64CMX64CM 1950年 私人收藏



Илл. 22. Чан Юй. «Корзина с фруктами». 1930. Холст, масло. 81x60 см. Источник изображения: «Сань Юй: его жизнь и полное собрание живописи маслом».

22.常玉 果篮 布面油画 81 x 60 cm 1930年

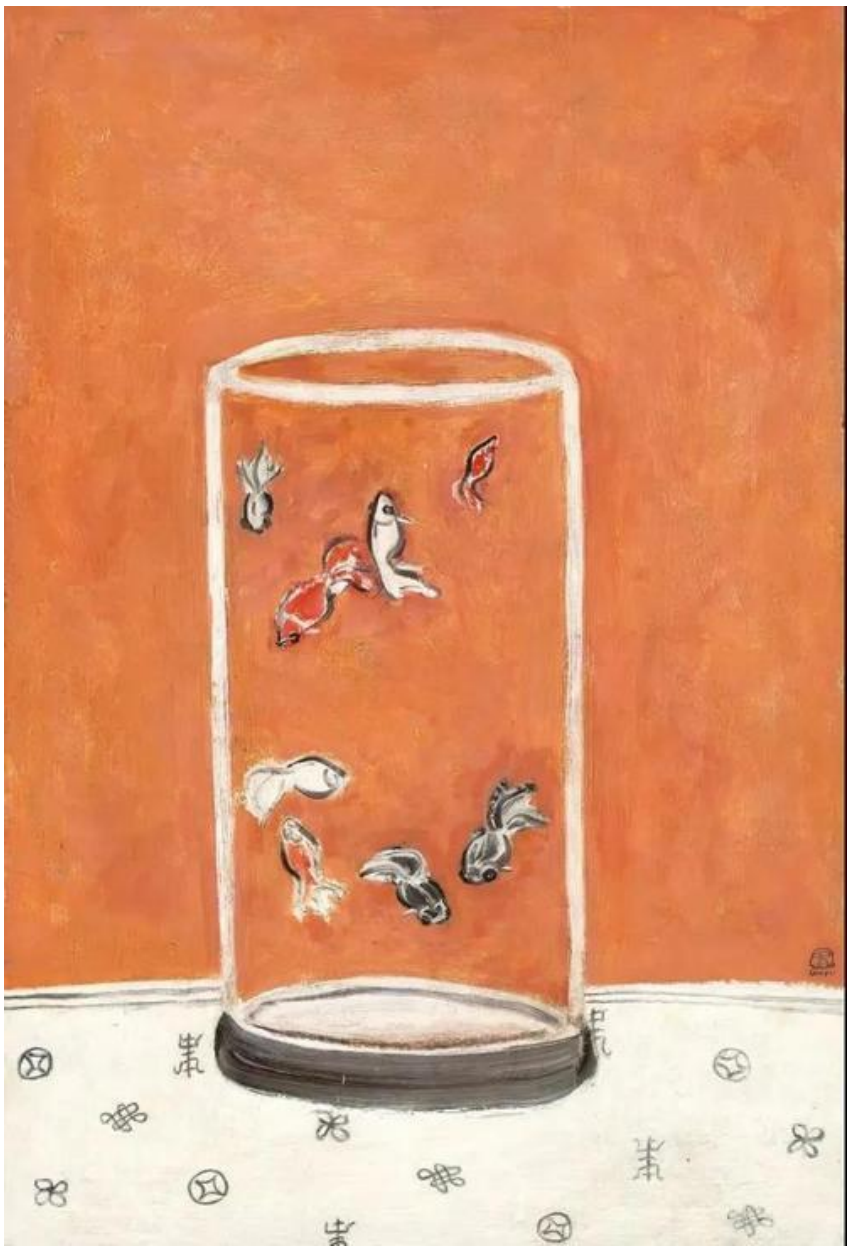
图片来源：常玉：他的生平与油画全集



Илл. 23. Чан Юй. «Шпрехшталмейстер верхом на коне». 1926. Холст, масло. 27,2x19 см. Частное собрание.

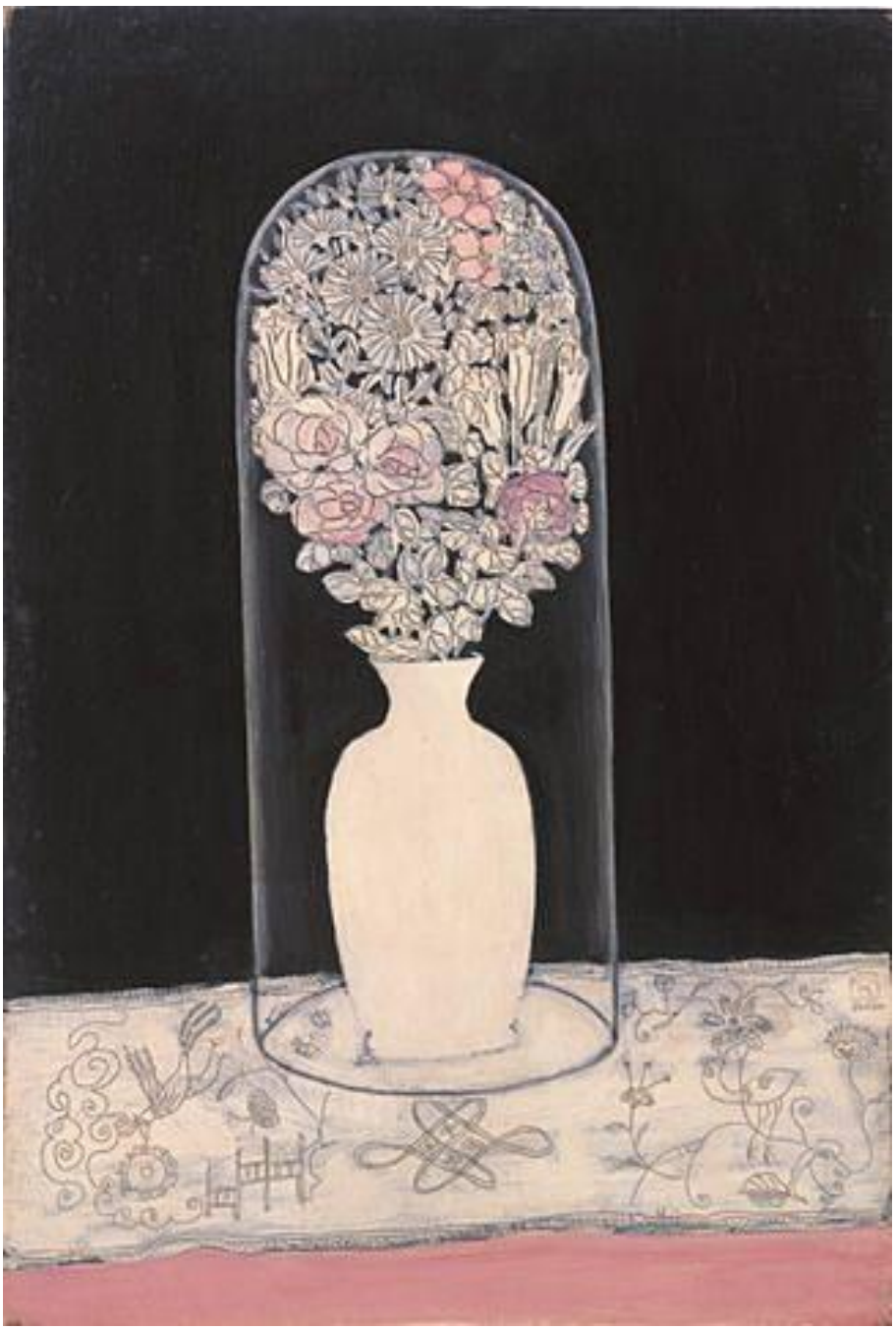
23.常玉 马背上的马戏团团长先生 27.2x19cm 布面油画 1926年

图片来源：常玉：他的生平与油画全集



Илл. 24. Чан Юй. «Восемь золотых рыбок». 1930–1940. Холст, масло. 73,8x50,2 см. Частное собрание.

24.常玉《八尾金鱼》布面油画 73.8×50.2cm 1930至1940年代作 私人收藏



Илл. 25. Чан Юй. «Свадебное украшение». 1930. Холст, масло. 73x50 см. Источник изображения: «Сань Юй: его жизнь и полное собрание живописи маслом».

25.常玉 婚礼花饰 布面油画 73 x 50 cm 1930年

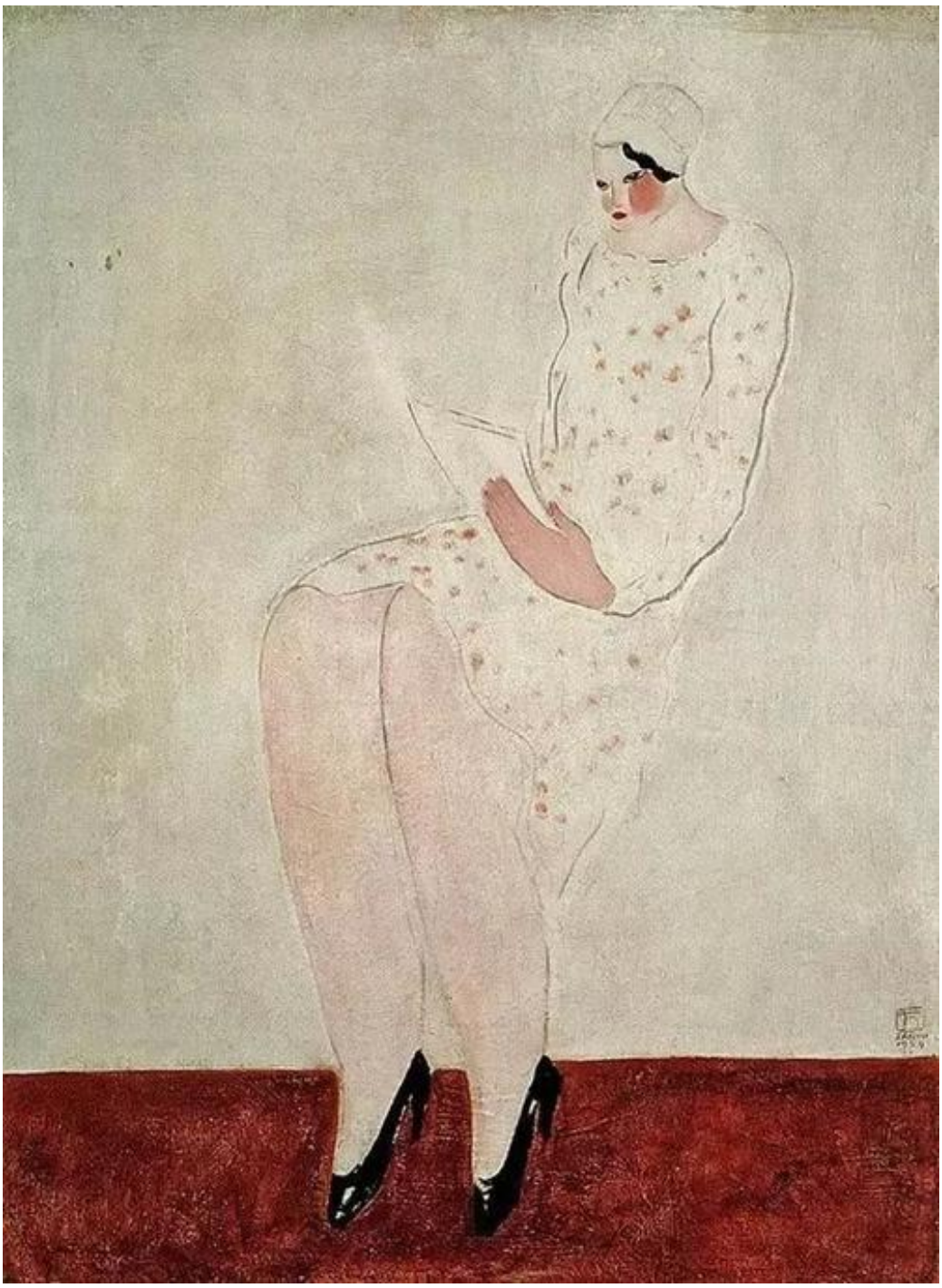
图片来源：常玉：他的生平与油画全集



Илл. 26. Чан Юй. «Леопард». 1940. Деревянная доска, масло. 50x64 см. Источник изображения: «Сань Юй: его жизнь и полное собрание живописи маслом».

26.常玉 **豹子 木板油画**50 x 64 cm 1940**年**

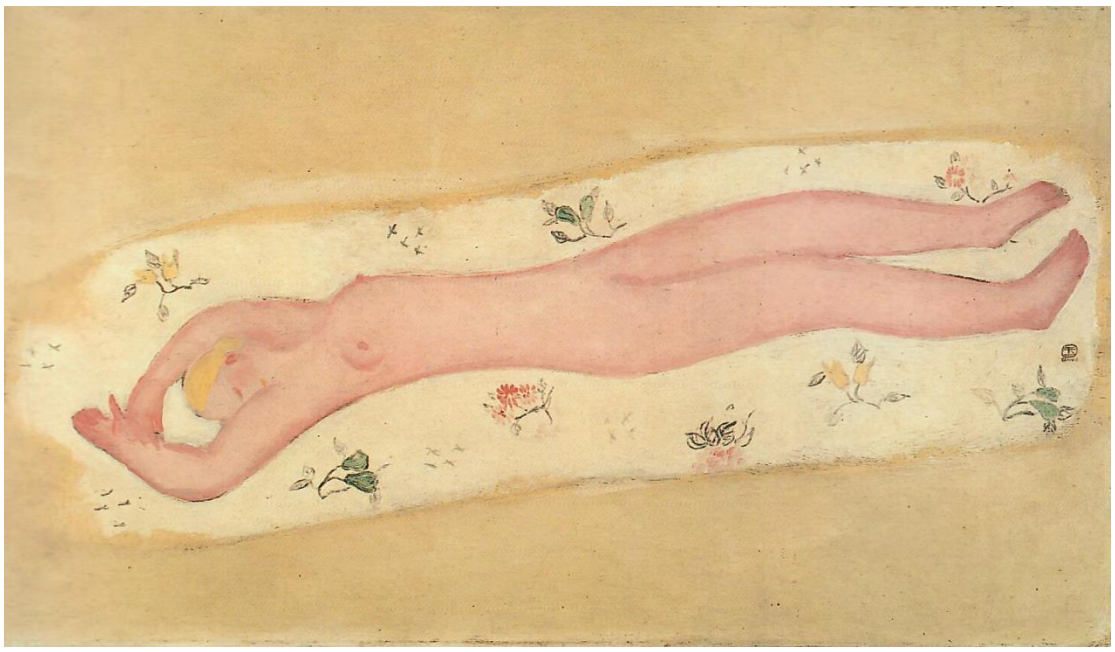
图片来源：常玉：他的生平与油画全集



Илл. 27. Чан Юй. «Сидящая женщина». 1929. Холст, масло. 80х60 см. Частное собрание.

27. 常玉 《端坐仕女》 布面油画 80cm*60cm 1929年

私人收藏



Илл. 28. Чан Юй. «Обнаженная, лежащая на пестром ковре». 1930. Деревянная доска, масло. 46,5x82 см. Частное собрание.

28.**常玉** 碎花毯上在粉红裸女 油画木板 46.5cm×82cm 1930年 亚洲重要私人收藏



Илл. 29. Чан Юй. «Лягушка, птица, бабочка и бонсай». 1955. Деревянная панель, масло. 128 × 72 см. Хранится в Национальном историческом музее Тайваня.

29.常玉 青蛙•鸟•蝴蝶与盆景 **油画木板** 128X72cm 1955**年**

藏于：**台湾**国立历史博物馆



Илл. 30. Чан Юй. «Собранные сокровища, наполненные ароматом». 1950. Деревянная панель, масло. 64 × 53 см. Частное собрание.

30. 常玉 《聚瑞盈香》 木板油画 64×53 cm 约1950年 私人收藏



Илл. 31. Чан Юй. «Две лошади на ковре». 1930. Холст, масло. 54 × 81 см. Частное собрание.

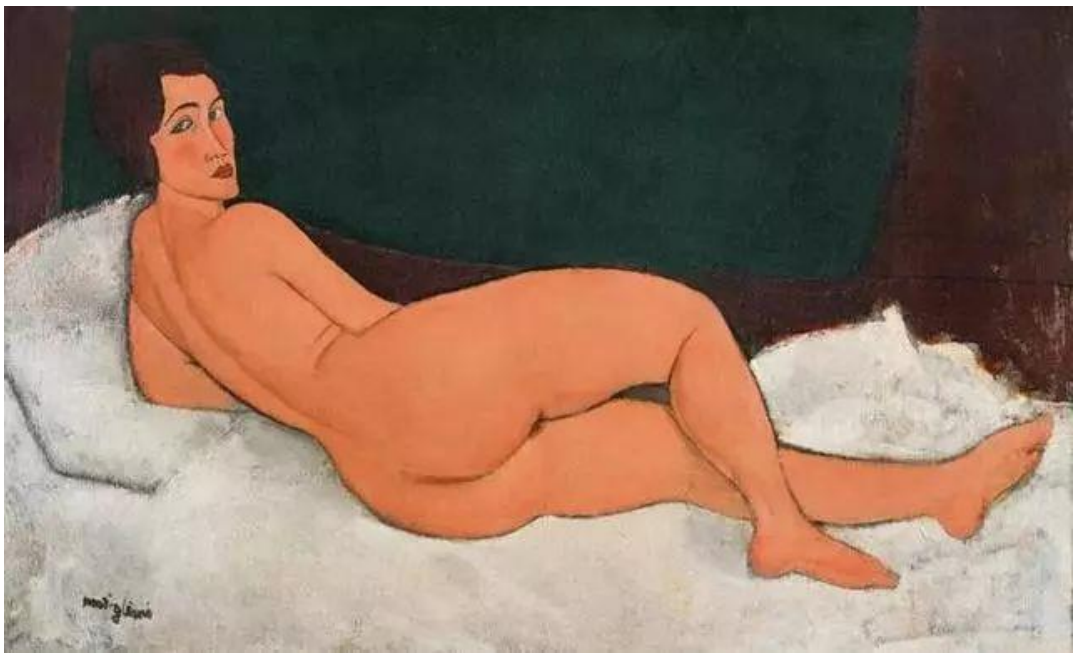
31.常玉 毡上双马 布面油画 54X81cm 1930年 私人收藏



Илл. 32. Чан Юй. «Одинокий слонёнок». 1966. Холст, масло. 130 × 80 см. Хранится в Национальном историческом музее Тайваня.

32.常玉 孤独的小象 布面油画 130×80 cm 1966年

现收藏于：台北历史博物馆



Илл. 33. Амедео Модильяни. «Лежащая обнаженная (на левом боку)». 1917. Холст, масло. 89,5x146,7 см. Частное собрание.

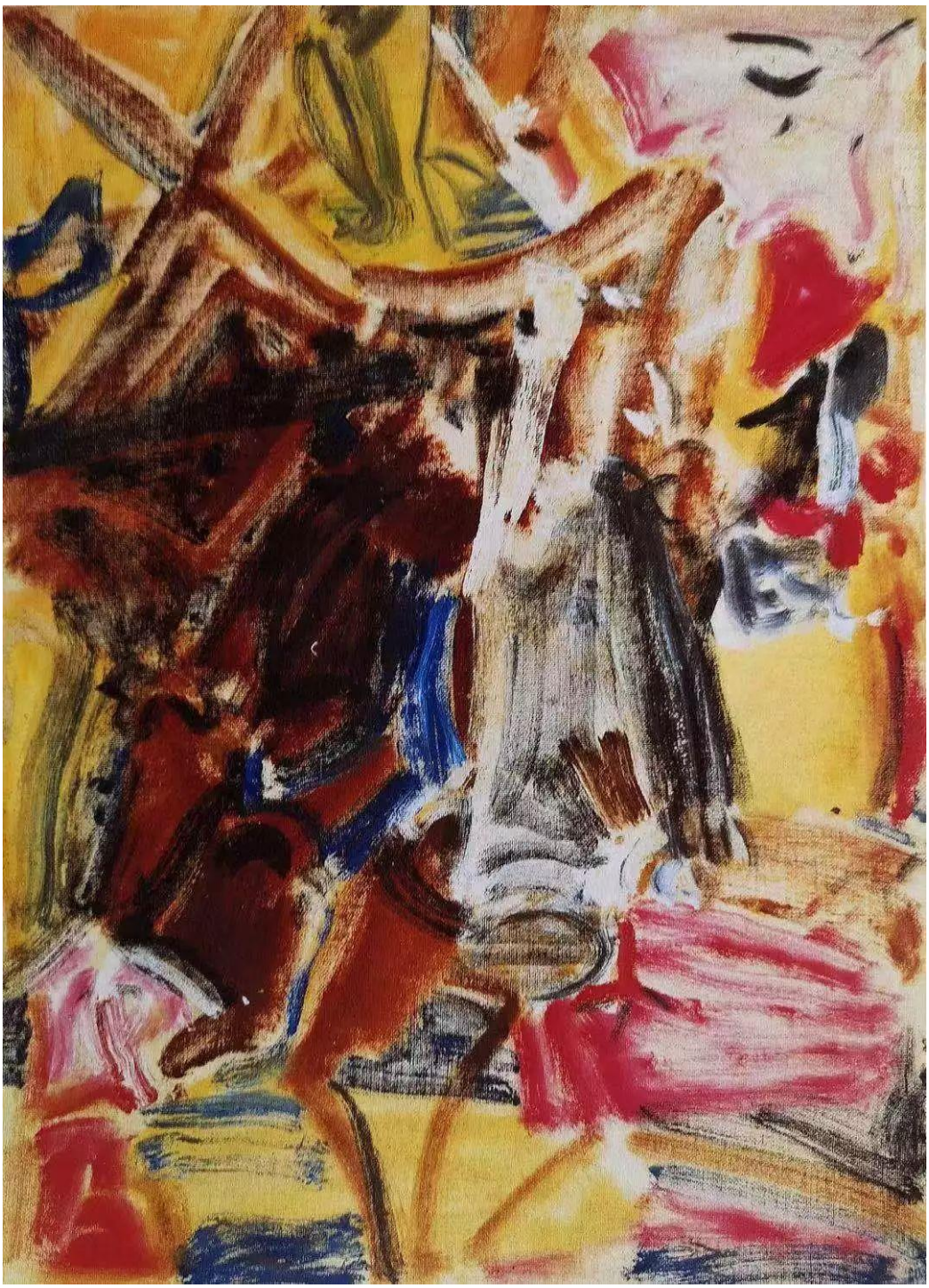
110. 莫迪里阿尼 向左侧卧的裸女 布面油画 89.5 x 146.7cm 1917年 私人收藏



Илл. 34. У Даюй. «Нагая». Около 1929. Холст, масло. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»).

111. 吴大羽 《裸体》，布面油彩，约1929年 尺寸不详细

图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）



Илл. 35. У Даюй. «Без имени 43». 1980. Холст, масло. 53x38 см. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»).

35.吴大羽 《**无题**43》 ，53cm×38cm **布面油彩**1980年

图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）



Илл. 36. У Даюй. «Без имени 108». 1980. Холст, масло. 53×37 см. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»).

36.吴大羽 《无题108》53cm×37cm布面油彩1980年

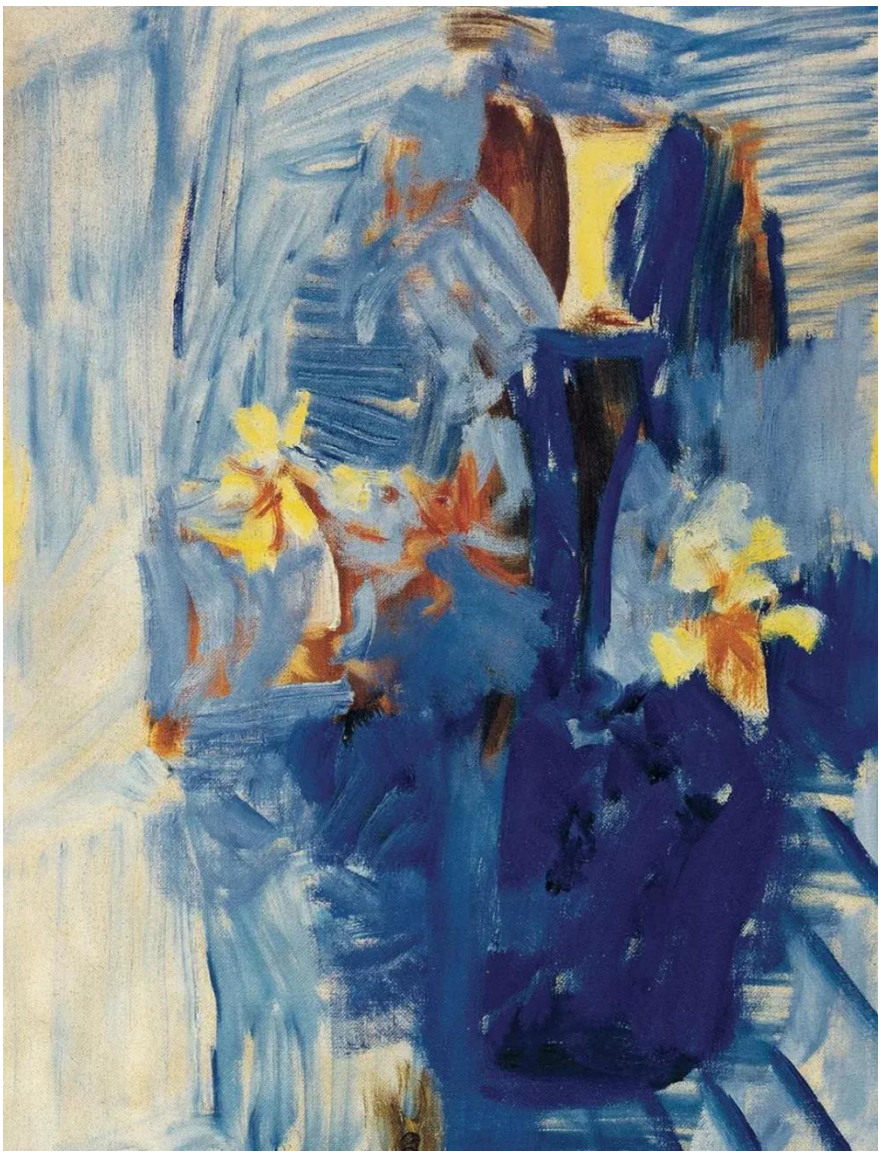
图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）



Илл. 37. У Даюй. «Без имени». 1980. Холст, масло. 78x57 см. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»).

37.吴大羽 无题 布面油彩 78cm×57cm 1980年

图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）



Илл. 38. У Даюй. «Цветная трава 2». 1984. Холст, масло. 52 x 37 см. В настоящее время хранится в Китайском национальном музее искусства.

38.吴大羽 《色草2》，布面油彩，52cm x 3 7cm，1984 年

图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）



Илл. 39. У Даюй. «Генеалогическая рифма». 1982. Холст, масло. 53 x 38 см. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»).

39.吴大羽 《谱韵》，布面油彩， 53cm x 38cm，1982 年

图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）



Илл. 40. У Даюй. «Без названия». 1980. Холст, масло. 84,52 x 38 см.

Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»).

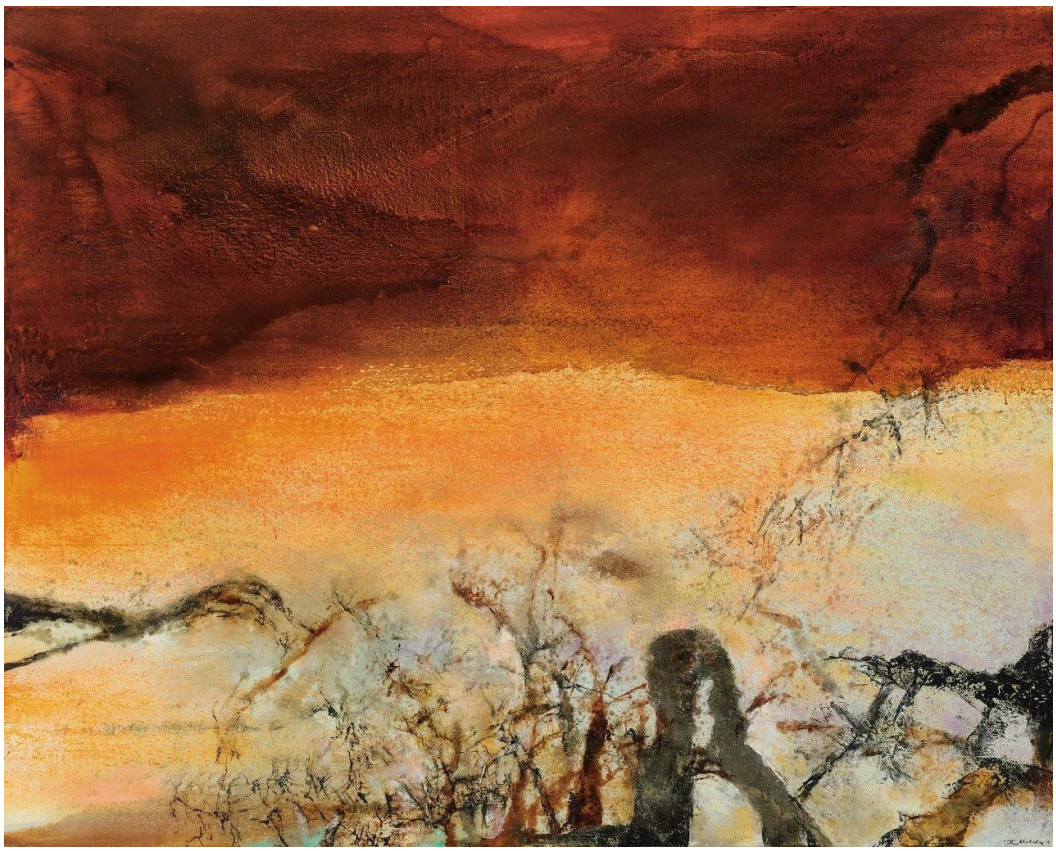
40.吴大羽 无题84 布面油彩 52cm×38cm 1980年

图片来源：吴大羽作品集（人民美术出版社）



Илл. 41. Чжао Уцзи. «06.05.78». 1978. Холст, масло. 130x195 см. Частное собрание.

41.赵无极 06.05.78 布面油画 130X195cm 1978年 私人收藏



Илл. 42. Чжао Уцзи. «10.01.91». 1991. Холст, масло. 130 x 162 см. Частное собрание.

42. 赵无极 10.01.91 布面油画 130×162 cm 1991年 私人收藏

43.



Илл. 43. Чжао Уцзи. «03.01.80». 1980. Холст, масло. 46x92 см. Частное собрание.

43. 赵无极 《03.01.80》 布面油画 46X92cm 1980年



Илл. 44. Чжао Уцзи. «Без названия». 1980. Бумага, тушь. 95 × 96 см. Из собрания Художественного музея Китайской академии художеств.

44.赵无极 《无题》 水墨画 94cm×96.5cm 1980年 藏于：中国美术学院美术馆



Илл. 45. Чжао Уцзи. «Изображение пейзажа». Бумага, тушь. 28 × 27,5 см. Хранится в Музее Чернуски, Париж, Франция.

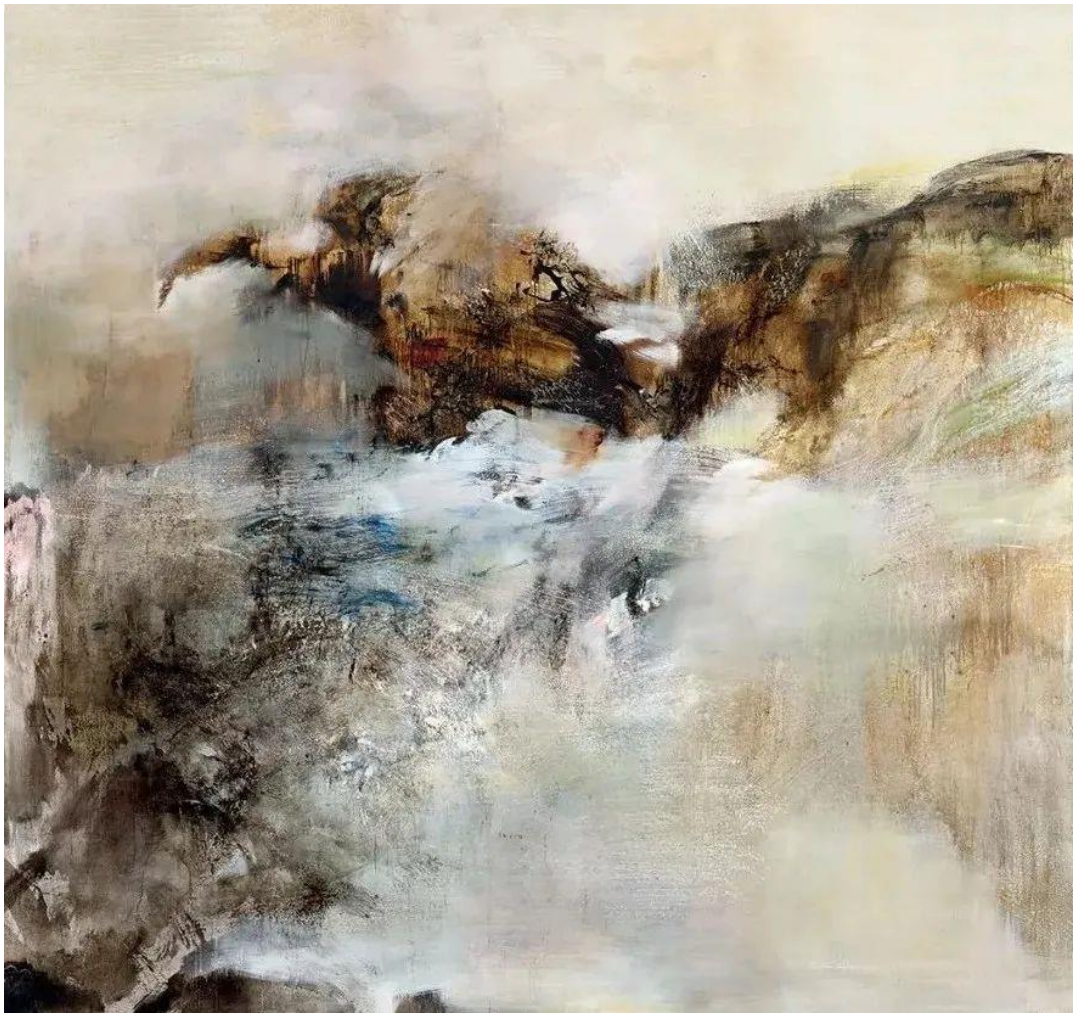
45.赵无极《山水意象》 纸本水墨



Илл. 46. Чжао Уцзи. «24.10.68». 1968. Холст, масло. 114 x 161,5 см. Источник иллюстрации: «Чжао Уцзи. Полное собрание живописи: Том 2. Zao Wou-Ki: des peintures 1959–1974».

46.赵无极《24.10.68》布面油画 114×161.5 cm 1968年

图片来源：赵无极全集画册：卷2 Zao Wou-Ki: des peintures 1959-1974



Илл. 47. Чжао Уцзи. «04.01.79». 1979. Холст, масло. 250 x 260 см. Частное собрание.

47.赵无极 NO.2 《04.01.79》布面油画 250×260cm 1979年 私人收藏



Илл. 48. Чжао Уцзи. «14.12.59». 1959. Холст, масло. 130 x 162 см. Источник иллюстрации: «Чжао Уцзи. Полное собрание живописи: Том 2. Zao Wou-Ki: des peintures 1959–1974».

48.赵无极 《14.12.59》 布面油画 130×162cm 1959年

图片来源：赵无极全集画册：卷2 Zao Wou-Ki: des peintures 1959-1974



Илл. 49. Чжао Уцзи. «02.01.65». 1965. Холст, масло. 162x200 см. Источник иллюстрации: «Чжао Уцзи. Полное собрание живописи: Том 2. Zao Wou-Ki: des peintures 1959–1974».

49.赵无极 《02.01.65.》 布面油画 162 x 200 cm. 1965年

图片来源：赵无极全集画册：卷2 Zao Wou-Ki: des peintures 1959-1974



Илл. 50. Чжао Уцзи. «Июнь–октябрь 1985 года». 1985. Холст, масло. 280×1000 см. Частное собрание.

50.赵无极 1985年6月至10月 布面油画 v280×1000cm 1985年 私人收藏



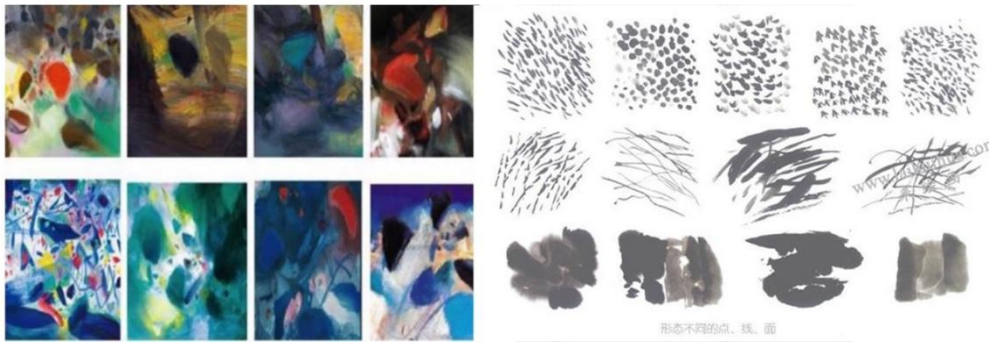
Илл. 51. Чжао Уцзи. «Посвящение моему другу Анри Мишо, апрель 1999 – август 2000. Триптих». 1999–2000. Холст, масло. 200 × 750 см. Частное собрание.

51.赵无极 **向我的朋友亨利·米修致敬** 1999-2000 - **三**联画**布面油画** 200 × 750 cm 1999 - 2000年 私人收藏



Илл. 52. Чжао Уцзи. «29.01.64». 1964. Холст, масло. 260x200 см. Источник иллюстрации: «Чжао Уцзи. Полное собрание живописи: Том 2. Zao Wou-Ki: des peintures 1959–1974».

52.赵无极 《29.01.64》 布面油画 260 x 200 cm 1964年图片来源：赵无极全集画册：卷2 Zao Wou-Ki: des peintures 1959-1974



Илл. 53. Пунктирные линии и формы точек, присущие монохроматической живописи, в работах Чжу Дэцюня.

53.朱德群作品中的点和水墨形式中点



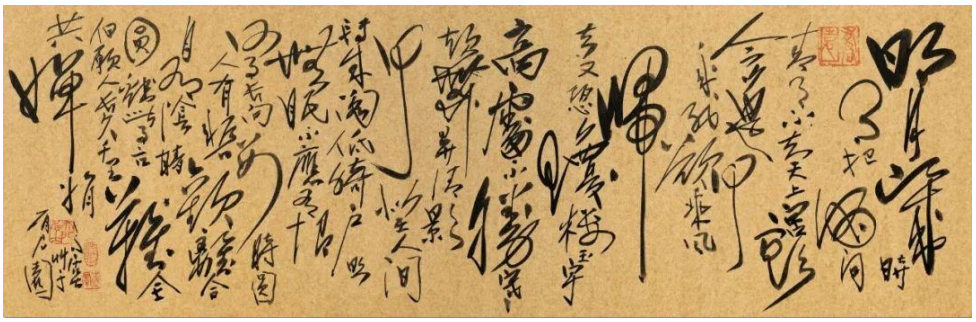
Илл. 54. Чжу Дэцюнь. «Граница воспоминаний». 1991. Холст, масло. 65x81см. Частное собрание.

54.朱德群 忆起地平线 布面油画 65X81cm 1991年 私人收藏



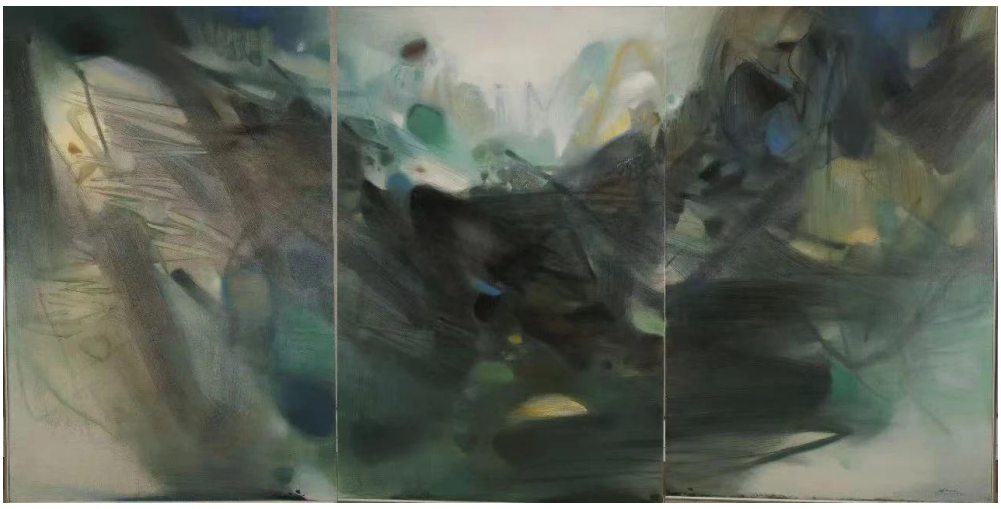
Илл. 55. Чжу Дэцюнь. «Духовное возрождение». 2002–2003. Холст, масло. 430 × 720 см. В настоящее время хранится в Шанхайском Большом театре.

55.朱德群 复兴的气韵 布面油画 430cm×720cm 2002-2003年 现收藏于：上海大剧院



Илл. 56. Чжу Дэцюнь. «Шуйдяо гэтоу». 1998. Бумага, тушь. 40 × 122,3 см. Частное собрание.

56.朱德群《水调歌头》 水墨纸本 40 x 122.3 cm 1998年 私人收藏



Илл. 57. Чжу Дэцюнь. «Зелёная энергия» (триптих). 1982. Холст, масло. 195 × 390 см. Находится в собрании Национального художественного музея Китая.

57.朱德群 《绿色活力》（三联画） 布面油画， 195×390cm，1982年 现收藏于：中国美术馆



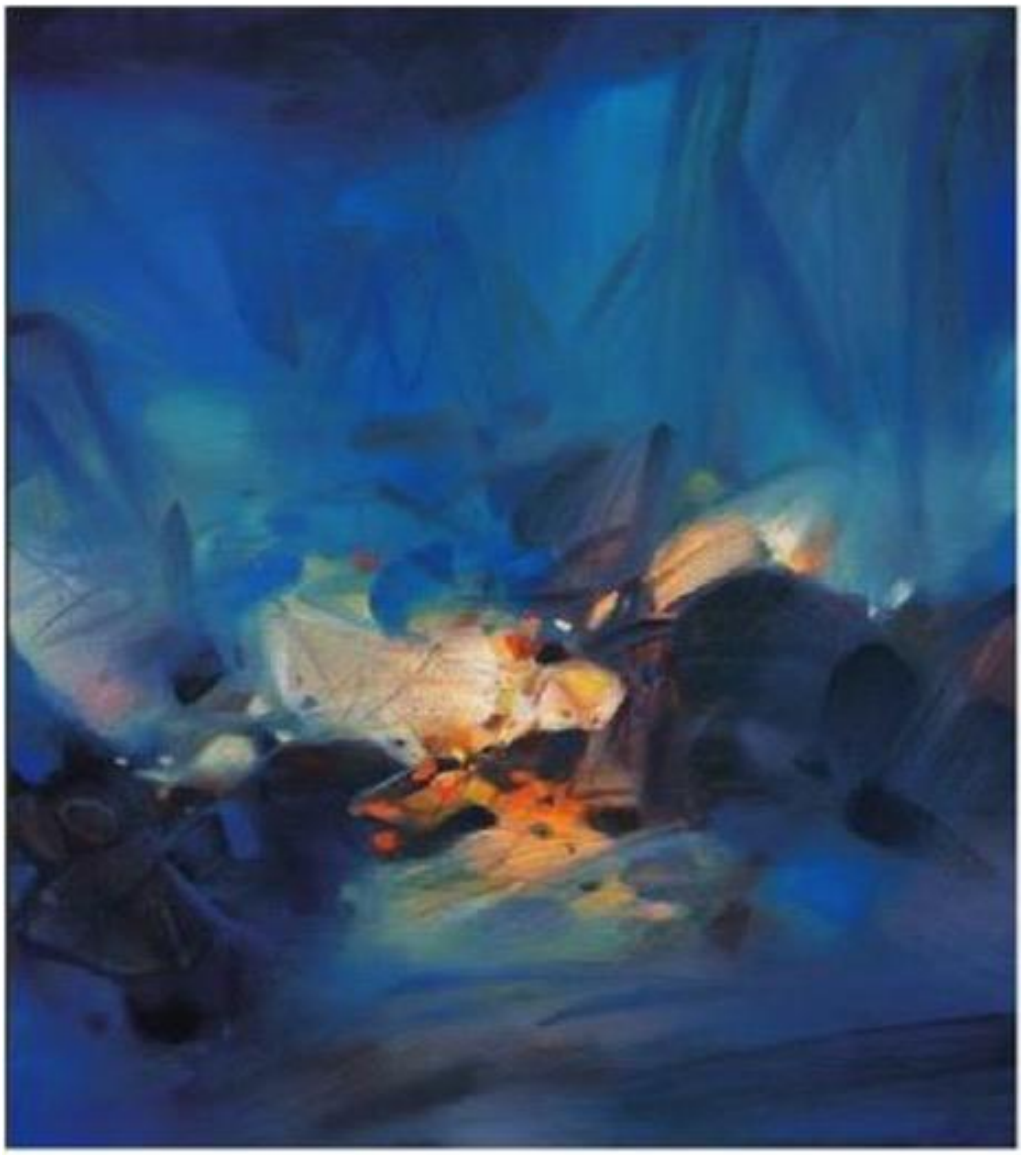
Илл. 58. Чжу Дэцюнь. «Без названия». 1995. Холст, масло. 60x73см. Частное собрание.

58. 朱德群 无题 布面油画 60x73cm 1995年 私人收藏



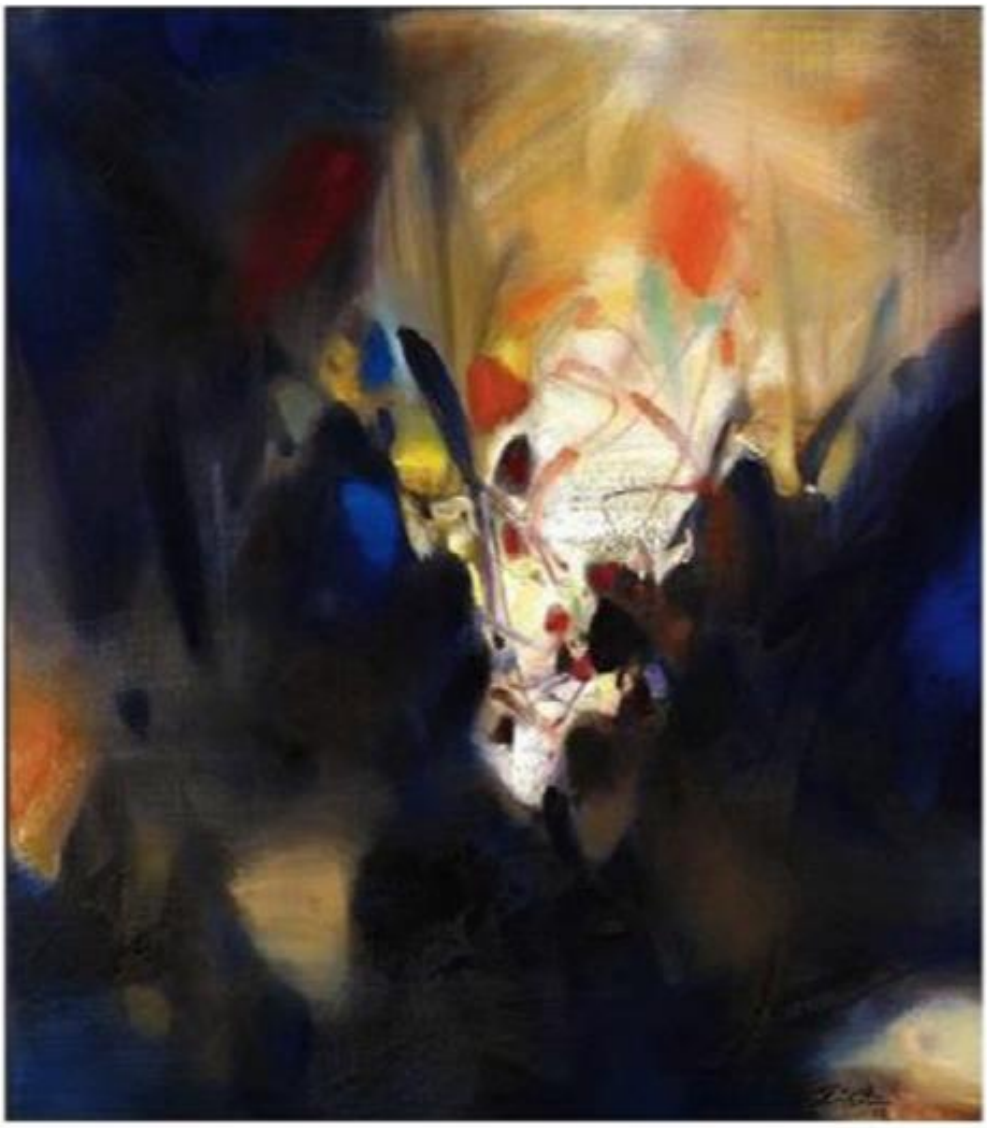
Илл. 59. Чжу Дэцюнь. «Светлый блеск». 1983. Холст, масло. 65x81см. Частное собрание.

59.朱德群 透明的亮度 布面油画 65X81cm 1983年 私人收藏



Илл. 60. Чжу Дэцюнь. «Светящееся тело». 1990. Холст, масло. 116x89 см. Частное собрание.

60.朱德群 发光体 布面油画 116X89cm 1990年 私人收藏



Илл. 61. Чжу Дэцюнь. «Ожидание».1993. Холст, масло. 80x100см. Частное собрание.

61.朱德群 等待 布面油画 80X 100cm 1993年 私人收藏



Илл. 62. У Гуаньчжун. «Старый город Цзяохэ». 1981. Бумага, тушь. 111×102 см. Частное собрание.

62.吴冠中 《交河故城》 纸本设色 111×102cm 1981年 图片来源：《吴冠中全集（套装共9册）》（湖南美术出版社）



Илл. 63. У Гуаньчжун. «Ранняя весна в Чжичжуане». 1973. Холст, масло. 60×81 см. Частное собрание.

63.吴冠中《紫竹院的早春》 布面油画 60×81cm 1973年 图片来源：《**吴冠中全集（套装共9册）**》（**湖南美**术出版社）



Илл. 64. У Гуаньчжун. «Бывшая резиденция Цю Цзиня». 2002. Холст, масло. 70×140 см. Частное собрание.

64.吴冠中 《秋瑾故居》 布面油画 70×140cm 2002年作 图片来源：**《吴冠中全集（套装共9册）》（湖南美术出版社）**



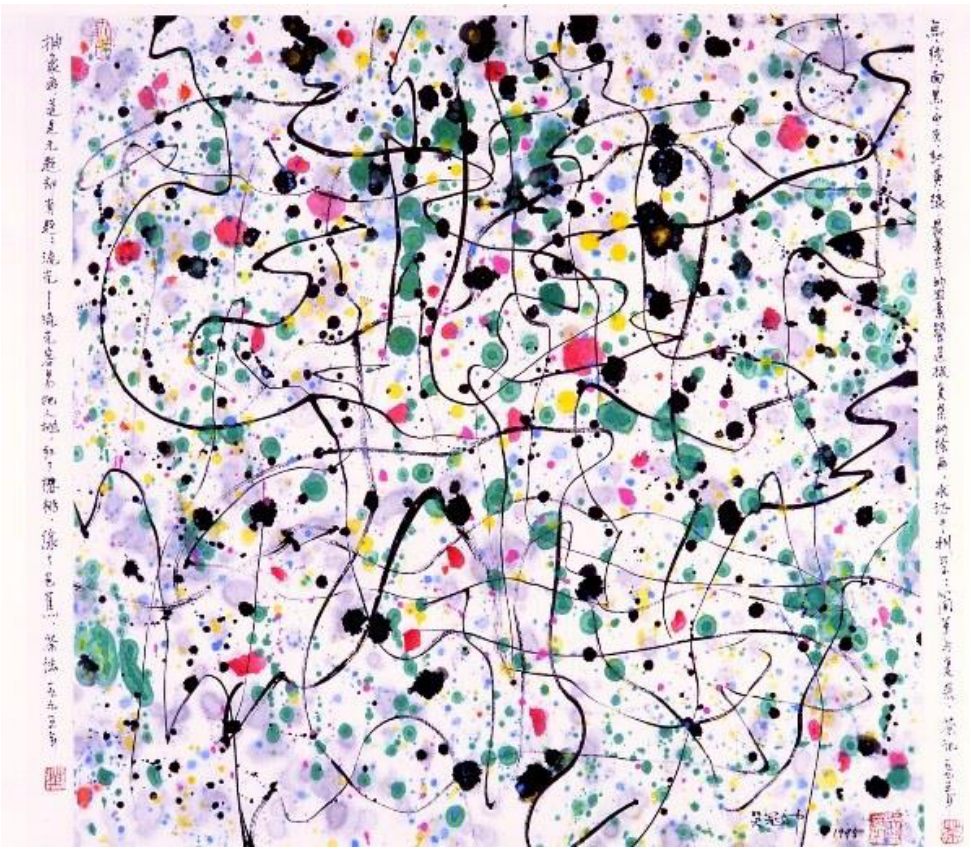
Илл. 65. У Гуаньчжун. «Шуанянь». 1988. Бумага, тушь. 69×137 см. Частное собрание.

65.吴冠中 《双燕》 纸本设色 69×137cm 1988年 图片来源：《吴冠中全集（套装共9册）》（湖南美术出版社）



Илл. 66. У Гуаньчжун. «Сосновая душа». 1980. Бумага, тушь. 148×201 см. Частное собрание.

66.吴冠中 《松魂》 纸本设色 148×201cm 1980年代 图片来源：《吴冠中全集（套装共9册）》（湖南美术出版社）



Илл. 67. У Гуаньчжун. «Блики на воде». 1988. Бумага, тушь. 121x121см

Источник иллюстрации: «У Гуаньчжун. Полное собрание сочинений в 9 томах» (Издательство «Художественная литература Хунани»).

67.吴冠中 《流光》 121x121cm 纸本设色 1988年 图片来源：**《吴冠中全集（套装共9册）》（湖南美**术出版社）



Илл. 68. Шан Ян. «Проект Дун Цичан - 15». 2008. Смешанные материалы. 300×277 см. Частное собрание.

68.尚扬　董其昌计划-15　布面 综合材料　300×277 cm　2008年　私人收藏



Илл. 69. Шан Ян. « Проект Дун Цичан - 8». 2007. Смешанные материалы. 128x496 см. Частное собрание.

69.尚扬　董其昌计划-8　布面综合材料　128x496cm 2007年作　私人收藏



Илл. 70. Шан Ян. «Проект Дун Цичана – 29». 2010. Холст, смешанная техника. 218 × 506 см. Источник изображения: «Собрание произведений У Даю» (Издательство «Народное искусство»).

70. 尚扬 董其昌计划-29 布面综合材料 218×506cm 2010年 现收藏于：中国美术馆



Илл. 71. Шан Ян. «Великий пейзаж в год змеи». 2001. Холст, масло, акрил. 118x406 см. Частное собрание.

71.尚扬 蛇年大风景 布面油画、丙烯、 118x406cm 2001年作 私人收藏



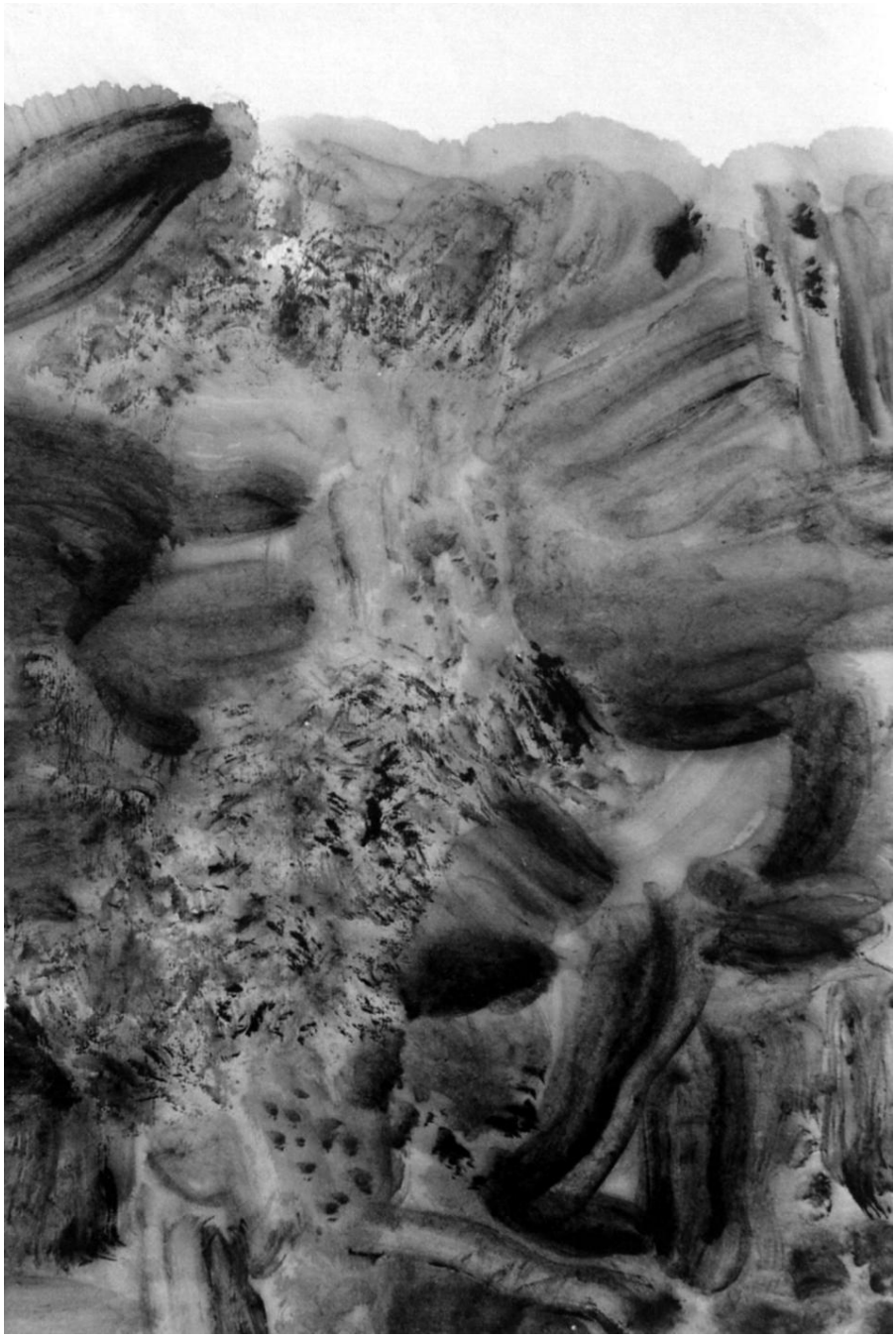
Илл. 72. Ци Хайпин. «Концерт». 1991. Холст, масло. Частное собрание.

72.祁海平 《协奏》 120x100cm 布面油画 1991年 私人收藏



Илл. 73. Ци Хайпин. «Черная тема №23». 1996. Холст, масло. 200x200 см. Частное собрание.

73.祁海平《黑色主题No.23 》布面油画 200x200cm 1996年 私人收藏



Илл. 74. Ци Хайпин. «Туманная тушь 2001 №2». 2001. Рисовая бумага, тушь. 34,5 × 24 см. Из личного собрания художника.

74.祁海平 水墨氤氲2001 NO.2 宣纸水墨 34.5x24cm 2001年 艺术家自藏



Илл. 75. Ци Хайпин. «Черная тема №3». 1993. Холст, масло. 390x160 см. Из личного собрания художника.

75.祁海平 黑色主题NO.3 布面油画 390x160cm 1993年 艺术家自藏



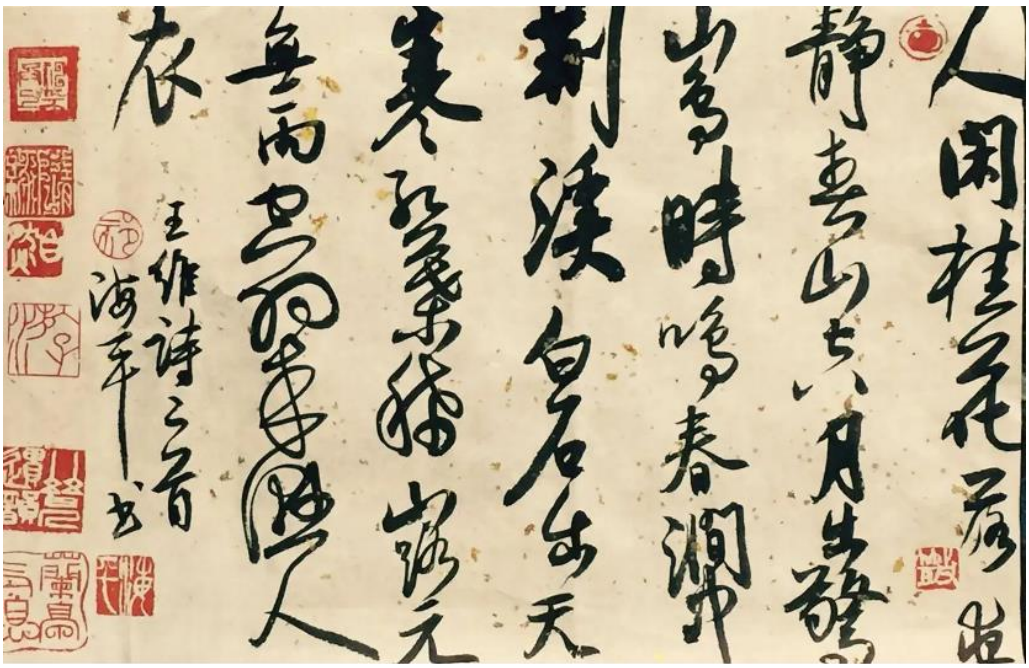
Илл. 76. Ци Хайпин. «Черная тема №20». 1996. Холст, масло. 61x50 см. Из личного собрания художника.

76.祁海平 黑色主题No.20 布面油画 61x50cm 1996年 私人收藏



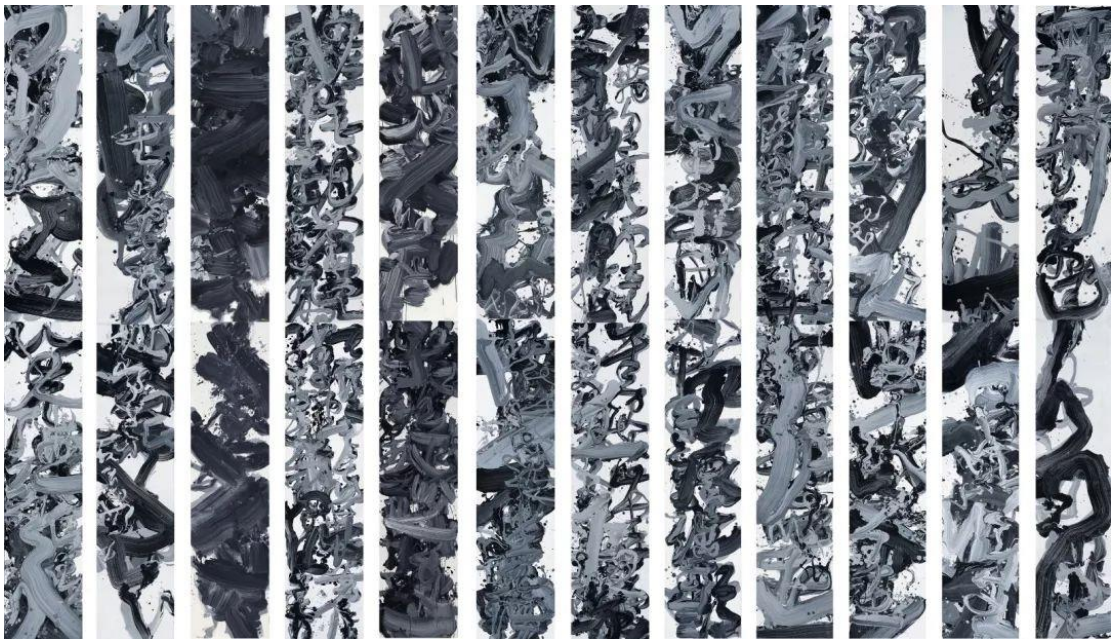
Илл. 77. Ци Хайпин. «Мир хаоса.·Ночь №1». 2010. Холст, масло, акрил. 240×200 см. Из личного собрания художника.

77.祁海平 天地氤氲·夜No.1 240×200cm 布面丙烯 2010年 艺术家自藏



Илл. 78. Ци Хайпин. «Двести Танских стихотворений». Каллиграфия. 2016. 22×34 см. Рисовая бумага. Из личного собрания художника.

78.祁海平书法



Илл. 79. Ци Хайпин. «Космическое письмо». 2016. Холст, акрил. 400x50x12 см. Из личного собрания художника.

79.祁海平 空间书写 布面丙烯 400x50cmx12 2016年 艺术家自藏



Илл. 80. Ци Хайпин. «Небесный текст». 2014. Ширма, смешанные материалы. 600×230 см. Из личного собрания художника.

80. 祁海平 天之文 600×230cm 屏风·综合材料 2014年 艺术家自藏



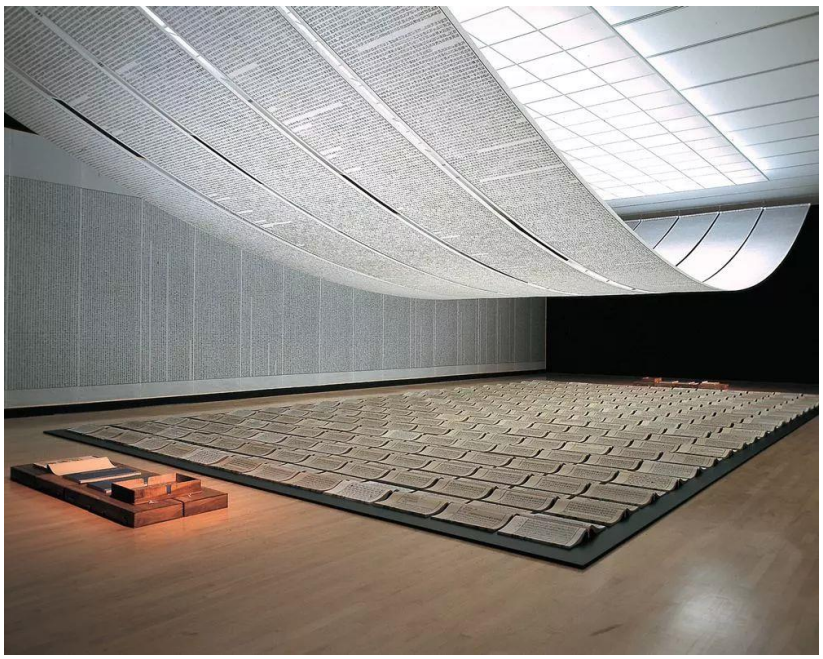
Илл. 81. Ци Хайпин. «Вся природа синцао». 2015. Холст, акрил. 230×100×8 см. Частное собрание.

81.祁海平 行草万象 布面丙烯 230×100cm×8 2015年 私人收藏



Илл. 82. Ци Хайпин. «Голубое небо после дождя №15». 2015. Холст, акрил. 200×150см.Частное собрание.

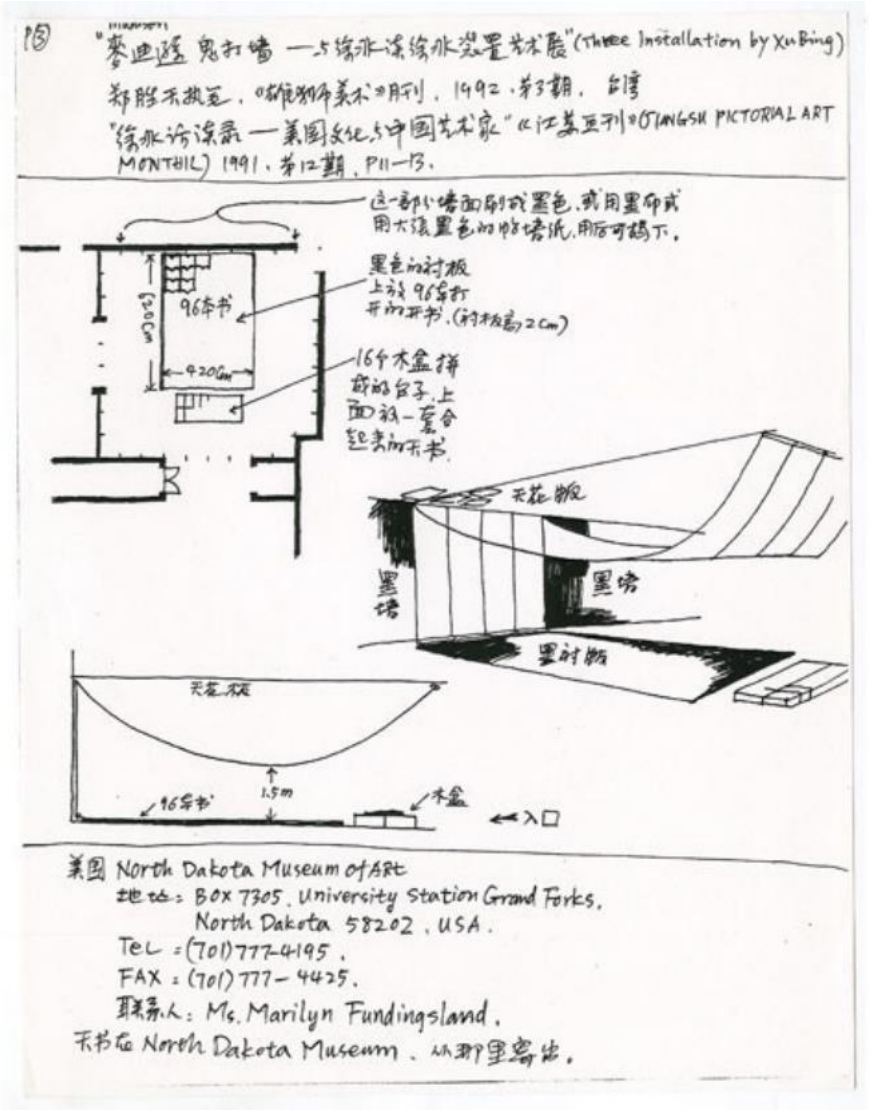
82.祁海平 雨过天青No.15　布面丙烯 200cm×150cm 2015年 私人收藏



Илл. 83. Сюй Бин. «Книга с неба». 1987-1991. Рисовая бумага разного формата, переплет. Место: Художественный музей Блантона, Остин, Техас, США

Источник изображения: официальный сайт Сюй Бина — https://www.xubing.com/en/exhibition/details/419?year=2016#419

83.徐冰 《天书》 尺寸可变 宣纸，书籍装帧 1987-1991 展出时间：2016年 地点：美国德克萨斯州奥斯汀布兰顿艺术博物馆 图片来自：徐冰个人网站网站：https://www.xubing.com/en/exhibition/details/419?year=2016#419



Илл.84. Сюй Бин. «Небесная книга». Эскиз

Источник изображения: персональный сайт Сюй Бина — https://www.xubing.com/en/work/details/206?year=1991&type=year#206

84.徐冰 《天书》 草图 图片来源：徐冰个人网站：https://www.xubing.com/en/work/details/206?year=1991&type=year#206

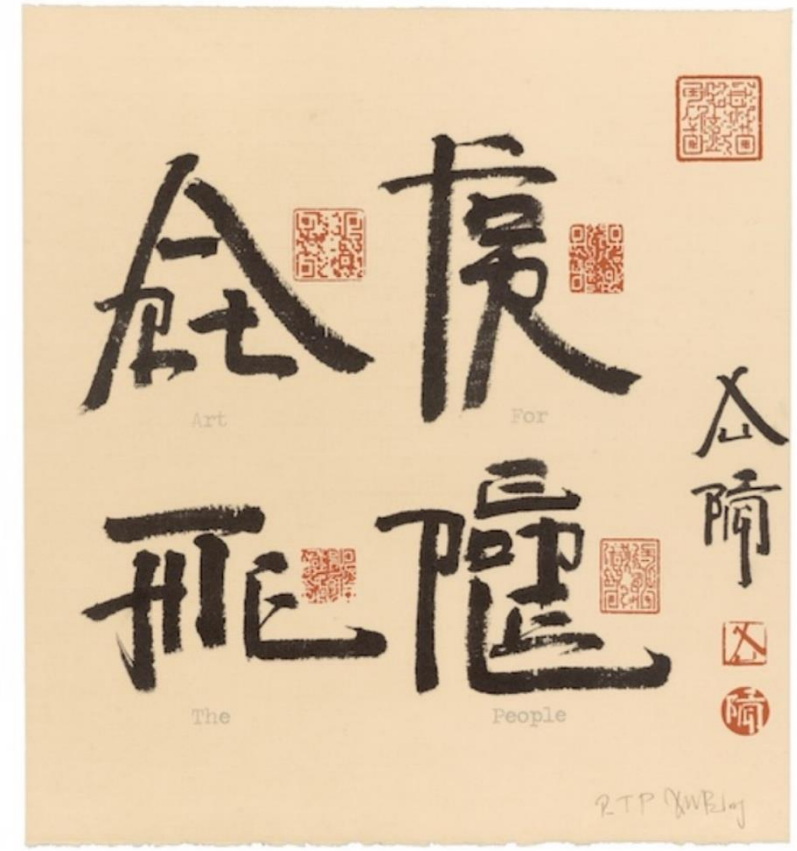


Илл. 85. Сюй Бин. «Небесная книга». Размер изменяемый. Бумага Сюань. Оформление книги, 1987–1991 гг.

Источник изображения: персональный сайт Сюй Бина — https://www.xubing.com/en/work/details/206?year=1991&type=year#206

85.徐冰 《天书》 尺寸可变 宣纸，书籍装帧 1987-1991 图片来自：徐冰个人网站网站：

https://www.xubing.com/en/work/details/206?year=1991&type=year#206



Илл. 86. Сюй Бин. «Искусство для народа», 2020. 38,1 × 38,1 см. Тиражный отпечаток.

Источник изображения: персональный сайт Сюй Бина — https://www.xubing.com/en/work/details/615?year=2020&type=year#615

86. 徐冰 "Art for the People" (艺术为人民）

图片来源：徐冰个人网站http://www.xubing.com



Илл. 87. Попрактикуйтесь в каллиграфии с учебником «Введение в английскую каллиграфию с квадратным шрифтом» и красной книгой для калькирования. Источник изображения: персональный сайт Сюй Бина — https://www.xubing.com/en/work/details/579?year=2019&type=year#579

87.以《英文方块字书法入门》教科书与描红本习字

图片来源：徐冰个人网站http://www.xubing.com



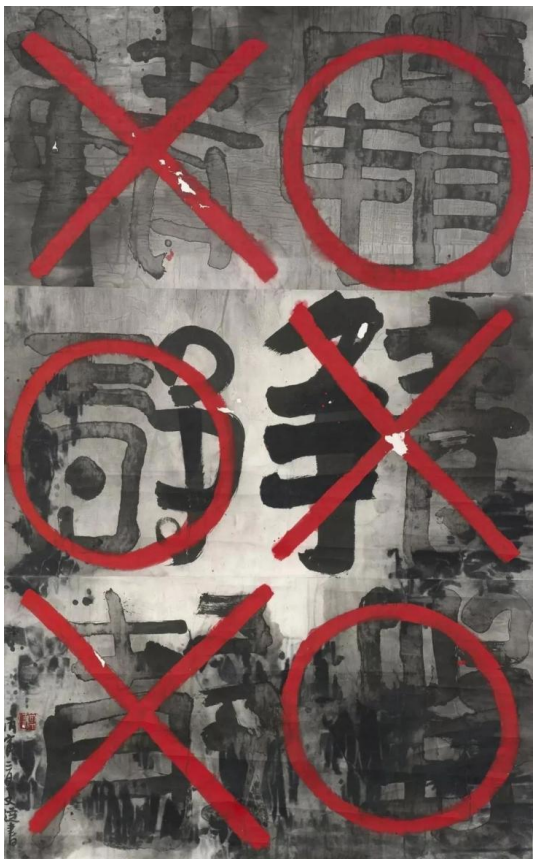
Илл. 88. Сюй Бин. «Предыстория: туманные реки и слоистые хребты». 2014. Пластина из матового стекла, природные отходы. 520x960 см. Тайваньский музей изящных искусств, Тайвань.

88.徐冰 《背后的故事：烟江叠嶂图》 材料：磨砂玻璃板，天然废弃物，520 x 960cm 2014年 展览地点：台湾，台湾市立美术馆



Илл. 89. Сюй Бин. «Предыстория: горы Яньцзян». 2014. Тайваньский музей изящных искусств. Место проведения выставки: Тайвань, Муниципальный художественный музей Тайваня.

89.背后的故事：烟江叠嶂图, 台北，2014年， 展览地点：台湾，台湾市立美术馆



Илл. 90. Гу Вэньда. «Потерянная династия: я проверяю иероглиф “тишина”, написанный тремя мужчинами и тремя женщинами». 1985. Рисовая бумага, тушь. 180×291см. В настоящее время хранится в Музее Метрополитен, США.

90.谷文达 遗失的王朝：我批阅三男三女写的静字 水墨行为艺术，宣纸、墨

180×291cm，1985年 现收藏于美国大都会艺术博物馆



Илл. 91. Гу Вэньда. «Потерянная династия». 1986–1997. Бумага, тушь. 285 × 177 см. В настоящее время хранится в Художественном музее Китая (Шанхай).

91. 谷文达 遗失的王朝纸本水墨 1886-1997年 285x177cm

现收藏于中华艺术宫（上海）



Илл. 92. Гу Вэньда. «ООН — Вавилонская башня тысячелетия». Создана из человеческих волос, собранных в 350 парикмахерских из 18 стран, сплетённых в “лжекитайско-английский” гибридный текст. Стены башни сформированы из волос с псевдо-надписями на китайском, английском, хинди и арабском языках. Нью-Йорк, 1998–1999. Высота: 2287 см, диаметр: 1037 см. Музей современного искусства Сан-Франциско.

92. 谷文达 《联合国-千禧年的巴比伦塔》 以18个国家的350家理发店收集来的人发编织有伪汉英文合并体 伪汉语，英语，印度语和阿拉伯语的发墙构成，高2287x直径1037cm 1998-1999年创作于纽约 现收藏于：旧金山现代艺术博物馆



Илл. 93. Тянь Лимин. «Тихое время». 2017. Бумага, цветная живопись. 55 см x 42 см. Частное собрание

93. 田黎明　静静的时光　纸本设色 55cm×42cm 2017年

私人收藏



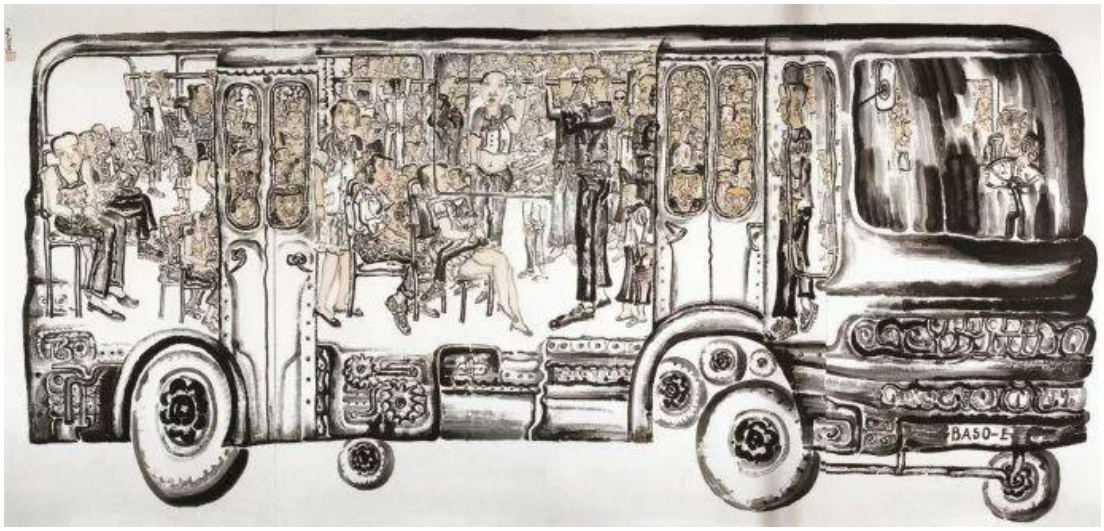
Илл. 94. Тянь Лимин. «Сердце Дао». 2020. Бумага, цветная живопись. 45x70 см. Частное собрание.

94. **田黎明 道心** 纸本水墨 45cm×70cm 2020**年** 私人收藏



Илл. 95. Тянь Лимин. «Красное в горах». 2016. Бумага, цветная живопись. 55×42см. Частное собрание.

95.**田黎明 山里**红 纸本设色 55cm×42cm 2016**年**



Илл. 96. Ли Сяосюань. «Автобус». 1995. Бумаге, тушь. 179x400см. Частное собрание.

96.李孝宣 《大轿车》纸本水墨 179x400cm 1995年



Илл. 97. Ли Сяосюань. «Автобус». 2013. Бумага, тушь. 980x320 см. Частное собрание.

97.李孝宣 大客车 纸本水墨 980x320cm 2013年



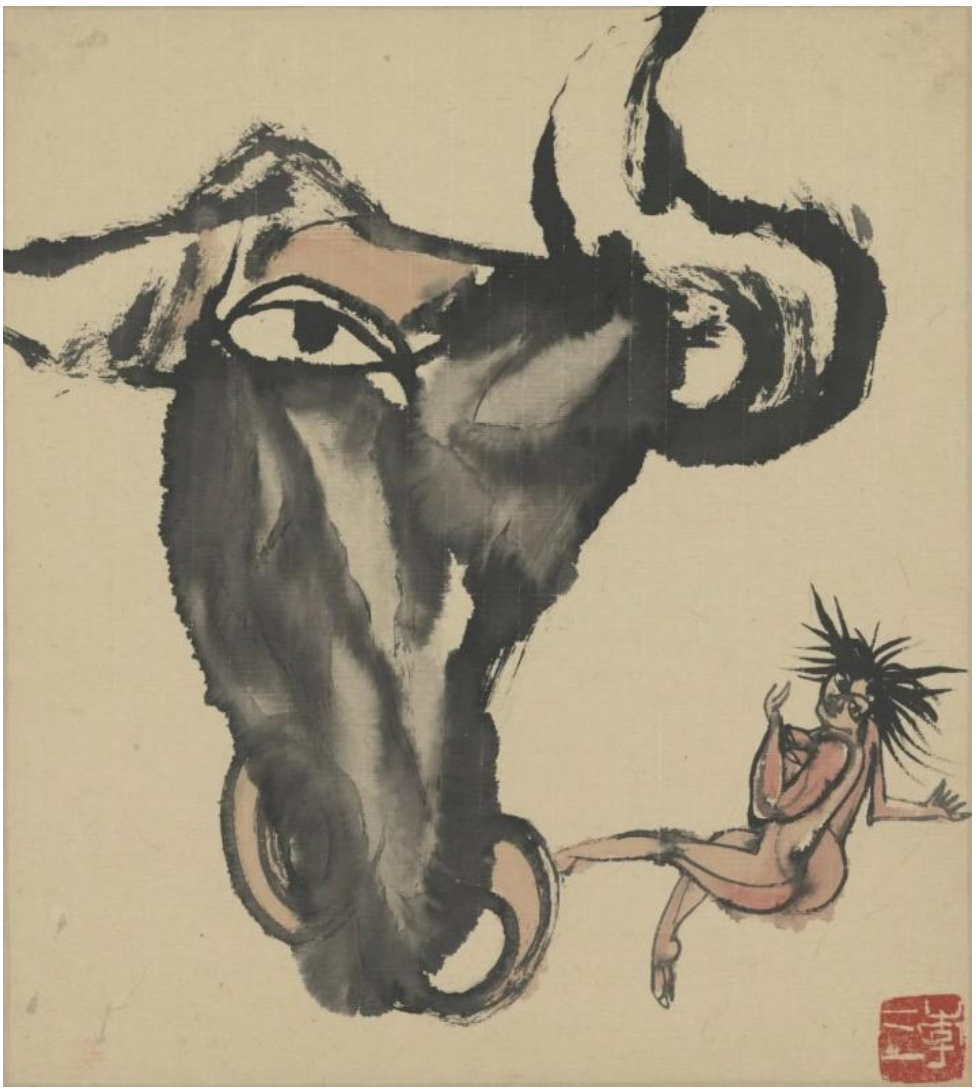
Илл. 98. Ли Сяосюань. «Серия головных портретов». 2017. Бумага, тушь. 145×97 см. Частное собрание.

98.李孝宣 《头像系列》 纸本水墨 145×97cm 2017年 私人收藏



Илл. 99. Ли Сяосюань. «Серия головных портретов 2». 2017. Бумага, тушь. 145×97 см. Частное собрание.

99.李孝宣　头像系列2　纸本水墨　145×97cm 2017年 私人收藏



Илл. 100. Ли Цзинь. «Одна из тибетских групповых картин». 1984. Бумага, тушь. 49×43,5 см. Частное собрание.

100.李津 西藏组画之一 纸本水墨设色 49×43.5cm 1984年 私人收



Илл. 101. Ли Цзинь. «Сердце, как семя лотоса, всегда хранит горечь». 2024. Бумага, тушь. 74,7 × 47,2 см. Частное собрание.

101. .李津 心如莲子常含苦 纸本水墨 74.7×47.2cm 2024年

重要私人收藏



Илл. 102. Ли Цзинь. «Свиток старых литераторов». 2014. Бумага, цветная тушь. 180,2 × 97 см. Частное собрание.

102. **李津 旧文人**图卷 纸本水墨设色 180.2×97cm2014**年**

重要私人收藏



Илл. 103. Ли Цзинь. «Мясоеды не осуждаются». 202. Бумага, тушь. 35×138×4 см. Частное собрание.

103.李津 肉食者不鄙 纸本设色 35cm × 138cm × 4 2021年



Илл. 104. Ли Цзинь. «Сбор в год Гэнцзы». 2020. Бумага, цветная живопись. 35 × 136 см. В настоящее время хранится в Художественном музее Нового Южного Уэльса (Австралия).

104.李津 庚子之聚 纸本设色 35x136cm 2020年 现藏于：澳大利亚新南威尔士艺术博物馆



Илл. 105. Ли Цзинь. «Пиршество I». 2012. Бумага, цветная живопись. 52 × 230 см. Находится в собрании Метрополитен-музея (Metropolitan Museum of Art), Нью-Йорк, США.

105. 李津 盛宴之一 纸本设色 52x230cm 2012年 现藏于美国纽约大都会博物馆



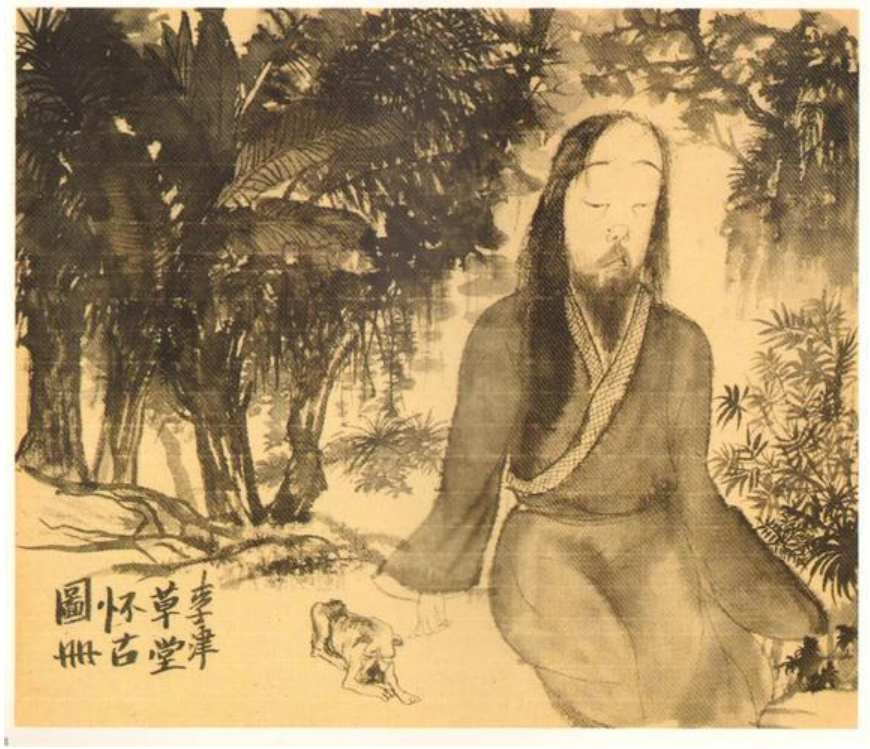
Илл. 106. Ли Цзинь. «Если бы облака знали». 2013. Бумага, цветная тушь. 212,5 × 285 см. Частное собрание.

106.李津 如果云知道 纸本水墨设色 212.5×285cm 2013年 私人收藏



Илл. 107. Ли Цзинь. «Ночь в Гионе». 2020. Бумага, тушь. 136×35см.. Частное собрание.

107.**李津 祇园之夜 纸本设色** 136cm × 35cm 2020**年 私人收藏**



Илл. 108. Ли Цзинь. «Альбом Цинчэн». 2014. Бумага, тушь. 38см×43см Частное собрание.

108.**李津 青城册**页 纸本水墨 38cm×43cm 2014**年** 私人收藏



Илл. 109. Ли Цзинь. «День Святого Патрика». 2017. Бумага, тушь. 43см × 38 см. Частное собрание.

109. 李津 **圣帕特里克节 纸本设色** 43cm × 38cm 2017年 **私人收藏**