КУН ГУАН

Аспирант Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. Красноярск, Россия. Преподаватель Академии Суцянь, провинция Цзянсу, Китай
e-mail: 858896004@qq.com

KUN GUANG

Graduate student at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, Krasnoyarsk, Russia. Instructor at Suqian Academy, Jiangsu Province, China
e-mail: 858896004@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_435_453

КОНСТРУИРОВАНИЕ САМООБРАЗА: ЭКСПРЕССИЯ СУБЪЕКТНОСТИ В АВТОПОРТРЕТАХ ЖЕНЩИН-ХУДОЖНИКОВ ЭПОХИ ГОМИНЬДАНА

CONSTRUCTING SELF-IMAGE: EXPRESSING SUBJECTIVITY IN SELF-PORTRAITS BY WOMEN ARTISTS OF THE KUOMINTANG ERA

Период Гоминьдана (1) стал важным этапом модернизации Китая. Женщины-художники, используя такой жанр, как автопортрет, перешли от амплуа только объектов изображения к активному самостоятельному художественному творчеству, получив тем самым и возможность самовыражения. В данной работе анализируется исторический контекст появления женщин-художников, роль автопортрета как платформы для изменения места женщин в общественной жизни и утверждения значимости для изобразительного искусства Китая женского творчества. Формальный и иконологический анализ автопортретов, созданных женщинами-художниками, раскрывает всю сложность представление авторов о самих себе, их внутренний мир и адаптацию в новых исторических реалиях. В статье рассматривается процесс самоидентификации женщин-художников в ходе работы над автопортретами. Также внимание уделяется выявлению значения для общественной и культурной жизни их творчества.

The Kuomintang period marked a crucial stage in China's modernization. Women artists, using the self-portrait genre, transitioned from being mere subjects to active, independent artistic expression, thereby gaining the opportunity for self-expression. This paper analyzes the historical context of the emergence of women artists, the role of the self-portrait as a platform for changing women's place in public life, and the affirmation of the significance of women's creativity in Chinese fine art. a formal and iconological analysis of self-portraits created by women artists reveals the complexity of their self-concept, their inner world, and their adaptation to new historical realities. the article examines the process of self-identification among women artists as they work on self-portraits. Attention is also paid to the social and cultural significance of their work.

Ключевые слова: женщины-художники, Гоминьдан, автопортрет, субъектность, самоконструирование, самоидентификация.
Keywords: women artists, Kuomintang, self-portrait, subjectivity, self-construction, self-identification.

В начале XX века, на фоне серьезных социальных изменений в Китае, женщины-художники начали активно проявлять себя в искусстве, выходя за пределы традиционных ролей, которые им присваивались в обществе. Идея гендерного равенства заняла центральное место в движении за эмансипацию женщин, радикально преобразив представления о мире, укоренившиеся в феодальном обществе. Стремление женщин к равноправию в политической сфере, экономической деятельности и социальной жизни оказало влияние на искусство, отразившись в творчестве художников и их взгляде на изображение женских образов.

Творцы-женщины ставили своей целью преодолеть рамки, установленные патриархальной системой, и утвердить себя как независимых авторов. Изображения женщин в живописи вышли за пределы традиционных представлений об их хрупкости, нежности и других стереотипных гендерных характеристиках. Художники начали придавать большее значение работе с натуры и реализму изображения. Женский взгляд на мир, воплощенный в живописи, предложил новую интерпретацию образа женщины, тем самым ослабив исключительное право мужчин-художников на ее изображение.

Женщины в Китае стали получать художественное образование по европейскому типу и активно участвовать в художественной жизни в период Китайской Республики. Это происходило под влиянием социальных изменений в обществе, которые сопровождались изменениями в культуре и искусстве благодаря диалогу между различными традициями и направлениями.

Важную роль в этом процессе сыграла модернизация системы художественного обучения, основанная на заимствовании европейских подходов и теорий. Поворотным моментом стало создание в 1918 году в Шанхае Средней школы искусств — первой в стране специализированной школы для подготовки профессиональных художников. После этого, в 1928 году, в Чунцине открылась Центральная академия изящных искусств.

Огромное влияние на процесс формирования профессионального художественного образования оказала деятельность китайского живописца Сюй Бэйхуна (2), который был сторонником синтеза школы китайской национальной живописи с европейскими художественными традициями. Он успешно сочетал элементы национальной китайской живописи с инновационными подходами современного ему западноевропейского искусства. Сюй Бэйхун ратовал за овладение перспективой, умение передавать объем и работу непосредственно с натуры. Важно также подчеркнуть вклад женщин-педагогов в распространение принципов классической русской школы живописи. Особенно следует отметить усилия художника Фын Чжень (3), интегрировавшей методики русской реалистической школы в обучение будущих китайских художников.

Женщины все активнее стали участвовать в художественной жизни Китая. Художники приняли активное участие в создании «новой женской живописи». Благодаря изучению западноевропейского искусства, им удалось новаторски преобразовать традиционную китайскую живопись, отринув консервативные подходы. Эволюция женской живописи эпохи Китайской Республики проявилась в увеличении разнообразия тем, изменении способов создания картин и модернизации художественных концепций. Отметим деятельность созданного в 1934 году в Шанхае «Китайского женского общества живописи и каллиграфии» (4) — самого организованного и масштабного женского творческого объединения в современной истории Китая.

Процесс вхождения женщин в изобразительное искусство особенно ярко выразился в портретном искусстве. При этом отметим, что

именно в автопортретах выразилась трансформация сознания самих женщин-художников. Здесь уместно будет сказать о том, что «сходство автопортретов не ограничивается лишь подражанием внешности в традиционном смысле, оно содержит в себе гораздо более богатую самоидентификацию» [13, с. 21]. В изобразительном искусстве автопортреты приобретают особое значение. В автопортретах художники преодолевают образ «другого», конструируют свое «я», выражая образы своей субъектной реальности. Можно сказать, что «автопортрет не является пассивным отражением себя, а активно "создает" себя» [1, с. 210].

Через автопортреты женщины-художники прямо заявляют о своей субъектной идентичности как «художники». Они часто изображают себя решительными, задумчивыми, с палитрой в руках или в мастерской — творцами, что само по себе является вызовом традиционному представлению о том, что «женская сфера находится в частном пространстве» [4, с. 22]. В интервью, которые давали сами китайские женщины-художницы, работавшие в исследуемый период, можно найти подтверждение этому высказыванию [5, с. 192].

Марша Смит Вайднер в своей работе, которая носит название «Цветущие в тени: женщины в истории китайской и японской живописи» [7], сосредоточивает внимание на женщинах-художниках, живших и творивших до начала XX века. При этом сам по себе анализ развития женского художественного творчества объясняет прорыв женщин-художников в эпоху Гоминьдана. Исследователь считает, что «визуальный прорыв женщин из "частной сферы" в "публичную сферу" становится возможным лишь тогда, когда внешние социокультурные условия это позволяют» [7, с. 25]. В данной работе делается вывод о том, что создание автопортретов женщинами-художниками эпохи Гоминьдана является как продуктом социальных изменений в самом Китае, так и отражением пробуждения индивидуального сознания на волне глобальной модернизации в мире.

Краткий исторический очерк появления женщин-художников в эпоху Гоминьдана

Возникновение женских художественных групп при Гоминьдане обусловлено социальной трансформацией Китая первой половины XX века. Падение Цин (1911) вызвало кризис традиционных ценностей, а Гоминьдан стремился к модернизации, включая реформы образования и повышение статуса женщин. Это открыло женщинам доступ к интеллек-

туальным и художественным кругам, ранее преимущественно мужским. Новые учебные заведения, такие как Национальная академия искусств, предоставили женщинам возможность изучать живопись, скульптуру и графику. Реформы образования и международные связи, принесшие западные художественные течения, стимулировали женское творчество.

Появление женщин-художников стало возможным благодаря институционализации нового художественного образования. В 1912 году в Шанхае была основана Школа изобразительного искусства, которая на следующий год приняла на обучение таких женщин, как Пань Юйлян (5) (潘玉良). Это стало революционным прорывом в истории современного китайского художественного образования. В 1920 году была создана Китайская женская художественная школа, которая предоставила женщинам возможность профессионального обучения.

В этих новых образовательных учреждениях женщины-художники изучали изобразительное искусство, исходя из западноевропейских подходов к обучению. Период Гоминьдана коренным образом изменил традиционную китайскую живопись, основанную на копировании. Эти изменения в образовании и профессиональной среде сыграли решающую роль в развитии карьеры женщин-художников и их дальнейшем признании в мировом искусстве.

Следует подчеркнуть значимость регулярного обучения и деятельности профессиональных союзов. Важным успехом того времени стало формирование организаций, обеспечивающих подготовку женщин-художников.

Вплоть до начала XX века китайская традиционная система ограничивала возможности женщин в получении профессионального образования, особенно в сферах, исторически прерогативных для мужчин, таких как живопись и архитектура. Тем не менее, в первой трети XX века произошел поворотный момент, связанный с реформами, проводимыми партией Гоминдан. Были открыты первые учебные заведения, специализирующиеся на подготовке женщин-художников, предоставившие молодым женщинам доступ к изучению классических техник и современных методов изобразительного искусства.

Основание Общества китайского женского искусства и каллиграфии в 1934 году ознаменовало новую ступень в развитии женского творчества. Эта организация способствовала консолидации усилий выдающихся художников, включая Пань Юйлян (潘玉良) и Хэ Сяннин (6) (何香

凝), чьи произведения оказали заметное влияние на современную китайскую живопись.

Особого упоминания удостоится Пань Юйлян. Сначала она прошла курс обучения в Шанхайской Академии прикладного искусства. Окончив это заведение, она решила продолжить образование в Европе. Целью ее поездки за океан было знакомство с современными направлениями в западноевропейской живописи. Затем, по возвращении в Китай, она организовала и провела персональную выставку. Таким образом она стала первой китайской женщиной-художником, проведшей такую выставку. Пань Юйлян вошла в историю китайского изобразительного искусства, став, кроме того, одной из первых преподавательниц-женщин в Национальной академии искусств.

Работы Пань Юйлян характеризуются неповторимым сочетанием традиционной китайской и западной живописи. Этому художнику удалось сформировать новое направление в китайском изобразительном искусстве, которое содержало в себе синтез восточного и западного изобразительного искусства.

Хэ Сяннин также являлась важной фигурой эпохи, выделяясь своей активностью в обществе и богатым творческим наследием. Произведения Хэ Сяннин отражали стремление гармонично сочетать национальную идентичность с современными формами, олицетворяя дух обновления и готовность к принятию новых направлений в изобразительном искусстве.

Стоит отметить, что трансформация системы образования и появление специализированных организаций позволили китайским художницам преодолеть ограничения прошлого и утвердить себя как неотъемлемую часть национального культурного наследия. Их деятельность заложила основу для дальнейшего развития современного китайского искусства, бережно храня традиции предков и обогащая их новыми идеями и подходами.

Через организацию выставок, издание журналов и академические обмены эти объединения создали профессиональную сферу, выходящую за рамки семьи и школы, позволив женщинам-художникам сформировать собственное женское художественное сообщество в пространстве китайского изобразительного искусства, где доминировали мужчины. Женщины, объединившись, смогли бороться за право на делать самостоятельные на художественные высказывания.

Новое художественное образование способствовало трансформации идентичности женщин-художников с «дам из женских покоев» на «профессиональных художников» [10, с. 42]. В традиционной социальной структуре создание женщинами каллиграфии и живописи часто рассматривалось как «элегантное развлечение в женских покоях» [14, с. 4], а распространение их произведений ограничивалось частной сферой. В то время как женщины-художники эпохи Гоминьдана смело сделали изобразительное искусство своей профессией, по сути, своей жизнью, они через участие в публичных выставках, аукционах произведений искусства, художественном образовании и других профессиональных мероприятиях вышли в публичную художественную сферу. Эта трансформация идентичности имеет далеко идущее значение.

Когда искусство превратилось из частного развлечения в публичную профессию, самоидентификация и социальная роль женщин также претерпели изменения. Творчество женщин-художников перестало ограничиваться только самовыражением, а стало ориентированным на публику. Также работы женщин стали предметом профессиональной оценки. Эта профессиональная самосознанность стала ключевым фактом для пробуждения их субъектности. Китайские женщины-художники стали принимать на себя ролью «творца». Это резко контрастирует с прежним представлением о женском искусстве как об дополнении к их духовному развитию.

В эпоху Гоминьдана образ «новой женщины» стал одним из символов модернизации общественной и культурной жизни. Женщины-художники получили законные основания для выхода в публичное пространство. Однако образ «новой женщины», созданный средствами массовой информации, часто романтизировался, стандартизировался и даже коммерциализировался, превращаясь в новый символ культурного потребления. Это привело к глубокому напряжению между ожиданиями общества и самоопределением женщин-художников, которые, используя идентичность «новой женщины» для получения общественного признания, должны были также вести общественную полемику и противостоять этому дискурсу через свое творчество.

Автопортреты китайских женщин-художников, работавших в период Гоминьдана, точно отражают непростой путь формирования их идентичности. Жанр автопортрета, в этом случае, превращается в средство самовыражения, помогающее им утвердиться в период строгих со-

циальных норм и общественных предписаний. Художницы того времени оказались в сложном положении: между ожиданиями общества относительно образа достойной женщины и стремлением искренне выразить собственные эмоции, внутренний мир и индивидуальность, выходящую за рамки устоявшихся представлений о красоте и женственности. Таким образом, каждый автопортрет стал результатом непростого самопознания в искусстве и обществе, отражая конфликт между эстетическими нормами, моральными ценностями и жизненным опытом, позволяя художницам создавать портреты, раскрывающие глубину их внутреннего мира и подтверждающие собственную значимость.

Автопортрет как поле для экспрессии женской субъектности

Британский исследователь Джон Бергер в книге «Искусство видеть» [2] утверждает, что «в искусстве авторами полотен, изображающих обнаженное тело, являются художники-мужчины. При этом зрители и коллекционеры тоже мужчины, хотя объектами картин часто являются женщины. Это неравноправное отношение глубоко укоренено в нашей, западноевропейской культуре» [2, с. 63]. В классическом китайском искусстве женские портреты также часто несут на себе «мужской взгляд», а женский образ становится объектом наблюдения со стороны и формируется с точки зрения, как правило, мужчины-художника. Это явление особенно заметно в традиционных китайских картинах, изображающих жизнь знатных или придворных дам.

Женские персонажи, представленные в живописи, часто служили воплощением литературных образов, созданных писателями и поэтами, а также культурных архетипов, сформированных обществом. Художники нередко создавали женские портреты, основываясь на описаниях женских персонажей из литературы. Образы литературных произведений вдохновляли художников на создание картин, отображающих не столько реальный облик конкретных женщин, сколько идеализированные версии женских качеств, приписанных персонажам. Образы «идеальных женщин» могли представлять собой обобщенные типажи, которые воспроизводились снова и снова в произведениях искусства, становясь частью культурного наследия. Многие живописцы использовали образ женщины как способ выражения социальных изменений и общественных норм. Однако важно отметить, что, несмотря на преобладание такого подхода, существовали исключения. Некоторые художники стремились представить

женщину как уникальную личность, передать индивидуальные черты характера и особенности внешности конкретной модели.

Приведем в подтверждение этому слова Чжу Циншэна (朱青生): «Когда женщина-художница рисует автопортрет, она должна больше выражать себя, потому что в мужском обществе ее стремление выразить себя может быть подавлено. Поэтому женский автопортрет может стать носителем того, что она не может сказать словами. Женский автопортрет — это не только изображение себя, но и изображение ее истинных чувств, даже скрытых желаний» [15, с. 341].



Рис. 1. Пань Юйлян. «Автопортрет в красном» (дата создания неизвестна, х., м., 90 х 64 см). Музей провинции Аньхой. Китай. Источник изображения: Линь Сяопин. Водораздел между мужским и женским в современном китайском искусстве // Каталог выставки «Полнеба». Шаньсийский педагогический университет. Шаньси, 1976. — 230 с.

Когда женщина-художник берет кисть и изображает себя, она освобождается от давления общества. Она одновременно занимает двойную позицию — субъекта наблюдения и объекта наблюдения, разрушая традиционную однонаправленную структуру взгляда. Некоторые ученые, например, Митчелл Стивен, отмечают: «Сам акт создания автопортрета для женщины-художницы является своего рода бунтом против существующего взгляда на изображение женщин» [8, с. 109].

Практика создания автопортретов Пань Юйлян (潘玉良) ярко демонстрирует эту особенность. В произведении «Автопортрет в красном» (ил. 1) она с чувством собственного достоинства смотрит на себя, реалистично и точно изображая черты и мимику лица. Она не приукрашивает себя. На картине ее лицо спокойно, взгляд решителен и глубок, художник прямо смотрит на зрителя. Этот портрет не похож на традиционные женские портреты, в которых персонажам придавали черты неуверенности в себе, хрупкости и никогда не изображали их прямо смотрящими на зрителя.

Автопортрет Пань Юйлян излучает уверенность и подчеркивает ее социальный статус. В нем проявляется оригинальная трактовка жанра автопортрета и отказ от традиционных ролей, свойственных китайскому обществу первой половины XX века. Художник стремилась представить себя как независимую творческую личность, свободную от внешних вли-

яний и стереотипов о красоте и женственности. Сознательно отвергая общепринятые нормы, она сформировала свой уникальный стиль, отражающий ее внутренний мир и убеждения. Применяя концепцию «двойного зеркала», Пань Юйлян видела в своем общественном статусе конфликт между культурными традициями и личными стремлениями. Она пыталась найти баланс между ними, стремясь гармонизировать эти аспекты своей личности и подчеркнуть значимость каждого из них. Благодаря этому автопортрету, Пань Юйлян отстаивает право самостоятельно определять образ своего представления обществу. Она отвергает традиционную зависимость от мнения окружающих и утверждает свое право быть автором собственного образа.

Хотя женщина традиционно воспринималась как хранительница домашнего очага, Пань Юйлян показывает, что возможно совмещать профессиональные достижения и семейные обязанности, формируя новую парадигму женской идентичности. Отметим еще раз вклад Пань Юйлян в развитие китайского изобразительного искусства. В подтверждение этому приведем слова Ли Хуа: «Положение женщины как ядра семьи появляется только под кистью женщин-художниц таких как Пань Юйлян» [5, с. 33]. Слова Ли Хуа прекрасно отражают революционный подход Пань Юйлян к созданию собственных изображений. Автопортреты ее демонстрируют смелость и независимость художника, выступающего против господствующих стандартов красоты и социальных ограничений, наложенных на женщин в Китайской Республике. Приведем также высказывание Линь Сяопина (林小平) о ее автопортретах: «Эта выдающаяся художница обладает силой и смелостью. Облик её — это не шаблонная “красавица”, а уверенная в себе профессионалка, комфортно ощущающая себя среди художников-мужчин» [6, с. 130].

Опубликованное в 1971 году эссе Линды Ноклин «Почему нет великих женщин-художников?», опубликованное в 1971 году в журнале «Art News», было направлено на объяснение отсутствия известных женщин-художников историческими барьерами, а не недостатком способностей. Эссе Ноклин инициировало изменения в восприятии искусства и расширило «возможности для женщин стать активными участниками арт-процесса, предлагая альтернативные нарративы и новые перспективы исследования человеческого опыта» [9, с. 4]. Данное эссе повлияло на учебные программы вузов и выставки музеев, которые теперь включают больше произведений женщин-художников и предоставляют простран-

ство для изучения истории искусства с точки зрения феминистских исследований.

Эссе Линды Ноклин «Почему нет великих женщин-художников?» подтвердило право женщин на самоопределение и самопознание. Творчество художниц, живших и творивших в период Гоминдан, стимулировало дальнейшее развитие феминистского искусства во второй половине XX века, фокусирующегося на гендере, власти и репрезентации. Сегодня женское искусство включает разнообразные формы художественного выражения, от инсталляции и перформанса до фотографии и живописи. Произведения женщин-художников перестали рассматриваться лишь как слабый ручеек в бурном море изобразительного искусства, в котором задают вектор развития мужчины-художники.



Рис. 2. Цай Вэйлянь. «Автопортрет» (дата создания неизвестна, х., м., 60 х 50 см). Частная коллекция

Работы Пань Юйлян и других в эпоху Гоминдан получили большее внимание и признание, открыв путь новым поколениям женщин-живописцев. Создание автопортрета можно рассматривать как акт глубокого самопознания и философской рефлексии. Когда художник смотрит в зеркало и пытается запечатлеть свое изображение, он сталкивается с множеством вопросов, касающихся идентичности, восприятия и представления самого себя. Как однажды сказал Зигмунд Фрейд, «Я — это та часть, которая подвергалась изменениям под влиянием внешнего мира в Эго… Я представляет то, что мы можем назвать рациональным и здравым смыслом, в противоположность Эго, наполненному страстями и желаниями» [12, с. 39]. В этом смысле Я, хотя и связано с сознанием, но находится в постоянном напряжении с требованиями бессознательного и законами Сверх-Я.

Автопортреты эпохи Гоминьдана (Китайской Республики) демонстрируют стремление художниц отойти от устоявшихся представлений о женских образах и передать свою душевную сущность посредством живописи. Например, в своем автопортрете Цай Вэйлянь (7) (蔡威廉) (ил. 2), используя эстетику минимализма, через выражение глаз открывает зрителю свои душевные переживания, скрытые в обычной жизни за социальными масками. В Китайской Республике на фоне социальных

перемен и стремления к равноправию автопортрет стал для женщин-художников эпохи Гоминьдана мощным инструментом самовыражения. Он позволял им заявить о себе как о профессионалах, бросить вызов стереотипам женственности, утвердить свою идентичность, независимость и ценность в публичном пространстве. Автопортрет стал символом их творческих амбиций, права на собственное видение и важной главой в истории китайского искусства, подтверждая их значимость как независимых индивидов. В качестве примера приведем автопортрет Сунь Дуочи (8) (孙多慈) (ил. 3) как яркое свидетельством этого. Этот холст написан в трудные для нее моменты жизни, лицо на нем все же выражает спокойное достоинство. Палитра и кисти говорят о преданности искусству, а весь её облик демонстрирует независимость ее духовного состояния от обстоятельств.



Рис. 3. Сунь Доци. «Автопортрет» (1934, х., м., 75 х 52 см). Частная коллекция

Автопортрет демонстрирует понимание искусства, связь стилистических приемов с личностной идентичностью и социальными изменениями. Работы Гуань Цзылань (9) — примеры инновационных подходов, выражающих индивидуальную свободу и сопротивление нормам. Свободные мазки и яркая палитра отражают личную свободу художника, противопоставленную академическим стандартам. Для ранних китайских модернистов выбор стиля был эстетическим экспериментом и политической декларацией. Для женщин-художников это был двойной вызов: сопротивление консервативным взглядам на искусство и социальным ограничениям. Портрет, как никакой другой жанр, раскрывает внутренний мир персонажа. Можно сказать, что «Гуань Цзылань утверждает права женщин в искусстве, создавая новый канон, где раскрытие духовного мира — смысл портрета» [14, с. 5].

Экспрессия субъективности в автопортретах женщин эпохи Гоминьдана (Китайской Республики)

В эпоху Гоминьдана автопортреты стали для женщин-художников инструментом утверждения профессиональной идентичности и преодоления гендерных предрассудков. Они использовали их для выра-

жения уникального видения, выделения среди коллег-мужчин и укрепления репутации серьезных профессионалов. Изображая себя занятыми творчеством, женщины утверждали свое право на восприятие как личностей, а не только как представительниц пола. Автопортреты позволяли исследовать внутренний мир, придавая работам глубину и становясь важным элементом борьбы за признание в художественном сообществе. В подтверждение этому приведем слова Симоны де Бовуар: «Только когда женщины реконструируют реальность своими собственными словами, они могут получить право выражать личный опыт. Как только женщины-художники обращают свой поисковый взгляд на себя, на изложение личного опыта и на откровенное выражение душевных событий, эти глубоко скрытые эмоциональные сферы становятся идеальным местом для конструирования женского дискурса» [3, с. 99].



Рис. 4. Пань Юйлян. «Автопортрет». (1946, х., м., 33,5 х 25,5). Музей провинции Аньхой. Китай

Особенно в этом плане показательно творчество Пань Юйлян (潘玉良). В ее шедевральном «Автопортрете» (ил. 4), написанном в 1946 году, художница сидит в своей мастерской с палитрой в руках, на заднем плане — ее незаконченные и завершенные произведения. Общая композиция статична и монументально-торжественна, не имеет никаких мягких и привлекательных черт традиционных женских портретов. Палитра и кисти в этом случае выходят за рамки свойств инструментов и становятся ключевыми символами ее социальной идентичности и свойств личности. Как отметил Фань Диань (范迪安), «все произведения Пань Юлянь, в которых объектом является женщина, её лицо или тело, содержат метафору “автопортрета”, ее подсознательное художественное выражение заслуживает глубокого размышления» [11, с. 114]. Это описывает стратегию, используемую женщинами-художниками эпохи Гоминьдана для преобразования негативных социальных ярлыков в позитивные признаки своей профессиональной идентичности. Художник, демонстрируя свою связь с миром изобразительного искусства через атрибуты процесса творчества, показывает профессиональную идентичность и укрепляет самооценку. Преодолевая свои сомнения и негатив со стороны общества,

она превращает инструменты художника в источник гордости, подтверждая свою компетентность и снижая уязвимость перед критикой. Кисти и палитра сами по себе становятся символами мастерства и знания, отделяя успешного художника от случайного наблюдателя или дилетанта. Таким образом, выявляется тонкий баланс между принятием социокультурных ограничений и демонстрацией своих талантов и компетенций.



Рис. 5. Фан Цзюньби. «Автопортрет» (1937, х., м., 80 х 65 см) Частная коллекция

Создание образа современной женщины, соответствующего тенденциям эпохи, является еще одним важным путем для художниц к выражению освобождения личности. Многие автопортреты таких художников, как Фан Цзюньби (10) (方君璧), Гуань Цзылань (关紫兰), Цю Ди (11) (丘堤) и других, отражают это. В автопортрете Фан Цзюньби 1937 года (ил. 5) изображена девушка с короткими волосами, которые выглядят аккуратно и просто, демонстрируя деловитость женщины новой эпохи. Она одета в простую темную одежду, без лишних украшений, а аккуратный воротник подчеркивает ее строгость и элегантность. Строгие черты лица дополняют созданный художницей образ рациональной и спокойной, интеллектуально развитой женщины. Чувство отстраненности, которое проявляется в ее взгляде, — это не холодность, а независимое мышление и осмотрительное отношение к миру. За этой отстраненностью скрывается мощная внутренняя духовная сила. Благодаря этому, несмотря на современную нам стилистику всей картины, её содержание имеет вневременное значение.



Рис. 6. Гуань Цзылань. «Автопортрет» (1940, гуашь, бумага, 37,5 х 27). Частная коллекция

В другом автопортрете Гуань Цзылань (ил. 6) изображена молодая женщина, почти девушка, с пышной современной прической, в европейском наряде и с яркой улыбкой. Для создания образа духовно свободной и открытой миру личности художница использует яркие цвета, а её манера письма близка к импрессионизму. Эти два стиля вместе демон-

стрируют многогранный образ «новой женщины» эпохи Гоминьдана.

Автопортреты женщин-художников, в которых они противопоставляли традиционные представления о женственности модернистским веяниям, демонстрируют широкий спектр эмоций, от уверенности до печали, позволяя зрителю увидеть внутренний мир художниц. Живопись для женщин-художников служила средством самоанализа и осмысления своего места в меняющемся мире, контрастируя с образом «девушки эпохи постмодерна» [13, с. 58], господствующим в западноевропейском изобразительном искусстве в те годы. Работы китайских художниц показывают сложность женской идентичности, разрывавшейся между традиционными ожиданиями и западным влиянием. Произведения художниц — свидетельство социальных перемен и индивидуального поиска.



Рис. 7. Пан Юйлян. «Автопортрет». (1940, х., м., 90 х 64). Музей провинции Аньхой. Китай. Частная коллекция

Автопортрет Фан Цзюньби после трагической гибели ее супруга, Цзэна Чжунмина, стал символом ее личного кризиса и отражением китайской истории первой половины XX века одновременно. Как художник-модернист, она стремилась выразить свой внутренний мир средствами западноевропейского искусства. Работы Фан Цзюньби отличаются глубиной переживаний, в них чувство скорби и утраты передано через колорит и композицию, в них отражена связь личного с историческим. Автопортреты Фан Цзюньби хотя и показывают простые человеческие чувства и образ «новой женщины», актуальный для эпохи Гоминьдана, но и по день они остаются актуальными и вдохновляющими.

Китайские художницы эпохи Гоминьдана балансировали между западными художественными приемами и сохранением культурной идентичности. Их автопортреты демонстрируют диалог между европейской живописью и китайским искусством. Использование кимоно, адаптированных под китайские представления о красоте, подчеркивало современность и связь с восточной культурой. Этот осознанный выбор имиджа отражал стремление к самовыражению и признанию глобальных влияний. Детали одежды, как кимоно, создавали уникальный визуальный язык, передающий внутреннее состояние автора. Такое сочетание

традиций и новаторства способствовало формированию нового национального сознания. Например, в своем автопортрете Пань Юйлян 1940 года (ил. 7) она пытается внедрить приемы линейного рисунка китайской живописи в западную пластику. Манера письма в автопортрете отражает эти опыты.



Рис. 8. Сунь Доци. «Автопортрет» (1929, х., м., 39 х 30). Частная коллекция

Творчество женщин-художников эпохи Гоминьдана, таких как Сунь Дуочи, уникально сочетает международные тенденции с китайской культурной идентичностью. Они использовали традиционные элементы (костюмы, орнаменты) в сочетании с европейскими техниками (светотень, перспектива), сохраняя национальную самобытность и создавая утонченные, гармоничные образы. Эта тенденция, отражающая творческую свободу и верность корням, прослеживается и в работах менее известных авторов, предлагающих альтернативный взгляд на развитие китайского искусства, например, в работах Линь Сяопина [6, с. 13].

Можно сказать, что автопортреты и картины женщин-художников той эпохи служат примером того, как национальные традиции могут гармонично сосуществовать с новыми художественными направлениями, формируя уникальную форму творческого самовыражения, глубоко укорененную в местной культуре и истории.

Подводя итог исследованию ключевой роли автопортретов в формировании субъективности и самовыражения женщин-художников эпохи Гоминьдана, можно сказать, что произведения искусства не только отображают личные переживания и внутренние конфликты авторов, но и играют значительную роль в развитии современной китайской культуры и искусства. Во-первых, подчеркнем важность жанра автопортрета как инструмента личностного роста и саморефлексии. Используя этот жанр, художницы смогли преодолеть рамки традиционного восприятия образа женщины. В классическом китайском искусстве девушек и женщин было принято изображать лишь как объекты для созерцания. В работах вышеназванных художниц они обрели «плоть и кровь», качества личности, субъектность, получили социальный статус. Женщины на картинах Пань Юйлян, Цай Вэйлянь, Сунь Доци, Фан Цзюньби и Гуань имеют собствен-

ный голос, они способны влиять на общественное мнение. Во-вторых, автопортреты эпохи Гоминьдана отражают переход Китая к современным ценностям. Художники утверждали свое право на профессионализм, личные убеждения и вклад в общество. Эти работы, помимо личной истории, несли послания будущим поколениям, способствуя равноправию полов и расширению возможностей для женщин в искусстве и жизни. Автопортреты стали инструментом утверждения автономии женщин-художников, повлиявших на развитие китайского искусства и культуры.

Примечания:

1. Период Гоминьдана в истории Китая — время, когда в стране существовала политическая партия консервативной направленности — Гоминьдан (буквально: «Китайская Национальная партия»)

2. Сюй Бэйхун (1895–1953) — китайский живописец и график, один из первых китайских художников XX века, который объединил национальные художественные традиции с достижениями европейской живописи.

3. Фын Чжень (род. 1931) — известная в Китае художница, профессор, специалист по китайскому народному искусству.

4. Китайское женское общество живописи и каллиграфии — женское творческое объединение в Шанхае, основанное в 1934 году. Это было самое организованное и масштабное женское творческое объединение в современной истории Китая.

5. Пань Юйлян (1895–1977) — китайская художница-импрессионистка XX века. Известна в Китае как первая женщина-художник, писавшая в стиле западного искусства.

6. Хэ Сяннин (1878–1972) — китайская революционерка, феминистка, политик, художник и поэт.

7. Сунь Дуочи (1912–1975) — китайская художница, известная своими картинами маслом, эскизами и работами тушью. Также она была каллиграфом и писателем.

8. Цай Вэйлянь (1904–1939) — китайская художница. Родилась и выросла в Шаосине провинции Чжэцзян. Изучала живопись маслом в Бельгии и во Франции. Специализировалась на модернистской живописи маслом. В 1928 году стала профессором Национальной академии искусств в Ханчжоу. Вышла замуж за коллегу-художника Линь Вэньчжэна и переехала в Куньмин (Юньнань).

9. Гуань Цзылань (1903–1986) — китайская художница-авангардистка.

10. Фан Цзюньби (1898–1986) — одна из известных художниц Китайской Республики. Сформировала новый уникальный художественный стиль, созданный женщинами-художниками того времени, который базировался на взаимовлиянии традиционных китайских и западных художественных традиций.

11. Цю Ди (1906–1958) — китайская художница, одна из первых представительниц китайского авангарда первой половины XX столетия. В 1928 году получила диплом Шанхайской академии изящных искусств и продолжила обучение в Токио. Там сформировалась ее творческая индивидуальность, связанная с подчеркнутой декоративностью и тяготением к импрессионизму.

Список литературы:

1. Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова: [каталог выставки] / под редакцией Джона Э. Боулта и Мэтью Дратта; [перевод с английского: Владимир Иванов, Александра Ильф, Валентина Крючкова]. — Нью-Йорк: Музей Соломона Р. Гуггенхайма; Москва: Галарт. 2000. — 365 с.

2. *Бергер Дж.* Искусство видеть / Джон Бергер; [перевод с английского Е. Шраги]. — Санкт-Петербург: Клаудберри, 2012. — 182 с.

3. *Бовуар С. де.* Второй пол / Симона де Бовуар; перевод с французского А. Сабашниковой. Том 2: Жизнь женщины / перевод с французского И. Малаховой, Е. Орловой. — Москва: Наука, 2025. — 733 с.

4. *Ирвинг Ло, Эллен Лэйнг, Риццоли, Марша Смит Вайднер.* Виды с Нефритовой террасы: китайские художницы, 1300–1912. Нью-Йорк: Rizzoli International Publications, 1988. — 231 с.

5. *Ли Хуа.* «Зеркало» и женское искусство: саморефлексия в китайском женском искусстве XX века: диссертация PhD. — Цзинань: Шаньдунский педагогический университет, 2006. 李华. “镜子”与女性艺术：二十世纪中国女性艺术中的自我反思：博士学位论文. —济南：山东师范大学，2006.

6. *Линь Сяопин.* Водораздел между мужским и женским в современном китайском искусстве // Каталог выставки «Полнеба». Шаньсийский педагогический университет. Шаньси, 1976. — 230 с. 林小平《当代中国艺术中的男性与女性的鸿沟》//展览“半边天”图录 山西师范大学 山西，1976年 — 230页.

7. *Марша Смит Вайднер.* Цветущие в тени: женщины в истории китайской и японской живописи. — Гонолулу: UH Press, 1990. — 328 с.

8. *Митчелл Стивен.* Фрейд и не только. История современной психоаналитической мысли / Стивен А. Митчелл, Маргарет Дж. Блэк. — Нью-Йорк: BasicBooks, 1995. — 293 с.

9. *Ноклин Линда.* Почему нет великих женщин-художников? // Art News. — 1971. — № 1. — С. 4-6.

10. *Тун Цян.* О самоизображении // Искусство. — 2005. — № 3. — С. 42–43. 童强. 论自我形象 //艺术. — 2005. — 第3期. — 第42–43页.

11. *Фань Диань.* Пань Юйлинь. Полное собрание сочинений. Том 8: Документы. — Хэфэй: Аньхойское художественное издательство, 2014. — 249 с. 范地安. 潘玉林. 全集. 第8卷：文献. —合肥:安徽艺术出版社, 2014. — 249页.

12. *Фрейд Зигмунд.* Я и Оно. Пер. Анваер А. Н. Москва: ООО «Издательство АСТ», 2023. — 352 с.

13. *Цзинь Янпин.* Тайна автопортрета: генеалогия и интерпретация самоизображения: диссертация доктора искусствоведения. — Ханчжоу: Китайская академия искусств. 2017. — 83 с. 金艳萍. 自画像之谜：自我形象的谱系与诠释：艺术史博士论文/杭州：中国艺术学院. 2017. — 83页.

14. *Цзя Фанчжоу.* Четыре тезиса о женском искусстве // Северо-западное изобразительное искусство. — 2000. — № 1. — С. 3–5. 贾芳洲. 女性艺术四论 // 西北美术. — 2000. — 第1期. — 第3–5页.

15. *Чжу Циншэн.* Записки о чувстве искусства. — Пекин: Издательство «Чжунго яньши», 2023. — 341 с. 詹伟彦 艺术感笔记—北京：中国言世出版社，2023. — 341页.