

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

ЯН ФЭЙ

**Художественные практики китайских живописцев в России
(вторая половина XX века – первая четверть XXI века)**

Том 1

Специальность 5.10.3. Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения, профессор
профессор кафедры искусствоведения
и педагогики искусства
РГПУ им. А. И. Герцена
Елена Константиновна Блинова

Санкт-Петербург

2026

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Выставки и пленэры как две стороны художественной деятельности китайских художников в России	
1.1 Динамика развития российско-китайских художественных связей с XX по первую четверть XXI века в историко-культурном освещении..	21
1.2 Исторический обзор практики пленэравкитайской изобразительной живописи.....	30
1.3. Подходы к осуществлению выставочной деятельности за пределами Китая и условия её организации.....	44
Глава 2. Выставочная практика китайских художников в России	
2.1 Сюй Бэйхун и его деятельность в области организации межкультурного диалога в художественной сфере.....	56
2.2 Выставочная практика Цзэн Мина в России как источник представлений об актуальном развитии творческого стиля и мировоззрения китайскогохудожника.....	68
2.3. Изменения форм выставочной практики китайских художников в России в XX – первой четверти XXI века.....	81
2.4. Совместные выставочные мероприятия: пути развития русско-китайского сотрудничества и межкультурного диалога в художественной сфере в первой четверти XXI века.....	96
2.5 Инновационные формы организации и проведения совместных выставочных мероприятий в первой четверти XXI века в условиях трансформации общества.....	102
2.6 Выставочная деятельность китайских художников в России в системе межкультурной коммуникации в первой четверти XXI века.....	107
Глава 3. Интерпретация природного ландшафта в пленэрной практике китайских художников в России	
3.1 Пленэрные практики китайских художников в России в XX – первой четверти XXI века.....	124
3.2 Тональный стиль Цюань Шаньши	129
3.3. Современная живопись идей Дай Шихэ в технике масляной живописи	135
3.4 Дуальность пейзажного стиля Ван Теню.....	143

3.5 Новая модель этюдного творчества. Результаты пленэрной практики в г. Верхотурье, организованной для китайских художников, обучавшихся в России (по материалам выставки «Пейзажи Екатеринбурга»)	167
3.6. Пейзаж в творчестве современных китайских мастеров на пленэре в России	179
Заключение	199
Библиографические списки	206

Том 2

Приложения

Приложение 1. Словник. Глоссарий. Специальная лексика	3
Приложение 2. Альбом иллюстраций. Список иллюстраций	8
Приложение 3. Индивидуальные стили в творчестве китайских пейзажистов. Каталог	52

Введение

Исследование посвящено установлению специфики выставочной и пленэрной деятельности китайских художников в России в XX – первой четверти XXI века, их трансформаций в указанный период, выявлению особенностей выставочной деятельности китайских живописцев в России в аспекте межкультурного диалога в художественной сфере, анализу творческих концепций произведений китайских мастеров, написанных в ходе пленэрной практики в России, а также влиянию этой практики на живопись художников из КНР.

Актуальность темы данного исследования связана, в первую очередь, с тем, что выставочная и пленэрная практика в России художников из Китая как результат установления, укрепления и развития культурных связей между Россией и Китаем в области искусства и художественного образования порождает новые художественные формы, которые являются формами современного искусства. Являясь сравнительно малоизученной сферой соприкосновения культур двух стран, в действительности представляющей собой фундамент российско-китайского художественного диалога и сотрудничества, она во многом определяет направление развития китайского и российского искусства.

История взаимоотношений России и Китая в XX веке представляет периоды как активного сотрудничества, так и охлаждения. Выставочные мероприятия советского периода с конца 1930-х годов стали первым опытом соприкосновения советского общества, науки и мира искусства с китайской эстетикой. В середине XX века, а именно в 1953 году, в ходе визита первой группы китайских мастеров, приехавших в СССР на обучение в институт имени И. Е. Репина, произошло знакомство с системой советского художественного образования, приемами и методами русской школы. В

частности, именно в это время в рамках учебного процесса были освоены принципы проведения пленэров. В настоящее время выставочная и пленэрная деятельность нового поколения китайских мастеров в России приобретает поистине масштабный характер и выходит на качественно новый уровень развития. Тесные и плодотворные взаимоотношения между двумя странами в художественной сфере укрепляются и расширяются как ввиду государственной поддержки, так и в результате развития контактов между отдельными учебными заведениями, общественными организациями, учреждениями культуры и между отдельными деятелями искусства. То, насколько силен интерес двух стран к сотрудничеству в этой сфере на институциональном и государственном уровнях, демонстрирует множество примеров: в частности, российско-китайская художественная выставка масляной живописи «Стремительное течение реки», которая была проведена в 2016 году при поддержке Министерства образования Китая усилиями Центральной академии изящных искусств Китая и Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

Значимость пленэрной и выставочной практики китайских художников в России связана с тем, что она обеспечивает большие возможности для развития творчества, приводит к обогащению их художественной практики и теории.

В связи с вышесказанным, обращение к теме пленэрной и выставочной практики китайских художников в России, рассмотрение круга вопросов, связанных с ее эволюцией в XX – первой четверти XXI века, и попытка проследить содержательную трансформацию выразительных средств и художественных принципов китайских мастеров под влиянием их деятельности в России – все это позволяет в целом осмыслить фундаментальные основы сотрудничества между двумя странами в области искусства и художественного образования, выявить основные направления и формы этого сотрудничества на разных этапах, а также характер

трансформации творчества китайских живописцев в условиях двустороннего художественного диалога.

В рамках настоящего исследования оценивается эффективность выставочной и пленэрной практики живописцев Китая в России как уникального канала осуществления художественного диалога между двумя выдающимися школами национальной живописи, что приводит не только к их взаимному обогащению, но и к появлению уникальных и самобытных произведений, которые вносят ценный вклад в мировое искусство.

Степень изученности проблематики следует отметить, что отдельные аспекты уже получили определенное освещение в современной науке. В качестве теоретической базы исследования выступили многочисленные труды по истории и теории китайской, русской и европейской живописи, написанные Си Цзинчжи¹, Ван Хунцзянь², Ван Боминь³, Ван Сюнь⁴, Чан Ниншэн, Дай Шихэ, Чжан Сяоя, Ло И, Лю Юйшань, Хэ Цянь и др. Ценным источником послужили публикации, посвященные отдельным аспектам творчества китайских художников: например, статья ученого Фань Диань «Размышления об искусстве Дай Шихэ», работы Ли Чуньянь и Ху Минци о национальном характере языка масляной живописи Цюань Шаньши, предпринятое Ма Цзяньхуа исследование художественных особенностей пейзажей Ван Теню.

Большой интерес представляет группа источников, в которых затрагиваются вопросы истории и особенностей сотрудничества Китая и России в сфере живописи и художественного образования. Значительным вкладом в изучение данной проблематики стало исследование Ван Ивэнь, посвященное влиянию русской живописи на масляную живопись Северо-

¹ Си Цзинчжи. История советского изобразительного искусства. Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изящных искусств, 2000. 511 с. (奚静之:《俄罗斯苏联美术史》.[M].天津:天津人民美术出版社, 2000. 511).

² Ван Хунцзянь, Юань Баолин. Введение в изобразительное искусство. Пекин: Издательство высшего образования, 1994. 613 с. (王宏建, 袁宝林.《美术概论》【M】.北京:高等教育出版社, 1994. 613).

³ Ван Боминь. История китайской живописи. Пекин: Издательство Вэньхуа ишу, 2009. 595 с. (王伯敏《中国绘画史》, 北京:文化艺术出版社, 2009. 595).

⁴ Ван Сюнь. История искусства Китая. Шанхай: Издательство Женьши мэйцзе, 1989. 548 с. (王逊《中国美术史》.上海:上海人民美术出版社, 1989. 548).

Восточного Китая, статья Юй Аньдун «Русские изящные искусства и китайское творчество и образование в сфере масляной живописи», работа «Стремительный поток Хуанхэ. Продолжая традиции прошлого – сплочённое развитие российского и китайского художественного образования в контексте российско-китайского стратегического сотрудничества».

Круг публикаций, которые освещают такой важный аспект, затрагиваемый в диссертационном исследовании, как вопросы пленэрной и выставочной практики китайских живописцев в России, структурно разнороден. Так, например, многочисленные электронные ресурсы содержат ценную информацию об условиях и особенностях проведения выставки масляной живописи «Шедевры», о выставке пленэрных произведений Ван Теню «Звуки шагов», написанных в Европе, о товариществе передвижных художественных выставок и др. Полезной оказалась «Книга отзывов с выставки художника Цзэн Мина». Но материалов, имеющих бумажный носитель, немного. Ценный материал по творчеству ряда современных китайских художников изложен Ван Теню в «Сборнике китайских современных пейзажей, написанных в ходе пленэрной практики». Для всестороннего рассмотрения вопроса о специфике пленэрной практики и ее роли в развитии индивидуального творчества большое значение имела статья Цзян Ваньцзюнь и Дуань Юньдун, представляющая собой исследование современного планирования художественных выставок на Западе. Ценные сведения содержатся в статье Д.Д. Кузнецовой «Выставки современных китайских художников в России: о травме китайского общества языком послевоенного европейского искусства». Советский период в выставочной практике китайских мастеров достаточно подробно описан в работах Дзя Сяолу.

В качестве источника использовались многочисленные информационные материалы по выставкам китайских живописцев в России и международным пленэрам, которые проводились в России при участии китайских мастеров. По теории международного пленэра и выставочного дела

большой интерес представляют труды В.В. Абрамовой, А.Н. Балаш, Е.А. Башариной, Л.С. Воронцовой, Т.Е. Жебылёвой, Я.В. Золотовой, М.Е. Кузнецова, С.А. Мещеряковой, Л.В. Хоревой.

В настоящее время существует необходимость обобщения накопленного фрагментарного материала по отдельным аспектам проблематики и создания комплексного представления о выставочной и пленэрной практике китайских мастеров в России в XX – начале XXI века как о фундаментальной основе российско-китайского сотрудничества в сфере живописи и факторе трансформации творчества китайских живописцев. Этот подход к освещению проблематики и реализуется в данном исследовании.

Цель исследования – установление характерных особенностей выставочной и пленэрной практики китайских мастеров в России в XX – первой четверти XXI века, в аспекте исторической трансформации и в контексте диалога между двумя странами в художественной сфере; изучение специфики творческих концепций произведений, написанных в ходе пленэрной практики в России; оценка выставочной и пленэрной деятельности китайских художников в России как фактора развития их индивидуального творчества и укрепления связей между двумя странами в области живописи.

Исследование выполнено в соответствии с паспортом специальности 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура), а именно пунктами: 35. История развития творческих концепций, школ, традиций и практики в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре; 36. Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры; 38. Роль и место искусства и архитектуры в становлении и развитии духовной и материальной культуры общества; 40. Идейные искания и стилевые направления эпохи. Проблемы художественной композиции в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре.

Предмет исследования – выставочная и пленэрная деятельность китайских художников в России в XX – первой четверти XXI века и ее

трансформация в контексте русско-китайского сотрудничества в художественной сфере; характер влияния данной выставочной и пленэрной практики на творческие концепции китайских мастеров.

Объект исследования – выставочные проекты, система межкультурной коммуникации, подходы к организации в России выставок китайских художников, основные формы выставочной деятельности.

Задачи исследования:

✓ обозначить ключевые исторические события, связанные с установлением и расширением контактов и сотрудничества Китая и России в художественной сфере, определить условия этого сотрудничества и характер трансформаций его форм на том или ином этапе, выявить основные закономерности развития российско-китайских художественных связей с XX по XXI век, оценить те или иные этапы двустороннего сотрудничества для реформирования искусства и художественного образования Китая;

✓ рассмотреть теоретические и методические вопросы проведения выставок за рубежом;

✓ установить истоки возникновения пленэра в китайской живописи и художественном образовании, выявить значение практики наблюдения за природой и практики пленэра в китайской живописи и педагогической мысли;

✓ проанализировать характерные принципы выставочной деятельности китайских художников в советский период и на современном этапе;

✓ сформировать представление о выставочной деятельности китайских художников в России в контексте китайско-российского сотрудничества, проанализировать совместные выставочные мероприятия и оценить перспективы взаимного обогащения и совершенствования организационных форм выставочной деятельности;

✓ создать представление о выставочной деятельности китайских художников в России в аспекте межкультурного диалога в художественной сфере;

- ✓ дать представление об условиях и особенностях проведения пленэрных практик китайских художников в России в контексте китайско-российского сотрудничества (XX – первая четверть XXI века);

- ✓ сформировать представление о пленэрных практиках отдельных китайских мастеров в России, проанализировать художественные особенности пленэрной живописи, созданной в ходе этих практик, раскрыть творческие концепции и подходы китайских мастеров к воплощению российских пейзажей в условиях пленэра;

- ✓ систематизировать художественные особенности пленэрной живописи, созданной китайскими художниками в России, и установить основные направления творческого поиска мастеров и пути творческого осмысления российских пейзажей на пленэрах в России.

На первом этапе исследования:

- ✓ установить время и места проведения пленэров;
- ✓ установить время и места проведения выставок;
- ✓ изучить критерии оценивания пленэров в Китае в публицистике и критике.

На втором этапе исследования:

- ✓ выявить основные закономерности развития российско-китайских художественных связей с XX по XXI век;

- ✓ обозначить ключевые исторические события, связанные с установлением и расширением контактов и сотрудничества Китая и России в художественной сфере;

- ✓ определить условия этого сотрудничества и характер трансформации его форм на том или ином этапе;

- ✓ оценить те или иные этапы двустороннего сотрудничества для реформирования искусства и художественного образования Китая;

- ✓ установить истоки возникновения пленэра в китайской живописи и художественном образовании;

- ✓ выявить значение практики наблюдения за природой и практики

пленэра в китайской живописи и педагогической мысли.

✓ рассмотреть методологические вопросы проведения выставок за рубежом;

На третьем этапе исследования:

✓ установить принципы и организационные формы выставочной деятельности и пленэрной практики;

✓ проанализировать характерные принципы выставочной деятельности китайских художников в советский период и на современном этапе;

✓ сформировать представление о выставочной деятельности китайских художников в России в контексте китайско-российского сотрудничества;

✓ проанализировать совместные выставочные мероприятия и оценить перспективы взаимного обогащения и совершенствования организационных форм выставочной деятельности;

✓ выявить ряд представлений о творческом индивидуальном стиле как результате мировоззрения китайского художника;

✓ создать представление о выставочной деятельности китайских художников в России в аспекте межкультурного диалога в художественной сфере.

На четвертом этапе исследования:

✓ установить условия и особенности взаимодействия пленэрной практики и выставочной деятельности;

✓ сформировать представление об условиях и особенностях проведения пленэрных практик китайских художников в России в контексте китайско-российского сотрудничества (XX – первая четверть XXI века);

✓ сформировать представление о пленэрных практиках отдельных китайских мастеров в России;

✓ проанализировать художественные особенности пленэрной живописи, созданной в ходе этих практик;

✓ раскрыть творческие концепции и подходы китайских мастеров к воплощению российских пейзажей в условиях пленэра;

- ✓ изучить пленэрную практику в России в творчестве китайского мастера Ван Теню;
- ✓ систематизировать художественные особенности пленэрной живописи, созданной китайскими художниками в России;
- ✓ установить основные направления творческого поиска мастеров на основе анализа выставочной практики и пути творческого осмысления российских пейзажей на пленэрах в России;
- ✓ обобщить художественные результаты.

Методы исследования

В рамках настоящего исследования был применен комплексный подход, в котором сочетались метод включенного наблюдения, разработанного С.М.Грачевой, сопоставительный анализ, а также стилистический анализ, иконографический методы и метод имагологии⁵.

Исторический и сравнительный методы позволили выявить специфику выставочной и пленэрной практики китайских мастеров в России на разных исторических этапах; реконструировать процесс эволюции этой практики в XX – первой четверти XXI века, выстроить *историографию процесса консолидации художественных практик*.

Систематизация эмпирических данных о различных выставочных и пленэрных мероприятиях позволила выявить пересечения между ними и общие черты, обусловленные культурно-исторической средой.

Эта взаимосвязь была выявлена путем применения культурно-исторического метода. Соответственно, процесс трансформации выставочной и пленэрной практики китайских мастеров в России был реконструирован как результат изменения общественного сознания на разных исторических этапах.

Искусствоведческий анализ отдельных произведений китайских художников, написанных в ходе пленэрной практики, составляет

⁵ Мэн Хуа. Имагология сравнительного литературоведения. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2001. 282 с. (孟华, 主编《比较文学形象学》北京, 北京大学出版社, 2001, 7。共 282 页)

существенную часть исследования, что позволяет выделить содержательные и выразительные особенности творчества китайских художников и проследить характер влияния пленэрной практики в России на китайскую эстетику.

Для раскрытия личностных факторов межкультурной коммуникации использовались биобиблиографический, персонологический методы и метод интервьюирования.

Отдельное значение имел личный опыт работы с китайскими пейзажистами на совместных пленэрах.

Образы русского изобразительного искусства рассматриваются в диссертации в рамках имагологии, позволяющей сформировать представление «об инациональном: это образ другой нации, складывающийся на фоне представлений о «своем», национальном и, следовательно, о «своих» нормах и ценностях»⁶.

По словам Ж.-К. Шмита, «имаго обозначает все символическое творчество людей, особенно образы и метафоры... Слово имаго указывает на мысленные образы, нематериальные и мимолетные продукты мира воображения...»⁷.

Результаты исследования подкрепляются широкой доказательной базой, внутренней логикой проведения анализа на всех этапах, методологической целостностью.

Рекомендации по использованию результатов исследования

Результаты и материалы исследования могут быть полезны в ходе подготовки и организации выставочных и пленэрных мероприятий китайского искусства, подготовки каталогов и альбомов, лекций и семинаров по творчеству китайских художников, для оптимизации и повышения эффективности сотрудничества между художниками, художественными вузами и другими организациями России и Китая.

⁶ Иванова А. Д. О понятийном аппарате современной имагологии // Вестник Вятского государственного университета. 2016. № 11. С. 74–78.

⁷ Шмитт Ж.-К. Культура IMAGO // Анналы на рубеже веков. Антология / отв. ред.: А. Я. Гуревич, сост.: С. И. Лучицкая. М., 2002. С. 80.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые:

- ✓ всесторонне освещается вопрос об особенностях выставочной и пленэрной деятельности китайских художников в России в контексте российско-китайского сотрудничества в сфере искусства и художественного образования XX – первой четверти XXI века;
- ✓ в исследовании осуществлена систематизация художественных особенностей пленэрной живописи, созданной китайскими художниками в России, а также выявлены принципы пленэрной практики китайских мастеров, установлены основные направления творческого поиска мастеров и пути творческого осмысления российских пейзажей на пленэрах в России;
- ✓ конструируется представление о фундаментальных основах и принципах выставочной и пленэрной деятельности китайских художников в России как форм сотрудничества между двумя странами в области искусства и художественного образования;
- ✓ выявлен характер трансформации подходов китайских живописцев к осуществлению выставочной и пленэрной деятельности в условиях двустороннего художественного диалога XX – первой четверти XXI века;
- ✓ раскрыта глубинная связь между творческими концепциями китайских мастеров и их выставочной и пленэрной практикой в России;
- ✓ прослеживается содержательная трансформация выразительных средств и художественных принципов китайских художников под влиянием их выставочной и пленэрной деятельности в России, установлены закономерности развития выставочной практики китайских художников в России XX – первой четверти XXI века;
- ✓ выявлена роль пленэрной и выставочной деятельности китайских художников в России в развитии не только их индивидуального художественного мышления, но и в развитии китайской национальной живописи, в ее обогащении новыми творческими концепциями;
- ✓ раскрыты механизмы, обеспечивающие эффективность

выставочной и пленэрной практики живописцев Китая в России как уникального канала осуществления художественного диалога между двумя школами национальной живописи;

✓ систематизированы художественные особенности пленэрной живописи, созданной китайскими художниками в России, а также принципы пленэрной практики китайских мастеров, установлены основные направления творческого поиска мастеров и пути творческого осмысления российских пейзажей на пленэрах в России.

Теоретическая значимость исследования связана с тем, что собранные и представленные в диссертации материалы, а также полученные в ходе исследования результаты, позволяют дополнить и расширить теорию выставочного дела, методику и менеджмент проведения международных пленэров, проясняют комплекс теоретических вопросов, связанных с российско-китайским сотрудничеством в сфере искусства.

Анализ творческого метода Цюань Шаньши, Дай Шихэ и Ван Теню показал, что на композиционное мышление живописцев повлияли как образование в Китае, так и обучение в Академии художеств в Петербурге. На основе метода сопоставления приемов работ художников на пленэре, идущих, казалось бы, из разных представлений о натуре и природе, устанавливаются закономерности, ставшие основой индивидуального стиля, отличающегося *дуальностью, тональностью и конвергентностью*.

Основанием *живописного стиля* такого рода служит конвергенция композиционных приемов двух своеобразных паттернов, свойственных живописи тушью и масляной живописи, закреплённых в столь разных художественных школах Китая и России. Живописные пространственные паттерны, как инь и ян, покоятся на взаимодополняющих началах и создают дуальность стиля.

Данное исследование представляет собой опыт комплексного теоретического осмысления художественных произведений современных китайских художников; при этом даны теоретические обоснования связи

между творческими концепциями китайских мастеров и их выставочной и пленэрной практикой в России. Исследование вносит вклад в развитие теоретических представлений об особенностях выставочной и пленэрной деятельности китайских художников, о фундаментальных основах и принципах этой деятельности в России в контексте российско-китайского сотрудничества в сфере искусства и художественного образования в XX – первой четверти XXI века. Теоретические основания исследования могут быть использованы с целью проведения дальнейших изысканий по творчеству отдельных современных китайских художников, особенностям современной пленэрной и выставочной деятельности, а также по современной живописи Китая.

Практическая значимость исследования связана с тем, что результаты исследования, выводы и материалы могут применяться в выставочной и музейной работе, при составлении каталогов произведений китайских художников, при разработке учебных курсов и учебно-методических материалов по современной живописи Китая. В диссертации оценивается актуальное состояние пленэрной и выставочной практики китайских мастеров в России, предлагаются приёмы повышения её эффективности. Практический результат в области имагологии – это создание изобразительной методики, позволяющей формировать ёмкие представления о тех реалиях, которые отсутствуют в культуре учащегося. Материалы и результаты исследования позволяют оценить эффективность выставочной и пленэрной практики живописцев Китая в России и разработать практические рекомендации по оптимизации данного канала осуществления российско-китайского художественного диалога.

Достоверность результатов исследования связана с тем, что в ходе проведения исследования применялся широкий круг источников по различным аспектам проблематики, были собраны редкие и малоизученные материалы по творчеству отдельных художников, методологическая основа работы разработана в соответствии с целью и задачами исследования и

обеспечивает их последовательное решение.

В качестве апробации результатов исследования выступили обсуждения вопросов исследования на кафедре искусствоведения и педагогики искусства и выступления на научных мероприятиях по теме диссертации. *Результаты работы* представлены на следующих конференциях: VI Международной научно-практической конференции «Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия» (Санкт-Петербург, 20 декабря 2018 года); XIII Международной межвузовской научно-практической конференции «Искусство и диалог культур» (Санкт-Петербург, 25 апреля 2019 года); VIII Международной научно-практической конференции «Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия» (Санкт-Петербург, 16 декабря 2020 года). а также непосредственной включенностью в организацию практики пленэров китайских художников в России. Материалы исследования представлены в 13 публикациях, в том числе в 8 научных статьях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту.

✓ Выставочная деятельность и пленэрная практика китайских мастеров пейзажа в России *сформировалась в качестве отдельной сферы художественной деятельности; это ключевые формы художественного диалога* между китайским и русским искусством; их развитие в XX – в начале XXI века свидетельствует об усилении межкультурной коммуникации, о сближении двух стран. Выставочная деятельность и пленэрная практика китайских мастеров в России являются *эффективными средствами интернационализации* китайского искусства во второй половине XX века и в первой четверти XXI века. Многообразие подходов, видов мероприятий в рамках сотрудничества на государственном уровне, активное участие негосударственных организаций, личные контакты между китайскими и

российскими деятелями искусства обеспечили широкий спектр контактов в художественной коммуникации.

✓ Пленэрная и выставочная практика китайских художников в России на современном этапе – это единый комплекс мероприятий, который предполагает *сочетание художественной, выставочной, образовательной, просветительской и иной деятельности*, где целью становится реализация творческих проектов в области изобразительного искусства и поиск новых творческих решений, видов развития устойчивых каналов, площадок и форм взаимодействия между художниками и различными организациями, способов продвижения художественных проектов, организации эффективного информационного и технического сопровождения.

✓ Интенсивное развитие выставочной практики китайских художников в России во второй половине XX века и в начале XXI века *на разных этапах межкультурной коммуникации характеризуется различными качественными и количественными отличиями*, что связано со сменой общественного сознания, научно-техническими достижениями, процессами глобализации, обусловлено повышением мобильности деятелей искусства, формированием арт-рынка.

✓ Систематизация художественных результатов живописи на пленэре в России в рамках закономерностей создания и интерпретации образов «других» (междисциплинарного имагологического комплекса) позволяет установить *принципы композиционной корреляции выразительных средств, характерных для русской и китайской национальных художественных школ*, выделить основные направления творческого поиска мастеров и пути творческого осмысления российских ландшафтов на пленэрах в России.

✓ В пленэрной практике китайские художники, изображая ландшафты России, поэтапно освоили законы пейзажной масляной живописи и язык ее выражения, что позволило сформироваться *индивидуальным пейзажным стилям* отдельных художников; пейзажисты запечатлели в своих произведениях необычные переживания, ощущения и впечатления,

сформировали совершенно новую модель этюдного творчества и «картину на пленэре»,

✓ Комплексное представление об *истории* художественных связей, о *принципах и закономерностях* установления и развития *диалога* двух стран в художественной сфере в историко-культурном контексте, о специфике и формах этого диалога, а также о дальнейших перспективах сотрудничества в данной сфере.

До сих пор одним из ключевых факторов снижения эффективности выставочных мероприятий китайских мастеров в России является коммуникативный аспект, который подразумевает задачу обеспечения полноценного диалога между китайскими участниками выставки и российской аудиторией. Решение существующих проблем связано с необходимостью задействовать на этапе организации выставки как можно большее число высокоэффективных каналов связи с предполагаемой аудиторией, таких как: социальные сети, грамотно подготовленные сопроводительные информационные материалы, сопутствующие обучающие лекции, семинары, мастер-классы.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит текста, состоящего из трех глав, разделенных на разделы, заключения, общим объёмом 205 страниц; библиографического списка, включающего в себя труды на русском, китайском и других иностранных языках, общим количеством 225 наименований, списка источников СМИ, общим количеством 65 наименований и трёх приложений: словника специальной лексики на русском и китаском языках, Альбома иллюстраций, Каталога «Индивидуальные стили в творчестве китайских пейзажистов».

Глава 1. Выставки и пленэры как две стороны художественной деятельности китайских художников в России

Настоящая глава посвящена рассмотрению общетеоретических вопросов, касающихся особенностей, принципов и условий организации выставок за рубежом, установлению специфики понимания пленэра в китайской живописи в целом, обобщению и систематизации имеющихся сведений о процессе формирования и укрепления художественных связей между Россией и Китаем в период с XX по XXI век. В соответствии с этим решаются следующие основные задачи:

- обозначить ключевые исторические события, связанные с установлением и расширением контактов и сотрудничества Китая и России в художественной сфере, определить условия этого сотрудничества и характер трансформаций его форм на том или ином этапе, выявить основные закономерности развития российско-китайских художественных связей с XX по XXI век, оценить те или иные этапы двустороннего сотрудничества для реформирования искусства и художественного образования Китая;
- рассмотреть теоретические и методические вопросы проведения выставок за рубежом;
- установить истоки возникновения пленэра в китайской живописи и художественном образовании, выявить значение практики наблюдения за природой и практики пленэра в китайской живописи и педагогической мысли.

1.1 Динамика развития российско-китайских художественных связей с XX по XXI век в историко-культурном освещении

В настоящем разделе излагается последовательность исторических фактов, связанных с установлением и развитием двусторонних связей Китая и России в области культуры, в частности, искусства и образования. В рамках данного раздела решается широкий круг задач, что поможет создать общее представление об *истории* художественных связей, о *принципах и закономерностях* установления и развития *диалога* двух стран в художественной сфере в историко-культурном контексте, о специфике и формах этого диалога, а также о дальнейших перспективах сотрудничества в данной сфере.

I этап. Время сближения. Конец XIX – первая половина XX века

В конце XIX и, в особенности, в начале XX в. художественная жизнь Китая испытала серьезные перемены. Китайские художники стали выезжать в Японию и в Европу на обучение; из-за рубежа приглашаются специалисты и деятели в области искусства, которые также приносят новые веяния в художественную жизнь страны.

Европейские и русские художники впервые открывают для себя китайскую школу живописи, которая оставляет в их восприятии неизгладимое впечатление своей уникальной, самобытной спецификой и принципиально иными канонами по сравнению с европейской традицией.

В конце XIX – начале XX в. усиливаются контакты между Китаем и дальневосточным регионом России. Большое количество русских эмигрантов после революции уезжает в Китай. Китай входит в период первоначального знакомства и восприятия китайскими мастерами художественной культуры России и принципов русской живописной школы.

Описывая ситуацию, которая сложилась в Китае в конце XIX– первой половине XX в., китайский исследователь Сун И Цай определяет ее как поиск нового художественного пространства, инновационных творческих методов, материалов и технологий, обусловленный сформировавшимся стремлением обновить, реформировать национальное искусство путем обращения к зарубежному художественному опыту и наследию; все это выливается в процессы вестернизации и японизации искусства, «при попытках крупных китайских мастеров при всех новых веяниях сохранить и обновить национальную идентичность. И в то же время изобразительное искусство оказалось подготовленным к рецепции русского и советского искусства, уже имея опыт положительного отношения к иным культурам и опыт знакомства с европейским реализмом»⁸.

История развития сотрудничества Китая и России в художественной сфере знала периоды как интенсивного сближения, так и резкого охлаждения, что было обусловлено изменениями во внутренней и внешней политике стран.

II этап. Время заимствований и адаптаций. Середина XX века – 1966

С середины XX века в Китае начинается широкомасштабный процесс заимствования и адаптации русского искусства и системы художественного образования. Благоприятные условия для подобного интенсивного взаимодействия в художественной сфере сложились в результате развития межгосударственных связей и претворения в жизнь ряда стратегий культурной дипломатии. Со стороны КНР наблюдалась тенденция к активному восприятию опыта Советского Союза в области искусства и художественного образования. На обучение в художественные вузы Советского Союза было направлено беспрецедентное количество студентов, которые по возвращении на родину заложили фундамент новой системы обучения живописи (по

⁸ Сун И Цай. Вестернизация и японизация как основные направления в развитии китайской реалистической масляной живописи: конец XIX века — 1949 г. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 4-1. С. 222–223.

советской модели) и начали популяризировать и развивать принципы русского реалистического искусства.

Со своей стороны, Советский Союз создал все условия для поддержки планов китайского правительства. Советские вузы охотно давали качественную подготовку юным китайским энтузиастам в области изобразительных искусств, многие выдающиеся педагоги и деятели искусства были отправлены в китайские учебные учреждения для проведения лекционных и практических занятий, которые оказались уникальным опытом приобщения к русской школе живописи и дали китайским художникам теоретические и методологические основания для создания собственной модели художественного образования и для обновления национальной живописной традиции.

Одним из первых шагов стал обмен студенческими работами в 1952 г. между Китайской Академией искусств Чжун Ян (Zhong Yang) и Академией искусств СССР. Важным событием стала передача Китаю работ и аудиозаписей лекций П.П. Чистякова (1832–1919).⁹ Нельзя также не отметить беспрецедентный вклад другого выдающегося педагога и мастера живописи – К.М. Максимова (1913–1994) – в развитие китайского искусства и художественного образования, который стал возможен в результате укрепления связей между Советским Союзом и Китаем. С 1955 по 1957 гг. Максимов находился в КНР, где не только написал ряд уникальных живописных произведений, но и вел активную педагогическую деятельность в Пекине, проводя, в том числе, мастер-классы и выезды на пленэры.

Основная часть китайских студентов в 1950-е гг. была направлена для обучения в Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. По возвращении китайские художники нового поколения были распределены в крупнейшие китайские вузы для того, чтобы

⁹ Пин Ван. Влияние русской художественной школы на развитие китайской традиции живописи маслом // Ученые записки ЗабГУ. Серия: Философия, социология, культурология, социальная работа. 2013. №4 (51). С. 207–214.

развивать в системе китайского художественного образования полученный в Советском Союзе опыт. Так, в диссертационном исследовании Го Сяобиня приводятся сведения о дальнейшей судьбе следующих китайских выпускников советских художественных вузов: Чэнь Юнцзян (учился в СССР в период с 1953 г. по 1956 г.) и Шао Дачжэн (обучался в 1955–1960 гг.) были трудоустроены в Центральной академии художеств Китая, Си Цзинчжи (учился в 1955–1960 гг.) получил распределение в Центральную академию декоративно-прикладного искусства (настоящее время Академия художеств Цинхуа), Ли Юйлань (учился в 1955–1960 гг.) занял должность в Институте изобразительного искусства при Центральной академии художеств Китая, Тань Юнтай (обучался в 1956–1960 гг.) – в Академии художеств провинции Чжэцзян¹⁰.

III этап. Время самостоятельного освоения наследия русской школы живописи. 1966 – 1976

Сложным периодом для российско-китайских взаимоотношений стало десятилетие «культурной революции», которое негативно отразилось не только на жизни китайского народа, но и оказало отрицательное воздействие на сотрудничество двух стран в художественной сфере. Многие установившиеся к тому времени контакты и соглашения об обменах и сотрудничестве были аннулированы, и потребовалось довольно много времени на восстановление того, что было разрушено в годы революции. С учетом того, что дальнейшее развитие российско-китайских художественных связей было прервано, поколение китайских художников, получивших художественное образование в Советском Союзе, а также учеников К.М. Максимова после его отъезда в 1957 г. оказалось в сложной ситуации: им предстояло самостоятельно сохранить, утвердить и развить на китайской

¹⁰Го Сяобинь. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова. М., 2018. С. 20–21.

почве школы русской живописи и методику преподавания изобразительного искусства.

IV этап. Возобновление межкультурной коммуникации. 1978 – вторая половина 1990-х годов

Для изменения характера взаимоотношений требовалось взаимодействие в первую очередь на государственном уровне, а также декларация о намерениях возобновить диалог. Таким шагом в 1978 г. стал переход китайского правительства к политике реформ и открытости. Постепенное восстановление культурных связей происходит в середине 80-х гг., хотя обменные визиты в данной сфере не отличаются регулярностью. Основной сферой взаимодействия в рамках двустороннего сотрудничества стала выставочная деятельность. Начало было положено по результатам проведения советской выставки в Пекине, которая состоялась в 1985 г. и затем была показана в провинции Хэйлунцзян. 1989 г. был отмечен организацией в Советском Союзе детско-юношеской выставки произведений живописи *гохуа* из провинции Цзинлинь. Кроме того, укреплялись связи между российским Дальним Востоком и Китаем: во Владивостоке состоялась выставка художников из провинции Хэйлунцзян. По итогам состоявшихся мероприятий обе страны пришли к решению о продолжении работы в направлении организации обменов художественными выставками.

Последующее расширение и обогащение форм взаимодействия между Россией и Китаем в области культуры и укрепление художественных связей между двумя странами стало возможным благодаря подписанию 18 декабря 1992 г. соглашения «О культурном сотрудничестве» между Правительством РФ и Правительством КНР¹¹. Соглашение стало меморандумом о дальнейшем развитии двустороннего диалога. В нем приводится информация о сферах, в

¹¹ Рисухина О. Н. Развитие культурных связей российского Дальнего Востока и Северо-Восточного Китая (середина 80-х гг. XX в. — начало XXI в.) // Россия и АТР. 2014. № 3 (85). С. 38–52.

которых предполагается осуществление культурных и художественных обменов; не остаются без внимания творческие союзы, общественные организации и их деятельность; намечены перспективы региональных контактов; перечислены формы сотрудничества в области культуры и искусства. Важно подчеркнуть значение данного документа в деле установления долгосрочных взаимоотношений России и Китая.

V этап. Национальный облик современного искусства Китая. Вторая половина 1990-х годов по настоящее время

Начиная со второй половины 1990-х гг. в рамках российско-китайского сотрудничества начинается период реализации крупномасштабных проектов – ежегодных фестивалей, Годов национальных языков и культур и т. п. Основная часть проведенных мероприятий была реализована в соответствии с межправительственными соглашениями. Нельзя не отметить в данной связи также усиление роли образовательных учреждений, музеев и творческих объединений, благотворительных фондов. На базе отдельных организаций усиленно разрабатываются пути дальнейшего развития двустороннего диалога и расширения возможностей сотрудничества в художественной сфере.

С конца XX века сотрудничество между Россией и Китаем в художественной сфере приобретает все более регулярный и комплексный характер, взаимодействие осуществляется на различных уровнях – в организации выставок, обмене студентами, проведении лекций специалистами в области искусства, совместной научной работе и т. п. При поддержке правительств двух стран укрепляются связи между крупнейшими вузами, повышается мобильность студентов, ученых и деятелей искусства. Большую роль в этом играют культурные центры (Институт Конфуция в России, Русский центр в Китае). Нельзя не отметить значение деятельности творческих союзов и организаций, которые активно расширяют связи между миром искусства Китая и миром искусства России.

В то же время именно решения на государственном уровне продолжают играть решающую роль в деле развития художественных связей двух стран. В

2001 г. вице-премьер Госсовета Китая Ли Ланьцин высказал предложение о необходимости развития российско-китайского сотрудничества в сфере обеспечения условий для того, чтобы молодые талантливые специалисты Китая имели возможность учиться в российских вузах. По его мнению, этот шаг мог способствовать обеспечению непрерывности и стабильности двусторонних отношений¹². В 2003 г. Министерство образования Китая осуществило программу, в рамках которой были отобраны 60 наиболее талантливых художников, преподавателей и студентов крупных художественных вузов страны. Из государственного бюджета были выделены средства на их обучение в вузах Москвы и Санкт-Петербурга. В дальнейшем по данной программе осуществлялся обмен студентами уже на постоянной основе. По мнению китайского ученого Цинь Сяофэна, существует большая разница между первым поколением и вторым поколением китайских художников, обучавшихся в России. Учитывая различные социокультурные условия, второе поколение неизбежно было вынуждено пойти «по пути, полностью противоположному первому поколению китайских живописцев. Если художники первого поколения ехали в Советский Союз на учебу ради самой учебы, то художники второго поколения отправлялись в Россию не только с целью получения образования, но и ради обмена культурным опытом. Критически осмысливая и постигая европейское и российское классическое и современное изобразительное искусство, они в то же время придавали своим произведениям атмосферу современной им эпохи и национальные черты. Таким образом, произведения китайских художников нового поколения представляют собой смешение художественных стилей разных культур, многообразие художественных форм и композиций»¹³.

¹² Цинь Сяофэн. Китайские художники, учившиеся в России в конце XX века // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества: материалы IX международной научно-практической конференции (Благовещенск – Хэйхэ, Тынцзинь, Пекин, 20–28 мая 2019 г.). Вып. 9. Ч. 6 / Благовещенский государственный педагогический университет, Хэйхэский университет, Нанькайский университет; отв. ред.: И. Л. Григорьева. Благовещенск, 2019. С. 155–157.

¹³ Там же. С. 157.

Постепенно в Китае происходит становление современного искусства масляной живописи и формирование художественного образования на основе синтеза китайской и зарубежной художественной мысли. Примерно с конца XX века достижения китайских мастеров свидетельствуют о том, что современное искусство в Китае приобретает национальный облик. Чжоу Яньвэнь отмечает, что «Этот культурный обмен оказал значительное влияние на развитие китайского искусства, способствуя формированию нового художественного языка, который сочетал в себе элементы европейского реализма и традиционной китайской эстетики. Произведения, созданные в этот период, отражали не только идеологические установки, но и стремление к синтезу культур, что делало их уникальными в контексте мировой художественной практики»¹⁴.

Интенсивное развитие технологий в мире привело к открытию новых путей сотрудничества и взаимодействия России и Китая в сфере искусства и художественного образования. В этой связи существенно убыстряется и облегчается обмен информацией, мобильность преподавателей и студентов. Растет интерес к совместной организации международных мероприятий в области изучения и популяризации искусства двух стран. Характерной чертой современного этапа сотрудничества России и Китая является его усложнение и разносторонний характер. Многие области данного взаимодействия, например, выставочная, исследовательская и образовательная деятельность, обмен студентами, музейная практика и пр., интегрируются в рамках тех или иных проектов и мероприятий.

Изменение темпов роста, формата и содержания российско-китайских художественных связей со второй половины 1990-х гг., безусловно, оказало большое влияние на политику, культуру и общество двух стран. Наблюдаемое

¹⁴ Чжу Яньвэнь. Влияние советского искусства на китайскую живопись XX века Чжу Яньвэнь. Влияние советского искусства на китайскую живопись XX века // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2025. №2-1 (101). С. 71

сближение коснулось восприятия народов друг друга, углубления достоверных представлений о соседе.

В итоге установлены пять этапов *истории* становления художественных связей и развития *диалога* двух стран со своими закономерностями. Однако специфика и формы художественной межкультурной коммуникации, характер взаимодействия между двумя видами художественной деятельности – выставочной и пленэрной до конца не определена.

На сегодняшний день мы наблюдаем плодотворное развитие двусторонних отношений в художественной сфере, которое является не только значимым направлением в российско-китайском культурном сотрудничестве, но также благотворно влияет на развитие и обогащение национальных художественных традиций России и Китая, реформирование системы художественного образования. Сяобинь Го отмечает, что «Основы синтеза восточного и русского начал в изобразительном искусстве, диалог культур при всех дальнейших метаморфозах сыграли важнейшую роль в становлении современного искусства Поднебесной»¹⁵. Дальнейшее расширение контактов и усложнение форм взаимодействия представляется нам неизбежным. Особенно перспективным можно считать сотрудничество России и Китая в рамках решения актуальных задач интернационализации образования: проведения реформ, направленных на повышение качества художественного образования и приведение системы образования в соответствие международными стандартами, повышения квалификации кадров.

¹⁵ Го Сяобинь. Влияние русской и советской реалистической живописи в Китае в 1950–1960-х годов: рецепции и традиции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ имени С. Г. Строганова. 2017. № 1. С. 182.

1.2 Исторический обзор практики пленэра в китайской изобразительной живописи

Под пленэром принято понимать живописную технику изображения объектов при естественном свете в естественных условиях.

Понятие пленэра является важнейшим элементом освоения изобразительной грамоты: принципы и методы создания натуральных набросков можно считать неотъемлемой частью художественной педагогики, станковая работа живописца обязательно предусматривает пленэр в качестве вспомогательного этапа.

Вместе с тем история развития изобразительного искусства показывает становление пленэра в качестве отдельного жанра пейзажной живописи, в рамках которого пленэр получает самостоятельное значение. Первый шаг в этом направлении сделали английские художники Джон Констебл (1776–1837) и Уильям Тернер (1775–1851), чья увлеченность созданием предварительных пейзажных набросков с натуры была связана со стремлением уловить едва заметные, тонкие изменения природы и развить способы их передачи на холсте. Так, пейзажи получали большую реалистичность и динамизм, глубину и экспрессию.

Дальнейшие шаги в утверждении пленэрной живописи как самостоятельного направления в искусстве были осуществлены французскими импрессионистами. Французские художники придали этюдам с натуры статус самостоятельного живописного произведения. В отличие от предшественников, они «ставили перед собой целью не только изучение природы вследствие наблюдения и анализа ее явлений, но и передачу собственных впечатлений, эмоций, чувств, настроения.»¹⁶.

¹⁶ Филиппова Л. С. Становление и развитие пленэра как самостоятельного жанра пейзажной живописи // Педагогическое мастерство и педагогические технологии. 2015. Т. 1. № 4 (6). С. 140–142.

В то время как западная живопись уверенно развивала теорию и практику пленэра в качестве значимого концепта педагогики создания изобразительного пространства и передачи предметной формы, а также в качестве перспективного направления творческих поисков и творческого эксперимента, китайская художественная мысль формировала иные эстетические и методологические ориентиры.

Традиционное китайское искусство, тесно связанное в своем формировании и развитии с философией и поэтическим творчеством, видело предметом изображения внутреннюю реальность, а не внешнюю. Достоверность воплощения реальных черт и характеристик объекта уступала необходимости отразить духовную организацию мира в символических образах сквозь призму субъективного восприятия художника. Наблюдение за природой с древних времен было основополагающим принципом формирования китайской живописи. В то же время явления природы, которые древние мастера изображали на своих свитках, не носили самостоятельного характера. Изображение отдельных элементов природы служило высокой цели воплотить принципы даосской космологии. Издавна китайские художники славились утонченным мастерством, через частное передавая всеобщие законы бытия, отдельными элементами картины – взаимосвязь явлений и событий.

Несмотря на это, в классических трактатах можно обнаружить немало рекомендаций, которые показывают, насколько большое значение древние китайские мастера придавали наблюдению за живой природой. Так, анализируя творчество Го Си (ок. 1020 – ок. 1090), выдающегося китайского художника и теоретика эпохи Сун, российский исследователь Зубко Г.В. указывает на то, что творческий метод древнего мастера предусматривал следующие составляющие: длительное наблюдение за природой и тренировку зрительной памяти. В результате накопления подобного опыта его произведения обладали особенностью: они словно были созданы на одном дыхании. Примечательно также и то, что Го Си вводил практику наблюдения

за природой в качестве необходимого элемента, основополагающего принципа создания художественного образа: «Живописец должен отождествлять себя с пейзажем и созерцать его до тех пор, пока его существо не станет близким ему»¹⁷. В некоторых своих изречениях китайский мастер поэтизирует природу и персонифицирует ее, поэтому его представление о воплощении тех или иных природных явлений в живописи исключает реалистичность: «Гора исполнена мощи. Она должна быть высокой и утесистой, с движениями, напоминающими движения человека, удобно расположившегося в величественной позе».

«Вода – существо живое: то она глубока и спокойна, то она кроткая и гладкая, а в другой раз обширная, как океан, вздутая, как мускулы. Она может быть резко изогнута, как крылья, может устремляться в стройном течении, может быть быстрой и сильной, как стрела»¹⁸.

Признавая важность освоения опыта предшественников, Го Си подчеркивал важность изучения непосредственно предмета изображения: «Желающий изучить живопись цветов, пусть поместит цветущее растение в глиняный горшок и разглядывает его сверху; изучающий живопись бамбука пусть возьмет ветку бамбука и лунной ночью рассмотрит тень от нее на белой стене»¹⁹.

Наконец, в трактатах китайского мастера встречаются также указания о необходимости учитывать в работе специфику естественных природных условий и чисто природных закономерностей и явлений, что сближается, на наш взгляд, с принципами применения пленэра в западной живописи, поскольку таким образом в пространственном изображении развивается именно реалистичность, а не только символическая и поэтическая составляющие. Как писал Го Си: «Облака надо изображать, имея в виду время года. Весной они тихие и спокойные, мягкие. Летом густые, с зародышем

¹⁷ Зубко Г. В. Искусство Востока. Курс лекций. М., 2013. 454 с. URL: https://royallib.com/read/zubko_galina/iskusstvo_vostoka_kurs_lectsiy.html#0 (дата обращения: 24.02.2026).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

грозы и бури. Осенью редкие, легкие, а зимой мрачные, свинцово-серые. <...> Очертания облаков различны и зависят от ветра: когда ветра нет, облака могут быть подобны дыму, в бурю легкое облако напоминает развевающееся платье»²⁰.

Художественное творчество мастеров эпохи Сун испытало на себе влияние развития естественных наук. Это, безусловно, не меняло того факта, что их основная задача все также состояла в способности выразить на картине символическое существо изображаемого предмета. Однако, чтобы изобразить, например, побеги бамбука, древнему мастеру требовалось в первую очередь тщательно исследовать структуру растения, проследить его незаметный рост, уловить тень бамбука на стене. Художники этого времени в своих творческих поисках приходят к осознанию необходимости изучать подобно ученым-естествоиспытателям виды цветов, структуру древесной коры и листьев, мельчайшие особенности растительного мира и повадки животных и птиц.²¹

В эпоху Сун живопись Китая поистине наполняется новыми живописными принципами, которые позволяют судить о тенденции большей вовлеченности непосредственного наблюдения за природными явлениями в творческий процесс. Хуан Цюань (900—981) является одним из основоположников жанра «цветы и птицы». В своем творчестве мастер также во многом опирался на опыт непосредственного чувственного восприятия, наблюдения за природой. Этот стиль в Китае известен под названием «сешэн», что означает буквально «писать жизнь, натуру», соответственно, здесь используется техника «гунби» («прилежная кисть»), которая призвана отразить мельчайшие подробности и детали натуры. Стилю «сешэн» противопоставлялся стиль «сеи» («писать идею»), в рамках которого развилась техника «цзяньби» («лапидарная кисть»), упрощенная, обобщенная

²⁰ Зубко Г. В. Искусство Востока. Курс лекций. М., 2013. 454 с. URL: https://royallib.com/read/zubko_galina/iskusstvo_vostoka_kurs_lectsiy.html#0 (дата обращения: 24.02.2026).

²¹ Там же.

манера нанесения контуров натуры, которая была наделена пластикой скорописи.

Другим выдающимся мастером жанра «цветы и птицы» стал Чжао Чан (кон. X – нач. XI в.). Его творческий метод формировался из стремления художника писать натуру, поэтому его работы были весьма далеки от живописи идей. В то же время Чжао Чан вносит существенные изменения в традиционные принципы использования техники «прилежной кисти». В его картинах постулируется отказ от традиционного жесткого контура, который был неизбежным следствием тщательной обрисовки тушью в работах его предшественников. В отличие от них в изображениях Чжао Чана не было жесткого рисунка, но проявлялось стремление мастера к разработке способов придать изображаемому предмету естественную окраску, в частности, путем густого наложения пигментов с помощью мазков разного оттенка. В результате предметы, изображенные мастером, приобретали более естественный вид, однако такой подход зачастую оказывался за гранью понимания поборников традиции.

Начало XX века стало временем знакомства китайских художников с практикой пленэра и пленэрной живописью путем восприятия западного искусства. Курода Сэйки (1866–1924) известен как один из первых японских живописцев, обратившихся к технике западной живописи. Большое влияние на молодого человека оказала поездка во Францию, которая состоялась в 1884 г. За границей Курода вдохновляется эстетикой западной академической традиции и увлекается импрессионизмом. Вернувшись на родину, он продолжает свои творческие эксперименты и вместе с тем занимается внедрением и популяризацией новых принципов изобразительной грамоты в Японии.

Влияние, которое Курода Сэйки оказывал на художественную жизнь Японии, было значительным, особенно после того, как в 1896 г. Курода стал директором в Отделении западной живописи Токийской школы изобразительных искусств. В это время здесь проходили обучение и китайские

студенты. Так, например, Ли Шутун (1880–1942), один из основоположников западной реалистической живописи в Китае, очевидно, формировал свои эстетические взгляды под влиянием творчества и педагогической деятельности Куроды Сэйки в период обучения в Токийской школе изобразительных искусств²².

Являясь разработчиком учебного плана, Курода ввел в него в качестве обязательных элементов теорию и практику пленэрной живописи, а также принципы импрессионистической манеры письма. Ли Шутун и другие китайские пионеры западной живописи в ходе обучения в Японии и во Франции получили глубокие знания о методах работы на пленэре и о пленэрной живописи, которые им не терпелось продемонстрировать в Китае. Однако характер подобных новшеств оказался революционным для китайской художественной мысли конца XIX – начала XX века, и довольно скоро возникла идея о синтезе принципов западного и китайского традиционного искусства.

Эта мысль возникла у китайских художников в процессе наблюдения за развитием творчества японских мастеров живописи, которые первыми осуществили удачные эксперименты, доказывавшие возможность синтеза зарубежных и японских принципов письма. Так зарождается Линнаньская школа живописи, основатели которой постулировали отказ от традиционных концепций в пользу поиска новаторских идей, стремясь по примеру японских коллег реформировать китайскую живопись. Основатель этого направления в китайской живописи Гао Цзяньфу (1879-1951) определял его как «эклектическое», поскольку основной задачей стало соединение, интеграция китайской и западной эстетики, что позволяло обновить национальную

²² Kuo-Sheng Lai. Learning New Painting from Japan And Maintaining National Pride in Early Twentieth Century China, With Focus on Chen Shizeng (1876–1923). Ph.D. thesis / Kuo-Sheng Lai ; University of Maryland. College Park (MD), 2006. 223 p. Unpublished.

живопись с опорой на сохранение и переосмысление традиционных изобразительных техник, принципов и материалов²³.

Этот путь начался с осознания различий между западным и китайским искусством и поиска путей их преодоления. Цай Юаньпэй (1868 – 1940) в своей речи «Эволюция искусства» указывал, что западная живопись была гораздо более продвинутой по сравнению с живописью Китая в аспекте использования света и тени, перспективы, создания атмосферных эффектов и реалистического изображения фигур».²⁴ В кругах теоретиков искусства того времени китайская живопись начинает восприниматься как традиционная и регрессивная, в то время как западная живопись ощущается как реалистичная и новаторская. Учреждение Общества по исследованиям в области изобразительного искусства провинции Цзянсу позволило высказать тезис о том, что отсутствие реалистических изображений в современной китайской живописи оказывает на ее эволюцию негативное воздействие. Осуждая косность китайской традиционной живописи и выступая за ее реформирование, новое поколение интеллектуалов утверждало, в конечном счете, превосходство западной живописи и реализма.²⁵

Молодые китайские художники, которые возвращались на родину после обучения в Японии и Европе, сыграли большую роль не только в реформировании национальной живописи Китая, но и в принципах в целом системы художественного образования страны. Усилиями таких выдающихся мастров, как Сюй Бэйхун, Лю Хайсу, Линь Фэнмянь, были основаны первые государственные специализированные академии художеств, в которых

²³ Хань Юнган. Гао Цзяньфу и его роль в развитии китайской живописи первой половины XX века // Национальные традиции в современном искусстве и художественном образовании: материалы международной научно-практической конференции, Витебск, 24–26 сентября 2019 г. / Витебский государственный университет им. П. М. Машерова; ред.: И. В. Николаева, Е. О. Соколова, А. Г. Сергеев и др.; отв. ред.: Ю. П. Беженарь. Витебск, 2019. С. 267–269.

²⁴ Shu-Chin Wang. Realist Agency in the Art Field of Twentieth-Century China - Realism in the Art and Writing of Xu Beihong (1895–1953): Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy / School of Oriental and African Studies, University of London. London, 2009. P. 174. URL: <https://eprints.soas.ac.uk/26342/1/10731740.pdf> (accessed 28.02.2026).

²⁵ Там же.

началось преподавание западной живописи, в частности, принципов создания реалистического изображения.

После основания КНР в стране сложились социально-политические условия, которые оказывали исключительно благотворное влияние на развитие в китайском искусстве и художественном образовании представлений о реалистической живописи и о практике пленэра. В этот период уже утвердившиеся в Китае модернистские направления подверглись резкой критике. Страна встала на путь социализма, и художественные течения, которые рассматривались в качестве продукта западной буржуазии, были неизбежно отвергнуты как несостоятельные в деле продвижения и пропаганды новых идеалов.²⁶

В Китае техника работы на пленэре зародилась благодаря деятельности русских педагогов П.П. Чистякова и, в особенности, К.М. Максимова. С 1955 по 1957 гг. К.М. Максимов преподавал в Китае масляную живопись. В ходе своей преподавательской деятельности он ввел в китайское художественное образование систему пленэров.

Система пленэров, с которой русские педагоги познакомили китайских студентов, была основана на принципиально иных принципах отображения природы и окружающего мира. Выезды на пленэр показали молодым китайским художникам инновационную и богатую технику не только отображения, но и восприятия природы. Пленэрная практика способствовала новому «узнаванию» реального в китайской живописи, углублению понимания китайскими студентами языка масляной реалистической живописи, развитию новых способов художественной выразительности и творческой индивидуальности у китайских художников. Как пишет исследователь Цзян Дэсай, «К. М. Максимов лично вывозил студентов на природу, чтобы писать с натуры, исследовать природу и наблюдать, как в условиях естественного

²⁶ Цзян Дэсай. Исторические аспекты развития жанра «пейзаж» в китайской живописи маслом // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2014. № 172. С. 139–145.

освещения изменяются цвета и фактуры. Этого не было в методике преподавания изобразительных искусств в Китае того времени, поэтому опыт пейзажной масляной живописи, привнесенный Максимовым для Китая, был бесценен». ²⁷ Укреплявшиеся между Китаем и Советским Союзом связи открыли для китайских художников двери советских художественных вузов, где они получили возможность учиться всем тонкостям работы на пленэре.

Принципы пленэра оказались близки мироощущению и мировидению китайских мастеров. Обозначая необходимость внимательного рисования с натуры, русские педагоги учили китайских студентов тому, что в ходе пленэра нужно избегать простого копирования, но нужно обязательно вкладывать в изображение реальную жизненность и собственное мировосприятие. Для последующего развития китайской живописи практика пленэра имела основополагающее значение. По мнению Максимова, она помогла побороть «декоративизм» китайской традиционной живописи. Начиная с середины XX века, китайские мастера создали уникальные и самобытные произведения реалистической живописи, которые наполнены глубоким содержанием и национальной самобытностью. Новые художественные принципы, принесенные в Китай русскими педагогами, способствовали обновлению китайского искусства и формированию национального характера современной живописи Китая.

В этой связи представляют интерес жизнь и творчество китайского художника Те Хуа Хуана (1953-), который также внес большой вклад в развитие китайской живописи путем соединения элементов искусства Запада и Востока. Кроме того, жизненный путь художника показывает, какими путями происходило формирование китайской творческой молодежи и ее знакомство с принципами реалистического метода во второй половине XX века. Художественное образование Те Хуа Хуан начал получать в 6 лет. Первым учителем стал выдающийся деятель в области искусства и педагог

²⁷ Там же. С. 142.

профессор Шэнь Иньмо (1883-1971), близкий друг отца мальчика и лучший художник-каллиграф в Китае за последние 500 лет²⁸. Мальчик проводил долгие часы с учителем, оттачивая искусство владения кистью, которое позже в большой степени влияло на его живопись.

В 1963 г. Те Хуа Хуан открыл для себя Линнаньскую школу живописи и творчество ее основателя Гао Цзяньфу. В это время отец предложил Те Хуа Хуану нанять для него учителя традиционного китайского искусства, но мальчик отказался, так как в то время ему намного интереснее казалась новая живопись, которую создавал Гао Цзяньфу под влиянием традиций китайского искусства, но также японской и западной живописи. Тогда отец отвел мальчика в студию, которая принадлежала его дяде, Хуан Хону (1906-1986), который был одним из лучших художников Шанхая и единственным на тот момент представителем Линнаньской школы. Хуан Хону научил мальчика, как пользоваться карандашом и углем, чтобы рисовать и создавать эскизы.

В 1966 г. в возрасте 13 лет Те Хуа Хуан поступил в Академическую школу западного искусства в Шанхае (Academic Western Art School in Shanghai). Основная часть педагогов получила подготовку в Европе. По признанию художника, то художественное образование, которое он получил в раннем возрасте, приучило его идеализировать произведение искусства, поскольку у него сложилось очень специфическое восприятие натуры, когда создание «изображения живой модели происходило традиционным, идеализированным образом, в котором не было индивидуальности»²⁹. Он отметил: «Для меня было большим шоком, когда я начал рисовать реальную

²⁸ Huang Tie-Hua. Bridging cultures: a Chinese artist in the Illawarra: Doctor of Creative Arts thesis / University of Wollongong. Wollongong, 1997. 135 p. URL: <https://web.archive.org/web/20240709080131/https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1919&context=theses> (accessed 28.02.2026, archived copy).

²⁹ Huang Tie-Hua. Bridging cultures: a Chinese artist in the Illawarra: Doctor of Creative Arts thesis / University of Wollongong. Wollongong, 1997. 135 p. URL: <https://web.archive.org/web/20240709080131/https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1919&context=theses> (accessed 28.02.2026, archived copy).

фигуру человека и все анатомические особенности в их естественном рельефе, используя цвет»³⁰.

Тэ Хуа Хуан под руководством Хуан Хону стал осваивать практику рисования на пленэре. Он рисовал цветок несколько раз в разное время дня: некоторые растения быстро раскрывались, и жизнь их подходила к концу спустя лишь несколько часов или даже несколько минут, мальчик часами наблюдал за ними в свете солнца и в тени. Часто Тэ Хуа Хуан совершал самостоятельные вылазки на природу в поисках тех или иных растений, чтобы понаблюдать за ними в естественных условиях. Так, например, он пришел к выводу, что зима была лучшим временем, чтобы рисовать стволы деревьев, поскольку на них не было листвы, и стволы хорошо просматривались. Птицы также стали объектом наблюдения в момент полета. В это время юный художник находился в постоянном поиске объектов художественного отображения в природе, в их естественном окружении, в то же время он использовал именно традиционные техники: «сперва наносил ровную линию, использовал чернила и краски, чередуя их несколько раз, чтобы добиться чистого “китайского реализма”»³¹.

На протяжении многих лет, как признается художник, он был увлечен реализмом и восхищался рисованием с натуры. Большое влияние в этой связи на него оказало творчество Чжао Чана: как и древний мастер династии Сун, Тэ Хуа Хуан предпочитал наблюдать природу, нежели копировать чьи-то работы. Другим источником вдохновения была живопись западных импрессионистов, которую юный художник воспринимал во многом интуитивно, поскольку «мало что знал о живописи в традициях пленэра»³². Тэ Хуа Хуан поступил в

³⁰ Там же.

³¹ Huang Tie-Hua. Bridging cultures: a Chinese artist in the Illawarra: Doctor of Creative Arts thesis / University of Wollongong. Wollongong, 1997. 135 p. URL: <https://web.archive.org/web/20240709080131/https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1919&context=theses> (accessed 28.02.2026, archived copy).

³² Realist Agency in the Art Field of Twentieth-Century China — Realism in the Art and Writing of Xu Beihong (1895–1953): Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy / School of Oriental and African Studies, University of London. London, 2009. P. 175. URL: <https://eprints.soas.ac.uk/26342/1/10731740.pdf> (accessed 28.02.2026).

Центральную академию искусств (Central Academy of Arts) с целью изучать западное искусство. Здесь его учителем стал господин Чжоу, который получил подготовку в Московском художественном институте. Обучение западному искусству осуществлялось посредством приобщения лишь к русской школе живописи, а европейская живопись была исключена из учебного плана на основании широко распространенного утверждения, что она является детищем капитализма.

Особенно глубокое впечатление на молодого китайского художника произвело творчество И. Репина (1844-1930), который поражал его своим талантом выражать в своих картинах реальную жизнь во всех ее многообразных проявлениях. Как и многие другие китайские художники того времени, Тэ Хуа Хуан сделал сознательный выбор в пользу социального реализма: в этот переломный и сложный период для Китая народ страны столкнулся с множеством проблем, которые требовали решения. Тэ Хуа Хуан не мог оставаться в стороне от происходящего вокруг него. Он страстно желал использовать кисть, чтобы показать жизнь обычного человека в Китае.

В современной китайской живописи и художественном образовании пленэр занимает важное место. Осознавая значение данного метода освоения изобразительной практики, китайские педагоги стремятся осмыслить потенциал практики пленэра с учетом актуального состояния развития искусства и художественного образования. В частности, большое внимание уделяется проведению показательных мастер-классов. По мнению китайского исследователя Шэн Цзыханя, самостоятельная работа обучающихся на пленэрах уступает в эффективности показательным занятиям, «которые играют конструктивную и направляющую роль в процессе обучения студентов»³³.

Актуальные тенденции развития художественной мысли и педагогики в области изобразительного искусства приводят китайских теоретиков к мысли

³³ Шэн Цзыхань. Исследование образовательной реформы в курсе пейзажной масляной живописи на пленэре // Новая наука: Стратегии и векторы развития. 2017. Т. 2. № 4. С. 144.

о необходимости вовлечения социокультурного пространства в процесс обучения живописи, усилении роли практико-ориентированной деятельности, реализации принципа междисциплинарности. Все это способствует актуализации пленэра как важнейшего элемента, с помощью которого можно выстроить эффективный образовательный процесс, отвечающий указанным выше задачам. Последние разработки в области художественной педагогики нацелены на обеспечение оптимальных условий для творческого процесса и связаны с трансформацией привычных методик работы на пленэре.

В этой связи эффективным является использование пленэр-туров. Организация подобных выездных мероприятий предполагает разработку определенного экскурсионного маршрута, по которому осуществляется посещение тех или иных мест, представляющих особый профессиональный интерес, привлечение в качестве участников-тьюторов состоявшихся художников и специалистов в области изобразительного искусства. В рамках пленэр-туров проводится конкурс творческих работ и в дальнейшем формируется художественная выставка.

Китайский ученый Юй Сунпин, затрагивая тему пленэрного туризма, отмечает, что здесь можно говорить о различных направлениях и формах работы. Хобби-туры предназначены для самостоятельной реализации творческих возможностей и самообучения в сочетании с любимым делом. Специализированные обучающие туры помогут развить и углубить знания в различных аспектах теории и практики изобразительного искусства. Подготовка того или иного выездного пленэра должна основываться на тщательном изучении региона, отборе для посещения тех мест, которые представляют наибольшую ценность для реализации профессиональных задач, которые решаются в рамках данного пленэрного проекта.³⁴

³⁴ Юй Сунпин. Методика работы над пейзажем в пленэре в художественных вузах Китая // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия: сборник научных трудов VII Международной межвузовской научно-практической конференции. Вып. 7 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; науч. ред.: С. В. Анчуков, О. Л. Некрасова-Каратеева. СПб., 2019. С. 365–372.

Если говорить о том, какое значение практика пленэра имеет для современной китайской художественной мысли и изобразительного искусства, нужно в первую очередь отметить неослабевающий интерес со стороны китайских теоретиков к этому вопросу (см., например, работы таких ученых, как: Фэн Иян, Хань Дун, Цзян Дэсай, Шэн Цзыхань, Юй Сунпин и др.). Пленэрная живопись занимает особое место в творчестве современных китайских художников. Немаловажную роль играет также то, что многие из них активно сотрудничают с художественными вузами и деятелями искусства России. Происходит обмен опытом и взаимное обогащение творческими идеями в области этюдной живописи и организации пленэров.

1.3 Подходы к осуществлению выставочной деятельности за пределами Китая и условия её организации

Выставочная деятельность – это не только важная составляющая и условие творческого становления художника, но и ключевой элемент осуществления коммуникации в художественной сфере страны. Если подобный род деятельности осуществляется за рубежом, он приобретает определенные специфические черты и выполняет несколько иные задачи.

В настоящее время выставочная отрасль является важным направлением для многих государств мира. Лидерами в осуществлении выставочной деятельности являются страны Европы (в первую очередь Германия), страны Азии (в первую очередь Китай) и США. На государственном уровне происходит осознание необходимости развивать выставочную работу на мировом уровне. Так, например, в Германии была основана Ассоциация выставочной индустрии (AUMA), которая занимается поддержкой выставочной деятельности не только в стране, но также за рубежом. Кроме того, ассоциация ответственна за сохранение надлежащего уровня организации выставочных мероприятий.

Международное сотрудничество, обеспечение условий для благотворного диалога и реализации совместных проектов – все это является приоритетом для государственной политики в этой сфере. Государство стремится к тому, чтобы в выставках было задействовано как можно большее число иностранных участников.

Темпы роста количества выставок, которые проводит Китай, оцениваются в 20 % в год. Во многом это достигается интенсивным строительством выставочных площадей, оборудованных новейшими технологиями. Кроме того, часто речь идет именно о комплексах, где помимо выставочного пространства присутствуют торговые и игровые центры, гостиничные комплексы, музеи. В то же время нельзя сказать, что основной

задачей является получение средств за счет аренды выставочных площадей, напротив, более насущной является задача выстроить прочные контакты и взаимоотношения между участниками, способствовать продвижению выставленных предметов.

Для отдельных деятелей искусства участие в выставке за рубежом и, что более серьезно, организация собственной выставки за рубежом, представляет огромную значимость. Личная выставка говорит об интересе широкой мировой общественности к творчеству художника, о признании его таланта. Выставочная работа, которая предполагает участие представителей разных стран, объединенных, например, какой-либо проблематикой, позволяет художникам обмениваться опытом воплощения собственного эстетического идеала и представления.

Особое место в выставочной практике также занимают выставки за рубежом, которые имеют явно выраженную национальную специфику, например, *выставки в России китайской масляной или акварельной живописи* и, наоборот, выставки в Китае русской живописи. Подобные мероприятия не только развивают коммуникацию между российскими и китайскими деятелями искусства, они также помогают в деле распространения, расширения и углубления понимания китайской культуры в России, а в Китае - русской культуры.

Выставочная деятельность, безусловно, определяется спецификой культуры того или иного общества, его потребностями в художественной сфере, социально-экономическими отношениями. Все это порождает многообразие форм выставок и подходов к их организации. Необходимо учитывать и то, что тематика того или иного выставочного мероприятия, принципы и формы его проведения обуславливаются такими факторами, как: государственная политика и опыт взаимодействия и диалога с другими странами, уровень социального благополучия, образования, а также условия и потенциал развития художественной жизни страны. Любые трансформации данных факторов, соответственно, приводят к изменению содержания, целей

и принципов выставочной деятельности. Таким образом, очевидным можно признать динамический характер рассматриваемого феномена, который является не только культурно обусловленным, но и подверженным трансформациям в зависимости от широкого культурно-исторического контекста, отражая тем самым изменения в духовной жизни и потребностях общества. В зависимости от целей и содержания подобных мероприятий выделяются академические выставки, выставки-продажи, выставки-отчеты, благотворительные выставки. Само понятие художественной выставки генетически связано с академическим искусством, по сути, предназначалось для обслуживания именно этой сферы культуры. Так, в России введение выставок в Академии художеств к середине XIX века предполагало четкое разграничение ежегодных и трехгодичных мероприятий: «Если выставка есть базар, на который художники должны сносить все, что ни наработают, без разбору, – что делается для хлеба, что для пищи более эстетической, что для денег и что для славы, конечно, в таком случае трехлетний срок лишний, много даже и году, только не называйте тогда этого рынка академической выставкой, а просто ярмаркой»³⁵.

Становление выставочного дела в той или иной стране не только отражает особенности ее культурно-исторического развития и пути становления и утверждения национальных традиций в искусстве, но и предполагает ориентацию на внутренний рынок, национальную аудиторию. Помимо реализации художественных задач, а также задач продвижения предметов искусства на рынке, со временем появляется представление об использовании подобных мероприятий с целью продвижения тех или иных идей. В этой связи организаторами значительной части выставок могут выступать различные учреждения, которые таким образом решают свои собственные задачи в контексте их основного направления деятельности.

³⁵ Цит. по: Логутова Е. В. К истории художественных выставок в Санкт-Петербурге XIX начала XX в // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2010. № 2. С. 286.

С течением времени выставочная деятельность приобретает все больше функций и возможностей для реализации широкого круга различных задач. Выставки по своей сущности несут в себе объединяющее и постулирующее начало. С одной стороны, они служат способом осуществления коммуникации между художниками, между художниками и обществом, устанавливают связи и служат сферой соприкосновения искусства и экономической деятельности, искусства и общественной деятельности, искусства и политики. С другой стороны, выставка представляет собой демонстрацию, постулирование новых достижений, идей, представлений, которые также могут быть связаны не только с искусством, но также с социальными и другими вопросами, требующими общественного внимания и поиска путей разрешения.

В этой связи нельзя не вспомнить пример зарубежной выставочной деятельности, который рассмотрен в статье российского исследователя Е.В. Супониной под громким названием «Выставка стала политикой»³⁶. В исследовании приводятся события, связанные с проведением в Эрмитаже экспозиции ценных экспонатов из Кувейта, в 1990 г. Мероприятие было организовано в рамках договора о культурном обмене между Кувейтом и Советским Союзом, согласно которому обе страны брали на себя обязательства выставить лучшие экспонаты, предоставленные противоположной стороной.

Артефакты, привезенные в Советский Союз из Кувейта, представляли собой бесценные по своему культурному значению памятники, коллекция на протяжении веков формировалась и пополнялась усилиями правителей страны. Буквально спустя неделю после прибытия кувейтской коллекции в Эрмитаж началась иракская агрессия, которая привела к оккупации Кувейта. Война унесла не только жизни людей, но и привела к уничтожению и разграблению памятников кувейтской культуры и искусства. Оказавшиеся в Советском Союзе волею судеб экспонаты из кувейтской коллекции оказались

³⁶ Супонина Е. В. Художественная выставка стала политикой // Азия и Африка сегодня. 2010. №10. С. 49–53.

спасенными. В то же время вопрос их экспонирования приобрел политическое звучание. Иракцы считали захваченные в ходе военных действий ценности своей собственностью. Вот почему открытие выставки памятников кувейтской культуры, которое все же состоялось в Эрмитаже сразу после трагических событий в Кувейте, можно считать и политической манифестацией, которая отражала перемены во внешней политике Советского Союза на Ближнем и Среднем Востоке, а также своеобразной акцией солидарности с пострадавшим от агрессии народом Кувейта. Выставка зарубежного искусства, таким образом, в данном случае эффективно послужила не только делу укрепления связей между странами, но и разрешению международного конфликта. Нельзя не согласиться с М.Б. Пиотровским в том, что «культурные связи, музейное сотрудничество в очередной раз показали свою силу, могущую в конечном итоге победить танки»³⁷.

Неоспоримым является значение зарубежных выставок в контексте установления и осуществления межкультурной коммуникации, развития диалога и взаимопонимания между различными странами мира, которое существенно облегчается сотрудничеством в сфере культуры и искусства. Проводя анализ выставки под названием «Русское искусство в Монако», которая прошла 6–15 августа 2014 г. в галерее «Carré Doré», исследователь В. Ч. Джавадова³⁸ показывает, как выставка становится эстетическим пространством, в котором соединяются реальность, окружающая действительность и искусство, творческое переосмысление реальности в художественных образах. Какое значение имеет зарубежное происхождение выставляемых произведений живописи? Безусловно, именно мировоззренческая основа, которая выступает организующим началом творческой деятельности. Художественное своеобразие зарубежных работ

³⁷ Супонина Е. В. Художественная выставка стала политикой // Азия и Африка сегодня. 2010. №10. С. 51.

³⁸ Джавадова В. Ч. Современное русское искусство в контексте культурной жизни Монако // Научное мнение. 2014. №11 (1). С. 125–128.

передает важнейшие культурные парадигмы и ценностные установки, носителями которых являются зарубежные художники, отражает их рефлексию на тему истории и социокультурной ситуации, характерной для их родины в тот или иной период. Все это позволяет считать экспозиции зарубежного искусства значимым компонентом межкультурных коммуникаций.

С помощью подобного рода мероприятий происходит диалог между различными странами в сфере искусства: обмен опытом, творческими идеями, поиск вдохновения в зарубежных художественных традициях и др. Зарубежные выставки являются достоверным источником для получения представлений об актуальном состоянии и особенностях исторического развития искусства той или иной страны, о тех или иных направлениях в искусстве, о творчестве отдельных художников, их авторском методе.

Исследователь М.Е. Попов³⁹, рассматривая особенности и условия проведения русских художественных выставок в Берлине в 1920-х гг., также приходит к выводу о том, что роль подобного рода мероприятий в аспекте международного культурного взаимодействия и взаимовлияния сложно переоценить. Важным заключением М.Е. Попова является утверждение о том, что выставки зарубежного искусства в значительной степени способствуют интернационализации искусства. Творчество художников за рубежом и их выставочная деятельность, безусловно, несут в себе определенную специфику, которая отличается от творческой деятельности на родине. В первую очередь трансформация творчества и принципов выставочной деятельности связана с тем, что художник находится в иной, чужой для него культурной и художественной среде, которая становится стимулом для его развития и поисков новых творческих решений, позволяет по-новому реализовать его творческий потенциал и повысить уровень мастерства.

³⁹ Попов М. Е. Русские художественные выставки в Берлине в 1920-х г. // Научно-практический электронный журнал Аллея Науки. 2018. Т. 6. № 6 (22). С. 245–248. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=35349101> (дата обращения: 02.03.2026).

Соприкосновение с зарубежной культурой «изнутри», когда художник находится внутри нее, позволяет развить глубокое представление о таких культурных и эстетических концептах, которые отсутствуют в родной культурной традиции художника, что обогащает его внутренний мир и дает неисчерпаемые возможности для творческого воплощения. Выставочные мероприятия, которые проводят зарубежные деятели искусства, важны для популяризации не только их творчества, но и в целом для популяризации национального искусства их страны.

Наконец, выставки зарубежного искусства оказывают влияние на культурную жизнь той страны, где они проводятся. Таким образом формируется облик мировой художественной культуры.

Наконец, стоит рассмотреть вопрос организации зарубежных выставок в контексте трансформации подходов к организации выставочного пространства, которые происходят в настоящее время. В современную эпоху становится актуальным создавать особые выставочные пространства, предполагающие обязательным условием интеграцию зрителя, его вовлеченность и сопричастность. Таким образом, аудитория становится «органическим элементом этих визуальных систем экспозиций»⁴⁰. Ранее мы говорили о значении выставок в межкультурной коммуникации, диалоге между различными национальными школами искусства и коммуникации между отдельными художниками и художественными сообществами.

В современном обществе все более значимой становится коммуникация между художником и зрителем, которая осуществляется не только посредством языка предметов искусства, но и с помощью выставочного пространства, организованного куратором тем или иным образом. В процессе этого взаимодействия зритель – в основном интуитивным путем – приобретает новое знание, границы его восприятия расширяются. Организация такого художественного пространства является сложным делом, поскольку каждый

⁴⁰ Цит по: Porchaykina N. V. Contemporary art exhibition as a type of the special art environment // Журнал СФУ. Гуманитарные науки. 2012. № 5. С. 694.

элемент экспозиции должен функционировать в гармоничном единстве с другими. Задача обеспечения взаимодействия между выставляемыми экспонатами и зрителем в качестве активного участника этого процесса усложняет и расширяет деятельность музеев и галерей.

Как показывает практика работы подобных организаций, в настоящее время организация выставочных пространств сопровождается работой открытых лекториев, которые предоставляют уникальную возможность почерпнуть знания в самых различных сферах: по культуре, искусству, истории, антропологии, философии, религии и пр. Подобные образовательные программы существуют на базе Эрмитажа, Русского Музея, Третьяковской галереи и др.⁴¹ Эти лектории, на наш взгляд, тесно связаны с проведением зарубежных выставок, поскольку становятся важным средством приобщения общества к зарубежной культуре, подготавливая зрителя к более глубокому и грамотному осознанию и восприятию зарубежного искусства. Неподготовленное же восприятие, основанное лишь на интуитивном постижении, часто приводит к неполноценному и искаженному представлению об увиденном. Сама же выставка является визуализацией почерпнутых в рамках образовательных программ сведений, помогает закрепить их наглядными примерами. Таким образом, успешность проведения выставки зарубежного искусства связана со степенью подготовленности аудитории к восприятию экспонируемых произведений и закодированного в них опыта чужой культуры.

Важным аспектом проведения выставок за рубежом является то, что роль организаторов подобных мероприятий часто берут на себя ассоциации зарубежных художников. Так, в настоящее время существует сравнительно большое количество ассоциаций китайских художников, деятельность которых преследует цель развития и популяризации китайской живописи, а

⁴¹ Фомичев В. И., Ткаченко А. В. Арт-рынок в России: экономическая эффективность организации художественных выставок // Актуальные вопросы развития конгрессно-выставочной деятельности (междисциплинарный, многоотраслевой и полифункциональный аспекты): сборник статей / под ред. О. А. Никитиной, О. Н. Кострюковой. СПб., 2018. С. 49–57.

также нацелена на поддержание межкультурного диалога и взаимодействия в данной сфере. Международная ассоциация китайских художников (США), Ассоциация китайских художников в Италии, Австралийско-Тихоокеанский фонд современного китайского искусства, Общество китайских художников в Сингапуре, Индонезийская ассоциация китайских художников, Канадская ассоциация китайских художников в Ванкувере, Союз китайских художников и музыкантов в России и другие организации осуществляют свою деятельность не только в области проведения выставочных мероприятий, но также лекций и конференций, осуществления исследовательской, информационной и издательской работы.⁴² Таким образом, современная практика проведения выставок за рубежом является частью комплекса мероприятий просветительского, информационного, образовательного, исследовательского характера, что нельзя не учитывать в изучении рассматриваемой проблематики.

Выводы по 1 главе.

На основании рассмотренного выше материала можно сделать следующие выводы.

- Динамика развития художественных связей России и Китая, несмотря на то, что это развитие не было непрерывным, показывает положительную тенденцию к сближению двух стран и усложнению форм диалога. Ведущую роль продолжают играть решения и соглашения, принимаемые на государственном уровне, однако тенденция последнего времени показывает также усиление заинтересованности в сотрудничестве со стороны отдельных организаций, как государственных, так и негосударственных: музеев, вузов, фондов, творческих союзов и др.
- Дальнейшее укрепление и расширение российско-китайских

⁴² Подробнее по этому вопросу см.: Син Ничжэнь. География распространения ассоциаций китайских художников за рубежом // Университетский научный журнал. 2018. № 36. С. 178–184.

художественных связей является конструктивным и перспективным направлением в развитии современной живописи и художественного образования двух стран.

- Выставочная деятельность за рубежом и практика работы на пленэре являются неотъемлемыми структурными компонентами межкультурного диалога, творческого поиска и процессов интернационализации художественного образования в России и Китае.

- Выставочная деятельность за рубежом является особым направлением в художественной практике, которое имеет в настоящее время большой потенциал для развития. Художественная выставка выполняет коммуникативную, информационную, просветительскую задачи, сама являясь порождением определенной культуры. Выставка за рубежом предполагает межкультурное взаимодействие, в связи с чем приобретают важность такие проблемы, как: установление конструктивного диалога между экспонируемыми предметами искусства и зрительской аудиторией, влияние представлений о другом народе и его стране на восприятие аудиторией зарубежного искусства и пр.

- Понятие художественной выставки за рубежом должно рассматриваться как динамическое явление, содержание, функции и формы которого менялись в различных социокультурных условиях. В настоящее время выставочная деятельность за рубежом в основном не носит самостоятельного характера, но приобретает тесную связь с другими сферами культуры и образования: проведением студенческих конкурсов, организацией пленэр-туров, проведением лекций и встречами с выдающимися деятелями искусства.

- Рассмотрев появление практики пленэра и этюдной живописи в Китае, важнейшие этапы, условия и особенности восприятия пленэра китайскими художниками, мы пришли к выводу, что многие идеи, которые высказывали древние мастера китайской живописи «сешэн» («писать жизнь,

натуру»), созвучны появившейся на Западе теории и практике пленэра.

- Приобщение китайского искусства к пленэрной живописи и возникновение в Китае принципиально новой методики обучения изобразительному искусству посредством пленэра осуществлялось различными путями – через влияние Японии, Запада и Советского Союза – в зависимости от складывавшейся на тот или иной момент социополитической ситуации.

- В настоящее время практика пленэров является важным направлением российско-китайского сотрудничества в художественной сфере, уникальным способом взаимодействия китайских и русских художников, обмена опытом и поиска новых творческих решений.

- Китайская педагогическая мысль также находится в настоящее время в поиске путей реформирования традиционной модели обучения живописи на пленэре, в частности, посредством привлечения ресурсов города и сельской местности в качестве образовательной среды.

Глава 2. Выставочная деятельность китайских художников в России (1933 – по настоящее время)

Настоящая глава посвящена рассмотрению особенностей выставочной деятельности китайских художников в России в XX – первой четверти XXI века. На примере ряда наиболее значимых выставок указанного периода, как коллективных, так и персональных, демонстрируется трансформация творческих концепций китайских мастеров, выявляются особенности, принципы и формы сотрудничества Китая и России в выставочной сфере.

В соответствии с этим решаются следующие основные задачи:

- проанализировать характерные принципы выставочной деятельности китайских художников в советский период и на современном этапе;
- создать представление о выставочной деятельности китайских художников в России в аспекте межкультурного диалога в художественной сфере в настоящее время;
- сформировать представление о выставочной деятельности китайских художников в России в контексте китайско-российского сотрудничества, проанализировать совместные выставочные мероприятия и оценить перспективы взаимного обогащения и совершенствования организационных форм выставочной деятельности.

2.1 Сюй Бэйхун и его деятельность в области организации межкультурного диалога в художественной сфере

Сюй Бэйхун (1895–1953) широко известен как отец современной китайской живописи. Его роль в развитии искусства Китая иллюстрируют новаторские работы тушью, которые во многом способствовали возрождению традиционной живописи гохуа, а также творческие эксперименты художника с западными техниками. Фигура этого выдающегося деятеля искусства стала предметом рассмотрения большого числа ученых. Ряд существующих научных работ посвящен анализу творческих новаций Сюй Бэйхуна, оценке значения его живописи в контексте истории китайской живописи и художественного образования⁴³. В то же время практически неизученной остается деятельность Сюй Бэйхуна, связанная с популяризацией китайской художественной традиции за пределами страны. Отрывочные сведения по этому вопросу можно обнаружить, например, в статье Сун И Цая⁴⁴, который приводит ряд ценных фактических данных о посещении художником СССР. Настоящее исследование посвящено анализу международной деятельности Сюй Бэйхуна в целом. Значимость данной проблематики обусловлена тем, что зарубежные поездки Сюй Бэйхуна и те мероприятия, которые состоялись при непосредственном участии этого выдающегося художника, стали первым

⁴³ См., например: Гу Цзецзин. Диалог художественных культур Востока и Запада в творчестве художника Сюй Бэйхуна // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки : сборник статей по материалам LIII международной научно-практической конференции № 12 (45), декабрь 2021 г. Новосибирск, 2021. С. 26–30.; Лю Цзыюй. Сюй Бэйхун в истории китайской пейзажной живописи и китайского художественного образования // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 3, ч. 1. С. 234–245; Хань Юнган. Сюй Бэйхун и его роль в развитии нового реалистического искусства Китая // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища): материалы международной научно-практической конференции, Витебск, 20–21 декабря 2018 г. / Витебский государственный университет им. П. М. Машерова ; отв. ред.: Е. О. Соколова. Витебск, 2018. С. 105–108; Zhao Tian Yujun. The Influence of Impressionist Painting on Xu Beihong's Oil Painting // Proceedings of the 2020 International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2020). 2020. Vol. 445. P. 209–212.

⁴⁴ Сун И Цай. Творчество Сюй Бэйхун: межкультурные связи и национальные художественные традиции // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 4. С. 126–140.

серьезным шагом, который позволил показать наследие китайской художественной культуры широкой общественности за рубежом, вывести китайскую живопись на международную арену.

Сюй Бэйхун родился в Исине, провинция Цзянсу, в 1895 году. Будущий художник вырос в артистической семье - неудивительно, что его талант проявился довольно рано. В 1915 году он уехал учиться в Шанхай, средоточие китайской и западной культур. Там он познакомился с ученым и политическим реформатором Кан Ювэем, который стал его наставником и сильно повлиял на его размышления о необходимости интеграции западных практик и идей в китайское искусство. Сюй Бэйхун чувствовал, что китайское искусство выродилось в чистое копирование других картин и было оторвано от реальной жизни. В результате художники не видели необходимости учиться у природы. Сюй Бэйхун не был первым, кто сформулировал эту идею, но он был одним из первых, кто предложил решение и обусловил направление дальнейшего развития китайской живописи. В то же время, по его мнению, в будущем эволюция живописи в Китае не должна быть исключительно результатом «реформации» национальных или слияния восточных и западных традиций, а в первую очередь обуславливаться задачей отображения реалий эпохи⁴⁵.

В 1919 году Сюй Бэйхун поехал в Париж по стипендии китайского правительства. Несмотря на то, что в это время художественную сцену Франции завоевывали эксперименты сюрреалистов и экспрессионистов, именно реализм оказался наиболее близок китайскому художнику. Он чувствовал, что живопись должна быть реальной и понятна людям, поэтому всю свою жизнь оставался приверженцем реализма⁴⁶. Вернувшись в Китай в 1927 году, Сюй Бэйхун стал соучредителем и преподавателем Южно-Китайской академии искусств в Шанхае. Он занимал ряд важных постов, таких как председатель Центральной академии изящных искусств и

⁴⁵ Сун И Цай. Творчество Сюй Бэйхун: межкультурные связи и национальные художественные традиции // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 4. С. 126–140.

⁴⁶ Kolesnikov-Jessop S. Xu Beihong: A Chinese master of styles that straddle East and West // The New York Times. 11.04.2008. URL: <https://www.nytimes.com/2008/04/11/arts/11iht-jessop.1.11901116.html> (accessed 22.02.2026).

председатель Национальной ассоциации художников Китая, что обеспечивало ему престиж и влияние в Китае до самой его смерти в 1953 году.

В 1933–1934 годах Сюй Бэйхун организовал передвижную выставку китайской живописи по странам Европы (Франция, Бельгия, Италия, Германия) и выставку современной китайской живописи в СССР. В 1939–1941 годах прошли его персональные выставки в Сингапуре, Индии и Малайзии. Целью этих мероприятий был сбор средств для людей, пострадавших в ходе Японо-китайской войны (1937–1945). Сюй Бэйхун очень глубоко воспринимал те трагические события, которые происходили в его стране. В эти годы, особенно в период 1939–1941 годов, художник создал ряд картин, в которых тонко отразились антияпонские темы. Безусловно, эти работы были призваны помочь поднять боевой дух китайцев во время войны: «Это был его способ воодушевить китайский народ на борьбу с японцами, воспевая его стойкость перед лицом невзгод»⁴⁷.

Помимо указанных выше мероприятий Сюй Бэйхун участвовал в коллективной выставке с Жэнь Бонянем и Ци Байши, мастерами китайской живописи тушью. Экспозиция, на которой было представлено 171 работа, прошла в Мемориальном зале Виктории в марте 1939 г. В конце 1939 года Рабиндранат Тагор, индийский поэт, писатель и философ, лауреат Нобелевской премии, в то время президент Китайско-индийского культурного общества, пригласил художника для проведения выставок и выступлений с докладами в Индии. Через него Сюй Бэйхун познакомился с Махатмой Ганди, чей эскизный портрет был включен в выставку.

Рассмотрим подробнее выставочную деятельность Сюй Бэйхуна за рубежом. В 1930 году в рамках дипломатической службы Бельгию посетил Се Шоукан. Он привез картины Сюй Бэйхуна с целью проведения в Брюсселе специальной экспозиции. Это была первая персональная выставка китайского художника за пределами Китая. Выставка, на которой присутствовала

⁴⁷ Kolesnikov-Jessop S. Xu Beihong: A Chinese master of styles that straddle East and West // The New York Times. 11.04.2008. URL: <https://www.nytimes.com/2008/04/11/arts/11iht-jessop.1.11901116.html> (accessed 22.02.2026).

королева Бельгии, получила положительные отзывы. В дальнейшем Лю Дабэй, сотрудник Французско-китайского института Лиона, организовал коллективную выставку, на которой были представлены работы Сюй Бэйхуна и работы других китайских художников. Успех проведенных мероприятий внушал надежду на то, что теперь в Париже пройдет большая выставка китайского искусства.

В 1933 году Сюй Бэйхун приступил к реализации амбициозного проекта – Выставки современной китайской живописи. Во время поездки во Францию, Бельгию, Германию, Италию и Россию, «пять самых цивилизованных стран мира»⁴⁸, по признанию самого Сюй Бэйхуна, были проведены в общей сложности семь выставочных мероприятий. В крупных музеях и университетах были созданы четыре специальные коллекции современного китайского искусства. Эта передвижная выставка получила огромный резонанс: положительные рецензии и отзывы на нее были опубликованы в газетах и журналах общим тиражом более 200 миллионов экземпляров. Сам художник отмечал: «Даже в фашистской Италии и коммунистическом Советском Союзе эти картины – острое оружие с идеями и мощностью, но без дыма и шума боев – принимались всей душой»⁴⁹.

В то же время он указывал на то, что успех выставок не столько был результатом его личных усилий, сколько был обусловлен теми произведениями, которые выставлялись. Художник справедливо полагал, что к этому моменту европейская общественность уже была отчасти подготовлена к восприятию китайского искусства: в коллекциях многих музеев и частных лиц в Европе были представлены изделия из бронзы, нефрита, керамики и вышивки из Китая. Кроме того, в Европе были известны имена некоторых древних китайских художников, а также китайских мудрецов и философов, таких как Конфуций, Лао-цзы и Ли Бай. Как писал Сюй Бэйхун, «их знает

⁴⁸ Xu Beihong. My Trip to Promote Chinese Fine Arts Across Europe // Sheng Project. 19.03.2016. URL: <http://shengproject.com/curatorial-projects/shanghai-modern/shanghai-modern-documents/xu-beihong-my-trip-to-promo.html> (accessed 01.03.2026).

⁴⁹ Там же.

почти каждый член европейского высшего общества (не обязательно сведущий). Многие прочитали и поняли их книги... Поэтому каждое достижение, которого я достиг за границей, должно быть приписано нашим предкам, создавшим цивилизацию и ее славу, и бесчисленным безымянным героям, которые были великими художниками, но в свое время считались ремесленниками. Поскольку наши предшественники посеяли семена в сердцах западных людей, мы, современные китайские художники, просто собираем плоды, представляя свои работы»⁵⁰.

В ходе подготовки европейской выставки много усилий было потрачено на то, чтобы отобрать подходящие, по мнению организаторов, произведения. Требования состояли в том, что «работы должны быть чистым и репрезентативным китайским искусством, а не западным или японским»⁵¹. Проект должен был не только продемонстрировать китайское искусство, но и стать инструментом пропаганды в поддержку Китая. Выставка открылась 10 мая 1933 года в Национальной галерее зарубежного искусства Парижа. Восторженный отклик, который получило мероприятие, привел к тому, что экспозиция была продлена на пятнадцать дней. Общее количество посетителей превысило 30 000 человек. Каталог был переиздан дважды.

В выставке приняли участие художники из разных живописных школ страны, причем большинство работ были представлены главными художниками каждой школы. При организации выставки Сюй Бэйхун никогда не указывал правительство Китая, лишь академические организации, такие как Центральный университет, Французско-китайский институт в Лионе, Китайское общество живописи, Академия изящных искусств Сучжоу и Академия художеств Синьхуа, которые предложили свою помощь в

⁵⁰ Xu Beihong. My Trip to Promote Chinese Fine Arts Across Europe // Sheng Project. 19.03.2016. URL: <http://shengproject.com/curatorial-projects/shanghai-modern/shanghai-modern-documents/xu-beihong-my-trip-to-promo.html> (accessed 01.03.2026).

⁵¹ Meining Wang. Seeing and Transcending Tradition in Chen Shuren's Guilin Landscape Album : A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in History of Art, Design and Visual Culture / University of Alberta, Department of Art and Design. Edmonton (AB), 2019. P. 65. URL: <https://ualberta.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/f886698c-22f0-41bf-90cc-dffde9d475a0/content> (accessed 22.02.2026).

подготовке мероприятия. Это было неслучайно: в случае успеха выставки достижения проделанной работы должны были принадлежать всему населению Китая; в случае неудачи Сюй Бэйхун собирался взять на себя всю ответственность, не вовлекая в это страну⁵². Первоначально проект получил поддержку не от правительства Китая или китайских культурных организаций, а от г-на и г-жи Гу Вэйцзюнь и Французско-китайского института в Лионе. Только через три дня после закрытия парижской выставки был получен грант от китайского правительства. В связи с тем, что этот китайский культурно-пропагандистский проект в Европе имел большой успех, Сюй Бэйхун еще больше укрепился в своем стремлении популяризировать китайское искусство за пределами Китая.

Как мы уже упоминали, это выставочное мероприятие вызвало большой общественный резонанс. Так, трижды о выставке и о китайском искусстве в целом положительно отзывался влиятельный искусствовед Камиль Моклер в своих критических обзорах в изданиях «Фигаро» (*Le Figaro*) и «Друг народа» (*L'Ami du Peuple*). Другие положительные рецензии написали Раймон Милле («*Le Temps*»), Борри («*Intranquillité*»), Де Висм («*L'hebdomadaire Artistique*») и Жан Кассу («*L'hebdomadaire Arts et Littérature du critique d'art du gouvernement français*»). Кроме того, многие газеты Бельгии, Великобритании, Испании и даже таких далеких стран, как Соединенные Штаты, опубликовали рецензии на выставку, очевидно, что она привлекла большое внимание и в этих странах. Впоследствии французское правительство купило 12 выставленных произведений, в том числе работы Ци Байши, Гао Цифэна, Ван Итина, Чэнь Шужэня, Фан Яоюя и Чжан Даяня.

Такие страны, как Бельгия, Италия, Испания и Германия, не только выразили свое положительное мнение о выставке, но и выразили желание дальнейшего сотрудничества с целью проведения художественных выставок

⁵² Xu Beihong. My Trip to Promote Chinese Fine Arts Across Europe // Sheng Project. 19.03.2016. URL: <http://shengproject.com/curatorial-projects/shanghai-modern/shanghai-modern-documents/xu-beihong-my-trip-to-promo.html> (accessed 01.03.2026).

китайского искусства. Бельгийцы пригласили Сюй Бэйхуна провести вторую персональную выставку в Брюсселе. После этого посыпались приглашения из Великобритании, Испании и Италии.

По приглашению (Verein Berliner Kunstler) в ноябре 1933 года Сюй Бэйхун провел персональную выставку в Берлине. Мероприятие не осталось незамеченным в художественных кругах Германии. Беспрецедентная по масштабам художественная выставка китайской живописи прошла в великолепном дворце в Милане, Италии, стране, где да Винчи создал свою «Тайную вечерю», родном городе Джузеппе Кастильоне. Выставка проходила с 19 декабря 1933 года по 19 января 1934 года. Поскольку мероприятие состоялось зимой, возникли сложности в ходе его организации и проведения. Как вспоминает Сюй Бэйхун, «дворец был слишком велик, чтобы его можно было отапливать. У нас онемели руки и ноги при обустройстве выставочного пространства»⁵³. И, тем не менее, в Италии также выставка имела большой успех, о чем, например, свидетельствуют итальянские СМИ. Интерес представляет то, что мероприятие было снято как документальный фильм для показа по всей Италии.

19 февраля 1934 года Сюй Бэйхун представил выставку современной китайской живописи во Франкфурте. Большую роль в организации этого мероприятия сыграли Лу Явэнь и Дин Вэньюан. Лу Явэнь, занимавший на тот момент пост директора Китайского института при Франкфуртском университете, и Дин Вэньюан, его заместитель, были членами Китайско-германского комитета по художественным выставкам. Они написали Сюй Бэйхуну, который находился в Риме, о своей заинтересованности в том, чтобы он привез китайские картины из Рима во Франкфурт. Так, при поддержке Китайского института при Франкфуртском университете была организована очередная экспозиция, которая прошла в Национальной художественной

⁵³ Xu Beihong. My Trip to Promote Chinese Fine Arts Across Europe // Sheng Project. 19.03.2016. URL: <http://shengproject.com/curatorial-projects/shanghai-modern/shanghai-modern-documents/xu-beihong-my-trip-to-promo.html> (accessed 01.03.2026).

галерее. Реакция публики была исключительно восторженной, но выставка была запланирована всего на две недели. Несмотря на просьбы продлить сроки экспозиции, Сюй Бэйхун отказался из-за других выставочных обязательств. Еще до закрытия выставки Сюй Бэйхуну пришлось вернуться в Италию, поскольку на этот раз его пригласили показать китайскую живопись в Риме, местом проведения экспозиции стал дворец Боргезе. Тем не менее, этой экспозиции не суждено было состояться, о чем Сюй Бэйхун впоследствии часто сожалел, поскольку по срокам с ней конкурировала возможность проведения советской выставки.

Очередным масштабным выставочным проектом китайского деятеля стала передвижная выставка в СССР. Интерес Сюй Бэйхуна к выставочной деятельности в СССР и культурному сотрудничеству с этой страной был не случайным. Во время пребывания в Европе художник надеялся, что, помимо популяризации китайского изобразительного искусства среди зарубежной публики, у него будет возможность получить в распоряжение работы иностранных художников, чтобы отвезти их в Китай и представить их соотечественникам по результатам поездки. Однако европейское художественное сообщество проявляло мало интереса к обмену работами. К моменту отъезда в СССР у Сюй Бэйхуна было лишь несколько произведений, которые ему подарили друзья. В этой связи он возлагал на поездку в СССР большие надежды.

В Советском Союзе Сюй Бэйхуна приняли очень хорошо. Художник отмечает, что по сравнению с предыдущими визитами в страны Европы многие его проблемы были благополучно решены: «В России обо всем позаботилось Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС), важная организация, отвечающая за все международные культурные связи в России, и мне не о чем было беспокоиться»⁵⁴. 7 мая 1934 года в Историческом

⁵⁴ Xu Beihong. My Trip to Promote Chinese Fine Arts Across Europe // Sheng Project. 19.03.2016. URL: <http://shengproject.com/curatorial-projects/shanghai-modern/shanghai-modern-documents/xu-beihong-my-trip-to-promo.html> (accessed 01.03.2026).

музее на Красной площади открылась выставка китайской живописи. В своем вступительном слове председатель правления ВОКС А.Я. Аросев отметил, что цель проведения художественной выставки китайской живописи состояла в том, чтобы обеспечить условия для установления взаимопонимания в плане культурного своеобразия стран и укрепления дружбы между двумя народами. В течение нескольких месяцев пребывания в Москве Сюй Бэйхун был занят каждый день, выступая с докладами в Союзе художников, Архитектурном институте и др., а также общаясь с советскими художниками и учеными.

С 19 июня по 19 июля выставка прошла в стенах Эрмитажа. В этот момент Сюй Бэйхуну поступило предложение оставить некоторые из экспонируемых работ в России. Он согласился, и сотрудники Эрмитажа отобрали 12 картин. В качестве ответного жеста Москва преподнесла в дар Китаю 13 шедевров известных современных русских художников XIX века. Кроме того, Сюй Бэйхун передал в дар Московской галерее изобразительных искусств 15 картин современных художников, таких как Ци Байши, Чжан Даянь, Чэнь Шужэнь и Ван Итин.

По воспоминаниям Сюй Бэйхуна, советские граждане с неподдельным интересом воспринимали творчество китайских художников. Многие в китайской живописи оказались непонятным и чуждым советскому сознанию. Художник писал, что некоторые русские рабочие спрашивали его, почему дух социализма редко встречается в китайской живописи, за исключением его работы «Поэтическая жизнь в шести династиях», которая, по их мнению, наиболее соответствует социализму. «Китайское изобразительное искусство можно справедливо назвать изобразительным искусством отшельников. Китайские художники по-своему взаимодействуют с природой и подражают ей... Действительно, китайские художники мало обращали внимания на

окружающую их социальную реальность, и никто из них не стремился отразить в своих картинах жизнь простых людей»⁵⁵.

Выставка 1934 года стала первой российской выставкой, всецело посвященной китайской живописи. На экспозиции было представлено как традиционное искусство гохуа, так и работы современных художников. Каталог ленинградской выставки, разделенный по тематическому принципу, включал 339 произведений более 100 художников, а также ряд экспонатов из собрания Эрмитажа (картины, керамика, фарфор, ковры). Все картины сопровождалось указанием имени художника на русском и китайском языках, информацией о месте рождения и иногда об образовании. Одно из двух предисловий было подготовлено самим Сюй Бэйхуном. Автором второго предисловия выступил выдающийся филолог-китаевед В. М. Алексеев.

Одним из ценных результатов деятельности Сюй Бэйхуна за рубежом стала статья «Пропаганда китайского изобразительного искусства в Европе», которую он написал по возвращении домой и в которой предпринял попытку осмыслить полученный опыт. Большое впечатление на китайского художника произвели художественные музеи Советского Союза. Кроме того, он не мог не отметить тот факт, что искусство Китая пользуется неизменным успехом за рубежом, представляет большой интерес, как для обычных людей, так и для специалистов-китаеведов и представителей художественных кругов. Тем не менее, исходя из своего опыта восприятия зарубежной живописи, Сюй Бэйхун допускает критические замечания в адрес китайского искусства: «Китайские художники так и продолжают пренебрегать действительностью, нет ни одного человека, кто изображал бы обыденную жизнь людей»⁵⁶.

Спустя пять лет, в начале 1939 года, Сюй Бэйхун отправляется в новое путешествие, уже по странам Юго-Восточной Азии. В марте 1939 года

⁵⁵ Xu Beihong. My Trip to Promote Chinese Fine Arts Across Europe // Sheng Project. 19.03.2016. URL: <http://shengproject.com/curatorial-projects/shanghai-modern/shanghai-modern-documents/xu-beihong-my-trip-to-promo.html> (accessed 01.03.2026).

⁵⁶ Сун И Цай. Творчество Сюй Бэйхун: межкультурные связи и национальные художественные традиции // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 4. С. 126–140.

состоялась его персональная выставка в Сингапуре. Стремясь заново восстановить культурные отношения между Индией и Китаем, Рабиндранат Тагор в 1939 году пригласил Сюй Бэйхуна в Кала-Бхавана (Институт изящных искусств) Университета Вишва-Бхарти, Шантиникетан. Китайскому художнику было предложено сотрудничество в организации выставок и лекций по китайскому искусству. Вдохновленный этим приглашением, Сюй Бэйхун прибыл в Шантиникетан в 1939 году и в течение нескольких месяцев регулярно читал лекции и проводил мастер-классы по китайской живописи и каллиграфии. Это был золотой век Вишва-Бхарати, и светила шантиникетанской школы искусств — Нандадал Бос, Рамкинкар Байдж, Гаури Бханджа и Бинод Бехари - получили ценную возможность наблюдать за мастерством китайского художника, учиться у него и общаться с ним.

Рабиндранат Тагор был горячим поклонником стиля Сюй Бэйхуна и хотел, чтобы он обучал китайской живописи и каллиграфии учеников и учителей Кала-Бхавана. Безусловно, лекции Сюй Бэйхуна о художественном и эстетическом значении китайских и японских традиций сыграли жизненно важную роль в воспитании интереса индийских художников к искусству Дальнего Востока. В 1939 году Сюй Бэйхун организовал свою первую выставку картин в Университете Вишва-Бхарати, а затем в феврале 1940 года представил картины уже в Калькутте. Наконец, в декабре 1941 года Сюй Бэйхун завершил свое турне по Индии и вернулся в Сингапур на пятую ежегодную выставку Общества китайских художников.

Во время своего двухлетнего пребывания в Индии Сюй Бэйхун совершил много поездок по стране, где он создал ряд произведений искусства, вдохновленных этой страной и ее народом. Наряду с многочисленными портретами и набросками художник рисовал пейзажи, стараясь запечатлеть безмятежное очарование природы Шантиникетана. Благодаря прогрессивным идеям Тагора Кала-Бхавана вступала в это время на новый путь, ведущий за рамки колониального академического искусства. Кала-Бхавана превратилась в ядро нового движения в индийском искусстве, внося в него современное

звучание и всесторонний характер, соединяя Восток с Западом, побуждая индийских художников следовать совершенно новому пути - пути инноваций и свободы воображения. Именно в этом смысле педагогическая и выставочная деятельность Сюй Бэйхуна в Индии сыграла большую роль. Художник был мастером как восточных, так и западных техник живописи. Его опыт в области китайской акварели и каллиграфических техник помог шантиникетанским художникам реализовать свой истинный потенциал и создать новое художественное движение. Тот факт, что учение Сюй Бэйхуна оказало значительное влияние на художественную практику воспитанников и педагогов Кала-Бхавана, отразился в картинах таких художников, как Нандалал, Гаури Бханджа и Бинод Бехари, написанных после 1940 года⁵⁷.

Рассмотренный выше материал доказывает значимость педагогической, общественной и выставочной деятельности Сюй Бэйхуна как важнейшего этапа в установлении и развитии культурного диалога Китая со странами Европы, Юго-Восточной Азии и СССР. Заслуги этого выдающегося деятеля искусства трудно переоценить. Используя многообразие форм представления китайской живописи - выставки, лекции, мастер-классы, научные доклады, информационные платформы и прочее - китайский художник смог в значительной степени заинтересовать зарубежного зрителя работами китайских мастеров, дать сравнительно глубокое и достоверное представление о китайской художественной мысли и эстетике. Его творчество и в целом искусство Китая оказало большое влияние на художественные круги тех стран, которые он посещал, на творчество европейских, советских, индийских, малазийских художников. Сам Сюй Бэйхун также оказался под сильным влиянием культуры других стран, об этом говорят и его произведения, и его теоретические концепции, которые повлияли на развитие искусства и художественного образования в Китае. Восторженно он писал: «Мне посчастливилось бродить по миру и узнать, насколько он огромен. Оглядываясь назад, я вижу великие достижения наших предков...»⁵⁸

⁵⁷ Ritwij Bhowmik. Xu Beihong and India: An Alliance Never Explored // International Journal of Arts, Humanities and management Studies. 2015. Vol. 1 (4). P. 63–70.

⁵⁸ Xu Beihong. My Trip to Promote Chinese Fine Arts Across Europe // Sheng Project. 19.03.2016. URL: <http://shengproject.com/curatorial-projects/shanghai-modern/shanghai-modern-documents/xu-beihong-my-trip-to-promo.html> (accessed 01.03.2026).

2.2 Выставочная практика Цзэн Мина в России как источник представлений об актуальном развитии творческого стиля и мировоззрения китайского художника

Цзэн Мин – выпускник художественного факультета Сычуаньской академии изящных искусств, ректор Академии живописи городского округа Цзыгун провинции Сычуань, художник государственного уровня, научный руководитель магистров Сычуаньского политехнического института, вице-председатель Союза художников городского округа Цзыгун провинции Сычуань, член комитета Сычуаньского Союза художников-акварелистов, почетный член Санкт-Петербургской ассоциации художников, заместитель председателя Общества по исследованию акварельной живописи провинции Сычуань, член акварельной мастерской Цзянь Чунчжи, художник картинной галереи Мин в Чунцине. «Художник из Китая Цзэн Мин - необычайно талантливый акварелист, – отмечает профессор кафедры живописи университета им. А.И. Герцена Сергей Васильевич Анчуков. – Он принадлежит к новому поколению китайских художников, которые в эпоху глобализации, восприняв все лучшее из мирового художественного опыта, не отрываются от национальных корней»⁵⁹.

В России художник принял участие в двух выставках. Первая выставка оказалась весьма успешной – здесь Цзэн Мин работал и общался с русскими художниками. В рамках второй выставки проводилась пленэрная практика, в которой участвовали шесть художников из Китая. Каждый участник выполнил около восьми работ. Мероприятие было хорошо организовано, многие работы были созданы в соавторстве китайских и русских художников, что позволило обеим сторонам проникнуться особенностями как западного, так и восточного мировоззрения. Настоящий параграф посвящен анализу картин Цзэн Мина,

⁵⁹ Книга отзывов с выставки художника Цзэн Мина. КНР. 2012 г.

представленных на выставках, состоявшихся в России. Эти работы могут служить достоверным источником понимания творческих подходов мастера, которые могут представлять большой интерес для российского художественного мира.

18 июля 2012 года Цзэн Мин впервые приехал на индивидуальную творческую выставку, организованную Союзом художников Санкт-Петербурга. С 22 по 27 августа 2017 года Союз художников провел вторую коллективную выставку Цзэн Мина и еще пяти китайских художников. Обе экспозиции картин китайских художников успешно экспонировались в Санкт-Петербурге, а Цзэн Мин удачно продемонстрировал в своем творчестве столкновение восточного и западного понимания искусства акварельной живописи, формирующееся между двумя странами.

У Цзэн Мина есть особая личная история, связанная с Россией: когда в 16 лет он начал изучать акварельную живопись, его учителем был Хуан Цзунжан, который некогда получил типичное образование по живописи в средней школе при Центральной академии изящных искусств. В то время Центральная академия изящных искусств в области преподавания конструктивного рисунка и цвета полностью следовала педагогической системе П. П. Чистякова, унаследованной СССР от Российской Империи. Цзэн Мин также узнал от своего педагога о российских передвижниках, И. Е. Репине, И. И. Шишкине, И. И. Левитане, А. И. Куинджи и других художниках. Это оказало глубокое влияние на дальнейшее творчество Цзэн Мина. Мастер объединил китайскую традиционную эстетику и эстетический метод русского реализма, проведя смелые эксперименты и исследования в области живописного искусства.

Выставки произведений китайского художника привлекли внимание многих российских художников, любителей искусства и китайских студентов. Цзэн Мин прямо на выставке написал картину, со всей откровенностью раскрыв собственные идеи и техники живописи. Его произведения получили единодушные положительные отзывы. В акварельных пейзажах Цзэн Мин

соединил сущность китайской традиционной эстетики, теорию и концепцию традиционной живописи, цвета и методы изображения света западного искусства, тем самым сформировав собственный художественный метод.

Одной из ярких работ, характеризующих стиль художника, стала картина «Дом в моем сердце» (Илл. 1). С помощью кисти художник Цзэн Мин выражает свое эмоциональное переживание и понимание своей родной земли, переосмысливая, а не конкретно изображая увиденное. В Китае считается, что живопись с натуры позволяет увидеть истинную натуру человека, его настоящий характер, его индивидуальность и добродетель. Хотя живопись с натуры каждый раз выражается в разных проявлениях, но ее создатель каждый раз находится в разных душевных состояниях, и поэтому по-разному воспринимает реальность, каждый раз привнося в воплощаемые образы внутренние переживания и душевную рефлексия. Харрисон Фишер некогда отметил: «Вершина мастерства – сделать индивидуальность предметом искусства»⁶⁰.

Китайский художник Гу Кайчжи говорил о «живом духе изображения», Сюй Бэйхун – о том, что нужно уловить и передавать живой дух и придерживаться достоверности⁶¹. Ввиду этих стремлений художников передавать не просто реальную картину, на их полотнах обнаруживается больше чувств и меньше логики. Этот способ чувственного отношения художника полностью позволяет выразить его любовь к природе. Работа «Дом в моем сердце» Цзэн Мина, как и многие другие произведения художника, обнаруживает слияние западного абстракционизма и национальных живописных техник ицзинь и цзюньвэй. Российский зритель может почувствовать оригинальное выражение ощущаемого китайским художником пейзажа, который мастер создает посредством гармоничного соединения техник китайской туши и колорита акварели.

⁶⁰ Ван Сюнь. История искусства Китая. Шанхай: Издательство Женьши мэйдзе, 1989. С. 65 (王逊 《中国美术史》，上海人民美术出版社，1989. 65).

⁶¹ Там же. С. 56.

Говоря о китайском искусстве, Цзэн Мин подчеркивает, что с древних времен и по сегодняшний день большое значение имеет чувственное отношение и выражение личных переживаний. И хотя масляная живопись является заимствованной техникой в Китае, она все равно неразрывно связана с субъективным взглядом художника. Произведение китайской живописи должно быть глубоким и спокойным. При работе с деталями главное – расположить объекты и распределить цвета, создать переходы, слияния и акценты. Независимо от того, какой цвет используется, техника должна быть спокойной, а не жесткой, а ручка и нож должны использоваться, чтобы соответствующим образом усилить работу кисти. Эффект «подобия» здесь будет лучшим. «Сделайте его ярким, не тонким, не рассеянным, дайте картине ощутить полный цвет, пусть кисть сыграет роль последнего штриха»⁶².

Работы Цзэн Мина, представленные на российских выставках, в полной мере позволяют судить о технических аспектах в творчестве художника. При работе с натуры нужно обращать внимание не только на взаимодействие цветов, но и на изменения черно-белых тонов. У Гуньчжун отмечал: «Красота формы включает в себя такие основные элементы, как фигура, цвет и рифма – я использую восточную рифму, чтобы “проглотить” западную форму и цвет, словно змея глотает слона. Когда чувствую, что мне не проглотить, тогда перехожу к туши»⁶³. Таким образом, одновременно используя яркие краски и традиционную тушь, художник сделал мелодию цвета легкой, но в то же время наполненной глубиной и густотой, что придало сильные контрасты и яркость визуальным эффектам картин. При контрасте небольших участков черного с большими областями белого увеличивается яркость картины, а при контрастах небольших областей белого со значительными объемами черного

⁶² Хуан Хун. Жизнь в искусстве акварелиста Цзэн Мина из Цзыгуна / ред.: Шу Сюйхуэй // Новостной портал «Новости Цзыгуна». 04.09.2018. URL: <http://www.zgm.cn/html/a/2018/0904/165302.html/> (дата обращения: 24.02.2026). (用水彩描绘心中的盐都自贡水彩画家曾鸣的艺术人生: 黄鸿 // 自贡网).

⁶³ Ван Боинь. История китайской живописи. Пекин: Издательство Вэньхуа ишу, 2009. С. 203 (王博敏 《中国绘画史》, 北京: 文化艺术出版社, 2009. 203).

увеличивается интенсивность произведения. Тонкое выстраивание черного и белого цветов передает ритм картины, ее главное движение.

Заимствовав акварель, художники Востока привнесли в нее собственную эстетику – в их творчестве формы не выглядят как образы, но в них по-прежнему чувствуется дух живого. Их произведения наполнены эстетикой абстрактного, стихией воды и различными другими эстетическими образами.⁶⁴ Как же понять эстетику абстрактного? Например, услышав пение птиц в лесу, мы не думаем о том, какие именно поют птицы, а наслаждаемся собственно пением. В этой связи показательны такие работы Цзэн Мина, как «Тишина леса» (Илл. 2), «Березовая роща в моей душе» (Илл. 3), «Счастливый день» (Илл. 4). Если посмотреть на эти картины с точки зрения техники, то в изображениях птиц нередко отсутствуют лапки – в действительности, птицы не смогли бы устоять на земле без лап, но с точки зрения изобразительного искусства такие изображения более эстетичны. Это и называется акцентом на чувственности и снижением контроля логики. Таким образом, при выражении абстракции и конкретики преобладание чувственного отношения и уход от логичности определяет эстетическую традицию Китая⁶⁵.

Понимание природы человеком можно разделить на две основные категории. Ученые познают природу научными средствами, а художники эмоционально воспринимают естественный мир, познавая и воспринимая его. Китайская живопись ориентирована на восприятие, а западная живопись – на восприятие и познание. Что такое познание? К примеру, если посмотреть на цветок, познание этого цветка будет состоять в исследовании его ствола, формы листьев и т.д. Художник же будет воспринимать этот цветок через чувственные ощущения: увидев красоту цветка, он подумает о любви, мире, гармонии. Все человечество взаимодействует с миром через восприятие и познание. Зачастую эти действия переплетаются друг с другом, дополняют

⁶⁴ Ван Сюнь. История искусства Китая. Шанхай: Издательство Женьши мэйдзе, 1989. С. 225 (王逊 《中国美术史》，上海人民美术出版社，1989. 225).

⁶⁵ Там же. С. 225.

друг друга. Иногда наука находится впереди и вдохновляет искусство, но в большинстве случаев в разных областях именно искусство оказывает влияние на науку.

Для Пабло Пикассо картина – это восприятие образа, глядя на его полотна, мы понимаем, что это – иная красота. Работы художника отражают его философию, а также собственный стиль – кубизм. Пабло Пикассо стремится рассмотреть объект с разных точек зрения, и все, что видит его глаз – это объем. Художник пытается познать не только внешнюю сторону предмета, но и обратную, поэтому в его картинах постоянно появляются то голова коровы, то хвост лошади, то человеческое тело и множество других разных комбинаций, в которых очень много субъективности. Его абстрактное понимание мира подтолкнуло на новый уровень субъективность понимания и повлияло на субъективное мышление во всем мире. Кроме того, его идеи оказали воздействие на осознание того, что материя может существовать одновременно в расколотом и едином состоянии, например, как современные города, архитектура которых и едина, и в то же время разбита.

В то же время китайских художников интересует, как русская деревня и русские пейзажи оказали влияние на развитие самих художников, на их вдохновение, а также то, каким образом создавались великие произведения живописи. Таким образом, имея совершенно разные представления о России, многие китайские живописцы мечтают попасть в Россию, чтобы испытать на себе влияние русской природы, русского духа.

О влиянии на Цзэн Мина русского искусства говорит ряд картин, представленных на выставках в России, например, работа «Березовая роща» (Илл. 5). В своем интервью Цзэн Мин указывал, что самое большое влияние на него с точки зрения реализма оказали И.И. Левитан и И.И. Шишкин, а также русская масляная живопись в целом, ее цвета, оттенки. Особенно после того, как я нанес визиты многим русским художникам, я стал преследовать в акварели выражение чего-то весомого, одухотворенного, глубокого. В последнее время я работаю именно над этим. Акварельная живопись дает

ощущение легкости и невесомости, я же хочу сделать ее менее легкой, придать ей некую весомость, грузность, хочу углубить ее. В последних работах я делаю акцент на оттенках и цветах, в их глубине стремлюсь передать ощущение масляной живописи. Сейчас я нахожусь в процессе своего пути, исследую, пробую. Я никогда не хотел зафиксировать себя на определенном этапе, согласно своему душевному состоянию и эстетическому чувству постоянно нахожусь в процессе изменения, и это можно увидеть в моих работах.

Информация, которая преподносится китайскими СМИ о России, не всегда верно соотносится с действительностью и может быть предвзята. Поэтому китайские художники хотят узнать настоящую Россию. Личное знакомство со страной оказывается для них истинным сюрпризом, иногда – небольшим разочарованием. Во многих странах, в том числе в Китае, о России и русских людях преобладают стереотипы, как например, русские – воинственная нация, все люди грубые. Но, попав в Россию, китайцы понимают, что все это предрассудки. И на самом деле все оказывается наоборот: русские люди элегантны, образованны, порядочны и добродетельны, являются настоящими носителями западной культуры.

Небольшое разочарование приносит факт, что картины И.И. Шишкина и И.Е. Репина в реальности не столь шокирующие, как картины Рембрандта Харменса ван Рейна. Картины И.И. Левитана, в целом, кажутся такими же интересными, как и в воображении, а картины В.А. Серова – эмоциональными. Но такое отношение ничуть не умаляет величия этих художников. В былые времена эти деятели сделали творчество средством к существованию. Посредством страданий, борьбы, упорства художников произведения стали жизненными, близкими по духу людям. После приезда в Россию китайцы начинают проводить сравнения. Но речь не о том, что хорошо и что плохо, а о том, что существуют различия. Путешествие за границу является способом открыть глаза и посмотреть на мир по-новому. Тут нет сравнений, ведь искусство не имеет стандартного ответа.

Работы Цзэн Мина, представленные на выставках в России, также позволяют судить о том, насколько на творчество художника оказывает влияние поэзия. По мнению Цзэн Мина, это влияние было неизбежным. Мир поэзии безграничен в своих образах, там есть сгущение, есть преувеличение, поэзия определенно романтична. В некоторых литературных произведениях много реалистичного, но природа литературы в целом – это преувеличение. Стихи – это некая концентрация или, можно сказать, сокращение. Все чувственные переживания в стихах преувеличены, и будет неправильным размышлять о том, является ли сказанное в них истинным или нет. Например, в одной из строк стихотворения «Созерцаю водопад в горах Лушань» говорится о летящем потоке, который низвергается длиной в три тысячи чи, конечно, невозможно, чтобы водопад и вправду был такой высоты, но чувство здесь усилено, преувеличено, потому что «кажется, что Млечный путь пролился с девятого неба»⁶⁶. В живописи также нужно научиться использовать прием усиления. В работах Цзэн Мина можно проследить этот прием усиления, что позволяет его работам быть более живыми и эмоциональными.

Все работы Цзэн Мина, например, «Рифма цвета» (Илл. 6) пропитаны особым очарованием, живописные эффекты монохромной живописи тушью, водного ритма и разбрызгивания туши невероятно гармонично сочетаются с западной манерой романтического колорита красок. Это произведение ярко иллюстрирует понимание Цзэн Мина акварельной живописи в целом: «Чтобы понять акварельную живопись, сначала нужно понять акварель как инструмент этого вида живописи и овладеть ею. В особенности это касается изображения воды. В китайской живописи значительное внимание уделяется способам выражения ритма водной глади и водного потока. Нужно ли сохранить гармонию брызг туши и изящности цвета, выявить четкое разделение композиции или показать сочетание выдуманного и реального в

⁶⁶ Ван Сюнь. История искусства Китая. Шанхай: Издательство Женьши мэйдзе, 1989. С. 225 (王逊 《中国美术史》，上海人民美术出版社，1989. 225).

картине – от решений этих вопросов зависит формирование особого изображения ритма воды, который разграничивает акварельную работу от других техник живописи»⁶⁷.

Многие работы, представленные на выставках в России: «Счастливый день», «Березовая роща в моей душе», «Дом в моем сердце» и др. – доказывают, что в своих произведениях художник в первую очередь воссоздает субъективное понимание окружающего мира, проявляет личный стиль акварельного искусства, в котором переплетаются вымышленное с реальным⁶⁸. Традиционные черты китайского народа в основном отражаются в его эстетической ориентации, в его абстрактной эстетике, то есть больше фокусируются на настроении, образе, а не на реалистичных объектах – это является особенностью китайской эстетики. Таким образом, следы китайской традиционной культуры проявляются больше в смысле, а не в том, что написано кистью: форма вторична. В работах Цзэн Мина многое исполнено в манере «подобия формы»: предметы не похожи на реальные, с точки зрения перспективы и композиции, они неправильные, но все равно обладают своей неповторимой прелестью, а произведения наполнены красотой и гармонией.

Объектом изображения на картине у западных художников являются предметы окружающего мира, они стремятся со сравнительно объективной точки зрения показать «реалистичность» образа природы. Китайские же художники стараются слить воедино себя и мир, свободно перемещаться в этом единстве, а также воспринимать и познавать Вселенную, «чувствуя сердцем». Представляя картины природы, Цзэн Мин испытывает спокойное чувство принадлежности к пейзажу, которое можно выразить как «пейзаж есть я, я есть пейзаж»⁶⁹.

⁶⁷ Ван Сюнь. История искусства Китая. Шанхай: Издательство Женьши мэцзе, 1989. С. 225 (王逊 《中国美术史》，上海人民美术出版社，1989. 225).

⁶⁸ Художник Цзэн Мин: встретиться с акварелью — моя самая большая удача // Sohu. Пекин, 13.07.2018. URL: https://www.sohu.com/a/241014612_654793 (дата обращения: 03.03.2026). (艺术客。画家曾鸣：喜欢水彩画其实是碰到了一生最好的运气 // 搜狐) .

⁶⁹ Цит. по: Анчуков С. В., Ян Фэй. Национальные и интернациональные черты произведений китайского художника-акварелиста Цзэн Мина // Университетский научный журнал. 2020. № 56. С. 20.

В пейзажных работах Цзэн Мина источник света располагается вдалеке, позади деревьев, художник детально изображает объекты вблизи света и создает сильный тональный контраст, таким образом формируя зрительный центр картины. Например, в работе «Тихий лес», созданной художником в Санкт-Петербурге, с левой стороны густо изображены сосны, с правой – акцентно изображены стволы и ветки деревьев, а самая крайняя правая сосна написана довольно обобщенно. Художник делает акцент на живом свободном использовании кисти и изменениях насыщенности цвета. Передний план затемненный, а задний план словно зрительный центр – светлый и яркий. Свет преломляется вдалеке, образуя, проходя через листву, желтые оттенки. Такой романтический выразительный метод Цзэн Мина заключается в расположении акцентов в кульминационных фрагментах, порожденных противоречиями.

Картины Цзэн Мина, представленные на выставках в России, свидетельствуют об отказе художника слепо следовать какому-то стилю: они демонстрируют его желание в эстетическом плане уважать свои чувства, поэтому его эстетические ориентации всегда глубоко личные.⁷⁰ Творчество китайского мастера также обнаруживает его специфическое понимание взаимоотношений человека и природы. Его картины, например, работа «Сумерки» (Илл. 7), говорят о высокодуховном уровне общения художника с природой. Картина – это материальный предмет, но почему же она трогает зрителя? Это происходит потому, что художник делает образы антропоморфными, вдыхает в них жизнь. Например, когда мы обнаруживаем, что на старой стене, в маленькой каменной щели прорастает травинка, очевидно ее усердное стремление к жизни. На картине эта маленькая травинка уже антропоморфна, она передает зрителям ощущение, что даже в такой суровой среде можно продолжать жить, дает нам образ непреклонной воли к жизни. Это то, что трогает чувства людей, это и называется

⁷⁰ Художник Цзэн Мин: встретиться с акварелью — моя самая большая удача // Sohu. Пекин, 13.07.2018. URL: https://www.sohu.com/a/241014612_654793 (дата обращения: 03.03.2026). (艺术客。画家曾鸣：喜欢水彩画其实是碰到了一生最好的运气 // 搜狐) .

антропоморфизмом. Художник показывает своим творчеством пример того, как живописные приемы могут использоваться с целью олицетворения объектов, наполнения их жизнью. Именно поэтому картины Цзэн Мина наполняются необходимым смыслом, интересны, увлекательны, а возможности его творчества поистине неисчерпаемы.

Рассматривая выставочную практику Цзэн Мина в России как источник представлений о творческих подходах китайского художника, нельзя не остановиться на том, какое впечатление творчество мастера оказывает на художественный мир России.

По мнению художника, если в мире признают его ценностную, сюжетную и эстетическую ориентацию, он с большой охотой будет готов поделиться своим опытом. Для него живопись – носитель духовной ценности, и в гармоничном сочетании «смысла» восточного искусства с «реализмом» западного искусства он нашел свой стиль и свой путь выражения себя. Яркие цветовые решения картин, по мнению восточных мастеров, являются неким недостатком: китайская живопись с древнейших времен создавалась монохромной тушью, черный и белый были основными цветами, и художники никогда не вдавались в теплые и холодные отношения цвета. Цзэн Мин в своем интервью подчеркивал, что в своих произведениях работой с красками дополнил это упущение: «В моих работах есть красота столкновения, гармония, сочетание изобразительной и образной красоты. Русские художники полюбили мои работы, и это связано с глубоким уважением к “национальной живописи” в традиционном китайском искусстве, ведь они видели, как китайский художник выражал себя, когда сталкивался с одним и тем же пейзажем. Я думаю, что моя своеобразная личность и мой личный художественный стиль привлекли их внимание».

А.В. Сайков в своем отзыве указал: «В акварельной живописи Цзэн Мина мы можем увидеть не только способность художника умело и тонко использовать сложные акварельные техники, но и наличие у него высоко художественного вкуса. Удивительная красота и гармония заставляют

зрителей восхищаться родными местами Цзэн Мина в его работах, в полной мере раскрывая чувствительность художника к искусству и блестящий талант»⁷¹.

Цзэн Мин – яркая индивидуальность. Впитав национальные традиции китайской школы живописи и восприняв западную школу живописи, художник создал свой собственный неповторимый художественный стиль.

С древности и до наших дней дух се-и всегда был наивысшим уровнем и конечной целью, к которым стремились большинство китайских художников. Западная реалистическая живопись, проникнув в Китай, в дальнейшем столкнулась с проблемой адаптации, а именно вопросом, как объединить специфику западной живописи и китайский стиль се-и. Таким образом живопись, близкая к стилю се-и, стала общим стремлением многих китайских художников⁷².

Работа с натуры – это главным образом запечатление ощущения от места в конкретном моменте времени, красивые пейзажи дарят мне визуальное чувство прекрасного, перед различными ландшафтами через диалог с природой формируется близость, родство и чувство гармонии с природой, что является своего рода художественным воссозданием красоты природы. Когда художник очищает эти первичные материалы и, опираясь на творческие законы, вновь организует их, он проявляет еще более субъективный творческий характер.

Различие между художественной и реальной красотой заключается в следующем: «Чжэн Баньцяо, наблюдая за бамбуком, выделил 4 вида бамбука: бамбук «в саду» – это бамбук в реальности; бамбук «в глазу» – это бамбук, который непосредственно увидел и за которым наблюдает художник; бамбук

⁷¹ Цит. по: Анчуков С. В., Ян Фэй. Национальные и интернациональные черты произведений китайского художника-акварелиста Цзэн Мина // Университетский научный журнал. 2020. № 56. С. 24.

⁷² Чжан Ван. Исследование техник китайской пейзажной масляной живописи в стиле сеи — на примере серии картин У Гуаньчжуна «Воды Цзяннань» // Массовое искусство и литература — изобразительное искусство и дизайн. Шицзячжуан: Издательство Хэбэйского народного музея искусств, 2018. № 14. 268 с. (张旺 《中国写意风景油画图式研究》以吴冠中江南水乡系列作品为例 [J] 石家庄: 河北省群众艺术馆出版. 2018. 大众文艺美术与设计 2018 年第 14 期. 268).

«в душе» – это эстетический образ, измененный и сформировавшийся в мыслях художника, этот образ из-за субъективного эстетического восприятия становится более интенсивным, сконцентрированным, обобщенным или каноничным, а также наполняется мыслями, чувствами и эстетическими идеалами художника; бамбук «в руках» – это завершенное произведение».

Цзэн Мин, говоря об индивидуальном стиле своих работ, упоминает: «В моих произведениях сохраняется то особое очарование материалов, присущее китайской живописи гохуа, эффекты живописей шуймо (монохромная живопись), шуйюнь (гармония воды) и помо (живопись брызгами). Но в то же время по ключевым элементам изображения можно проследить связь с европейским романтическим стилем. Произведения отражают субъективное понимание мира природы, таким образом формируется мой индивидуальный акварельный стиль, в котором сочетаются стиль се-и (живопись идей) и реалистический стиль».

Созданная в 2017 году Цзэн Мином картина «Корабль на берегу Невы» является очень удачным произведением: весь корабль, окрашенный в голубые тона, похож на вернувшегося и причалившего к берегам Невы благородного человека. Цветовая гамма фона романтическая, изменчивая и многогранная, художник использовал для него большие мазки, создав естественный цветовой эффект. То, что находится рядом с кораблем, также изображено очень детально, тщательно обрисованы канаты и мачты на борту корабля, что показывает внимательность и выдержку художника, расположение корабля в композиции нарушает однообразие линии горизонта и неба. Благодаря цветам и мазкам художник создал яркий контраст поверхности реки с фоном, наполнив все изображение яркими живыми чувствами.

Цзэн Мин считает, что «идея» – это единое эстетическое ощущение, уважающее традиционную культуру и обладающее универсальным значением, в то же время следует думать о связи «идеи» и «культуры». Цзэн Мин полагает, что се-и (писать идею) означает, что художник должен иметь определенный дух, художественный взгляд и жизненную позицию.

2.3 Изменения форм выставочной практики китайских художников в России

Вопрос об истории экспонирования китайской живописи в России в некоторой степени освещен в науке. Так, например, ряд статей и диссертационное исследование ученого Дзя Сяолу затрагивают вопросы проведения выставок китайского искусства в Советском Союзе и дают представление о характере художественной коммуникации на выставках китайской традиционной живописи. В то же время имеющиеся на данный момент научные публикации освещают историю выставок китайского искусства в России довольно фрагментарно. Основываясь на последних разработках в данной области, мы предпримем попытку обобщить эмпирические данные и сделать ряд заключений об общем направлении в развитии экспозиционной деятельности в сфере китайского искусства, выявить особенности трансформации выставочной практики китайских художников в России в XX – первой четверти XXI века в контексте экспонирования в России китайского искусства.

Появление предметов китайского искусства в художественной жизни России прослеживается задолго до XX века. Соответственно, одни из первых выставок проходят в главных культурных центрах страны – Петербурге и Москве еще в XVIII и начале XIX веков. Речь идет всего о трех мероприятиях, которые *состоялись в 1857, 1882 и 1906 годах*. Данные выставки имели довольно общий характер, например, «Выставка китайских и японских произведений искусства и промышленности, предметов культа и обихода». Данные мероприятия имели целью составить представление в целом о культуре стран Востока, поэтому, например, китайское и японское искусство были включены в одно выставочное пространство. Кроме того, в центре внимания находилась не какая-либо отдельная сфера, а быт и культура далекого и малоизвестного на тот момент региона. Выставляемые предметы, в

том числе живописи, в этот период еще практически не были изучены, их репрезентация осуществлялась как представление результатов первых экспедиционных поездок и была связана с процессом начального этапа формирования музейных коллекций.

Ранний советский период характеризуется сближением Китая и России во всех сферах, особенно плодотворным было сотрудничество после образования КНР в 1949 и установления между Китаем и Советским Союзом дипломатических отношений. Соответственно, в это время выставки китайского искусства организуются во многом при поддержке двух государств в рамках укрепления двусторонних дипломатических отношений. Основными выставочными площадками стали ведущие государственные музеи страны: Эрмитаж, Третьяковская галерея, Музей искусства народов Востока и др. В этот период широкие масштабы приобретает научное изучение китайской культуры. Экспозиционные материалы в значительной степени пополняются по результатам серии экспедиций в страны Востока. Часть экспонируемых предметов, например, произведения художников живописи *гохуа*, таких как Ци Байши, Сюй Бэйхун и др., была получена в дар от правительства КНР.

Соответственно, организация и проведение выставок в этот период поддерживались на самом высоком уровне. Проведение выставок китайского искусства становилось не столько явлением художественной жизни России, сколько значимым аспектом развития дипломатических отношений и сотрудничества между странами в сфере культуры. Несмотря на то, что с 1930-х годов экспонирование китайского искусства в России приобретает системный характер, а сами мероприятия становятся масштабными, их проведение было нечастым событием. Так, наиболее крупные выставки прошли в 1934, 1940, 1950 и 1957 годах⁷³, т.е. с довольно значительным временным разрывом.

⁷³ Дзя Сяолу. Произведения «цветы и птицы» («хуаняохуа») в экспозиционно-выставочной практике советских художественных музеев: диссертация ... канд. искусствоведения / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2018. 283 с.

Важным изменением в это время было выделение китайской живописи в качестве специальной темы экспозиции. Другой значимой трансформацией стало включение в процесс организации и курирования выставки не только музейных работников и государственных служащих (как в случае с «Художественной выставкой Китайской Народной Республики» 1950 года, когда ее проведением и организацией занимались сотрудники Государственной Третьяковской Галереи и Государственного Эрмитажа при поддержке Министерства КНР), но и деятелей искусства. Ярким примером может служить передвижная выставка «Китайская живопись» (1934 года), которую организовал Сюй Бэйхун, один из наиболее авторитетных деятелей живописи Китая ⁷⁴. Таким образом, первые художественные выставки китайского искусства в советское время показали большой потенциал в качестве платформы и эффективного средства для развития не только межкультурного и межгосударственного диалога, но и для взаимодействия в художественной сфере.

На протяжении всего XX века участие китайских художников в организации и проведении выставок в России было минимальным. Отсутствовала и практика проведения персональных выставок китайских мастеров живописи. По поводу выставки 1934 года Дзя Сяолу указывает, что кураторский подход Сюй Бэйхуна состоял в организации выставочного материала по историческому принципу. Отобранные для экспонирования произведения искусства давали полное представление не только о развитии китайской живописной традиции, но и о последних тенденциях в искусстве. *Самые новые работы были датированы 1933–1934 годами. Любопытно то, что организатор выставки, Сюй Бэйхун, решил сфокусировать внимание зрительской аудитории именно на актуальном состоянии живописи Китая.* Этот подход к экспонированию китайской живописи прослеживается в количественном соотношении произведений древней живописи и

⁷⁴ Там же.

современной, когда число последних превышало работы старых мастеров в три раза⁷⁵.

Другим примером успешного участия китайских художников в организации художественной выставки в России стала выставка *1950 года*. В рамках данного мероприятия также были представлены произведения как традиционной, так и современной живописи Китая. Любопытно то, что на этой выставке фокус был сделан на древнем искусстве: современные произведения составляли менее половины экспонатов. Как и на выставке 1934 года, был выбран исторический подход к организации материала. О непосредственном участии китайских мастеров в выставке 1950 года говорят следующие сведения: «Китайский художник Янь Хань так пишет об этой выставке: «Художники Китая с воодушевлением приняли участие в организации выставки в Москве...»⁷⁶.

Выставки раннего советского периода оказались довольно слабыми в организационном плане. Организация выставочного пространства обнаружила серьезные недостатки, которые, очевидно, были вызваны несовершенством коммуникации между организаторами с китайской и русской сторон. Посетителей выставки 1934 года в залах Государственного Эрмитажа привело в недоумение отсутствие переводов надписей на картинах: «Никакой консультации и никаких объяснений, кроме ничего не говорящих фамилий художников». Был и ряд замечаний, касающихся нарушений в системности расположения экспозиционных предметов, в хронологии и классификации: «Выставка очень интересна. Очень жаль, что...художники не сконцентрированы каждый в своем зале, а разбросаны среди других художников. Это разбивает цельность впечатления. Потом мы так мало знаем китайскую живопись, что следовало ее распределить хронологически, начать

⁷⁵ Дзя Сяолу. Произведения «цветы и птицы» («хуаняохуа») в экспозиционно-выставочной практике советских художественных музеев: диссертация ... канд. искусствоведения / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2018. 283 с.

⁷⁶ Там же. С. 125.

с более ранней эпохи и уже закончить современными художниками»⁷⁷. «...организаторы выставки проявили минимум забот о посетителе. Издан дорогой, малодоступный каталог, а на стенах залов никаких руководящих, комментирующих указаний не дано»⁷⁸. Очевидно, что проблемы в организации выставок можно было решить путем установления более тесного и долгосрочного сотрудничества между китайскими художниками и организаторами со стороны советских музеев.

Ранние выставки зарубежного восточного искусства в Москве и Ленинграде, основными из которых были именно выставки китайского искусства, имели большое значение для официальной и неофициальной художественной сферы. «Все эти выставки явились результатом нового интереса к мировому разнообразию, который начался с конца 1950-х годов после ряда политических изменений в СССР, начиная с разоблачения «культа Сталина» Хрущевым на XX съезде Коммунистической партии Советского Союза в 1956 году. В 1957 году в Москве прошел VI Всемирный фестиваль молодежи, на котором были представлены обширные экспозиции зарубежного искусства, как европейского, так и восточного. Этот фестиваль стал своеобразным «окном в мир» после длительной политики изоляции СССР»⁷⁹.

Китайское искусство с его огромным количеством самобытных произведений и выставки, на которых оно было представлено, вызывали в СССР большой интерес. Этот факт был обусловлен не только сложившимися до конца 1950-х годов благоприятными политическими факторами, но и художественными причинами. Советские художники из Союза художников СССР очень часто посещали Китай до начала 1960-х годов. В ходе этого

⁷⁷ Дзя Сяолу. Произведения «цветы и птицы» («хуаняохуа») в экспозиционно-выставочной практике советских художественных музеев: диссертация ... канд. искусствоведения / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2018. С. 139–140.

⁷⁸ Там же. 140.

⁷⁹ Florkovskaia Anna. The Spirit of the Orient in the Art of the Moscow Nonconformist Artists: 1960s to 1980s // Orient on Orient: Images of Asia in Eurasian Countries / ds. Tetsuo Mochizuki, Go Koshino. — Sapporo ; Hokkaido : Slavic-Eurasian Research Center, 2013. P. 148. URL: https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13_4-3_Florkovskaia.pdf (accessed 21.02.2026).

межкультурного художественного обмена советские живописцы писали портреты и воплощали индустриальные темы, помимо этого, в соответствии с иерархией жанров, принятой в искусстве социалистического реализма, были жанровые сцены и изображение повседневной жизни. Здесь более заметно влияние китайского искусства и интерес к экзотике. Стилизация была наиболее заметной в пейзажном искусстве⁸⁰.

Значимость китайских выставок этого периода заключалась в том, что они способствовали формированию ориентализма как влияния на творчество советских художников восточной эстетики. Как отмечает А.К. Флорковская, «ориентализм становится духовным святилищем, нишей, в которой можно укрыться от коммунистической идеологии». «Дух Востока» наряду с другими источниками вдохновения определил специфику русского искусства на несколько десятилетий. В то время было заново открыто и реализовано пространственное и культурное разнообразие мира и нашей собственной страны. Творческий плюрализм и эстетический эклектизм грядущего постмодернизма стали той почвой, на которой процветал ориентализм русских художников-нонконформистов 1960–1980-х годов»⁸¹. Таким образом, *выставки китайского искусства советского периода создали уникальные условия для конструктивного диалога между китайским и русским искусством и обеспечили первичный опыт поиска пересечений между русской и китайской эстетикой.* Все это послужило надежной основой для нового витка развития диалога между китайским и русским искусством, начиная с конца XX столетия.

Выставочная деятельность китайских художников в России после 1960-х до начала 1990-х годов приходит в упадок, обусловленный охлаждением отношений между двумя странами. Постепенное восстановление выставочной деятельности китайских мастеров живописи в новой России наступает лишь с конца XX века, в принципиально новых культурно-исторических и

⁸⁰ Там же. Р. 149.

⁸¹ Там же. Р. 162.

общественных условиях. В современную эпоху взаимоотношения между русским и китайским художественным миром выстраиваются особым образом в соответствии со спецификой эстетического сознания, формирующегося в обеих странах в конце XX – первой четверти XXI веков. «Возможно, русская и китайская культуры движутся навстречу друг другу. Российская культура, входя в мировое экономическое, информационное и, главное, культурное пространство, травмированная утратой обращения к трансцендентности (потусторонний мир или «светлое будущее»), ищет фундамент для нового синтеза. А китайская культура, будучи изначально имманентной, развивает эту целостность мира в его многообразии. Дойдет ли она до пределов понимания этой целостности?»⁸²

Интенсификация сотрудничества между российскими и китайскими художниками и художественными организациями на современном этапе является очевидным и объективно обусловленным феноменом. Как в России, так и в Китае к настоящему времени сформировался арт-рынок, который обеспечивает оптимальные условия для развития эффективного диалога и сотрудничества между деятелями искусства двух стран. Зарождение художественного рынка в Китае происходит в 1990-х годах, в условиях сотрудничества западных специалистов в этой сфере и молодого поколения свободных китайских художников. «Сложение рынка современного искусства в Китае в 1990-х гг. привело к появлению свободных художников и кураторов выставок..., а также коммерчески ориентированных галеристов и дилеров»⁸³. Новый этап функционирования художественного рынка Китая начинается в 2003 году, когда его деятельность получает государственную поддержку и регулирование. Соответственно, «государство непосредственно через различные механизмы определяло или контролировало деятельность арт-

⁸² Peng Feng, Yurieva Tatiana S., Tulchinskii Grigorii L., Staniukovich-Denisova Ekaterina Iu. The processes of contemporary art in China and the Russian-Chinese University Humanities project in St. Petersburg (2016–2017) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2017. Т. 7. №4. С. 428.

⁸³ Неглинская М. А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения // Общество и государство в Китае. 2010. Т. 40. № 1. С. 403–415.

рынка, либо создавало определенные условия его функционирования, либо подсказывало вектор движения его ключевым субъектам»⁸⁴.

Развитие арт-рынка в России шло по пути усиления роли частных выставочных площадок: «если в 1990-х гг. инициаторами проведения биеннале или фестивалей были в основном художественные государственные учреждения культуры, то с началом XXI века соотношение частных и государственных инициатив начало уравниваться»⁸⁵.

Интенсивное развитие художественного рынка в России и Китае с конца XX века привело к эволюции технологий организации выставочного пространства, развитию концепций кураторства, усложнению художественной жизни стран. Одной из важнейших тенденций является цифровизация, особенно после того, как мир охватила пандемия коронавируса, и появилась потребность в новых методах организации и проведения выставок. В России появились не только виртуальные выставки, но и виртуальные галереи, что расширяет возможности китайских художников в презентации их творчества. Современное художественное пространство России представляет большой интерес для китайских живописцев.

За тридцать лет после проведения в Китае политики реформ и открытости политика Китая в области культуры и искусства кардинально изменилась. На сцену поднялось новое поколение молодежи. Молодежь Китая похожа на своих сверстников из других стран, когда дело доходит до того, что им нравится. Они любят смотреть фильмы, слушать поп-музыку и использовать Интернет для познания мира. Изменения в образе жизни китайской молодежи вызвали изменения в современном искусстве Китая, которое получило новый импульс и в результате вызвало огромный всплеск

⁸⁴ Хангельдиева И. Г. Глобализация и особенности становления китайского арт-рынка: взгляд из России // Глобальный научный потенциал. 2017. № 1 (70). С. 49.

⁸⁵ Мунькова Ю. В. Стратегии выставочной деятельности фестивалей и биеннале современного искусства в России // Символ науки. 2016. № 3, ч. 4 (15). С. 215. URL: <https://os-russia.com/SBORNIKI/SN-2016-03-4.pdf> (дата обращения: 25.02.2026).

творческой энергии. Произведения молодых художников несут на себе отпечаток новых реалий.

Трансформационные процессы затрагивают и китайскую художественную традицию. Эти изменения, несомненно, заслуживают внимания российского художественного мира. Молодые художники утверждают свою индивидуальность, свои идеи и суждения с целью построения собственных систем ценностей. Однако их подходы не так однозначны, как может показаться на первый взгляд. Некоторые художники в своем творчестве полагаются на традиционные методы и материалы, другие следуют последним тенденциям, используя новые технологии.

Общее представление о современном китайском искусстве дала выставка «Открытое китайское искусство», которая прошла в 2007 году в залах Михайловского (Инженерного) замка Государственного Русского музея. Представленные на выставке картины составили часть коллекции Национального художественного музея Китая и были выбраны китайской стороной в соответствии с избранной концепцией и намерением как можно более ярко показать живопись Китая с 1978 по 2006 год. Исторический период, которому соответствовали произведения данной выставки, является важнейшим в судьбе Китайской Народной Республики: в 1978 году Дэн Сяопин повел Китай по пути «реформ и открытости»⁸⁶.

Три раздела, представленные в рамках выставки, продемонстрировали основные направления развития китайской живописи с момента перехода страны к политике открытости. Раздел под названием «Душа родного края» подводил итоги событиям Культурной революции, показывал рефлексию китайского общества на тему реформ, просвещения и пробуждения человечности. Большой интерес представлял раздел «Дух Востока». Картины, представленные в этом разделе, безусловно, демонстрировали влияние западного искусства на искусство Китая, но в том аспекте, как современные

⁸⁶ Открытое китайское искусство, 3 сентября 2007 — 17 октября 2007 // Русский музей. СПб., 03.09.2007. URL: <https://rusmuseum.ru/exhibitions/archive/open-chinese-art/> (дата обращения: 26.02.2026).

китайские художники успешно применяют и развивают принципы западного письма для выражения и воплощения духа китайской культуры, эстетических концепций и мировосприятия. В условиях глобализации китайское искусство аккумулирует в себе лучшие достижения мирового искусства, используя их на благо служения национальной художественной традиции. Картины, собранные в разделе «Впечатления нового времени», передали реалии современности, показали трансформацию общественного сознания, изменения в жизни китайского общества.

Важным отличием современных выставок, которое проявился, в том числе, и в экспозиции «Открытое китайское искусство», становится вовлечение большого числа инициаторов создания и проведения выставок. Со стороны Китая организатором часто выступает Министерство культуры Китайской Народной Республики. Однако помимо министерства могут быть также задействованы музеи Китая (в данном случае Национальный художественный музей Китая) и китайские художественные вузы. С российской стороны помимо государственных музеев, как, например, в данном случае Русский музей, привлекаются самые различные организации. Так, экспозиция «Открытое китайское искусство» получила поддержку Федерального агентства по культуре и кинематографии, а также Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО»⁸⁷.

В ноябре 2012 года в Московском музее современного искусства открылась выставка «Новые направления: молодые современные китайские художники». Выставка проводилась при сотрудничестве Министерства культуры Российской Федерации, Министерства культуры Китайской Народной Республики и Китайского международного выставочного агентства.

Произведения молодых китайских художников отличались экспериментальным характером. Они обладали художественной выразительностью, яркостью, концептуальностью, глубоким содержанием и

⁸⁷ Открытое китайское искусство, 3 сентября 2007 — 17 октября 2007 // Русский музей. СПб., 03.09.2007. URL: <https://rusmuseum.ru/exhibitions/archive/open-chinese-art/> (дата обращения: 26.02.2026).

передавали рефлексию на тему современности. Название выставки «Новые направления» отсылает как к новым тенденциям в развитии художественной выразительности, так и идейного содержания искусства Китая.

Отдельным направлением выставочной деятельности современных китайских художников в России становится проведение персональных выставок. Одним из самых значимых мероприятий такого рода стала выставка Чжан Хуаня «В пепле истории», состоявшаяся в Государственном Эрмитаже в 2020 году. Впервые персональная выставка современного китайского художника прошла в столь престижном музее России⁸⁸. Как показывает опыт данной выставки, в настоящее время российских кураторов привлекает в первую очередь возможность обнаружения пересечений между Россией и Китаем, и даже персональные выставки китайских мастеров служат задаче осуществления некоего обобщения и поиска универсальных концептуальных идей. Заслуживает внимания и в целом взгляд российского музея на выбор того или иного китайского художника для сотрудничества в выставочной сфере. Так, например, для Эрмитажа становится значимой фигура Чжан Хуаня в связи с тем, что «Чжан Хуань — воспитанник советско-китайской академической традиции, мастер жестких перформансов, покоривших Америку, буддист, познавший глубину своей веры через огонь и пепел благовонных воскурений. Он — обаятельный и эмоционально тонкий художник, умеющий организовать массы на театральное действо и на производство огромных скульптур. Человек — сознательно открытый нескольким культурам, уютно в них живущий, но всегда трогательно помнящий свои корни»⁸⁹.

Диалог двух стран становится предметом осмысления в рамках проекта «Москва-Пекин: пространство дружбы», состоявшегося в 2020 году в Московском доме национальностей. Примечательным является это

⁸⁸ Zhang Kun. Chinese artist to hold solo exhibition in Russia // China Daily Information Co. Beijing, 03.09.2020. URL: <https://www.chinadaily.com.cn/a/202009/03/WS5f505dd1a310675eafc574d7.html> (accessed 01.03.2026).

⁸⁹ Выставка Чжан Хуаня в Эрмитаже // Interior + Design. М., 27.08.2020. URL: <https://www.interior.ru/art/10260-vistavka-chzhan-huany-a-v-ermitazhe.html> (дата обращения: 21.02.2026).

выставочное мероприятие в связи с двумя факторами: виртуальным характером его проведения и студенческим экспозиционным материалом – авторами экспонируемых предметов выступают китайские учащиеся МПГУ. Данная выставка стала значимым достижением русско-китайского сотрудничества не только в области искусства, но и в сфере художественного образования. Выставочный проект напрямую связан с коллаборацией двух ВУЗов – Вэйняньского педагогического университета (КНР) и МПГУ (Россия)⁹⁰. Российские и китайские педагоги объединяются с целью развития принципов академической российской школы живописи на китайской почве. Художественные произведения, выставленные в рамках экспозиции, служат задаче продемонстрировать результаты совместной учебной программы двух вузов и показать новые грани художественного эксперимента, основанного на синтезе русской и китайской эстетики и искусства.

Включение выставочной деятельности китайских художников в учебный процесс предпринимает и Санкт-Петербургский государственный университет, на базе которого в 2019 году была проведена выставка «Современное искусство Китая. От поколения к поколению». Организаторы мероприятия подчеркивали важность его проведения в оффлайн-формате, что дает учащимся редкую «возможность соприкоснуться с этим искусством. Не только посмотреть его виртуально, но и подойти, и увидеть работы художников собственными глазами. Это элемент образовательного цикла. Это среда обитания Санкт-Петербургского университета»⁹¹. Эта выставка была рассчитана в первую очередь на студенческую аудиторию, что позволило познакомить молодежь с современным китайским искусством.

⁹⁰ Виртуальная выставка живописи «Москва–Пекин» студентов МПГУ из Китайской Народной Республики проходит в Московском доме национальностей. 13/07/2020-24/07/2020 // Московский педагогический государственный университет. М., 10.07.2020. URL: <http://mpgu.su/anonsyi/virtualnaja-vystavka-moskva-pekina/> (дата обращения: 25.02.2026).

⁹¹ В СПбГУ открылась выставка современного искусства Китая / Санкт-Петербургский международный культурный форум, Музей современного искусства им. С. П. Дягилева // Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 15.11.2019. URL: <https://spbu.ru/news-events/novosti/v-spbgu-otkrylas-vystavka-sovremennogo-iskusstva-kitaya> (дата обращения: 26.02.2026).

Как и многие выставочные проекты сегодня, экспозиция «Китай сегодня. От поколения к поколению» отнюдь не была самостоятельным проектом, а была включена в более широкомасштабное сотрудничество между российской и китайской стороной. Эта выставка стала продолжением череды мероприятий по проекту «Китай. Россия. США. Три полюса многополярного мира», который стартовал в СПбГУ в 2015 году. Выставка 2019 года была включена в художественную программу, разработанную по случаю проведения международной научной конференции «Китай. Россия. США. Гуманитарные науки. От поколения к поколению» в рамках Культурного форума. Таким образом, значимым явлением современного подхода к организации и проведению выставок китайского искусства становится то, что выставочная сфера интегрируется в некий сложный комплекс мероприятий, научных и образовательных.

Основная часть выставок китайских художников реализуется на базе российских музеев. В этом аспекте наблюдается исключительное разнообразие: площадками для подобных мероприятий в последние годы стали Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств, Государственный Эрмитаж, Государственный музей А.С. Пушкина, Государственный Музей Востока, Музей мировой каллиграфии, Шереметевский дворец — Музей музыки, Музей-квартира И.И. Бродского и др.

Выставочные центры России – Центральный Дом художника, Эрарта, Галерея искусств Зураба Церетели и др. все чаще приглашают китайских художников к сотрудничеству, часто отдавая предпочтение выставочным проектам, посвященным творчеству отдельных мастеров.

Союзы художников, действующие в России, играют значимую роль в организации выставочной деятельности китайских живописцев, не только в Москве и в Петербурге, но и в регионах. В 2017 году во Владивостоке прошла выставка китайской живописи, выставочной площадкой послужили залы Приморского краевого отделения Союза художников России. В 2021 году в

Санкт-Петербургском союзе художников открылась выставка художницы Ян Цзин. Примечательно, что многие выставочные проекты объединяют в себе российских и китайских художников. В качестве примера можно привести экспозицию «Дорога», в ходе которой были представлены работы современных живописцев обеих стран. Другим важным фактором является проведение данного выставочного мероприятия на базе двух университетов России: Уральского государственного архитектурно-художественного университета и Дальневосточного федерального университета. Таким образом, все большее число российских вузов подключается к работе в сфере экспонирования китайского искусства.

Другая группа инициаторов выставочных мероприятий китайского искусства представляет собой объединения и организации национально-культурного характера. Так, Санкт-Петербургский Дом национальностей в 2016 году представил выставку «... ПУТЬ», а в 2019 году в Китайском культурном центре в Москве состоялась «Выставка китайской живописи стиля *сеи* в России-2019».

Школа Конфуция, уникальный образовательный и культурно-просветительский проект, имеющий целью распространение в России представлений о китайском языке и культуре, принимает участие в популяризации китайского искусства. Так, в 2019 году Школа Конфуция РГППУ реализовала выставочный проект под названием «Диалог в живописи».

Если говорить о формате современных выставок китайского искусства, то в первую очередь следует отметить усложнение структуры выставочных проектов: экспонирование становится лишь отдельной составляющей проекта. Другие аспекты мероприятия: мастер-классы, семинары, лекции, дискуссии и пр. Так, например, организаторы IV Фестиваля китайской живописи гунби (2020 г.) и выставки «Летний день в горном павильоне» подготовили для заинтересованной публики масштабную программу лекций и мастер-классов. Подобные мероприятия помогают обеспечить эффективный диалог между китайским искусством и российской аудиторией, даже самым

неподготовленным зрителям дать возможность глубоко понять и прочувствовать творчество китайских мастеров.

Наконец, анализ выставочной деятельности китайских художников в России на современном этапе невозможно без рассмотрения вопроса о степени и характере влияния китайского правительства.

В последнее десятилетие популяризация культуры Китая во всем мире привлекла к себе большое внимание. Художественные выставки, инициированные китайским правительством за рубежом, стали важной частью культурной дипломатии Китая в мире. Однако вопросы о том, как и почему китайское правительство использует такие выставки, редко исследовались. Зарубежные выставки искусства Китая способствуют созданию образа Китая как страны продвинутой и высококультурной, демократической и гуманистической (с китайскими особенностями), новаторской и творческой, многоэтнической и многокультурной, открытой и готовой к сотрудничеству и взаимодействию – именно такой образ согласуется с культурной дипломатией Китая в новом веке.

Китайское правительство играет жизненно важную роль в проведении зарубежных выставок, но эта роль носит скорее бюрократический и вспомогательный характер, чем дидактический или пропагандистский. Китайское правительство хорошо осознает ценность зарубежных выставок для культурной дипломатии, но при этом дает музеям достаточно большую степень свободы в формировании выставок. При этом, согласно мнению исследователя Да Куна, китайское правительство должно реформировать существующую систему, чтобы стимулировать китайские музеи на всех уровнях к активному участию в международном сотрудничестве, не вмешиваясь в их профессиональную независимость⁹².

⁹² Da Kong. Imaging China: China's cultural diplomacy through loan exhibitions to British museums: Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy / University of Leicester. Leicester, 2015. 272 p. URL: <https://www.cultureinexternalrelations.eu/wp-content/uploads/2016/08/Report30.pdf> (accessed 21.02.2026).

2.4 Совместные выставочные мероприятия: пути развития русско-китайского сотрудничества и межкультурного диалога в художественной сфере в первой четверти XXI века

На выставке «Акварель. Континент. От Востока к Западу» 2016 года были представлены более 50 акварелей. Для участия в мероприятии были отобраны работы таких мастеров акварели, как: Октай Алирзаев, Максим Атаянц, Елена Базанова, Чи Чжэнмин, Чин Ли, Полина Егорушкина, Ху Сяосин, Илья Ибряев, Анна Иванова, Юсуп Ханмагомедов, Сергей Курбатов, Константин Кузема, Вэй Ли, Ляо Цзяньхуа, Лю И, Лю Си Дэ, Оуян Сун Бай, Андрей Складенко, Константин Стерхов, Сергей Темерев, Олег Ширинкин, Александр Шумцов (Воцмуш), Ван Чао, Хуан Хуачжао, Чжао Мин, Станислав Золадз, Лай Цзэ Цзэ, Це Лок Яу Радуга. Организацию выставки взяла на себя Академия Штиглица при поддержке международных профессиональных ассоциаций художников-акварелистов. Основным принципом отбора участников мероприятия стал их профессионализм. Формирование экспозиции осуществлялось международным жюри, которое отдавало предпочтение акварелям, выполненным в традициях классической акварели, в то же время отобранные работы являют собой яркий пример уникального авторского стиля и видения.

Безусловно, одной из важнейших задач выставки было предоставить возможность зрителю оценить сходства и различия тех или иных школ, как в рамках одной национальной традиции, так и в целом традиций западных и восточных.

Не менее важной стала задача осмысления возможностей акварельного искусства как древней изобразительной практики с точки зрения современности. Представленные на выставке произведения дают широкое представление о личных достижениях отдельных мастеров в совершенствовании и развитии этой изобразительной техники, что в

обобщенном виде становится ценным источником представлений об актуальных тенденциях в данной сфере живописи.

Организатором и куратором выставочного проекта выступил С. Г. Темерев, профессор Академии Штиглица, член Санкт-Петербургского Союза художников, Санкт-Петербургского общества акварелистов, Немецкого акварельного общества (DAG) и Международного альянса мастеров акварели (IMWA). Если обратиться к его словам, станет возможным лучше понять задачи, содержание и принципы организации выставки: «Акварель, появившаяся на востоке Евразии, за века своей истории многократно соединяла взаимным влиянием искусство разных ее частей.

С востока на запад, вместе с основой своей техники, бумагой, до пределов континента распространилась и акварель, обогатив за столетия художественные традиции и юга, и востока, и запада.

«С подъемом науки и изобразительного искусства на западе великого континента, акварель обрела современные свойства материалов и приемы работы. Усилиями и талантом многих мастеров она стала особой изобразительной практикой, счастливо объединяющей экспрессию и легкость графики с цветовым богатством живописи»⁹³.

В приведенном фрагменте подчеркивается универсальный характер акварельного искусства, оставившего свой глубокий след как в западной, так и в восточной культуре и эстетике. По-видимому, именно это качество акварели придает ей качество посредника в межкультурном диалоге, когда язык искусства сближает представителей культур, имеющих очень разную картину мира, мироощущение и мировосприятие.

С.Г.Темерев развивает свою мысль: «В новейшее время, в таком новом формате, акварель нашла множество ценителей и художников, отдающих предпочтение именно ей. Сейчас, когда средства глобальной коммуникации

⁹³ «Акварель. Континент. От Востока к Западу» / Санкт-Петербургская художественно-промышленная Академия им. А. Л. Штиглица // ВКонтакте: группа встречи. СПб., 2016. URL: <https://vk.com/publicwcontinent?ysclid=mlc8xsqjvv852196787> (дата обращения: 22.02.2026).

позволяют художнику держать в поле внимания и вдохновляющие его примеры искусства прошлого, и творчество современников, где бы они ни работали, высоты мастерства можно увидеть и там, где акварель была неотъемлемой частью художественной традиции, и в странах, не имевших в истории своего искусства развитой акварельной школы. На этом фоне увидеть сходство и различия школ и традиций акварели Континента, ее прекрасное разнообразие – увлекательная возможность нашего времени. Показать это в одной экспозиции через диалог отечественной акварельной школы с акварельными школами иных частей Континента – значит способствовать творческому обмену идеями, способствовать вдохновляющему влиянию высоких образцов прекрасного искусства акварели»⁹⁴.

Таким образом, диалог между мастерами акварели разных стран и школ является необходимым условием как плодотворного развития акварельного искусства в целом, так и средством раскрытия творческого потенциала отдельных художников-акварелистов.

7 июля 2016 г. в Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина состоялось открытие выставки «Стремительное течение реки» (Выставка академических художественных школ Пекина и Санкт-Петербурга в НИМ РАХ). Многие художники в Китае, в живописи идей в технике масляной живописи, ищут ответы на вопросы в соотношениях между художественной формой и содержанием. Картина Дай Шихэ «Под окном после дождя» (Приложение 2. Илл.5) оставила у специалистов глубокие впечатления. Можно сказать, что на сегодняшний день профессор Дай Шихэ, глубоко знающий теорию и практику китайского искусства (например, стиль «Ветер и остров», искусство скрытых смыслов и стилей и т.д.), смог достичь в своем творчестве гармоничного сочетания содержания и формы.

⁹⁴ «Акварель. Континент. От Востока к Западу» / Санкт-Петербургская художественно-промышленная Академия им. А. Л. Штиглица // ВКонтакте: группа встречи. СПб., 2016. URL: <https://vk.com/publicwcontinent?ysclid=mlc8xsqjvv852196787> (дата обращения: 22.02.2026).

Российско-китайская художественная выставка масляной живописи «Стремительное течение реки», проведенная при поддержке Министерства образования Китая усилиями Центральной академии изящных искусств Китая и Академического института им. Е.И. Репина, является результатом культурных связей между Россией и Китаем в области живописи и художественного образования. По словам С.И. Михайловского: Данная выставка имеет историческое значение, связи между двумя странами в разных областях, особенно в сфере культуры, быстро развиваются. Для сравнения можно сказать, что в 1970 г. в ходе визита первой группы китайских ученых, приехавших в СССР на повышение квалификации, была заимствована система советского художественного образования, приемы и методы русской школы, особое внимание было уделено традиции проведения пленэров.

Второе поколение китайских ученых, возглавляемых Дай Шихэ, также посетили Россию и провели большую теоретическую работу. В сложившейся обстановке с многообразием художественных форм и традиций, они продолжили придерживаться метода реализма, но не копировали его слепо, а активно работали над созданием собственной теории, вели художественные поиски и диалоги об искусстве на почве богатой русской традиции. В конце концов, они нашли свой язык и превзошли приемы выразительности, найденные первым поколением китайских художников, которые полностью копировали существующую традицию. По словам Дай Шихэ, «Современная живопись идей в технике масляной живописи в Китае выполняет две важные миссии – несет в себе наследие культуры и помогает самовыражению художников. В обстановке глобализации новые художественные техники оживляют традиции, осуществляют межкультурную коммуникацию на уровне языка». ⁹⁵ В контексте развития культурного сознания и уверенности в своих силах мы можем стать свидетелями того, что постепенно будут появляться все больше новых ярких и самобытных работ в «русско-китайской живописи

⁹⁵ Дай Шихэ. Чем более художник пишет с натуры, тем глубже становится его живопись идей // Сокровищница искусства. 2013. № 34. С. 32.

идей». Для этого необходимо сообща способствовать развитию современной русской и китайской масляной живописи и совместно продвигать культуру новой эпохи.

На основе рассмотренного выше материала, можно заключить, что первая выставка «Акварель. Континент. От Востока к Западу», состоявшаяся в 2016 году, имела серьезную концептуальную основу, благодаря чему она имела большой успех и послужила фундаментом для развития плодотворного сотрудничества между мастерами акварели разных стран.

По словам С.Г. Темерева, выставка 2016 года была коротким, но ярким событием художественной жизни. Она мгновенно привлекла к себе внимание и вызвала большой резонанс среди любителей акварели и художников-акварелистов всех уровней подготовки. Большая экспозиция объединила художников восточных и западных традиций и школ. Среди прочего, эта выставка смогла продемонстрировать большое разнообразие художественных манер, сюжетов и стилей представленных мастеров, в то же время продемонстрировав глубокое сходство их взглядов на акварельное искусство и искусство в целом.

Концепт «Восток - Запад» получил яркое развитие в представленных на выставке живописных произведениях. Русским национальным колоритом проникнуты работы С. Курбатова «Завтрак в Суздале» (илл. 8), Хуан Хуачжао «Девушка из народа И» (илл. 9), «Певец» Лю Си Дэ и др.

В акварелях мастеров воплотились родные пейзажи, городские и сельские, они наполнены чувством, личными переживаниями и личным жизненным опытом художников. Это уютный двор, передающий атмосферу сельской жизни, в картине Вэй Ли «Родина» (Илл. 10.); городской пейзаж Лай Цзэ Цзэ в работе «Что было когда-то» (Илл. 11), который, очевидно, демонстрирует также родные для художницы места, вызывающие у нее ностальгические чувства и воспоминания о былом.

И здесь можно заметить, сколь разнообразные проявления урбанистическая тема имеет в картинах, представленных на выставке. Это

метафорический образ городских джунглей с жирафом на переднем плане в «Серии городских пейзажей 18» Ван Чао (Илл. 12), реалистичный образ российской столицы у И. Ибряева (Илл. 13).

Первая выставка «Акварель. Континент. От Востока к Западу» имела также большое образовательное и просветительское значение. Помимо экспозиции были организованы бесплатные мастер-классы, в ходе которых художники-участники рассказали и продемонстрировали основные приемы создания акварелей, поделились своим опытом и видением акварельного искусства.

Первая выставка помогла укрепить дружбу между китайским и русским народами, но также укрепила и ускорила развитие акварельного искусства обеих стран в мире. Она стала большим достижением в деле продвижения культурных и художественных обменов между Китаем и Россией. О.В. Литвиненко, представитель IMWA в России, отметила, что в сегодняшних непростых условиях внезапно возникшего глобального кризиса высокие ценности особенно важны для достижения мира, согласия и прогресса. В настоящее время IMWA пытается еще больше объединить усилия с целью развития и процветания мировой акварельной живописи, создавая новые и продолжая ранее начатые творческие выставочные проекты. Один из таких проектов - выставка «Акварель. Континент. От Востока к Западу»⁹⁶.

2.5 Инновационные формы организации и проведения совместных выставочных мероприятий в первой четверти XXI века в условиях трансформации общества

Современное искусство во многом формируется под влиянием не только социокультурных факторов, факторов глобализации, но и в контексте интенсивного роста технологий и развития сферы массовых коммуникаций. Наиболее ярким примером можно считать цифровое искусство, которое исследует широкие возможности цифровой эпохи и стало важной областью пересечения искусства, науки и технологии. Неудивительно, что именно цифровое искусство является пионером в освоении формата интерактивной онлайн-выставки. В то же время мы задаемся вопросом, каким потенциалом располагают сеть Интернет и социальные сети в плане проведения художественной выставочной деятельности в целом? И насколько сетевые экспозиции являются востребованными?

В настоящее время весь мир переживает глубокий глобальный кризис, вызванный пандемией COVID-19. Эпидемия и введенные в связи с ней ограничения и меры оказали фундаментальное влияние на все стороны жизни человека. Ввиду того, что ситуация приобрела довольно продолжительный и неопределенный характер, во всем мире различные профессиональные сообщества предпринимали меры по развитию инновационных путей осуществления профессиональной деятельности в долгосрочной перспективе.

Если говорить о сфере искусства, то она также не смогла избежать воздействия происходящих в мире процессов. Потрясения, которые вызвала пандемия, изменение характера межличностных отношений, ограничение личного пространства в ходе режима самоизоляции – все это вызвало глубокую рефлексию в творчестве современных художников, которые документируют происходящее и показывают свой личный опыт переживания пандемии. Многие деятели искусства, различные творческие объединения и

ассоциации в сложившихся условиях прилагают все усилия для сохранения и поддержания художественной жизни людей, считая, что искусство помогает человеку справиться с трудностями, пережить тяжелые времена. Пандемия заставляет художников разных стран мира в еще большей степени объединить усилия, путем установления более тесного взаимодействия и сотрудничества искать вместе инновационные пути развития и процветания мирового искусства, творческой самореализации в актуальных условиях. Сетевая выставочная деятельность в этом контексте представляется исключительно продуктивной, хотя и сравнительно новой для нецифрового искусства формой коммуникации, как профессиональной, так и непрофессиональной.

В 2020 году важным событием стала совместная российско-китайская выставка «Акварель. Континент. Художественный взгляд Востока и Запада» (2020). Организатором выступила Международная ассоциация и Альянс мастеров акварели (IMWA) при поддержке Санкт-Петербургского союза художников. Мероприятие 2020 года было приурочено к 200-летию «Общества поощрения художеств».

Экспозиция выступала продолжением выставочного проекта Санкт-Петербургской художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица 2016 года «Акварель. Континент. От Востока к Западу», который объединил акварелистов России, Китая и Швеции. Данный проект в целом является важной вехой в диалоге России и Китая в сфере живописи, поскольку в аспекте творческого сотрудничества и партнерства между художниками-акварелистами двух стран были достигнуты большие результаты.

Большие надежды и ожидания на выставочное мероприятие «Акварель. Континент. Художественный взгляд Востока и Запада» (2020) возлагали китайские деятели искусства. В 2020 году исполнилось 70 лет со дня установления дипломатических отношений между Китаем и Россией. На выставке 2020 года было представлено 70 произведений 24 художников из Китая, России и Швеции. Кураторами экспозиции в 2020 году выступили со российской стороны – С. Г. Темерев и Лю И, который является генеральным

секретарем Международной ассоциации и Альянса мастеров акварели (IMWA), директором Шанхайской ассоциации художников, заместителем председателя художественного комитета акварели Шанхайской ассоциации художников, а также приглашенным профессором Художественного университета Гуанси⁹⁷.

По словам Лю И, экспозиция 2020 года имела большое значение, поскольку способствовала дальнейшему укреплению дружбы и взаимопонимания между китайским и русским народами, развитию акварельной живописи обеих стран.

2020 год - особенно знаменательный как для петербургских художников, так и для художников России в целом. Это год двухсотлетнего юбилея основания Императорского общества поощрения художеств - первой в России творческой организации, которая способствовала развитию искусства, распространению познаний в этой сфере, а также образованию деятелей искусства⁹⁸. Общество поощрения художеств на протяжении своей долгой истории было важнейшим центром художественной жизни, как и Союз художников Санкт-Петербурга, который сейчас продолжает эти традиции⁹⁹. По словам С.Г. Темерева, «представить свои произведения публике в год столь славного юбилея – это значимая, почетная и ответственная возможность увидеть результаты нашего художественного пути в широкой панораме истории искусства»¹⁰⁰.

Организаторы выставки 2020 года признают, что трудности, с которыми они столкнулись в работе над экспозицией, были беспрецедентными, однако, несмотря на все препятствия, «Акварель. Континент. Художественный взгляд

⁹⁷ Виртуальная выставка «Акварель. Континент. Художественный взгляд Востока и Запада» // Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица. СПб., 01.10.2020. URL: <https://www.ghpa.ru/academy/all/item/virtual-naya-vystavka-akvarel-kontinet-khudozhestvennyj-vzglyad-vostoka-i-zapada> (дата обращения: 27.02.2026).

⁹⁸ Виртуальная выставка «Акварель. Континент. Художественный взгляд Востока и Запада» // Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица. СПб., 01.10.2020. URL: <https://www.ghpa.ru/academy/all/item/virtual-naya-vystavka-akvarel-kontinet-khudozhestvennyj-vzglyad-vostoka-i-zapada> (дата обращения: 27.02.2026).

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же.

Востока и Запада» состоялась, показав, что и в таких сложных условиях диалог и сотрудничество между Россией и Китаем в сфере живописи не просто сохраняется, но укрепляется и развивается, открывая новые перспективы.

В 2020 году рассматриваемый выставочный проект состоялся во многом благодаря онлайн-формату. Если материалы первой выставки (обращение куратора, представления участников, общая информация о мероприятии) были выложены в социальной сети «ВКонтакте», то материалы второй выставки, в частности, онлайн-каталог и представления участников были доступны в Facebook.

Таким образом, современная тенденция в организации выставочной деятельности состоит в освоении Интернет-пространства и социальных сетей. Современное общество порождает новые форматы профессионального общения, а использование в этой связи сети Интернет существенно улучшило и ускорило этот процесс.

Опыт организации и проведения российско-китайской обменной сетевой выставки «Акварель. Континент. Художественный взгляд Востока и Запада», которая состоялась 26 сентября 2020 года, показал, что Интернет и социальные сети могут служить эффективной формой выставочной деятельности в дистанционном формате общения между людьми. Необходимо в дальнейшем изучить те возможности, которые предлагает художникам пространство социальных сетей. На данный момент становится ясно, что социальные сети помогают в решении различных задач выставочной деятельности. Есть возможность создать группу, которая имеет свою профессионально-ориентированную тему, в рамках этой группы становится возможным проводить многоплановое обсуждение. Кроме того, что социальная сеть дает подробную информацию о выставке, она также может служить платформой для общения: профессиональной и не профессиональной коммуникации. Она дает возможность художникам России и Китая не только поддерживать, укреплять и развивать отношения, обмениваться художественным опытом, но также и расширять круг контактов. В

перспективе онлайн-формат позволяет познакомиться с традиционным искусством по-новому: от увеличенных снимков шедевров с веб-камерой до интерактивных музейных архивов.

Выставка 2016 года, и Экспозиция 2020 года призваны были показать потенциал международной художественной выставочной деятельности с надеждой на дальнейшее сотрудничество и с верой в исключительное благо вдохновляющего взаимного творческого влияния.

2.6 Выставочная деятельность китайских художников в России в системе межкультурной коммуникации в первой четверти XXI века

Выставочная деятельность как самостоятельная институция наиболее отчетливо фиксирует взаимодействие между культурами.

Завязывающаяся межкультурная коммуникация – это процесс, который включает открытый обмен или взаимодействие между отдельными лицами, группами и организациями с различными культурными особенностями или мировоззрением. В отличие от мультикультурализма, где особое внимание уделяется сохранению отдельных культур, межкультурный диалог направлен на установление связей между различными культурами, сообществами и людьми.

Оценить характер выставочной деятельности китайских художников в России в рамках межкультурной коммуникации в первой четверти XXI века можно путём сравнения структуры межкультурной коммуникации в прошлые годы с её новой структурой на настоящем историческом этапе.

Структура как совокупность устойчивых связей объекта обеспечивает его целостность и внутреннее устройство: а) интенсивными, б) экстенсивными.

Межкультурная коммуникация (МКК) — это связь и общение между представителями различных культур, которые предполагают как личные контакты между людьми, так и опосредованные формы коммуникации.

Теория МКК — дисциплина, изучающая такое взаимодействие¹⁰¹.

Межкультурная коммуникация – это обмен информацией, осуществляемый носителями разных культур, причем то, что коммуниканты являются носителями разных культур, значительнейшим образом влияет на их коммуникацию и в некоторой степени определяет ее ход.

¹⁰¹ Гузикова М. О., Фофанова П. Ю. Основы теории межкультурной коммуникации: учеб. пособие / М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. Екатеринбург, 2015. 124 с.

Анализ конкретной коммуникационной практики советских музеев, представленный в статье Дзя Сяолу «Выставки китайского искусства в Советском Союзе (1930–1960-е гг.) и место в них живописных произведений ”цветы и птицы”»¹⁰² дает представление о старой структуре межкультурной коммуникации по линии «Художественные связи Китая и СССР».

Неизменными компонентами/элементами этой старой структуры являются:

- 1) дипломатическое сопровождение выставок в рамках плана культурного сотрудничества;
- 2) политическое значение события (выставки) с единственной формой его идеологической трактовки;
- 3) представление китайской живописи в историческом развитии;
- 4) плотный корпус работ классической живописи Китая;
- 5) упор на жанровое многообразие, на репертуар сюжетов, на разнообразие техник и технологий;
- 6) акцент на авторский стиль художников Нового Китая (с 1911 года);
- 7) демонстративная масштабность выставок (1082 экспоната на выставке в Государственном Эрмитаже в 1950–1951 годах).

В 2007–2022 годах фиксируются новые элементы структуры.

Новая структура межкультурной коммуникации:

- 1) выставочная деятельность китайских художников в России, инициируемая ими самостоятельно;
- 2) партнёрский статус выставок, организованных музеями и галереями двух стран;
- 3) акцент на исторические темы и историчность в произведениях;

¹⁰² Дзя Сяолу. Выставки китайского искусства в Советском Союзе (1930–1960-е гг.) и место в них живописных произведений «цветы и птицы» // Вопросы музеологии. 2017. Т. 8, № 1. С. 72–80. <https://doi.org/10.21638/10.21638/spbu27.2017.107>.

- 4) акцент на художественные образы, представляющие национальное мышление;
- 5) представление произведений актуального искусства; представление произведений китайских художников андеграунда посредством кураторской деятельности и трансграничного художественного обмена;
- 6) создание линии молодежных выставок;
- 7) ценообразование на рынке предметов искусства зависит от цен рынка, а не от понесенных авторами затрат;
- 8) влияние пленэрной практики в связке пленэр–выставка–семинар (по итогам) (ПВС);
- 9) формирование поля научной рефлексии на совместную выставочную деятельность;
- 10) выставочная деятельность китайских художников в России становится моделью для организации пленэрной практики в связке пленэр–выставка–семинар (по итогам) (ПВС) в Китае;
- 11) влияние новой структуры межнациональной коммуникации на культурный туризм.

Важный аспект взаимодействия между китайской и российской художественными школами – особенности организации и проведения выставок китайских авторов в городах России. Хронологические рамки исследования включают первую треть XXI века – периода бурного развития межкультурного диалога между Российской Федерацией и Китайской Народной Республикой. Развитие китайско-российских отношений и реализация политики «открытых дверей» привели к постепенному увеличению возможностей для китайских художников проводить выставки в России. Данный ракурс позволяет увидеть то, как творчество китайских мастеров интегрируется в арт-пространство другой страны, становится его неотъемлемой частью, меняется под влиянием традиций и актуальных тенденций, формируя совершенно уникальное явление. Более того, это даёт

возможность определить роль китайских художников в формировании художественного мира России.

Тема межкультурной коммуникации художественных и художественно-педагогических кругов России и Китая в прошлом и на современном этапе является актуальной в российской науке. Вопросы проведения выставок китайских художников поднимались такими исследователями, как Ван Цзыси, С. М. Грачёва, М. А. Неглинская, Ю. А. Плескач¹⁰³ и др. Учёные обращаются как к анализу отдельных выставочных проектов, так и к общей картине сотрудничества в той или иной сфере. Между тем, в настоящее время не сформировано полного представления об этапах развития данного процесса в последние годы в плане выработки подходов к подбору художественного материала и организации экспозиционно-выставочного пространства. Следовательно, целью настоящей публикации является анализ выставочных проектов, реализованных в 2000–2020-х годах в России с участием произведений мастеров живописи из Китая, выявление художественных особенностей представленных материалов и концепций самих экспозиций, их классификация в связи с актуальными тенденциями культурного диалога двух стран.

Анализ реализованных проектов позволил выделить три основные формы выставочной деятельности. Формы выставочной деятельности зависят от идей и отличаются разными типами аттрактивности.

Первая форма выставочной деятельности — это реализация выставочных проектов, которые проводятся в рамках сотрудничества в области музейного дела.

¹⁰³ Ван Цзыси. Коммуникативная деятельность художников из России в Китае // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2022. № 3-2 (66). С. 221–224. DOI:10.24412/2500-1000-2022-3-2-221-225; Грачева С. М. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии. 2021. № 4 (23). С. 86–101; Неглинская М. А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения // Общество и государство в Китае. 2010. Т. 40, № 1. С. 403–415; Плескач Ю. А. Сотрудничество России и Китая в сфере художественной культуры в второй половине XX — начале XXI вв. // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 2. С. 112–114.

Эти масштабные выставки успешно организуются под эгидой министерств культуры и образования Китая и России, поэтому имеют большую социальную значимость, так как играют активную роль в продвижении культуры и искусства. Они, как правило, представляют собой обмен коллекциями и создание тематических экспозиций, приуроченных к тем или иным памятным датам, событиям в сфере культурной политики и дипломатии.

Данные проекты носят преимущественно ретроспективный характер, то есть освещают аспекты искусства Китая прошлого и его связи с российской культурой, вводят публику в проблематику китайского арт-процесса. К числу подобных выставок следует отнести экспозицию «Древнее искусство провинции Шаньси», которая состоялась в Российском государственном историческом музее в Москве в 2016 году. Данный проект был сосредоточен на декоративно-прикладном искусстве Китая, но демонстрировал и достижения в области живописи. Последние были включены в каждую из трех экспозиционных зон: «Церемонии аристократии», «Повседневные предметы и произведения искусства» и «Религия и духовный мир».

Обычно внимание уделяется значительным историческим темам, через которые происходит всестороннее и систематическое знакомство с традиционной китайской культурой, искусством, а также раскрываются особенности национального мышления.

Вторая форма выставочной деятельности связана с развитием кураторской формы организации выставок и с трансформацией самих кураторских концепций с учетом внимания к андеграунду – совокупности творческих направлений в современном искусстве, противопоставленных массовой культуре и официальному искусству.

Ярким примером второй формы выставочной деятельности служит прошедшая в 2017 году выставка «Китайская Армия. Свет китайской

цивилизации» в Санкт-Петербурге¹⁰⁴. Реализация проекта стала возможна благодаря содействию Департамента культуры Министерства обороны РФ и Академии искусств Народно-освободительной армии Китая. Куратором выставки выступил ректор Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (ныне Санкт-Петербургской академии художеств), единый комиссар Российского павильона на Венецианской биеннале С.М. Михайловский. Проект не состоялся бы без деятельного участия руководства факультета изобразительного искусства Института НОАК (Народно-освободительная армия Китая) и лично полковника Ли Сяна, а также филолога Фу Сяо, который помогал преодолевать трудности перевода.

Китай стремится осуществлять всестороннюю подготовку военных, повышать их интеллектуальный уровень и эстетическое развитие. Для решения этих задач в 1960 году в Пекине был основан Институт искусств НОАК. Это уникальное учебное заведение, в котором занимаются изучением военной литературы и военного искусства, готовят кадры для ведения культурно-массовой работы в военных подразделениях.

Как показала выставка, китайские военные художники увлечены традиционным искусством гохуа и поп-артом, соцреализмом и неопримитивизмом.

Работа над проектом была долгой и заняла пять лет. За это время его создатели просмотрели сотни работ сотен художников, опубликованных в специальных изданиях — книгах и журналах НОАК, экспонируемых на выставках как в Институте, так и вне его стен, в национальных музеях и небольших галереях.

В результате, помимо картин и скульптур, посвящённых военным будням, на выставке были представлены экспонаты, демонстрирующие

¹⁰⁴ Штраус О. В Санкт-Петербурге открылась выставка о китайской армии // Российская газета. 31.01.2017. URL: <https://rg.ru/2017/01/31/reg-szfo/v-sankt-peterburge-otkrylas-vystavka-o-kitajskoj-armii.html> (дата обращения 10.03.2026).

различные технологии, разработанные военно-промышленной отраслью Китая. Часть картин посвящена женщинам-военным, которые несут нелёгкую службу в рядах армии Китая, оставаясь при этом нежными, чуткими, любящими своих мужей и детей, как на картине Чжан Яньяни.

В 2018 году в Московском Кремле в рамках проекта «Династия Мин: сияние учёности» была презентована часть коллекции, в том числе произведения живописи, Шанхайского музея – давнего партнера российского музейного комплекса. А в 2019 году там же состоялась выставка «Сокровища императорского дворца Гугун. Эпоха процветания Китая в XVIII веке», которая до этого прошла в Дворцовом музее в Пекине. Этот проект продолжил знакомить российскую публику с художественным наследием Китая и стал главным мероприятием в рамках празднования 70-летия установления дипломатических отношений между Россией и Китаем.

Ответом на данное событие стала выставка в Запретном городе Пекина под названием «Церемониалы российского императорского двора» в Музее Гугун¹⁰⁵. Выставка была организована Музеями Московского Кремля (ММК). В рамках музейного сотрудничества «парные» выставки в странах-партнерах стали хорошей традицией. Директор музея Гугун Ван Сюйдун говорил: «Наш выставочный проект, который осуществляют важнейшие музеи наших стран, свидетельствует о том, что и культурное сотрудничество между нашими странами также поднялось на новую высоту»¹⁰⁶.

Третья форма выставочной деятельности во многом связана с демонстрацией характера страны на международной арене и одновременно как способ оппозиционных политических высказываний, их спонсируют и проводят крупные бренды для повышения эффективности своих внешних и

¹⁰⁵ Иванов А. Выставка «Церемониалы российского императорского двора» в Музее Гугун. 29 августа — 8 ноября 2019) / ТАСС // Посольство России в Китае. Пекин, 2019. URL: https://pekin.mid.ru/ru/news/vystavka_tseremonialy_rossiyskogo_imperatorskogo_dvora_v_muzee_gugun/ (дата обращения 10.03.2026).

¹⁰⁶ Там же.

внутренних коммуникаций. Такие художественные выставки воспринимаются как ресурс «мягкой силы».

Выставки мастеров современного китайского искусства – ещё одна популярная форма презентации художественного мира Китая в России. Проекты, относящиеся к третьему типу выставочной деятельности, как правило, представляют собой индивидуальные или групповые выставки. Зачастую площадками для них становятся крупные российские музеи или галереи, музейно-выставочные комплексы. Данные проекты стали активно реализовываться с начала 2000-х годов. Так, знаковым событием стала выставка «Китай... Вперед!», проведённая в 2007 году в Центральном универсальном магазине (далее – ЦУМ) в Москве. Столичной публике были показаны произведения китайских художников-нонконформистов, которые не приветствуются правительством КНР, в том числе из-за отношения авторов к коммунистическим идеалам страны. Например, там были показаны скульптуры и инсталляции братьев Гао, которые известны своими оппозиционными взглядами.

В том же 2007 году прошла ещё одна выставка современных китайских художников под названием «Соц-арт. Политическое искусство в Китае». Местом её проведения стал крупнейший художественный музей России – Государственная Третьяковская галерея. Экспозиция была организована как второй этап проекта «Соц-арт» II Московской биеннале современного искусства. Первым этапом была выставка «Политическое искусство в России»¹⁰⁷. Организаторы мероприятия пошли тем же путем, что и в ЦУМе. Они соединили «соц-арт» в исполнении и понимании российских авторов и «политический поп-арт» китайских авторов, правда, в разное время. Данный приём дал российской публике возможность прочувствовать особенности художественного языка мастеров двух стран, национальное своеобразие и точки соприкосновения искусств двух стран. Тему китайского современного

¹⁰⁷ Ерофеев А. СОЦ-АРТ. Политическое искусство в России // Третьяковская галерея = The Tretyakov Gallery Magazine. 2007. № 2 (15). С. 14.

поп-арта, ориентированного на западные тенденции, в московском ЦУМе продолжили в 2008 году в ходе небольшой коммерческой выставки.

Начиная с 2016 года интерес к современному искусству и перформансу Китая стал расти, что, вероятно, связано с договоренностями о сотрудничестве в сфере искусства между Россией и КНР, достигнутыми на V Санкт-Петербургском международном культурном форуме. За год до этого события в центре «Лофт проект Этажи» в Санкт-Петербурге открылась выставка «Современное искусство Китая. Освобождение настоящего от прошлого». Она объединила под своей крышей работы китайских художников, как живущих в стране, так и за её пределами, и имеющих разные точки зрения на то, что происходит в Поднебесной.

За тридцать лет после проведения в Китае политики реформ и открытости деятельность Китая в области культуры и искусства кардинально изменилась. Соответственно, трансформационные процессы затронули и китайскую художественную традицию. Анализ этих изменений, несомненно, заслуживает внимания российского художественного мира. Произведения молодых китайских художников отличаются экспериментальным характером. Они обладают художественной выразительностью, яркостью, концептуальностью, глубоким содержанием и передают рефлексию на тему современности.

В 2016 году в атриуме музея современного искусства «Гараж» была показана инсталляция Инь Сючжэня «Медленное действие». Меморабилия – любимая тема художницы. Меморабилия — это собрание предметов, связанных с каким-либо известным лицом или событием.

Для художницы важным было показать, как через старые вещи можно осуществлять связь времен и хранить память о прошлом, древнее знание и национальную культуру. Тогда же в подмосковной усадьбе Старо-Никольское открылась выставка, связанная с темой «красный туризм». Под этим термином понималось все, что связано с фиксацией этапов развития российско-китайских отношений в новом столетии, в том числе и в виде произведений

изобразительного искусства. Китайский культурный центр в 2019 году впервые провел «Фестиваль счастливой весны» в Москве. В ходе него открылась выставка «Великая красота Китая», которая демонстрировала творческие итоги взаимодействия китайских и российских детей. Их объединила общая тема «Россия в моих глазах», которая выразилась в полусотне рисунков и каллиграфических работ.

Одним из самых значимых мероприятий такого рода стала выставка Чжан Хуаня «В пепле истории», состоявшаяся в Государственном Эрмитаже в 2020 году. Впервые персональная выставка современного китайского художника прошла в столь престижном музее России. Как показывает опыт данной выставки, в настоящее время российских кураторов привлекает в первую очередь возможность обнаружения пересечений между Россией и Китаем, и даже персональные выставки китайских мастеров служат задаче осуществления некоего обобщения и поиска универсальных концептуальных идей. Заслуживает внимания и в целом взгляд российского музея на выбор того или иного китайского художника для сотрудничества в выставочной сфере.

Внимание к возможностям совместных выставок, устраиваемых российскими и китайскими авторами, привело к тому, что современное искусство Китая презентуется в России и в другой ипостаси. Речь идёт о выставках, организованных по итогам сотрудничества, например, в виде пленэрной работы китайских художников с представителями российской художественной и художественно-педагогической общественности. Локацией многих таких проектов является Санкт-Петербург, который привлекает китайцев своей крепкой художественной школой и европейским стилем, который сочетается с национальными чертами. Данные проекты особенно часто появляются в связи с тем, что педагоги-художники и студенты профильных вузов, а также выпускники, приезжающие по зову сердца из КНР в ставшую близкой им страну, участвуют в совместных пленэрах и собирают там богатейший художественный материал. Именно на его примере видно, как

здесь и сейчас происходит взаимодействие художественных миров России и Китая, их обогащение в непосредственной творческой деятельности.

Благодаря лёгким и экспрессивным акварельным работам, являющимся настоящей лабораторией изобразительных поисков, можно увидеть, как художники обмениваются идеями, влияя друг на друга. Поощрению культурных обменов между различными этническими группами способствует проведение выставок, подобных выставке «Акварели провинции Сычуань в Санкт-Петербурге», где в числе прочих были представлены произведения художника Цзэн Мина, который с помощью акварели синтезировал богатства национального художественного языка и выразительных приемов западной живописи.

В 2017 году на коллективной выставке шести китайских художников, которую провел Союз художников, Цзэн Мин удачно продемонстрировал в своем творчестве столкновение восточного и западного понимания искусства акварельной живописи, формирующееся между двумя странами.

Работы Цзэн Мина, представленные на выставках в России, также позволяют судить о том, насколько на творчество художника оказывает влияние поэзия. По мнению Цзэн Мина, это влияние было неизбежным.

В 2017 году в Союзе художников Санкт-Петербурга открыла двери выставка масляной живописи китайских художников «Пейзажи Екатеринбурга». Живописцы прошли обучение в России, а результаты их натурных наблюдений стали объектом внимания в рамках проекта. Вслед за данным проектом открылась выставка под названием «Отпечатки Востока», в ходе которой презентовалась масляная пейзажная живопись художника Ма Чжимаина.

В период пандемии в 2019 – 2021 годы контакты на уровне совместных выставочных проектов между странами сократились. В результате появились инновационные формы оцифровки художественных выставочных пространств, и эта новая форма экспозиции стала особенно востребованной. В России существуют не только виртуальные выставки, но и виртуальные

галереи, которые предоставляют китайским художникам больше возможностей. Однако в настоящее время наблюдается новый всплеск интереса к сотрудничеству такого рода, что напрямую связано с желанием продолжать традиции взаимодействия в современной политической обстановке. В таких условиях оказались вновь востребованы выставки, материал которых способен отразить участие китайских художников в художественной жизни России, их восприятие и интерпретацию её образов. Например, в Союзе художников Санкт-Петербурга в 2022 году открылась выставка современных китайских художников таких, как Чжан Цзыхэ, Ван Цзин, Чжу Гэ, Ван Цзыюнь. Их творческие пути объединила тема «Северной Венеции», которая стала местом обучения большинства из них.

Диалог двух стран становится предметом осмысления в рамках проекта «Москва-Пекин: пространство дружбы», состоявшегося в 2020 году в Московском доме национальностей. Примечательно, что это выставочное мероприятие является таковым в связи с двумя факторами: виртуальным характером его проведения и студенческим экспозиционным материалом – авторами экспонируемых предметов выступают китайские учащиеся МПГУ. Выставочный проект напрямую связан с коллаборацией двух вузов – Вэйняньского педагогического университета (КНР) и МПГУ (Россия). Российские и китайские педагоги объединяются с целью развития принципов академической российской школы живописи на китайской почве.

Очевидно, что концепции выставок, посвящённых китайскому искусству, успешны в России в том случае, если организаторы соотносят творчество мастеров Востока с деятельностью российских авторов. Это достигается несколькими путями. Первый путь состоит в том, чтобы представить экспозицию, которая бы совмещала произведения китайских и российских мастеров, созданных в контексте схожих явлений в художественной жизни двух стран, например, традиций и современных течений, официального и неофициального искусства. Второй путь – создание «парных выставок», которые могут идти одна за другой или же одновременно,

но в разных местах, например, в России и Китае. Есть ещё путь, связанный с совместной творческой деятельностью художников двух стран и демонстрирующий их диалог непосредственно на примере созданных бок о бок работ, в том числе в ходе пленэрных практик. Художники-педагоги Российского государственного педагогического университета посетили китайскую провинцию Шаньдун, где совместно с китайскими коллегами провели выезды на пленэрную практику. Российские художники использовали свои навыки работы с цветом, чтобы изобразить природный пейзаж Лаошань в Циндао. Благодаря мастерству они смогли выразить своё понимание китайского природного ландшафта. Большое внимание в этих работах уделялось композиционным особенностям пейзажа, использованию цвета, детальному изображению каждого элемента в контексте общей панорамы без доработки в мастерской. Такой подход во многом определил перспективы творческих поисков китайских художников¹⁰⁸. Экспресс-выставки по итогам пленэра, обсуждение результатов, важны тем, что дают возможность увидеть в режиме настоящего времени процесс создания нового искусства.

Выставочная деятельность китайских художников в России в системе межкультурной коммуникации в первой четверти XXI века порождает инновации на основе традиций в переплетении принципов художественного видения разных, но близких по духу художественных школ.

Межкультурная коммуникация — лидирующий аспект развития межкультурного диалога между Россией и Китаем. Анализ выставочных проектов, реализованных в течение 2007–2022 годов, показывает, что в настоящее время сложилась новая система межкультурной коммуникации, которая проявляется в подходах к организации в России выставок китайских художников в первой четверти XXI века и породила три основные формы выставочной деятельности.

¹⁰⁸ Блинова Е. К., Березовская О. А. Художники Герценовского университета на пленэре в Китае. СПб., 2015. 151 с.

Первая форма связана с партнёрскими выставками музеев и галерей двух стран, которые преимущественно посвящены искусству прошлого.

Вторая форма обусловлена интересом к актуальному искусству Нового Китая, с которым кураторы знакомят российскую публику.

Третья форма – это организация совместных выставок китайских и российских авторов и отчётов по проведенной пленэрной практике в России.

Существующий трансграничный художественный обмен привел к изменению структуры выставочной деятельности, а новая структура, в свою очередь, меняет систему межкультурной коммуникации.

Выводы по 2 главе.

На основании рассмотренного выше материала можно сделать следующие выводы:

- Выставочная деятельность китайских художников в России в XX – первой четверти XXI века развивалась в условиях политического и культурного диалога между двумя странами. Существует прямая взаимосвязь между интенсификацией выставочной деятельности китайского искусства и сближением России и Китая, тогда как охлаждение и даже разрыв дружественных отношений между странами приводил к упадку выставочной деятельности китайских мастеров в России.
- Государственная поддержка является основным фактором, который регулирует и определяет характер выставочных проектов китайских художников в России в XX – первой четверти XXI века.
- Начиная с XX века и до настоящего времени выставочная деятельность китайских живописцев претерпевает серьезные изменения на всех уровнях, что объясняется сменой общественного сознания, научно-техническим развитием, процессами глобализации и связанным с ней повышением мобильности деятелей искусства, формированием арт-рынка.

- Выставки китайского искусства, проходившие в советский период, стали первым опытом соприкосновения российского художественного мира с китайским искусством как носителем загадочной и экзотической восточной эстетики. Несмотря на то, что выставочные мероприятия искусства Китая в СССР имели не систематический характер, а их организация отличалась существенными недостатками, которые приводили к нарушению коммуникации между экспонируемым искусством и зрительской аудиторией, все же эти выставки заложили надежную основу для восприятия китайской художественной традиции, помогли в утверждении ориентализма в советском искусстве.

- Выставки с конца XX века имеют принципиально иной характер: это систематические мероприятия, которые отличаются высоким уровнем подготовки и применения новейших технологий.

- С точки зрения технологий и форм проведения выставок в настоящее время ведущую роль приобретают цифровизация, информационные и телекоммуникационные технологии. В то же время опыт многих выставочных мероприятий показывает, что несмотря на безусловные преимущества Интернета и соцсетей в продвижении экспозиции, обеспечении непосредственной обратной связи с аудиторией, полностью виртуальные выставки в условиях коронавирусной эпидемии – явление скорее вынужденное и временное. «Технологии развиваются, но нужно учитывать, что ни журнал, ни газета не могут нести ту же коммуникативную пользу, что и выставка. Безусловно, они имеют влияние, но их минус состоит в том, что они дают людям лишь абстрактное представление. В то время как выставочные центры предлагают наглядно оценить объект, повзаимодействовать с ним. Даже доведенные на данный момент до совершенства информационные технологии не способны заменить выставочные мероприятия. При чтении про объект у человека будут возникать вопросы, на которые он не имеет возможности получить моментальных ответов. Поэтому возрастает потребность в личном контакте».

- Если выставки китайского искусства советского периода были частью исключительно музейно-выставочной и музейно-исследовательской сфер, то в современной выставочной практике китайских художников пересекаются также образовательная и художественно-просветительская сферы.

- Трансформация выставочной деятельности к XXI веку привела к функционированию выставки как компонента сложного комплекса, объединяющего также связанные научные мероприятия (научные проекты и конференции) и мероприятия художественно-образовательного и художественно-просветительского характера: лекции, мастер-классы и прочее.

- По сравнению с советским периодом, когда выставки китайского искусства имели обобщающий характер и основывались лишь на историческом принципе, на современном этапе существует огромное разнообразие подходов к организации выставочного материала. Проходят выставки общего характера, объединяющие творчество нескольких китайских художников, персональные, сфокусированные не на общих тенденциях в развитии современного китайского искусства, а на художественном методе отдельного китайского мастера. Весьма многочисленными являются совместные российско-китайские выставки, концептуальной основой которых является диалог между искусством двух стран.

- По сравнению с советским периодом в настоящее время удалось достичь привлечения к организации выставок широкого числа организаций, в том числе негосударственного характера. Можно выделить следующие группы инициаторов выставок китайского искусства: российские и китайские музеи; российские и китайские образовательные учреждения; выставочные центры России; союзы художников; объединения и организации национально-культурного характера; правительство России и Китая.

Глава 3. Интерпретация природного ландшафта в пленэрной практике китайских художников в России

В настоящей главе представлен анализ пленэрных практик китайских мастеров в России в XX – первой четверти XXI века и их влияние на творчество художников. На примере произведений пленэрной живописи ряда художников раскрываются творческие концепции китайских мастеров и основные особенности их пленэрной живописи. Путем систематизации материала выделяются основные направления, в рамках которых на пленэрах в России осуществляется творческий поиск.

В соответствии с этим решаются следующие основные задачи:

- дать представление об условиях и особенностях проведения пленэрных практик китайских художников в России в контексте китайско-российского сотрудничества (XX – первая четверть XXI века);
- сформировать представление о пленэрных практиках отдельных китайских мастеров в России, проанализировать художественные особенности пленэрной живописи, созданной в ходе этих практик, и раскрыть творческие концепции и подходы китайских мастеров к воплощению российских пейзажей в условиях пленэра;
- систематизировать художественные особенности пленэрной живописи, созданной китайскими художниками в России, и установить основные направления творческого поиска мастеров и пути творческого осмысления российских пейзажей на пленэрах в России.

3.1 Пленэрные практики китайских художников в России в XX – первой четверти XXI века

Пленэрные практики, как показала первая глава настоящего исследования, являются неотъемлемой и значимой частью современного китайского искусства и художественного образования. Возвращаясь к вопросу о том, что глубокое и систематическое освоение китайскими художниками принципов пленэра произошло под влиянием советских представителей реалистической живописи, начиная с 1950-х годов XX века, можно сделать вывод о том, что до этого времени не представляется возможным говорить о проведении каких-либо пленэрных практик в Китае. В то же время в условиях успешного политического диалога КНР и СССР реализуются масштабные программы обучения китайской молодежи в вузах СССР. «В середине 1950-х годов большинство лучших мастеров Китая и искусствоведов получали образование в СССР. Так, наибольшее количество китайских студентов было направлено в Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина»¹⁰⁹. Отрывочные сведения об обучении молодых китайских художников в СССР можно почерпнуть в публикациях таких исследователей, как: Го Сяобинь, Ян Цзин¹¹⁰, Ван Цинтянь¹¹¹ и др.

Очевидно, что пленэрные практики китайских студентов в СССР проходили в первую очередь в условиях обучения в советских художественных вузах. Пребывание китайских студентов в СССР длилось 3-5 лет, и, по-видимому, каких-либо визитов для участия в пленэрах после

¹⁰⁹ Го Сяобинь. Влияние русской и советской реалистической живописи в Китае 1950–1960-х годов: рецепции и традиции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ имени С. Г. Строганова. 2017. № 1. С. 204.

¹¹⁰ Ян Цзин. Основные этапы подготовки китайских художников в творческих вузах России // Научное мнение. 2015. № 8-1. С. 196–199.

¹¹¹ Ван Цинтянь. Влияние советского искусства на развитие китайской масляной живописи // Университетский научный журнал. 2017. № 29. С. 83–88.

окончания обучения не было. В то же время изучение вопроса о характере данных практик и их влиянии на творчество китайских художников затруднительно в связи с существенной нехваткой материала по данному вопросу.

Интенсивное развитие пленэрных практик китайских художников в России наступает в начале XXI века, в новых принципиально иных условиях. Установка китайских и российских вузов на повышение мобильности педагогов и студентов, развитие международного сотрудничества и программ обменов приводят к интенсификации сотрудничества, в том числе в области организации и проведения совместных пленэров. Кроме того, в современном глобализирующемся обществе личные и профессиональные контакты между художниками разных стран становятся все более частыми и регулярными, во многом благодаря информационным технологиям. Подготовка и продвижение многих проектов облегчается возможностью общения в виртуальном пространстве.

Российско-китайское сотрудничество в области пленэрной практики является одним из примеров концепции «международный пленэр», феномена, уже получившего некоторое освещение в научной литературе¹¹². Интерпретация данного понятия в первую очередь осуществляется как некой формы межкультурного диалога, а также международного сотрудничества в сфере искусства. Как указывает, например, исследователь

¹¹² См., например: Воронцова Л. С. Международный пленэр как форма развития культурных связей между Россией и Монголией // Культурное пространство России и Монголии: материалы VIII международной научно-практической конференции, 26–28 сентября 2019 г. / Восточно-Сибирский государственный институт культуры, Монгольский государственный университет культуры и искусств; отв. ред. Е. Ю. Перова. Улан-Удэ, 2019. С. 173–181; Кузнецов М. Е. Международный пленэр как средство знакомства с культурой и историей региона // Архитектоника региональной культуры: сб. науч. тр. 2-й Всероссийской научно-практической конференции, 19 декабря 2019 года / Юго-Западный государственный университет, Кафедра архитектуры, градостроительства и графики; отв. ред.: Е. Г. Каракулева. Курск, 2019. С. 113–116; Логун Н. Ч., Габелия Л. С. Международный арт-пленэр «Краски осени Абхазии» в контексте современной пленэрной живописи // Современные тенденции в обучении и воспитании средствами искусства: сб. науч. ст. / Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева; отв. ред.: Г. Г. Тенюкова, Е. В. Бакшаева. Чебоксары, 2017. С. 42–45; Салацкая Д. А. Международные арт-пленэры как способ поддержки и популяризации изобразительного искусства // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2019. № 1. С. 152–157; Шаюнова О. В. Международный пленэр // Традиции художественной школы и педагогика искусства: сб. науч. тр. Вып. 10 / Российский педагогический университет им. А. И. Герцена; ред. Громов Н. Н. СПб, 2008. С. 204–209.

Д.А. Салацкая, в настоящее время пленэры стали особой формой творческого общения, в ходе которого также происходит «обмен опытом художников из различных регионов и творческих школ России и мира, получение новых впечатлений, которые становятся основой художественных произведений. В настоящее время, помимо художников, участие в поездках принимают искусствоведы, научные сотрудники музеев, меценаты, коллекционеры и любители арт-туризма. В рамках пленэров проходят выставки, круглые столы, семинары, мастер-классы и творческие встречи»¹¹³. Кроме того, постоянно расширяется география проводимых пленэров и круг их участников.

М.Е. Кузнецов подчеркивает коммуникативные возможности пленэра и его значимость в межкультурном диалоге: «Такое событие, как международный пленэр, является значительным импульсом на пути к расширению рамок межкультурного пространства. Следствием этого импульса является укрепление авторитета российского изобразительного искусства, сохранение и преумножение художественных традиций, взаимопонимание и общение при помощи невербальных средств, на языке искусства»¹¹⁴.

Современные пленэрные практики китайских художников в России проходят в двух формах: без участия художников из других стран и при участии художников из других стран. Примером первого типа пленэрных поездок можно считать визит китайских мастеров из Пекина, Харбина и Хэйхэ в Благовещенск, который состоялся в 2012 году и продлился почти месяц¹¹⁵. Международные пленэры, участниками которых становятся

¹¹³ Салацкая Д. А. Международные арт-пленэры как способ поддержки и популяризации изобразительного искусства // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2019. № 1. С. 157.

¹¹⁴ Кузнецов М. Е. Международный пленэр как средство знакомства с культурой и историей региона // Архитектоника региональной культуры: сб. науч. тр. 2-й Всероссийской научно-практической конференции, 19 декабря 2019 года / Юго-Западный государственный университет, Кафедра архитектуры, градостроительства и графики; отв. ред.: Е. Г. Каракулева. Курск, 2019. С. 114.

¹¹⁵ Китайские художники пишут виды Благовещенска // Мой Благовещенск: обзор новостей Благовещенска и Амурской области. Благовещенск, 23.05.2012. URL: <https://www.blagoveshensk.ru/news/culture/46291/?ysclid=mldaasqp184688267> (дата обращения: 21.02.2026).

живописцы из разных стран, являются более регулярными, масштабными и вызывают большой общественный резонанс.

Так, например, в 2019 году состоялся проект «Бирский Пленэр – 2019», который проходил вместе с международным симпозиумом «ARTheART». Участниками проекта стали более 30 российских художников и китайские мастера Йю Гэ и Дзяо Сюэбин¹¹⁶.

В сентябре 2017 года в Курске состоялся масштабный международный пленэр, приуроченный ко Дню города. Участниками проекта стали не только ведущие художники из разных регионов России, но также сирийский живописец Фирас Эль Шейх и китайский мастер Цао Сюн¹¹⁷.

Кроме того, важным проектом для развития пленэрной практики китайских художников в России стал выезд на пленэр в Екатеринбург в 2017 году. Запечатлеть пейзажи Верхотурья приехало сравнительно большое число живописцев Китая: более двадцати деятелей искусства и сотрудников китайских вузов Китая: Ван Гуйшэн, Ван Си, Ван Чанчунь, Ван Шаша, Гу Цзун, Е Нань, Жун Сухэ, Ли Мэнхун, Ли Юнчжун, Ляо Чжэндин, Син Цзысюань, Сун Минсяо, Сунье Таожань, Сюэ Игэ, Хань Чуньци, Хуан Шэнсянь, Хуан Юаньпэн, Цинь Е, Чжан Айнин, Чжао Дэчэн, Чжао Цзюньмин, Чэн Сянхуэй, Чэнь Чуань, Ши Цзя, Юй Вэй, Юэ Фэн, Юй Юй, Ян Цзюньфэй¹¹⁸.

Важно отметить, что современные пленэрные проекты обнаруживают тесную связь с музейно-выставочной сферой. В большинстве случаев по результатам пленэров проводятся выставочные мероприятия. Например, выставка по итогам пленэра в городе Бирск прошла в Бирском историческом

¹¹⁶ «Бирский пленэр» 2019 // Бирский исторический музей. 13.06.2019. URL: <http://birskmuseum.ru/birskij-plener-2019/> (дата обращения 06.02.2026).

¹¹⁷ В Курск на пленэр приедут художники из Сирии и Китая // Радио Курс. Курск, 14.09.2017. URL: <https://radio-kurs.ru/31494-v-kursk-na-plener-priedut-hudozhniki-iz-sirii-i-kitaya.html> (10.03.2026).

¹¹⁸ «Пейзажи Верхотурья: выставка масляных картин китайских художников, написанных во время пленэрной практики в Екатеринбурге / Санкт-Петербургский Союз художников // ВКонтакте. Выставочный центр на Большой Морской, 38. СПб., 12.08.2017. URL: https://vk.com/wall-15080902_8359 (дата обращения: 27.02.2026).

музее. Работы, написанные в ходе Курского пленэра, были представлены на выставке, прошедшей в мэрии города. Выставка произведений, написанных в ходе пленэрной практики в Екатеринбурге, под названием «Пейзажи Екатеринбурга» состоялась в выставочном центре Санкт-Петербургского Союза художников. Кроме того, обычной практикой является передача части картин в музеи: 12 работ по итогам пленэра в городе Бирск дополнили коллекцию Бирского исторического музея; по итогам Курского пленэра каждый участник передал городу два произведения, которые вошли в фонд Курской галереи современного искусства.

Замечательным явлением современных пленэров, в которых участвуют китайские художники, является заинтересованность и поддержка со стороны широкого числа организаций: российские и китайские вузы и музеи, административные органы различных регионов России, союзы художников и др. Так, например, пленэр в Верхотурье и выставка «Пейзажи Екатеринбурга» получили научную поддержку Института китайской масляной живописи Научно-исследовательского института китайского искусства, Института искусств и СМИ Пекинского педагогического университета, Художественного института Педагогического университета Цзянси, Института инноваций Пекинской академии танца, Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, факультета изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Отдельного упоминания заслуживает наличие поддержки СМИ: официального Интернет-портала «Китайское искусство», портала «Искусство Ваньши», официального сайта еженедельной газеты «Гуанмин», информационного портала «Жэньминь», газеты «Китайский город»¹¹⁹.

¹¹⁹ «Пейзажи Верхотурья: выставка масляных картин китайских художников, написанных во время пленэрной практики в Екатеринбурге / Санкт-Петербургский Союз художников // ВКонтакте. Выставочный центр на Большой Морской, 38. СПб., 12.08.2017. URL: https://vk.com/wall-15080902_8359 (дата обращения: 27.02.2026).

3.2 Тональный стиль Цюань Шаньши

Как представитель первого этапа интеграции китайской и русской школ живописи, Цюань Шаньши представляет поколение китайских живописцев, работавших маслом и подготовленных после образования КНР. Цюань Шаньши занял весьма важное место в истории китайской масляной живописи. Благодаря многолетним поискам и исследованиям, художник не только глубоко познал язык западной живописной традиции, но также сыграл важную роль в процессе придания национального характера китайской живописи маслом.

Цюань Шаньши родился в октябре 1930 года в городе Нинбо, провинции Чжэцзян. После окончания средней школы хотел стать дирижером, кроме того, в течение некоторого времени работал диктором на радиостанции. Зимой 1949 года живописное произведение Цюань Шаньши было отобрано Государственной приемной комиссией, в то же время молодой человек подал заявление на участие в экзаменах и успешно поступил в Государственный художественный колледж Ханчжоу (позже переименованный в Восточно-Китайский институт Центральной академии изящных искусств)¹²⁰. В 1953 году Цюань Шаньши окончил вуз и остался преподавать в нем.

Осенью второго года преподавательской деятельности Цюань Шаньши представилась возможность обучаться в Советском Союзе. Художник был направлен в Ленинград, в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина АХ СССР на шесть лет. В период обучения в Советском Союзе Цюань Шаньши получил комплексную художественную советскую изобразительную подготовку, глубоко

¹²⁰ Ли Чуньянь, Ху Минци. Исследования процесса придания национального характера языку масляной живописи Цюань Шаньши // Художественные школы. 2017. № 33 (02). С. 198–200. (李春艳, 胡明琪. 全山石“民族化”油画语言探究[J]. 艺术百家, 2017, 33(02):198–200).

познакомился с европейской и русской культурой и искусством, а также провел обширную художественную практику. В молодости деятель искусства тяготел к традициям Венецианской школы живописи, скопировал большое количество шедевров Тициана Вечеллио (1488/1490 – 1576), сделал значительные достижения в области изучения западных приемов художественного выражения, что воплотилось в его дальнейшем творчестве. Во время учебы в Советском Союзе Цюань Шаньши активно исследовал западную живопись, углубляя понимание масляной техники, а также приобрел заметные индивидуальные характеристики в творчестве и приемах выразительности.

Русская живопись имеет длительную историю развития, на протяжении которой творило большое количество выдающихся мастеров искусства, например, И.И. Левитан, И.Е. Репин, В.И. Суриков, И.Н. Крамской и другие. В пятидесятые годы XX века в СССР появилось значительное число художников-реалистов. Подобная атмосфера оказала значительное влияние на творчество Цюань Шаньши, которое можно проследить уже в ранних работах художника¹²¹. В качестве особенности русского характера можно назвать безудержность, которая воплотилась в национальном искусстве и культуре. Художественное творчество мастера не сковано ограничениями, произведения проникнуты единым духом, им не характерны излишняя скрупулезность или преувеличенность. Цюань Шаньши прожил в России шесть лет, за этот период указанные художественные и культурные особенности повлияли на его творчество, а также отразились в последующих работах.

Советский Союз стал первой «базовой станцией» на пути изучения искусства Цюань Шаньши: он узнал, что в Советском Союзе как в реализме, так и в импрессионизме используют наиболее прямые и непосредственные живописные приемы. Позднее Цюань Шаньши работал в качестве

¹²¹ Ху Минци. Исследования «национального» языка масляной живописи Цюань Шаньши // Массовое искусство. 2016. № 20. С. 104. (胡明琪. 金山石油画艺术的“民族化”语言研究[J]. 大众文艺, 2016(20):104).

исследователя в Восточно-китайском институте Центральной академии изящных искусств, при этом обучение разделялось на два направления: первое – современная масляная живопись, использующая прямые живописные методы, представителем которой выступал У Даюй. Второе направление являло собой революционную реалистическую масляную живопись, требующую создания чернового проекта, а затем нанесения красок.

«В обучении живописи надо всесторонне и творчески использовать контрастный метод: писать природу в различных переходных состояниях освещения, погоды, времени дня, в интенсивных процессах ее внутренней жизни, чередовать различные формы этюдной и композиционной работы, писать этюды по памяти, представлению и воображению, в различных живописных техниках»¹²². В процессе работы с натуры только через сопоставление различных аспектов можно постичь тайну пространственного положения и изменения цвета в природе, чтобы затем на плоскости создать двухмерное изображение натуральных объектов.

В период обучения в Советском Союзе педагоги Цюань Шаньши А.А. Мыльников и В.М. Орешников были великими мастерами «прямой живописи» без написания эскиза и оказали значительное влияние на формирование художественных особенностей произведений Цюань Шаньши.

По мнению европейских художников, хорошая картина позволяет людям проводить ассоциативное мышление – именно в это время художник должен предоставить четкое воплощение движений кисти. Проведя исследования произведений западной масляной живописи, Цюань Шаньши осознал глубину этой важной истины. Мазки не только подчеркивают ритм

¹²² Ломов С. П. Живопись: учеб. пос. М., 2008. С. 4; Зубрилин К. М., Руднев И. Ю. Роль пленэра в системе художественного образования // Наука и Школа. 2016. № 6. С. 178.

произведений художника, но также выделяют персонажей и элементы пейзажа на картинах.

В пятидесятые годы XX века реализм как основной творческий прием наиболее точно соответствовал китайской социальной реальности и положению масляной живописи, что и определило выбор русской масляной живописи в качестве образца. Можно сказать, что творческая русская среда подарила Цюань Шаньши целостное понимание искусства масляной живописи. Следует отметить, что корни русской масляной живописи уходят глубоко в европейские художественные традиции, например, картины русских педагогов Цюань Шаньши А.А. Мыльникова и В.М. Орешникова обнаруживают множество следов Венецианской школы живописи, что в свою очередь вдохновило китайского деятеля на исследования западной живописи, а также оказало глубокое воздействие на формирование собственного художественного стиля.

Именно А.А. Мыльников повлиял на формирование индивидуального стиля художников второго этапа.

Стиль с тональным отбором – это подход к построению образа, основанный на сочетании вещей одного цвета или разных оттенков одного цвета.

Реалистические картины Цюань Шаньши имеют явные характеристики, в целом им характерны текучие насыщенные оттенки, стремительная работа художника как в выражении пейзажей, так и персонажей. Как бы кропотливо и детально ни писал художник, в его работах не найти следов старательного исправления картин: это позволяет зрителям ощутить необыкновенную свободу при рассмотрении произведений. Картины Цюань Шаньши отличаются искусным выбором и выражением цвета, что наполняет работы жизненными силами и гибкостью, передавая зрителям совершенно естественные чувства.

В качестве примера можно привести картину Цюань Шаньши «Деревушка у подножия горы Куньлунь» (Приложение 2. Илл. 1). Здесь

мастер использовал простые цвета и изобразительные формы, воплотив удивительный «персиковый источник вне пределов людского мира»: белые облака, вершины гор, рощи – все это умело организовано художником на полотне. Произведению не характерна излишняя прорисовка деталей и художественная отточенность, персонажи и дома выступают украшением пейзажа, придавая картине целостность и энергичность. Каждый мазок воплощает спокойствие и тишину деревеньки, заставляя человеческие сердца стремиться к этому месту. Другой пример – картина «Алтай» (Приложение 2. Илл. 2) отличается насыщенными и богатыми оттенками, благозвучным переплетением мазков. Здесь голубое небо сменяется белыми облаками, рождая перед глазами зрителей атмосферу спокойствия, отражая лаконичный, простой стиль живописи идей се-и Цюань Шаньши. На картине предстает зеленая трава и дорога, по которой идут два или три человека, большая площадь полотна равномерно покрыта цветом. Полотно демонстрирует искусные живописные техники Цюань Шаньши и позволяет зрителям ощутить тихую красоту жизни. Реалистические картины художника отличаются точностью изобразительных форм, богатством цвета без скрупулезной детальности, тонкими переходами мазков, энергичным и свободным использованием кисти, а также удивительным чувством ритма и лиричностью.

Формирование отточенных техник Цюань Шаньши имеет тесную связь с периодом обучения в России. В период пребывания в России внутренняя ситуация в стране была похожа на положение в Китае: совсем недавно завершилась Вторая мировая война, и население нуждалось в произведениях на исторические темы, способных вдохновлять и воодушевлять. Таким образом, в стране появилось большое количество реалистических масляных картин. В период обучения за границей Цюань Шаньши познакомился с большим количеством реалистических произведений, в особенности его впечатлило воплощение персонажей – это

оказало значительное влияние на ряд последующих портретных работ художника.

Будучи выдающимся деятелем современного китайского изобразительного искусства, Цюань Шаньши внес значительный вклад в художественную сферу и подготовку талантов. Поскольку в молодости художник обучался в СССР, русская культура и искусство оказали глубокое влияние на его художественные достижения и творческое выражение. Он сформировал собственные уникальные приемы художественной экспрессии и творческие методы, внося ценный вклад в исследования последующих поколений.

3.3 Современная живопись идей Дай Шихэ в технике масляной живописи

Китайский художник Дай Шихэ следует собственному пути развития в области масляной живописи. Принципы его художественной теории и новаторские картины несут в себе глубокие культурные смыслы. Непрерывные творческие поиски новых идей и художественной выразительности, смешение различных художественных подходов и выразительных средств сформировали уникальный авторский стиль художника, отличающийся глубокой внутренней содержательностью и воплощающий чувства и переживания художника. Высокий уровень мастерства Дай Шихэ позволил ему стать одним из важнейших представителей современных ученых и художников Китая.

Изобразительное искусство России и Китая глубоко и многогранно, каждое обладает своим неповторимым обликом. На российско-китайской художественной выставке «Стремительное течение реки» (Выставка академических художественных школ Пекина и Санкт-Петербурга в НИМ РАХ), состоявшейся 3 июля 2016 г. в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств, китайская сторона была представлена картинами Фань Дианя, Сунь Тао, Су Гаоли и др., среди них также была представлена работа Дай Шихэ «Под окном после дождя» (приложение 2. Илл. 5), внесшая в свое время большой вклад в искусство свободной живописи идей се-и в масляной технике. Дай Шихэ активно выступает за сосуществование двух стилей китайской живописи – рисования с натуры с выявлением характерных особенностей предмета се-шэн и живописи идей се-и. В своем творчестве он сочетает теорию восточной живописи с западными приемами и техникой. Художник глубоко воспринял традиции живописи идей, непрерывно обогащал свой художественный язык и

посредством исследования и анализа композиции, теорий формы и цвета создал собственную эстетику.

Усилия любого художника должны быть в определенной мере посвящены поиску прорывных моментов в искусстве. Однако эти поиски не могут ограничиваться техниками и формами художественной выразительности, но должны быть направлены на создание новых идей и концепций. По словам Дай Шихэ, «исследование (предмета) – это духовные поиски», исследование – это внимательное всматривание, тщательная работа, актуализация. Творчество существует не только ради самого себя, но и является способом сосуществования с самим собой; учиться писать картины – значит учиться смотреть себе прямо в душу. Хорошая картина рождается в сердце.

Дай Шихэ (1948 г. рожд.) – маньчжур, выходец из провинции Ляонин. Родился в Пекине в сентябре 1948 г., в настоящее время является членом Союза художников Китая, членом правления Общества по изучению масляной живописи, членом Ассоциации художников масляной живописи Китая. В 1981 г. Дай Шихэ окончил магистратуру факультета масляной живописи Центральной академии изящных искусств и остался там преподавать. В 1988 г. в составе научной группы посетил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, где проходил повышение квалификации в мастерской А.А. Мыльникова. В это время художник смог провести выставки собственных произведений в Ленинграде и Одессе. В 1989 г. он отправился изучать коллекцию Килского университета в Англии и музейные собрания Парижа. В Англии Дай Шихэ также организовал индивидуальную выставку, в тот же год получил приглашение и посетил международный симпозиум масляной живописи в СССР. В 1995 г. стал деканом факультета дизайна в Центральной академии изящных искусств, профессором факультета масляной живописи, освоил в совершенстве масляную технику. Среди работ художника, выполненных маслом, есть следующие портреты знаменитых людей: «Ци Байши», «Хуан

Биньхун», «Линь Фэнмянь» (получила высшую награду на выставке китайской масляной живописи), серия картин «В комнате» (1990-1997 гг.), серия пейзажей (1996-2006 гг.). Дай Шихэ является автором книг: «Творчество на холсте», «Беседы об эскизе» (в соавторстве), «Академические приемы и техники реализма», «Собрание трехгодичных заметок», «Преподавание живописи идей в технике масляной живописи».

Дай Шихэ относится ко второму поколению китайских ученых, приезжавших в СССР для повышения квалификации. Во время обучения китайский художник испытал сильное влияние своего наставника. Дай Шихэ не только системно овладел традиционными академическими приемами и техниками реализма, но и воспринял реалистическое искусство Мыльникова. Полученный в России опыт заложил основу для будущей педагогической деятельности китайского профессора на факультете масляной живописи Центральной академии изящных искусств в Китае.

После возвращения в Китай в живописи Дай Шихэ складывается самостоятельный стиль.

По мнению Дай Шихэ: «В написании с натуры (се-шэн) нужно придерживаться двух убеждений. Во-первых, природа никогда не повторяется, цвет неба вчера и сегодня разный; у художников, следующих за природой, всегда свежие впечатления, поэтому первое убеждение заключается в том, что в каждом новом произведении должна быть новая тема, новая картина – это новый опыт. Если не соблюдать эту установку, то художник обязательно попадет в ситуацию, когда начинает думать, что уже достиг мастерства, и пишет картины по привычке. Во-вторых, бамбук, написанный кистью, – не тот, что в воображении, а бамбук в воображении – не тот, что перед глазами. Между моментом, когда художник видит предмет, и моментом изображения его на полотне и существует творчество»¹²³.

¹²³ Дай Шихэ. Преподавание живописи идей. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2007. С. 71. (戴士和.写意油画教学[M].北京: 北京大学出版社, 2007:71).

В Китае постепенно рос интерес к пейзажной живописи в стиле се-шэн, основоположниками которого были Дай Шихэ, Дуань Чжэнцзюй, Бай Юйпин, Ван Кэцзю (художники северных провинций), Чжан Дунфэн, Чэнь Хэси (выходцы с юга страны), Цуй Гоцянь, Дэн Сюй, Чжу Ша (представители западных провинций) и др. Эти деятели в своих творческих поисках отыскивали новые идеи и выразительные приемы, отличные от традиционных, и создали большое количество картин, обладающих неповторимым очарованием и яркими особенностями. В истории развития пейзажной живописи маслом в Китае подобный феномен произошел впервые и вызвал широкий интерес в художественных кругах, создав новый метод в масляной живописи. Дай Шихэ – один из самых авторитетных и успешных художников в области теории искусства и творческой деятельности. Он является профессором Центральной Академии изящных искусств, и помимо участия в различных культурных мероприятиях, проводимых на официальном уровне, много времени посвящает преподаванию живописи и созданию картин малого формата, в которых находят отражение размышления художника о содержании картин как таковых. В данных произведениях понятие «идеи» китайской традиционной живописи можно проанализировать наряду с реалистическим подходом се-шэн. Стил се-шэн (написание с натуры) всесторонне исследует изображаемый объект, в творческом процессе объект на холсте становится все более живым, что может стать поводом к размышлению о содержании и форме объекта.

По словам Дай Шихэ, «реалистическая живопись се-шэн имеет особую одухотворенность, она не похожа на фотографию. Формы и цвета вызывают особое чувство «реалистичности», непередаваемое термином «чувство меры». Живопись се-шэн следует логике, но каждый раз находится за пределами предсказуемых логических выводов. Чувства и эмоции конкретного мига времени, фиксируемые на фото, можно назвать живыми, но каждый мазок и взмах кисти художника на холсте больше, чем один единственный миг. Движения кисти обобщают повторения и сравнения

постоянного наблюдения за предметом, это другая одухотворенность, которая заслуживает самого пристального внимания. В живописи мы постоянно в поиске, ищем более простую, прямую, ясную силу выразительности, и в то же время ищем нечто более насыщенное и глубокое»¹²⁴.

Дай Шихэ постоянно делает попытки соединить в своем творчестве художественные идеи китайской живописи с гуманистической направленностью западной культуры. Кроме преподавания и творчества, он тратит много времени на исследования в области теории искусств, результатом этих усилий стали книги: «Академические приемы и техники реализма», «Собрание трехгодичных заметок», «Преподавание живописи идей в технике масляной живописи», «Смотрю на свет» и др.

Написание с натуры в технике масляной живописи – это отражение особого душевного состояния и творческого процесса, при этом не нужно останавливаться только на поисках художественной формы, необходимо следовать истинным чувствам, найти особое настроение и свободно выразить его на холсте. Например, серия работ Дай Шихэ «Цзиньшаньлин» (дословно «Хребты Золотой горы») воспроизводит представление автора о художественной форме, через упрощение и уплощение передает миг схватывания художником натуры, с помощью особого и свежего взгляда живописец передает ощущения в гипертрофированной форме. В этот момент на холсте появляется не только воспроизведенный художником предмет, но и целый мир, наполненный ощущениями и чувствами.

В ноябре 2008 г. Музей изящных искусств Китая организовал выставку «Вслед за кистью: выставка картин в стиле живописи идей се-и Дай Шихэ», на которой были представлены две картины: первая картина «Цзиньшаньлин» (приложение 2. Илл. 3) («Хребты Золотой горы»)

¹²⁴ Выставка масляной живописи «Шедевры». 2016-09-10 / куратор Чжао Син Э; Sunshine International Art museum // Sina. Пекин, 05/09/2015/ URL: <https://collection.sina.com.cn/ddys/yh/2016-09-05/doc-1fxvqctu6235232.shtml> («化境”大型写生展 - 当代油画写生作品展.2016-09-10)(дата обращения: 12.02.2026)

изображает отрезок Великой китайской стены у северной границы Пекина, на второй картине «Улица Цзиньчжун» (дословно «Финансовая улица») изображено современное здание в деловом районе в центре Пекина. В основной идее и художественных приемах картин скрыто сравниваются смыслы начальных иероглифов горы и улицы («цзинь» – золотой), один изображенный объект относится к древности, а другой – к современности. С этой точки зрения он объединяет историю и реальность современного города, напоминает о ценности бытия и постоянном появлении нового.

При знакомстве с творчеством Дай Шихэ можно сделать вывод, что обе картины были созданы как пейзажи. При анализе живописи идей в технике масляной живописи можно заключить, что стиль художника относится к стилям «сконцентрированного на деталях воплощения» шу-ти и «разряженного в деталях воплощения» ми-ти традиционной китайской живописи, более того, художник делает попытки объединить в работах оба стиля. Ритм чередования стилей занимает особое место в двух вышеупомянутых пейзажах. Это неопределенная точка наблюдения и расстановка позиций, что делает понятным творческий процесс: художник располагал пятна и точки, реорганизовывал и упорядочивал элементы, сообразуясь со своими ощущениями и чувствами. В связи с этим в работе элементы композиции занимают важное место и несут каждый свою функцию. Плотная композиция картины состоит из разных линий, цветовых пятен и предметов. С помощью превращения реального в выдуманное, сложного – в простое, перекликивания густого и жидкого, смены движения на статику, «сконцентрированного» на «разряженное» и других приемов, а также с помощью особой живописной манеры и мазков кисти находят выражение ощущения и мысли художника. Это взаимное порождение нереального и реального, диалектический метод, присутствие одного в другом есть в его картинах и является сутью живописи идей Дай Шихэ.

Картина «Гора Циншань после дождя» (приложение 2. Илл. 4) была написана Дай Шихэ в 2008 г. Горы на картине – предмет эстетических

поисков и классический сюжет китайской живописи, символизирующий возвращение к естественности и природе, в то же время здания перед горой выполнены в перспективе, свойственной методу русского реализма. Автор находит баланс в эстетических подходах разных традиций, что создает совершенно особое очарование живописного полотна и делает его весьма интересным. «Голубой цвет используется в Китае уже более 2000 лет и обычно символизирует жизненную силу, молодость и природу. Связанный с восходом солнца на востоке, он означает новые начинания и зарождение жизни. Циан также отражает китайскую философию «единства неба и человечества», которая подчеркивает гармоничные отношения между человечеством и природой»¹²⁵. Очарование картины состоит в том, что, когда зритель смотрит на нее, в душе возникает отклик. Художественные стили картин – это отражение размышлений художника. Вне зависимости от того, содержит ли работа идеи древней восточной философии или гуманистическую направленность русской живописи, – все воплощает глубокое уважение ко времени. Дай Шихэ создает разные картины, но их объединяет то, что они являются художественным отражением чувств и эмоций автора. Дай Шихэ пробует воспроизвести живописный эффект в пейзажах малого формата. Вне зависимости от изобразительных приемов русской живописи и китайской композиции или приемов китайской живописи и русской композиции, творчество художника не ограничивается формальными нововведениями, а стремится отыскать язык художественной выразительности за пределами холста.

П. Шепард считал, что «Выйти из картины и рассмотреть её» – это размышления западной живописи о рисовании с натуры. В китайском традиционном искусстве есть не менее важное понятие «живописи идей се-и», где «идея» – это не только чувства художника, отображенные в похожем

¹²⁵ Ван Шутун. Влияние регионального климата и освещения на цвет в живописи // Вестник ГГУ. 2024. № 6, 30.12. С. 35–42. URL: https://vestnik-ggu.ru/arhiv_nomera/6_2024/%D0%98%20%D0%92%D0%B0%D0%BD%20%D0%A8%D1%83%D1%82%D1%83%D0%BD%20%20%2035-42.pdf (дата обращения: 24.02.2026).

предмете или явлении, переживания, настроение и субъективное сознание - это впечатление и исследование предмета, попытка передать его «душу», суть. Таким образом, в китайской живописи можно обнаружить большое число работ, выполненных в наивной «детской» манере и изображающих явления природы, а также авторские духовные поиски. Это та самая осмысленность, к которой стремятся китайские художники. Как говорит Дай Шихэ, «живопись идей – это художественный прием и состояние души». Художник полагает, что это более высокий уровень творчества, где раскрывается сила личности.

3.4 Дуальность пейзажного стиля Ван Теню

Ван Теню – профессор Художественного института Университета Цинхуа, почетный академик Российской академии художеств, почетный доктор и профессор Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, председатель общества выпускников художественных вузов СССР и России. Ван Теню – выдающийся мастер масляной живописи, на творчество которого значительное влияние оказало обучение в 1995–1998 годах в Государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Санкт-Петербурге.

27 апреля 2019 года в Пекине открылась выставка масляных пейзажей художника Ван Теню «Звуки шагов», написанных в ходе пленэрной практики в России и странах Европы. Мероприятие состоялось в Академии живописи Китая при Художественно-исследовательском институте Китая, организаторами выступили Ассоциация студентов Европы и Америки, обучающихся в художественных вузах России (СССР), и Музей искусства при Академии живописи Китая. Всего на выставке вниманию общественности были представлены около 60 произведений, посвященных зарубежным пейзажам и их индивидуальному восприятию художником.

Ван Теню отметил: «В молодости я познакомился с произведениями западной классической литературы, музыки и фильмами и прочувствовал абсолютно иной жизненный контекст; когда я просматривал живописные альбомы, увиденные мною загадочные древние города, церкви, березовые рощи, озаренные солнечным светом, речушки, убегающие к горизонту – все эти пейзажи формировали мои эстетические вкусы, духовные стремления и культурные чувства... Именно это вызвало во мне желание обучаться в России, погрузиться в мир искусства, ставший мечтой, начать творить и

чувствовать, следуя велениям сердца, а также обнаружить истинные смыслы искусства масляной живописи»¹²⁶.

Возможность обучения в России позволила Ван Теню глубоко погрузиться в мир русской культуры, в полной мере ощутить творческую и художественную атмосферу, царящую в Санкт-Петербурге. Строгий образовательный подход в Государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Санкт-Петербурге позволил художнику укрепить правильные творческие привычки, воспитать в себе чувственность и открытость к миру, развить умение наблюдать и улавливать моментальные изменения внешней среды. По мнению художника, комплексное обучение изобразительным основам очень важно, он отмечает: «Люди моего поколения выросли в особых исторических условиях, которые определили несистематический характер нашего образования. Я надеюсь, благодаря трехлетнему обучению за границей восполнить пробелы моего образования»¹²⁷. Трехлетнее обучение в России помогло Ван Теню укрепиться в выборе направления своего творчества, а также позволило утвердить собственные взгляды и концепции, сформировать оригинальную манеру письма. Художник отмечает: «Пленэр – мой образ жизни». В каждом дне, в каждой минуте и секунде Ван Теню находит мимолетную красоту мгновения, в самых заурядных и повседневных ландшафтах обнаруживает удивительное очарование и жизненную энергию. Его картины естественны и полны глубоких чувств и переживаний, искренни и насыщены авторскими идеями и взглядами.

¹²⁶ Открытие выставки пленэрных произведений Ван Теню «Звуки шагов», написанных в Европе: «пленэр – мой образ жизни», 27 апреля — 7 мая 2019 // Художественный Китай. Пекин, 28.04.2019. URL: <https://ysppw.net/e/wap/show.php?classid=2&id=488&style=0&bclassid=0&cid=1&cpage=16> (дата обращения: 12.02.2026). («足音»王铁牛欧洲写生作品展开幕 王铁牛：“写生是我的一种生活方式”. 艺术中国).

¹²⁷ Товарищество передвижных художественных выставок и Китай. Интервью с Ван Теню. 03 февраля 2018 / Шанхайский музй. Artron: сайт искусства. Гуанчжоу, 03.02.2018. URL: <https://news.artron.net/20180203/n989629.html> (дата обращения: 12.02.2026). (《巡回展览画派与中国》王铁牛访谈 2018-02-03 10:43:55 来源: 上海博物馆).

В августе 2019 года Ван Теню во главе группы студентов и художников прибывает в Санкт-Петербург на пленэрную практику. Санкт-Петербург – это культурный и художественный центр России, город, в котором творили крупнейшие русские пейзажисты – И. Е. Репин, В. Е. Маковский, И. И. Шишкин, И. К. Айвазовский, А. И. Куинджи и др. Этот город хорошо знаком художнику, прошедшему здесь живописную подготовку, его архитектура и природа вызывают у Ван Теню сильные чувства и эмоции. В творческих произведениях китайский мастер стремится всесторонне отразить атмосферу Санкт-Петербурга, продемонстрировать его художественный и культурный дух, а также передать авторское понимание и восприятие различных уголков города. В процессе пленэрной практики в Санкт-Петербурге Ван Теню стремится ко всестороннему погружению в местную среду, проводит глубокий анализ изображаемых объектов и явлений, выбирая среди многообразия городской жизни наиболее памятные места. В качестве примера можно привести такие работы художника, как «Собор Успения Святогорского монастыря. Место упокоения А. С. Пушкина», «Крепость Орешек», «Английская набережная в сумерках», «Этюд в пригороде Санкт-Петербурга – Сергиевке».

Выбранные Ван Теню места для написания этюдов отражают преклонение китайского мастера перед российской школой живописи и великими русскими художниками. Кроме того, Ван Теню заостряет внимание на историческом значении архитектуры. В качестве примера можно рассмотреть картину «Музей-усадьба И. Е. Репина 2 (уголок в саду)» (Илл. 14). Перед глазами зрителя разворачивается природный пейзаж, позволяющий ощутить творческое состояние художника и окружающую его среду. Изображая сад в музее-усадьбе И. Е. Репина, Ван Теню использует глубокие насыщенные цвета, создавая величественный и торжественный вид. Тема данного творческого произведения памятна и значима для Ван Теню, в содержании и выразительных формах картины прослеживаются глубокие размышления художника. На картине – характерный русский

природный пейзаж, наполненный очарованием, манящий и притягивающий Ван Теню, который стремится познать тайны русской души и бескрайней природы России. На многих полотнах Ван Теню представлены традиционные русские архитектурные сооружения, памятные места, знакомые и близкие русскому человеку.

Картина маслом «Собор Успения Святогорского монастыря. Место упокоения А. С. Пушкина», выполненная в 1998 году (Илл. 15) относится к раннему творческому периоду Ван Теню, времени обучения художника в России. Таким образом, она довольно выделяется среди пленэрных работ художника последних лет. Картина наполнена лирическими чувствами: на ней представлен пейзаж русской снежной зимы с яркими контрастами коричневых стволов деревьев и белого снега. Художник передает легкими и мягкими мазками ветви деревьев, смазывая их контуры, добавляет бледно-лавандовые оттенки, которые редко встречаются в Китае. Подобные цвета холодной зимы, близкие к пурпуру, отражают внутреннее одиночество и тоску Ван Теню. Художник изобразил на картине русскую православную церковь – предмет значительного интереса китайских мастеров и характерный образец русской архитектуры. Здание церкви величественно и устремлено ввысь.

«Пейзажные этюды Ван Теню воплощают особенности творчества русского живописца И. И. Левитана и других мастеров, изображая поля, деревни, холмы, леса, старинные улицы, реки, облака и другие объекты. Художник привносит в картины яркие краски импрессионизм, наполняя их глубокими лирическими чувствами. Белоснежная зима, золотая осень, весеннее поле – все пейзажи наполнены яркостью и гармонией, они многогранны и в то же время едины... отображая особенности деревьев, художник использует приемы кисти, характерные китайской каллиграфии, наполненные плавностью и текучестью, а религиозная архитектура на картине выразительно представляет русскую культуру. Так, во время обучения в Институте им. И. Е. Репина Ван Теню написал ряд

замечательных пейзажей с натуры, отражающих характерные виды и природу России»¹²⁸.

Следует отметить, что картины Ван Теню нередко отражают индивидуальные представления и ассоциации художника, связанные с различными видами искусства и культурными явлениями. Так, рассматриваемая картина связана с именем русского поэта А. С. Пушкина, широко известного своими произведениями в Китае. В частности, стихотворение «Если жизнь тебя обманет» получило значительный отклик в китайском народе. В результате и название, и содержание картины демонстрируют своеобразие русской культуры и искусства, интерес китайского художника к этому загадочному иностранному миру, осмысленному в форме пейзажной масляной картины.

К написанию картины «Английская набережная в сумерках» (Илл. 16) китайский мастер приступил после завершения дневного этюда. Это место хорошо знакомо многим китайским студентам: перейдя Благовещенский мост, изображенный на картине, можно выйти к Санкт-Петербургскому государственному академическому институту живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина – вузу, в котором прошел трехлетнюю подготовку Ван Теню.

Ван Теню в своем произведении изобразил Английскую набережную в вечерних сумерках, запечатлев на картине момент времени, а также собственные субъективные чувства от этого момента. Для китайских художников вечерний Санкт-Петербург – это еще одно удивительное открытие и еще одно особенное состояние города, которое значительно расширило их кругозор и подарило им новые образы. Рассматривая прежде пейзажные картины маслом многих российских художников, студенты не

¹²⁸ Чэнь Чиюй. Упорно придерживаясь реалистических идеалов: краткий обзор произведений масляной живописи Ван Теню // Изящные искусства. 2013. № 4. С. 63–68 (陈池瑜《坚持现实主义理想——王铁牛油画作品简评》《美术》2013年04期63–68页).

только проникались уважением к творчеству выдающихся русских мастеров, но и мечтали увидеть пейзажи и виды России собственными глазами.

Общая палитра произведения точно передает время заката, которое обладает особой эстетикой и дарит художнику неограниченное пространство для воображения. Картина выдержана в теплых оттенках, она дарит зрителям ощущение летнего тепла, спокойствия и гармонии. Работая над небом, Ван Теню наполнил его светом закатного солнца, сделал акцент на зданиях, прохожих и машинах, в результате чего все изображение приобрело яркость, выразительность, чувство жизни и тепла. Написав часть моста и Невы, художник с помощью композиции визуально вытянул пространство всей картины. Ван Теню сам полюбил это произведение и в знак памяти подарил его Санкт-Петербургскому Союзу художников.

Ван Теню имеет богатый опыт пленэрной практики в России, художник способен быстро включиться в работу и обычно в течение трех часов создает картину размером 40 x 50 или 50 x 60 см. Сначала, на этапе создания композиции, он использует веерообразную кисть (Илл. 17) с помощью силуэтного изображения центральных зданий разграничивает небо и землю, тем самым создавая в картине эффект обобщённости. Некоторые детали изображения художник быстро очерчивает боковым концом кисти, что, пожалуй, похоже на китайский скорописный стиль «цаошу». На этом этапе необходимо ритмично и быстро действовать кистью, а также точно передать формы и цвет объектов изображения, только так детали картины получаются живыми и выразительными. Именно так Ван Теню творил в крепости Орешек: его этюд наполнен ощущением момента, статичностью форм архитектуры и стремительным полетом птиц (Илл. 18). Современный белый павильончик выглядит несколько неожиданно в картине: разместившись с левой стороны, он нарушает общий эффект исторического настроения работы. Таким образом, в произведении объединяется ощущение момента и вечности, истории и современности.

Отправиться вместе с Ван Теню на пленэр – весьма интересное занятие: уже по дороге в автобусе он начинает рассказывать о российских ландшафтах, культуре и художниках-пейзажистах. Китайский мастер советует студентам не писать слишком большие этюды, потому что летом в России свет меняется довольно быстро, и, чтобы уловить эти моментальные изменения, студентам лучше всего использовать холст размером 40 x 50 см: в таком случае у художника достаточно времени, чтобы грамотно обдумать и выстроить композицию, передать объекты и некоторые детали.

Данный метод писания с натуры согласуется с педагогическим подходом, предложенным И.В.Аmeliной. «Уточняя общее состояние тонально-цветовых отношений, следует найти контрольные отношения в этюде: 1) между самым светлым и самым темным объектами натуры; 2) между самым теплым и самым холодным цветами натуры; 3) между самым интенсивным и самым «блеклым» цветами. Определение отношения предметов по светлоте, цветовому тону (по теплохолодности) и насыщенности является важнейшим условием гармоничной настройки тонально-цветовой гаммы в этюде»¹²⁹. В условиях быстро меняющегося освещения, чтобы завершить работу, студенту необходимо чётко осознавать задачи и цели рисования с натуры, воспитывая и контролируя при этом свои ощущения. Это особенно важно для китайских студентов, впервые приехавших на пленэр в Санкт-Петербург.

По дороге на пленэр Ван Теню внимательно наблюдает за цветами и состояниями неба: облачная или ясная погода влияет на цвета деревьев и архитектуры. Так, на картине «Крепость Орешек» (Илл. 19) изображена облачная погода, окрашивающая воду в холодные серовато-сиреневые оттенки и создающая на ней мелкую рябь. Хотя на картине перед зрителями предстает летний пейзаж, он создает ощущение прохлады и сырости, столь

¹²⁹ Амелина И. В. Роль пленэра в процессе обучения студентов // Поволжский педагогический вестник. 2014. № 3 (4). С. 68. Нет в списке источников

свойственные петербургскому климату. Таким образом, приступая к живописному творчеству, художник уже обладает определенной внутренней подготовкой, которая заранее вводит его в нужное для работы состояние.

Ван Теню изображает места, имеющие памятное значение, наполненные историей или вызывающие ассоциации, которые волнуют и трогают его (Илл. 20). В этом плане характерна картина мастера «Инженерный замок в Санкт-Петербурге». Инженерный или Михайловский замок – значимый памятник, связанный с важным событием истории Русского государства, – здесь в 1801 году произошло убийство императора Павла I. С этим замком связано множество тайн и легенд, он обладает тяжелой аурой, атмосферой холода и трагедии и в то же время в полной мере воссоздает дух эпохи. Картина художника «Инженерный замок в Санкт-Петербурге» хотя и наполнена солнечными лучами, однако нависшее небо с рваными облаками и общая палитра работы создают ощущение тревожности.

Художник осознает, что, когда он приступает к работе, в памяти всплывают некоторые увиденные прежде пейзажные произведения российских мастеров, он даже вспоминает о том, как русские живописцы изображают родные пейзажи. Это образное впечатление, возникающее у него в мыслях, в некоторой степени является своеобразным внутренним диалогом Ван Теню с российскими художниками.

Произведение «Этюд в пригороде Санкт-Петербурга – дворцово-парковом ансамбле Сергиевка» (Илл. 21), написанное в дворцово-парковом ансамбле, располагающемся на месте бывшей усадьбы Лейхтенбергских, наполнено ощущением жара и зноя, обладает глубокой силой художественного воздействия и вызывает у зрителей сильный чувственный отклик. На примере этого произведения становится очевидно, что картины Ван Теню наполнены энергией, его кисть уверенно, порой прерывисто, а порой плавно скользит по холсту. В результате происходит «слияние инь и

ян, творчество наполняется ритмом и созвучием, жизнью и энтузиазмом, при этом сохраняются несомненные особенности самого пейзажа»¹³⁰. Как и писатель, отрабатывающий для выражения внутренних переживаний устную и письменную речь, художник для выражения своих мыслей и чувств должен быть хорошо знаком с различными художественными формами – только так внутренние образы способны превратиться в визуальные. Ван Теню в среднем за день создает два этюда маслом. Он выработал множество выразительных техник этюдного пейзажа, и студенты, с одной стороны, могут напрямую перенимать и использовать его опыт, но с другой – художник вдохновляет учеников смело создавать новые выразительные средства и приемы, добиваться слияния чувств с пейзажем, чтобы техника служила содержанию. Также он говорит о том, что в картине необходимо добиваться единства формы и содержания, благодаря которому произведение искусства способно волновать сердца людей.

На картине «Английская набережная утром» (Илл. 22) изображено августовское утро в Санкт-Петербурге, работа стала последним пейзажным произведением Ван Теню, созданным в этом городе. В произведении использованы весьма сдержанные и спокойные цвета, контраст между теплыми и холодными оттенками неба и цветом Невы помогает согласовать верхнюю и нижнюю части картины. Художник демонстрирует довольно субъективное понимание цвета, а контраст дополнительных цветов создает романтическое настроение, свойственное импрессионистской школе. С помощью теплых цветов на поверхности реки и светлого цвета набережной Ван Теню визуально удлиняет пространство, кроме того, он изображает на картине яркие лучи света, которые наполняют воздухом всю

¹³⁰ Ма Цзяньхуа. Исследование художественных особенностей пейзажей Ван Теню // Большая сцена. 2014. № 3. С. 39–40. База данных CNKI. URL:

[https://oversea.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=FeJ5901VQJf6cnKGF58AIBdJkoDO-TSshY5WLNvWaxzrl6xZ391bPnwkwVSOanugvDSYXorWv5fHuGFriRbzlCcLDnmH4L7seTEkyip6FB-LY1GIxx0eyhqtJjsNs8YMLJ0QDcdhASG1P-](https://oversea.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=FeJ5901VQJf6cnKGF58AIBdJkoDO-TSshY5WLNvWaxzrl6xZ391bPnwkwVSOanugvDSYXorWv5fHuGFriRbzlCcLDnmH4L7seTEkyip6FB-LY1GIxx0eyhqtJjsNs8YMLJ0QDcdhASG1P-yY_9KqrO3Jss4OdPHIcrptOG8TIMonB5y02DyyhQ==&uniplatform=OVERSEA&language=EN)

[yY_9KqrO3Jss4OdPHIcrptOG8TIMonB5y02DyyhQ==&uniplatform=OVERSEA&language=EN](https://oversea.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=FeJ5901VQJf6cnKGF58AIBdJkoDO-TSshY5WLNvWaxzrl6xZ391bPnwkwVSOanugvDSYXorWv5fHuGFriRbzlCcLDnmH4L7seTEkyip6FB-LY1GIxx0eyhqtJjsNs8YMLJ0QDcdhASG1P-yY_9KqrO3Jss4OdPHIcrptOG8TIMonB5y02DyyhQ==&uniplatform=OVERSEA&language=EN) (马建华《王铁牛风景油画的艺术特色研究》大舞台 2014 年 03. 39–40). DOI 10.15947/j.cnki.dwt.2014.03.093 (дата обращения: 28.02.2026).

затененную часть справа от реки. Улица на переднем плане, газон и дальние здания композиционно создают визуальное удлинение пространства. В то же время художник довольно обобщенно изображает детали пейзажа, контраст обобщенности и конкретики делает картину незаурядной. Воплощая образ жаркого петербургского лета, картина, тем не менее, передает и ощущение прохлады.

Композиция является ключевым элементом масляной живописи, она определяется требованиями конкретной работы и призвана рационально организовывать и надлежаще упорядочивать объекты и их величину на картине, чтобы сформировать гармоничное изображение. Можно утверждать, что композиция – это воплощение основной мысли автора картины, основа творческого начала. Ван Теню в картинах «Солнце, озаряющее Императорский Павловский парк», «Вид из Летнего сада. Инженерный замок напротив (Лебединого озера) (Илл. 23) и т.д. проводит эксперименты с композицией, глубоко размышляет и делает смелый выбор. На картине «Крепость на противоположном берегу реки» (Илл. 24) изображено голубое небо, зеленые луга, водные потоки и церкви – все эти элементы демонстрируют тонкую и рациональную организацию. Разнообразие композиционных форм дарит художнику и зрителю богатое визуальное впечатление.

«Только живописная практика учит художника тонко подмечать и передавать цветовые особенности определенного состояния природы, влияния световоздушной среды и значительного пространства»¹³¹. Например, Картина «Пленэр в Пушкине» (Илл. 25) демонстрирует смелость и уверенность художника в использовании кисти. Короткие и длинные, угловатые и округлые, мнимые и реальные мазки кисти визуальное и психологически волнуют зрителя. Ван Теню применил яркие, контрастные

¹³¹ Зубрилин К. М., Руднев И. Ю. Роль пленэра в системе художественного образования // Наука и Школа. 2016. № 6. С. 175.

по температуре оттенки, в результате чего сформировались интенсивные переходы цветовых слоев. В то же время он искусно передал свет: теплые и холодные лучи наполнили картину чувством музыкального ритма. Можно сказать, что произведение получило свое очарование именно благодаря светопередаче и цветопередаче. Художник должен уметь видеть и воспринимать существование множества пространств. Используя изменения естественного света, Ван Теню выражает (световое пространство, цветовое пространство, колористическое пространство на холсте) и показывает тонкие цветовые изменения. Это не повторение природы, а её переосмысление и перекомпоновка. Такой подход не только развивает пространственное и композиционное мышление художника, но и углубляет его чувственное восприятие, рождённое природой.

На картине «Вид из Летнего сада: здание напротив «Лебединого озера», желтый шпиль церкви и освещенный желто-зеленый участок партера слева вызывают движение взора зрителя. Участки света и тени создают ощущение динамики и заставляют зрителя переводить взгляд по диагонали. Крупные угловатые мазки, которыми художник воплощает освещенные участки водной поверхности, разрушают однообразие пространства картины, формируют богатые цветовые переходы на воде. В то же время картина наполнена сильным ощущением цветового ритма; «плёнэрная живопись позволяет понять, насколько тесно и прочно связан мир природы и мир человека». Как писал А. С. Пушкин: «Волшебный край, очей отрада!»¹³².

«Вечернее озеро» (Илл. 26) демонстрирует искусную организацию ближнего и дальнего планов, а высокие деревья на среднем плане пересекают линию горизонта и создают ощущение подъема. Верхняя и нижняя части деревьев на среднем плане образуют противопоставление мнимых и реальных элементов изображения. Ван Теню ослабил контрасты

¹³² Зубрилин К. М., Руднев И. Ю. Роль плёнэра в системе художественного образования // Наука и Школа. 2016. № 6. С. 176.

холодных и теплых оттенков, придал палитре мягкость и гармонию. Небо вдали передано с помощью светло-сиреневых оттенков, которые дополняются желто-оранжевыми всполохами, кроме того, через написание облаков художник воплотил субъективные чувства. Что касается озера на переднем плане, то Ван Теню передал освещенные части с помощью импрессионистского точечного метода, при этом сияющая поверхность воды перекликается с теплыми оттенками неба, в результате рождаются богатые ритмы и созвучия. Посредством цветовой организации художник достиг идеальной гармонии картины.

В картине «Солнце, озаряющее Императорский Павловский парк» (Илл. 27) Ван Теню создал удивительные по силе контрасты мнимых и реальных элементов, детально проработал центральные части деревьев на среднем плане. Контраст между тонкими ветвями деревьев и размашистыми смелыми мазками наполняет картину музыкальным ритмом. Голубое небо, разделенное ветвями, образует гармоничное сочетание с теплым желтым оттенком земли справа. Вкрапления оранжевого цвета придают изображению оптимистичность и выразительность. Лимонно-зеленые пятна в левой части картины демонстрируют удивительные сочетания света и цвета. Эта картина Ван Теню отличается совершенством художественных выразительных приемов.

Исследователь Сяобинь Го в своей статье заметил, что «Даосизм утверждает, что человеку, в первую очередь, необходимо следовать естественным законам, то есть стать частью природы, а не возвышаться над ней. Неслучайно именно пейзаж является центральным, основополагающим жанром китайской классической живописи»¹³³. Ван Теню подчеркивает, что художник должен не только уважать законы природы, но и развивать в себе любопытство к ней, уметь создавать произведения, соответствующие

¹³³ Го Сяобинь. Влияние русской и советской реалистической живописи в Китае в 1950–1960-х годов: рецепции и традиции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ имени С. Г. Строганова. 2017. № 1. С. 186.

законам художественного творчества, в условиях как упорядоченной, так и неупорядоченной природной среды. Только сохраняя страсть, можно создать произведения, способные тронуть зрителя.

Произведения «Зима в Суздале» (Илл. 28) и «Суздаль в сумерках» (Илл. 29) имеют общий характер и отличаются спокойствием в выражении окружающей среды. Художник искусно передает время, а вечерние виды наводят его на размышления. Эти картины Ван Теню демонстрируют целостность и в то же время проработку деталей. В этих произведениях он не обращается к использованию цветовых контрастов, создающих интенсивные ритмы; художник делает переходы более плавными, чтобы добиться одновременного ощущения иллюзорности и реальности. На картинах больше тонких изменений палитры и светотеневых отношений. Уверенная работа с цветом создает ощущение времени в этих произведениях Ван Теню, рождает чувство лиричности и передает настроение художника. Картины не говорят зрителю о том, что существует в реальности, они воплощают независимые размышления художника над искусством и жизнью.

«В трудах великих художников Л. Альберти, Д. Вазари, П. Веронезе, А. Дюрера, Л. да Винчи, Ч. Ченнини и др. подчеркивается необходимость освоения изображения природы посредством воспитания у художника целостного видения и живописного изображения от целого к деталям»¹³⁴. В написании с натуры пейзажных картин в технике маслом для выражения ощущений и эмоций имеет большое значение цвет, можно сказать, именно оттенки наиболее важны для воплощения авторского настроения, поскольку они представляют собой неотъемлемый элемент визуальной эстетики. Так, именно палитра наиболее непосредственно, ярко и всесторонне проявляет субъективные чувства художника. Единство палитры проявляет

¹³⁴ Рабилова З. Ж., Н. П. Головачева. Специфика творческой деятельности в пленэрной живописи // Омский научный вестник. 2015. № 1 (135). С. 135.

эстетический вкус и характер художника, являет собой основную проблему, требующую решения мастером.

Ван Теню демонстрирует тонкое ощущение цвета, он мастерски выстраивает колористические слои, улавливает переходы и сочетания. Организация палитры картины рождает ритм, посредством которого можно ощутить музыкальные созвучия в цвете. Тонкие цветовые переходы и расположение цветowych пятен наполняют картину гармонией и созвучиями. В книге «Об искусстве» Л.Н. Толстой писал: «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, - в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками, передаёт другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»¹³⁵.

В пейзажах, выполненных масляными красками, Ван Теню прибегает к исследованию сочетания пленэрной практики и творчества, что придает его произведениям более зрелый характер и способствует постепенному формированию собственного живописного языка. В пейзажах, написанных в последние годы, этот живописный язык все в большей степени раскрывает свое очарование. Художник проводит эксперименты с композицией, использует яркие контрасты холодных и теплых оттенков. Противопоставления холодных и теплых тонов деревьев, ощущений мнимости и реальности в картинах дарят зрителям уникальное ощущение ритма и интенсивности источника света. В то же время спокойное выражение окружающей среды, контроль над временем и пространством, а также вечернее время погружают художника в размышления.

¹³⁵ Чэнь Ань. Душа художника: П. И. Чайковский. А. П. Чехов. И. И. Левитан. Пекин: Восточное издательство, 2015. С. 51. (陈安. 《艺术家的心灵—柴可夫斯基. 契诃夫. 列维坦》[M].北京: 东方出版社.2015:51).

Художник сформировал правильные творческие привычки и сделал пленэрную практику образом своей жизни. Во время пленэров Ван Теню не только тонко улавливает мгновенные изменения окружающей среды, точно передает природные состояния, но также наполняет свои картины индивидуальным отношением, в них прослеживается авторская позиция и субъективные чувства. Пейзажи художника наполнены гармонией, тишиной и спокойствием, порой они кажутся несколько пустынными, но в этой тихой красоте и проявляется авторское видение России, его впечатление от страны и русского народа. Картины Ван Теню с точки зрения иностранного мастера описывают природные и городские пейзажи Санкт-Петербурга, в полной мере раскрывая очарование города.

Дуальность пейзажного стиля Ван Теню

В меняющемся мире значение китайской культуры в международных делах России преобразуется в зависимости от состояния и перспектив развития отношений двух великих мировых держав.

Российский востоковед, профессор, доктор исторических наук С.Г. Лузянин структурировал и проанализировал практический спектр внешнеполитических связей Китая с Россией. Данный подход позволил раскрыть формирование обновляющегося мира с учетом места и роли в этом процессе России и Китая: «Очевидно, что Запад в лице США на каком-то этапе “проспал” сближение России и КНР, которые, сохраняя внешние атрибуты стратегического партнерства, реально вышли на более высокий уровень взаимодействия, ... качество своих отношений вывели на более высокий уровень, чем союзничество»¹³⁶.

Взаимодействие российской и китайской культуры в полной мере раскрывается в гуманитарной сфере, в области мировосприятия, в области изобразительного искусства. В настоящее время в России и в Китае

¹³⁶ Лузянин С. Г. Россия — Китай: формирование обновленного мира / отв. ред. В. С. Мясников. М., 2018. С. 83–54.

пленэрная практика получила культурно-исторический статус, является неотъемлемым самостоятельным видом художественной деятельности и оказывает непосредственное влияние на становление творческой индивидуальности обучающихся пленэрной живописи.

На открытом воздухе обогащается цветовое восприятие предметного мира в окружении световоздушной среды, а взаимосвязь пейзажного мотива с архитектурой и пространством формирует понимание вопросов соразмерности и соподчиненности в мире, воспитывает чувство меры и художественный вкус. Основной принцип обучения в пленэрной живописи – это индивидуально-личностный подход.

Анализ картин Ван Теню показывает, как важно не только осваивать языки национальных живописных школ, но и, опираясь на индивидуально-личностный подход в образовании, стремиться создавать новые живописные стили в современном искусстве пейзажа (Приложение 3).

Творческому пути и становлению индивидуального стиля Ван Теню посвящено несколько исследований^{137, 138, 139, 140}. Аналитика этих текстов нарративна, в них главенствует сравнительный анализ. Сравнение – это установление сходств и различий между объектами, явлениями, идеями. Цель сравнения – констатация факта, выявление его разных сторон.

Сопоставление – это более глубокий анализ, направленный на установление связи между объектами, выявление взаимовлияния, причин и

¹³⁷ Ван Т. Коллекция масляной живописи Ван Теню. Цзинань: Шаньдунское издательство изобразительного искусства, 2017. 261 с. (王铁牛. 《王铁牛油画作品集》. 济南: 山东美术出版社 · 2017. 共页面 261).

¹³⁸ Сюн П. География России в пейзажных произведениях современного китайского художника Ван Теню // Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. 2025. Т. 5. Вып. 1. URL: <https://pan-art-journal.ru/en/article/pa20250010/fulltext> (дата обращения: 26.02.2026). <https://doi.org/10.30853/pa20250010>

¹³⁹ Цзинь Лихуа. Творческий путь Ван Теню (Ван Теню и его историческая монументальная живопись) // «Война, беда, мечта и юность!»: искусство и война: материалы международной научной конференции к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне, Санкт-Петербург, 27–30 апреля 2015 г. / Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина; отв. ред.: С. М. Грачева. М., 2015. С. 587–592.

¹⁴⁰ Ян Фэй. Творческие концепции пейзажей Ван Теню, написанных в ходе пленэрной практики в России // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2021. № 65. С. 101–111.

следствий, аналогий и параллелей, что позволяет не только увидеть общее или индивидуальное в явлении, но выявить и объяснить закономерности в истории его формирования. Сопоставительный анализ мотивов, изобразительных и выразительных средств в творчестве Ван Теню покажет, как художественная практика китайского живописца, учившегося и писавшего в России в последней четверти XX века – первой четверти XXI века, обогатила образный строй пейзажной живописи.

Основным принципом обучения пленэрной живописи стал «индивидуально-личностный подход». Художник воспринимал свою практику как визуальный дневник, в котором каждая работа отражает его эмоциональное состояние и мысли. В результате обучения у своего наставника А.А. Мыльникова он укрепил в себе академические творческие навыки верности натуре и развил способность наблюдать и улавливать мгновенные изменения во внешней среде. Ван Теню написал большое количество этюдов в России, сделав этюд своим образом жизни. Таким образом, он приучил себя открывать мимолетную красоту и жизненную силу в самых, на первый взгляд, обыденных пейзажах.

Выбор Ван Теню пейзажных мотивов основан на конвергенции композиционных приемов живописи в китайской и русской живописных традициях. Он улавливает тонкие цветовые изменения предметов при естественном освещении и изменения краев предметов. Инь и Ян происходят из древнекитайской философии и имеют три характеристики: единство, противопоставление и взаимопроникновение.

Живопись на открытом воздухе существенно отличается от занятий в аудитории, которая предполагает использование особых приемов и методов поиска композиции пейзажного мотива. В национальных живописных школах Китая и России, в пейзажной школе Петербурга/Ленинграда, в частности, сложились свои оригинальные приемы изображения природной среды.

Линь Юнчао отмечал, что понятие «натура» в китайской и западноевропейской культурах (в художественной, философской и естественнонаучной традициях) существенно отличаются. Мир природы рассматривался в Китае как взаимоотношения между небом и человеком. Для воплощения этой концепции миропонимания в традиционной китайской художественной культуре чрезвычайно важен внутренний мир «субъекта»¹⁴¹.

К основным особенностям русского и китайского взгляда на натуру относятся: передача определенного состояния; учет освещенности; показ свойств воздушной среды и обширности пространства. Природа является неиссякаемым источником вдохновения художников-практиков и художников-педагогов в практи-ориентированном образовании.

Е.К. Блинова отмечает, что «Пристальное наблюдение как пропедевтический курс позволяет перевести в различные образы недифференцированное тотальное пространство и оценить и пространство климатических зон, и признаковое пространство растений, и геопространство, и архитектурное пространство, и световое пространство, и колористическое пространство и пространство апертурных цветов»¹⁴².

В природе существуют различные виды деревьев и растений. Они имеют разнообразные формы и отличаются по размерам, цвету, тону, силуэту. Ветви деревьев следует изображать обобщенно, избегая натуралистичности. Для этого стоит их очертания изображать в соответствующем характере: фронтально или уходящими вглубь. Имеет смысл сравнить детальную проработку форм отдельных элементов пейзажа: Сюй Бэйхун. «Петух, ветер и дождь» (фрагмент). 1937; Ван Теню. «Озеро

¹⁴¹ Линь Юнчао. Натюрморт в искусстве Китая XX — начала XXI века в контексте русского и западноевропейского искусства: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2022. С. 12.

¹⁴² Блинова Е. К. Созерцание ландшафта как эмпирическая практика // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 4(41). С. 170–185. URL: <https://culturalresearch.ru/article/sozerczanie-landshafta%E2%80%A8kak-empiricheskaya-praktika/> (режим доступа: 26.02.2026). DOI:10.52173/2079-1100_2020_4_170.

вечером» (фрагмент). 2017; В.А. Гринберг. «В парке культуры и отдыха» («На Кировских островах») (фрагмент). 1932. (Приложение 3. Рисунок 1)

Создавая сложный образ пронизанной воздухом купы деревьев, художник виртуозно объединяет материальную плотность масляной живописи и передачу цвет-тона китайской тушью, органично сочетая эти две техники в едином методе, передавая ощущение движения легкого ветерка над поверхностью озера.

Умение изображать группу природных объектов как один реально наблюдаемый объект отличает манеры Сюй Бэйхуна и ленинградского художника В.А. Гринберга. Ван Тяню конвергирует их утонченность и убедительность.

Элегантность живописи Ван Тяню зиждется на органично освоенном методе 墨分五色 (мо фэнь у цай) (мо/тушь, фэнь/разделять, у/пять, цай/цвет). С.Н. Соколов-Ремизов пишет, что многоцветие мо фэнь у цай лежит в основе поэтики шуймохуа¹⁴³ (Приложение 3. Схема 墨分五色 - Пять типов тона туши; мо фэнь у цай).

Монохромную живопись черной тушью, выполняемую влажной или сухой кистью, китайские художники понимают не как ахроматические ряды, а как расположение цветов от густо-черного до светло-серого, а каждый тон трактуют как самостоятельный цвет с тектонической характеристикой: 焦 цзяо, 浓 нун, 重 чжун, 淡 дань, 清 цин (обожженный как кокс = серый, густой, весомый, легкий, свежий).

Небесный простор подразумевает проработку облаков, различных по светлоте и цветовой окраске.

Ван Тяню демонстрирует мастерство, изображая небо и выявляя особенности и характерное строение мельчайших капель воды облачных элементов. Умение изображать группы облаков, контрастных по светлоте, и

¹⁴³ Соколов-Ремизов С. Н. Изобразительное искусство Китая: словарь-справочник. М., 2018. С. 71.

выявлять разнообразие форм и переливы апертурных цветов, опираясь на наследие Ли Чжаодао и И.И. Левитана, встраивая их в панорамы с многоплановыми далями, состоящими из полей и лугов. Эмпирическая практика и тщательность в наблюдении природных явлений запечатлены в ряде картин: Ли Чжаодао (675–741). «Путешествие Минхуана в Шу». Сунская копия картины, созданной ок. 800 г.; Ван Теню. «Озерный пейзаж». «Уханьские этюды». 2013; И.И. Левитан. «Перед грозой» («Облако») (фрагмент). 1890. (Приложение 3. Рисунок 2).

Китайский исследователь Ван Шутун отмечает, что главная задача пейзажиста – это умение уловить изменения освещения и его влияние на природу: «...уникальные природные ландшафты, которые отражаются в работах художников с характерной цветовой экспрессией. У каждой климатической зоны есть характерная цветовая палитра, обусловленная природными особенностями местности»¹⁴⁴.

Соотношение цветовых масс – ведущее выразительное средство и у китайского художника Шитао, и у ленинградского живописца Н.А. Мухоморова. Зритель видит цветную дифференцированную массу: Шитао (1642–1707). «Цветы»; Ван Теню. «Английская набережная». 2019; Н.А. Мухоморов. «Лиговский проспект в Ленинграде» (фрагмент). 1966 (Приложение 2. Рисунок 3).

Городские пейзажи переполнены контрастами, поэтому требуют глубокой и всесторонней подготовки. Сложными являются изображения городского и индустриального пейзажей и решения в цвете с учетом общего колористического состояния освещенности.

Композиция заполняется улицами, переполненными транспортом, большими и малыми архитектурными формами, силуэтами крыш, элементами монументально-декоративного убранства и пешеходами.

¹⁴⁴ Ван Ш. Влияние регионального климата и освещения на цвет в живописи // Вестник ГГУ. 2024. № 6, 30.12. С. 35–42. URL: https://vestnik-ggu.ru/arhiv_nomera/6_2024/%D0%98%D0%92%D0%B0%D0%BD%D0%A8%D1%83%D1%82%D1%83%D0%BD%20%D0%2035-42.pdf (дата обращения: 24.02.2026).

Необходимо все это видеть вместе и в то же время отдельно. Выполнение набросков архитектурных ансамблей и отдельных зданий способствует выработке самостоятельности и художественного мастерства у художников-практиков.

М.М. Речинова отмечает, что «Традиционная китайская живопись не выражает намеренно изменения света и тени на объектах, а только присущие объектам цвета, плюс изменения инь и ян, что отличается от западной концепции живописи. В традиционной эстетике китайской живописи также присутствует концепция красоты изгибов, и большинство линий и лепки имеют тенденцию быть округлыми и плавными, кажутся элегантными и тонкими, и часто стремятся к тому, чтобы конец кисти и туши и смысл красоты оставались бесконечными»¹⁴⁵. Удивительны перспектива и организация глубины в ряде работ: Чжан Цзэдуань (1085–1145). «Праздник Цинмин на реке» (Версия, фрагмент); Ван Теню. «Ранняя весна» (фрагмент). 2008; М.В. Добужинский. «Петербург. Фонтанка. Летний дворец Петра Первого» (фрагмент). 1902 (Приложение 3. Рисунок 4).

Творческая философия Ван Теню вращается вокруг изменчивой природы инь и ян. Инь и ян как понятия древнекитайской философии описывают взаимодействие взаимодополняющих начал – воды и тверди. Ван Теню понимает образы китайской и русской национальных живописных школ именно в этом ключе. Умение выделять и выстраивать мотив отличает работы Чжан Цзэдуаня и М.В. Добужинского (Приложение 3. Рисунок 4), где изображены обнаженные деревья и воды рек.

Эти мотивы поддерживаются русской поэзией. А.А. Ахматова в стихотворении «Память о солнце» запечатлевает лирический образ в слове:

¹⁴⁵ Речинова М. М. Живопись как феномен китайской культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. 2020. № 53. С. 214.

В узких каналах уже не струится — Стынет вода.
 Здесь никогда ничего не случится, — О, никогда!
 Ива на небе пустом распластала Веер сквозной.
 Может быть, лучше, что я не стала Вашей женой.

Пространственные построения определяют структуру композиции. Картина Ван Теню «Собор Успения Святогорского монастыря» предстаёт как глубокое размышление о месте памяти, культуры и духа. Изображённый на ней Святогорский монастырь в Пушкинских горах – не просто архитектурный объект в ландшафте, а сакральное пространство, связанное с именем А.С. Пушкина.

Поэтика камерного архитектурного пейзажа Ван Теню только спровоцирована натурой, в нём предполагается отсутствие чувственной конкретики. Для передачи такого состояния Ван Теню равновесно наполняет пространственную композицию, наполненную тонким балансом теплохолодности, характерной для ленинградской школы живописи предвоенного периода. Композиция выдержана в устойчивом треугольнике: церковь – домик – тропинка. Это придаёт изображению визуальную стабильность при всей его эмоциональной насыщенности.

Успенский собор изображен со стороны разновеликих апсид, перед которыми находится могила поэта, что делает работу не только пейзажем, но и своеобразной визуальной эпитафией.

Картина написана в 1998 году, на рубеже веков, в период, когда Россия утверждала свою культурную идентичность, обращаясь к «вечным» символам. Художник как бы подтверждает: истинные ценности остаются значимыми вне зависимости от политических перемен.

Удивителен строй этой работы. В настроении этой картины можно почувствовать синтез лирических пейзажных образов и русской традиции, как в пейзажах А.К. Саврасова, и китайской школы живописи тушью в творчестве Лу Чжи. В зависимости от того пространственного паттерна,

который избирает зритель, её композицию можно трактовать как композицию русской пейзажной школы, так и китайской.

Колористика играет ключевую роль. Мягкие переливы от серебристо-серого неба к теплым золотисто-желтым оттенкам земли, зелёным акцентам в одежде пешеходов и куполах создают гармонию и глубину. Контрастность цветовых отношений сбалансирована, а переходы от холодных к тёплым оттенкам добавляют динамики. Одновременно произведение строится и на принципах пятицветия туши. Особое внимание уделено линии – важнейшему выразительному элементу китайской живописи, опирающемуся на искусство каллиграфии. Черные, изогнутые линии создают ритм, движение, почти музыкальную текучесть. Это делает изображение не «замороженным», а живым, «дышащим».

Пространственное построение также полифонично. Пространственное построение в этом архитектурном пейзаже двояко. В композиции одновременно присутствует два паттерна пространственной организации: система планов европейской живописи и пустота белого китайской живописи. Возникает образ пространства, организованного человеком, и организованного природой.

Существующие различия во взглядах на природу в России и в Китае становятся основой подвижности образа природы в пейзажной живописи Ван Теню, а изменчивость живописной структуры формирует дуальность его живописного пейзажного стиля. Дуальность, как известно, - основа проявления полярности бытия в неограниченном ряду парных противоположностей, существующих вместе в постоянном взаимодействии. Пространственные построения и теплохолодность отличают картины Лу Чжи (1496–1576). «Картина о радостях уединённого проживания» (фрагмент); Ван Теню. «Собор Успения Святогорского монастыря. Место упокоения А. С. Пушкина». 1998; А.К. Саврасов. «Весенний день». 1873 (Приложение 3. Рисунок 5).

Иконологически произведение можно интерпретировать как выражение не только памяти о великом поэте, но и как философское размышление о жизненном пути и трансцендентности. Это не только жест уважения, но и глубокое стремление вступить в диалог, где культурные корни переплетаются, а различия становятся возможностью для обмена.

На иконологическом уровне картина воспринимается как опыт прикосновения к русской культуре через визуальное созерцание и духовное сопереживание. Китайский художник смотрит на Россию с благоговением, но не со стороны, а изнутри. Монастырь становится символом не только русского православия и поэтической традиции, но и вечной связи между земным и небесным.

В картине визуально отражены принципы китайской философии гармонии – инь и ян: тишина и движение, свет и затенённость, плотное и разряженное. Это соединение восточных мировоззренческих слоев с христианской духовной, архитектурной и иконографией делает произведение уникальным актом межкультурного синтеза. Картины Ван Теню – это не просто пейзаж, а медитативный акт, выражающий восточное созерцание и глубоко личное переживание чужой культуры, что свидетельствует о том, как искусство может стать посредником в диалоге между народами, превращая память в образ, а образ – в мост между мирами.

3.5 Новая модель этюдного творчества. Результаты пленэрной практики в г. Верхотурье, организованной для китайских художников, обучавшихся в России (по материалам выставки «Пейзажи Екатеринбурга»)

16 августа 2017 года в выставочном центре Санкт-Петербургского Союза художников открылась выставка масляной живописи китайских художников, направленных в Россию для пленэрной практики, – «Пейзажи Екатеринбурга», подготовленная совместно Санкт-Петербургским Союзом художников и Ассоциацией китайских студентов, обучающихся за границей Ассоциацией студентов Европы и Америки, обучающихся в художественных вузах России (СССР). Эта выставка продемонстрировала впечатляющие результаты пленэрной практики китайских художников в России, а также обмен художественными произведениями и многоуровневое взаимодействие между китайским и российским искусством.

Обязанности куратора выставки «Пейзажи Екатеринбурга» осуществлял Ляо Чжэндин – кандидат искусствоведения, профессор Художественного Института Педагогического университета Цзянси, за научное содержание пленэрной практики отвечал декан факультета изобразительных искусств и дизайна Института искусства и СМИ Пекинского педагогического университета – Гу Цзун. Куратор выставки Ляо Чжэндин поддержал выставочный проект, спланированный в контексте государственной инициативы в области культуры «Один пояс, один путь», и организовал пленэрную практику в городе Верхотурье Свердловской области для китайских художников, обучавшихся в России. Среди художников были выпускники Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина и Российского государственного педагогического университета

им. А.И. Герцена. После завершения обучения и возвращения на Родину одни заняли различные должности в сфере образования Китая, посвятив себя преподаванию масляной живописи, другие вернулись в Россию – страну техники масляной живописи и этюдного творчества, чтобы получить от российской природы материал для своего индивидуального творчества. Искусство, берущее начало из жизни и превосходящее ее, получило всестороннее воплощение в их произведениях.

Город Верхотурье был основан в 1598 году и является историческим административным центром северной части Свердловской области, расположен в восточной части Среднего Урала, в 306 км к северу от Екатеринбурга, на левом берегу реки Туры. Этот город является старейшей колонией к востоку от Уральских гор, когда-то он был важной перевалочной базой древнего Великого шелкового пути, через которую китайские товары отправлялись в Европу и по России. Сохранившийся исторический облик города представляет собой известный исторический и духовно-культурный центр Уральского региона России, весь город – это охраняемая историко-архитектурная музейная зона, в которой сохранилось множество памятников русского православия и народного зодчества. В 1970 году Верхотурье было включено в список исторического наследия России: город считается одним из российских религиозных центров, среди знаменитых храмов можно отметить Троицкий собор 1703-1712 годов постройки. За подобное историко-географическое положение и особые природные и городские виды художники горячо полюбили этот город и за одиннадцать дней написали множество прекрасных произведений.

В Верхотурье китайские художники создавали этюды на пленэре; с помощью зарисовок древнего города, церквей, архитектурных построек, реки, улиц и разнообразных природных ландшафтов они глубоко познакомились с природой, культурой и историей России.

Отмечая роль пленэрной практики, К.М.Зубрилин, И.Ю.Руднев утверждают, что «...находясь в полном и непосредственном контакте с

живой природой, человек воспринимает и познает основы мироздания, постигая сущность реального мира, гармонию и закономерность его развития»¹⁴⁶.

Надо иметь ввиду, что китайским художникам свойственны иные методы наблюдения за природой.

Китайский художник Чжан Цзао (张皐) эпохи Тан выдвинул важную художественную теорию: «вовне учись у созидających перемен, внутри держись сердечного источника» (外师造化, 中得心源).

- «вовне учись у созидających перемен» — значит брать природу как учителя, внимательно наблюдать за её явлениями, рассматривать предметы с разных сторон, изучать их характер и особенности.
- «внутри держись сердечного источника» — это подчеркивает духовное осмысление, внутреннее прозрение художника после наблюдения. «Сердечный источник» — буддийский термин, означающий корень внутреннего озарения.

Таким образом, Чжан Цзао раскрыл основной принцип реалистического искусства в Китае и заложил теоретическую основу для обучения пейзажной живописи. Но этот реализм сильно отличается от реализма русской живописи. Образы русского реалистического пейзажа для китайских мастеров – это образы «иноного».

Чжао Чан (赵昌, ок. 959–1016 гг.), известный художник эпохи Северной Сун, прославился мастерством в жанре «цветы и птицы». Его живопись отличалась точными наблюдениями с натуры и новаторским подходом. Он избегал излишней декоративности и шаблонности, стремился передать жизненность природы, слитность явлений природы, сочетая реализм с элементами свободной живописи.

¹⁴⁶ Зубрилин К. М., Руднев И. Ю. Роль пленэра в системе художественного образования // Наука и Школа. 2016. № 6. С. 175.

Правила размещения элементов в картине художник Го Си (郭熙) (ок. 1020 – ок. 1090) эпохи Сун утверждал в своем трактате, что, когда художник начинает писать, он должен следовать законам Неба и Земли. Что значит Небо и Земля? На холсте размером в полтора чи (примерно 50 см) вверху следует оставить место для неба, внизу — для земли, а в середине разместить замысел и сцену.

Го Си подчеркивал, что композиция китайского пейзажа должна соответствовать космологической концепции порядка «Небо–Земля». При замысле и построении картины художник обязан учитывать эти принципы: сверху оставлять пространство для неба, снизу — для земли, а в центре располагать основные объекты. Благодаря такому приёму пейзаж будто оказывается в безграничной Вселенной.

Также Го Си предложил теорию «трёх далей» (三远), которая стала классическим правилом построения пространства в китайской пейзажной живописи.

1. Высокая даль (高远): «если смотреть, стоя у подножия горы, на ее вершину, назовем это «высокой далью»; — смотреть сверху вниз на вершину горы, передавая этим её величие и высоту.

2. Глубокая даль (深远): «если стоять перед горой и всматриваться в то, что за горой, назовем это «глубокой далью»; — видеть за передней горой последующие, создавая этим ощущение многослойности и глубины.

3. Ровная даль (平远): «если с близкой горы взирать на дальнюю гору, назовем это «ровной далью»; — смотреть вдаль с равнины или с невысоких холмов, выражая этим простор и умиротворение.

Отличные от китайских ландшафтов природные пейзажи России дали художникам безграничное пространство для творчества и иное понимание пространства. Живописцы изображали древний город, проникнувшись чувствами паломничества по России. Это стало важным источником вдохновения и выражения художественного языка в творчестве мастеров.

Интерес к этюдной живописи непрерывно растет, а уникальные природные пейзажи России и красота их естественных цветов необычайно гармонируют с масляной живописью. Через картины художники глубоко передали любовь к маленькому городу. Впервые оказавшись в таких уникальных природных условиях, художники почувствовали желание внутреннего выражения, а также испытали вдохновение для создания масляной живописи – город Верхотурье предоставил китайским мастерам необходимые условия для продуктивного этюдного творчества. В процессе создания этюдов через язык масляной живописи китайские традиционные эстетические принципы воплотились в произведениях – именно это отразило путь объединения техник масляной живописи и китайской традиционной эстетики, к которому всегда стремились художники.

Наивысшим этапом этюдного творчества выступает осмысление и познание художником объекта, на этом этапе мастер должен выразить не только поверхностные ощущения от объекта, но и осмыслить его с личной точки зрения. Произведение, создающееся в этот момент, рождается от сердца, а не от органов чувств; образы из сердца превращаются на данном этапе в состояние, которое нужно выразить. Только благодаря различиям в индивидуальном воспитании и эстетическом понимании художников, изображения, которые они создают, приобретают отличия.

Художники второго этапа познания художественного опыта России (1989–1996) стремились понять менталитет пейзажа иной нации, иной культуры. Художники последующего этапа стремятся соединить два типа художественного видения.

Чжань Цзяньцзюнь упоминал, что для этюда необходимо несколько предварительных условий: во-первых, чтобы передать на картине какой-то объект, нужно изучить его. Следует изучить объективные законы и все, что есть в объективном мире – только так можно овладеть ими. С пейзажами тот же принцип: но не зная, каковы листья, корни и ствол дерева, не изучив его цветовой гаммы, не понаблюдав за ним и не исследуя его, - как можно

всесторонне воплотить дерево? Если художник не понимает объективного мира и человека, не владеет навыком анализа и познания чистым разумом, не обладает важнейшими для художника качествами, такими как чувствительность к людям, личные ощущения, эстетическая позиция, если у него нет идей и он не воспринимает объективный мир душой и сердцем, - как же в таком случае он сможет воплотить его?¹⁴⁷

Среди более шестидесяти картин, созданных китайскими художниками за одиннадцать дней в Верхотурье, можно отметить картину художницы Е Нань, в которой автор запечатлела вечерний вид верхотурского храма, который отличается цветовым единством, заключенным между охрой, умброй и сиеной. Художница детально прописала храм и деревья, в произведении сохранился стиль, сформированный у нее в период обучения в Институте им. И. Е. Репина. Изображение отличается особой целостностью, в единстве оттенков художница нашла тончайшие изменения между цветами. В изображении минимизирован источник света, через лаконичность и единство цветовых оттенков вид храма в вечернем Верхотурье подчеркнул атмосферу спокойствия и тишины. Проанализируем работу «Храм в древнем городе Верхотурье вечером» (Илл. 30) более детально. Темной полосой земли, вытянутой по горизонтали, полотно поделено на две части. Верх – это розово-желтая линия неба, словно в первое мгновение после заката, а низ – его отражение в спокойной глади реки. Посреди – окутанный теплыми сумерками берег, вертикали деревьев и бело-розовая в закатном свете башня собора. Художница наносит массы объектов, небес и их отражения быстро, широкими мазками. Сероватыми, будто немного смазанными следами кажутся плывущие облака и легкая рябь на воде. Сбалансированность

¹⁴⁷ Чжань Цзяньцзюнь: Этюды профессиональных художников должны сочетать объективную рациональность, субъективную чувствительность и язык посредника: Двойной выставочный форум. Ч. 3 / текст составил Ван Вэньцзе; ред.: Ван Фана / Центр искусств Цюань Шань Ши // Sohu. Пекин, 03.11.2019. URL: http://m.sohu.com/a/351347151_659860?spm=smwp.media.fd-s.8.1574762794370CoEjeDf (双展论坛之三) 詹建俊: 专业画家的写生需要灵魂中混合客观理性、主观感性和媒介言) (дата обращения: 22.02.2026).

композиции и цветов в теплой гамме придает всему ощущение покоя накануне темной летней ночи.

Большой интерес представляет работа Ван Гуйшэна «Две сосны» (Илл. 31). Художник строит композицию полотна на противопоставлении старых и надломленных сосен, которые в одиночестве и в удалении друг от друга стоят на берегу. Видимо, зимние ветра подточили силы могучих деревьев. Однако, несмотря на потери, они живы, покрыты зелеными пятнами многочисленных игл. При этом их мрачность и ущербность контрастирует с залитым солнцем видом прибрежного селения с неизменной для российской действительности церковью вдали. Теплые цвета земли снизу, а именно коричневый, желтый, оттенки зеленого, кирпично-красные пятна крыш, перекликаются с теплой версией голубого на небесах. Только бело-лиловые облака, плывущие слева направо, напоминают о вполне вероятном изменении погоды с погожей на ненастную и наступлении времени, когда одиноким соснам вновь придется бороться с ветрами и дождем.

Гармоничный созерцательный образ русской природы воздает также Цинь Е в своей работе «Вдоль реки» (Илл. 32). Первым делом взгляд зрителя фокусируется на мотиве высокого берега справа. Его желто-зеленая поверхность поднимается над ландшафтом. Это ощущение усиливают высокие деревья, чьи кроны тянутся к верхней границе полотна, а также по контрасту - маленькие фигурки старика и внука. Огибающая холм дорожка и лежащее на земле бревно устремлены выше, вглубь, заставляя вглядываться вдаль среди деревьев. Там мелькают разноцветные, залитые солнцем фрагменты деревенских домиков, а также пятна бело-голубого цвета – участки неба. Его большой фрагмент виден справа, там, где открывается вид на речную долину. Оно повторяется в извилистой ленте реки, текущей среди насыщенно-зеленых берегов, заросших кустарником. Получается, что картина словно поделена на две части: зелено-желтую и сине-голубую - земли и неба с водой соответственно.

Художник Гу Цзун через изображения деревенских пейзажей подробно запечатлел здания и постройки маленьких деревень, воплотив в картинах условия жизни местного населения и архитектурные особенности Верхотурья, в то же время он отразил быт, беззаботную и свободную жизнь местных людей. Древняя городская архитектура, отличающаяся от маленьких китайских поселений, несомненно, его затронула и взволновала. «Пустынный поселок» Гу Цзуна (Илл. 33). Живопись художника склоняется к поиску изменений в промежуточных оттенках, формы точны, но не сдержанны, цвета – простые, изящные, при этом немного резкие. Художник мастерски добавляет в коричнево-охровую цветовую гамму отклики других цветов, чтобы достичь контролируемых упорядоченных изменений. Улицы древнего города мгновенно направляют зрительный центр и взгляд человека внутрь, изображение пронизано ощущением спокойствия, тишины и счастья, а также излучает душевный покой художника.

Емким и выразительным у китайских мастеров получился образ реки. В качестве примера можно привести несколько работ Хуан Юаньпэна. В картине «Река Тура вдали» (Илл. 34) изображены виды деревни и ее построек. Множество белых облаков, изображенных среди голубого неба, и архитектурных построек, а также цвета некоторых деревьев под храмом благодаря сильному контрасту усиливают зрительный центр. Направление реки, уходящей назад, протягивает изображение вдаль и увеличивает глубину пространства, в то же время поля на переднем плане и на заднем справа образуют контрасты, а по цветовой гамме – соответствие и целостность. Зритель по линии реки направляет взгляд в центральную часть. Успешно подобраны цвета и направление мазков в изображении реки, мазки есть и маленькие, и большие, цветовая гамма варьируется между синими и фиолетовыми оттенками, исполнение и контраст между маленькими мазками делают реку живой и естественной. Цветовая манера всего изображения смелая, оттенки отличаются целостностью и единством.

Схожая манера в интерпретации образа реки отличает и работу «Река Тура» (Илл. 35). На прямоугольном холсте, вытянутом по вертикали, изображен вид медленно текущей реки, полоса кряжистого берега и здания монастыря. Основная красочная масса располагается слева в виде пятен зелено-желтого цвета, серо-белых стен тихой обители, коричневых и синих куполов. Эти цвета в виде точечных и приглушенных по тону вкраплений повторяются в экспрессивных мазках небес, аккуратно положенных полос земли, направленных по течению воды серо-синих струй реки. Общее спокойное состояние помогает передать также сдержанный колорит работы, напоминающий левитановские пейзажи.

Интересна также картина Хуан Юаньпэна «Река вдали» (Илл. 36). Приглушенные тона работы помогают изобразить вид на старинный храм, расположенный на противоположном берегу реки, в пасмурный летний день. Серые и белые полосы облаков чередуются с мазками синего цвета. Это просветы, сквозь которые проступает небо. Эти цвета, но в более теплом ключе, повторяются в стенах собора. Мягкие мазки создают пышные массы зелени деревьев и прибрежных холмов. Яркое пятно виднеющегося участка реки кажется самым чистым и насыщенным по цвету, очень светлым. Спереди его оттеняют более темные берега и находящиеся слева и справа серые домики местных жителей.

В ряде других своих работ Хуан Юаньпэн выбирает в качестве объекта изображения прекрасный храм, величественно раскинувшийся на фоне русской природы. В работе «Колокольный звон» (Илл. 37) вертикаль часовни перекликается с направленными вверх очертаниями высоких деревьев, здания собора и белых столбиков ограды. Их четкие, тщательно прописанные формы контрастируют с динамично написанными облаками. В последних лилово-серые и белые слои чередуются. Ближе к зрителю показаны светлые массы, далее темные, а у линии горизонта – совсем светлая полоса. Из-за этого еще более темным кажется лес вдали, а также деревья у собора. Их формы напоминают тонкую фигурку монаха, медленно

идущего в храм. Серый цвет с включением благородного и холодного по тону коричневого помогает передать поверхность земли, залитую светлыми лужами.

Тот же храм мы видим и на картине Хуан Юаньпэна под названием «Троицкий собор» (Илл. 38). Широкими и пастозными мазками серого и белого цвета, смешанными прямо на холсте, наносятся изображения тяжелых облаков. Они клубятся вокруг стройного, вытянутого вверх здания собора. Цвет его стен такой же серый, но на несколько тонов темнее. Золото крестов и главок повторяется в желтых пятнах земли, а также в теплой зеленой листве деревьев и лужаек, окружающих местную достопримечательность. Полоса серого, залитого дождевыми лужами, асфальта словно отражает в себе небо и, тем самым, уравнивает цвета в композиции.

Еще один образ церкви художник воплощает в своей картине «Светлосерый храм» (Илл. 39). По горизонтали по всей ширине полотна, даже не вмещааясь в его формат, показаны старинные белокаменные ворота монастыря. Одинокaя фигурка монаха в черной одежде и острой шапочке, бредущая слева направо, заметно контрастирует с бело-серым решением стен. Их многочисленные затейливые членения, лопатки подчеркнуты затемненными полосами и зеленой кровлей. Массивная часть ворот с часовней справа уравновешена высокой колокольной слева и зеленой древесной кроной. Динамика светотеневого решения поверхностей снизу повторяется в клубах облаков сверху, но более динамично, даже экспрессивно.

Многообразие пейзажей китайских художников позволяет увидеть на их картинах самые разные живописные уголки Верхотурья. Так, одна из картин Хуан Юаньпэна воспроизводит вид городской площади у собора «Площадь в Верхотурье» (Илл. 40). Это светлая, но приглушенная по насыщенности цвета работа. Серо-лиловая масса облаков, чуть более теплое по тону небо повторяются по цвету в решении асфальта снизу. Лишь по

середине словно в дымке изображена темная масса зеленых деревьев, сформированных круговыми мазками, а также находящийся вдали образ песочно-серого храма. Многочисленные горизонталы перекликаются с вертикалями соборных главок, фонарем, памятником и фигурой полной женщины, бредущей слева направо.

Выразительна и другая работа художника – «Старинная крепость вдали» (Илл. 41). Мягкими тягучими мазками коричневой и зеленой краски Хуан Юаньпэн формирует полосу высокого берега. Они же обыгрывают его прихотливую геометрию. Выход скалистой породы показан серо-лиловым цветом, который в светлом тоне повторяется в стенах обители, виднеющейся на вершине. Ее высокие главки темным силуэтом выделяются на светлом дневном небе, по которому плывут белые облака. Их серый цвет, но значительно более темный, — это линия реки на переднем плане. Она состоит из горизонтальных мазков то светлого, то темного цвета. Белоголубая фигурка мальчика-рыбака перетягивает внимание зрителя и этим уравнивает баланс темных и светлых участков.

В картинах Жун Сухэ солнечно, звонко и точно запечатлены деревенские пейзажи Верхотурья. В этих изображениях разрозненных маленьких домишек воплощены быт и привычки сельского населения, а также отношения человека с природой: каждый домик имеет свои отличительные черты по форме и цвету. Эти темно- и светло-красные постройки, расположенные на зеленой траве, отражают душевность местного населения. «Старая крепость под солнцем» (Илл. 42). Старый подвесной мост до сих пор хранит следы, оставленные жителями деревни. «Старый подвесной мост на реке Туре» (Илл. 43). С точки зрения композиции художник с помощью подвесного моста очень тонко направляет зрительную линию к дальним постройкам. Картина воплощает простые, незагрязнённые природные виды.

Через пленэрную практику и чувственное восприятие художники в полной мере соединили природные пейзажи Верхотурья и индивидуальные

внутренние ощущения. «Цвет первоначально является важной особенностью масляной живописи, потеряв цвет, масляная живопись теряет и свою самую притягательную часть. Масляная живопись изобретена именно потому, что художники были тронуты яркостью и красочностью жизни, они хотели найти и в конце концов нашли для этого форму художественного выражения»¹⁴⁸. Китайские деятели искусства, обучавшиеся в России, в пленэрной практике запечатлели в своих произведениях необычные ощущения и впечатления, они сформировали совершенно новую модель этюдного творчества, а также поэтапно вспомнили и резюмировали законы пейзажной масляной живописи и язык ее выражения.

На пленэрном мероприятии в окрестностях Екатеринбурга китайские художники создали большое количество этюдов, отличающихся от китайских пейзажных произведений. В последние годы Россия и Китай довольно часто проводят подобные обменные мероприятия, многие российские художники приезжают на пленэрную практику в Китай, а китайские мастера наблюдают, как китайские пейзажи воплощаются кистью русских живописцев. На данном мероприятии русские художники также наблюдали за выразительными методами китайских мастеров – такой художественный обмен способствовал повышению и углублению двустороннего понимания искусства.

Пленэр подарил художникам живые яркие чувства и ощущение единства с природой. Через цвет, линии, свет, тень и другие художественно-выразительные приемы художники соприкоснулись с природой и прочувствовали ее; преисполненные любовью, осознали и восприняли ее, таким образом сформировав прочное чувство целостности. В этом и заключается смысл живописи с натуры.

¹⁴⁸ Чжао Юпин. Колористические излияния: мир масляной живописи Жун Сухэ // Изобразительное искусство. 1999. № 7. С. 21. (赵友萍：色彩的倾诉——荣·苏和的油画世界.《美术》1999年第7期21).

3.6 Пейзаж в творчестве современных китайских мастеров на пленэре в России

В художественном творчестве Китая масляная живопись – это вид искусства, пришедший из-за рубежа. При этом между китайским и российским художественным образованием существует тесная связь: все характерные черты живописи, создаваемой китайскими художниками в 1950-е годы, были наследием советской школы. Хуан Цзолинь отмечает: «На плечах деятелей искусства, уезжавших на учёбу в СССР, лежала историческая ответственность за китайское художественное образование и творчество; выполнив свою миссию, они привнесли в Китай способности к созиданию и творческий дух критического реализма»¹⁴⁹. В выступлении на «Форуме импрессионизма» в 1957 г. У Цзожэнь отметил: «История китайской масляной живописи невелика: она короче советской на два века. Лицо китайской живописи маслом – это лицо импрессионизма. ...приёмы импрессионизма уже давно используются художниками-реалистами. Живописи в стиле реализма нужен и цвет, и образ»¹⁵⁰.

Художники, прошедшие обучение за рубежом, предлагают концепцию интеграции китайского и западного искусства. Этот вопрос был затронут Линь Фэнмянем в «Перспективах восточного и западного искусства»: «В центре западного искусства – подражание природе, результатом которого является стремление к реалистическому изображению. Искусство Востока основано на описании воображения и потому тяготеет к живописи идей сеи. За структурой искусства стоят эмоциональные порывы человека, для которых необходима соответствующая форма выражения. Поиск её раньше

¹⁴⁹ Хуан Цзолинь. Коллекция произведений учившихся в России (Советском Союзе) художников.

Урумчи: Издательство художественной фотографии Синьцзяна, 2008. С. 1. (黄作林 《留俄(苏) 美术家作品集》 [M] 乌鲁木齐, 新疆美术摄影出版社. 2008. 12. 1).

¹⁵⁰ У Цзожэнь. Избранные произведения У Цзожэня. Аньхой: Художественное издательство провинции Аньхой, 1988. С. 203–204. (吴作人著 《吴作人文选》 [M] 安徽 安徽美术出版社 1988 年 11 月 203–204 页).

осуществлялся вне пределов собственного «Я», в будущем эти изыскания будут происходить внутри...»¹⁵¹.

Российская реалистическая живопись традиционно лирична, наполнена романтизмом, отличается исторической поэтичностью – всё это тесно связано с русской культурой. Слово «романтика» происходит от французского «roman», изначально оно относилось к литературным произведениям, в основе которых лежали наполненные бурными чувствами истории. Романтизм – западный ключ к поиску ценности каждого отдельно взятого человека. Появилось множество независимых ярких фигур, причём не обязательно интересовавшихся исключительно искусством, но стремившихся к самосовершенствованию через искреннюю любовь к жизни.

По законам романтизма с помощью противопоставлений и столкновения страстей создавалась торжественно-печальная красота, а живопись в стиле романтизма отличалась связью с литературой и поэтичностью. Однако английским живописцем Уильямом Тёрнером такая литературность была отвергнута – художник обратился напрямую к зрительному восприятию. «Это в большей степени прямое соприкосновение пейзажа с внутренними ощущениями художника и визуальный эффект»¹⁵². Русские художники-пейзажисты: И. И. Левитан, И. И. Шишкин, В. А. Серов, К. А. Коровин – все руководствовались принципом изображения живой природы за пределами мастерской, чтобы прочувствовать естественный свет. Используя изображение пейзажей в качестве основной темы, они развивали свою креативность и способность передавать эмоции.

В своём творчестве китайские художники стремятся соединить собственные ощущения с окружающей русской природой, добиться

¹⁵¹ Линь Фэнмянь об искусстве / сост. Чжу Пу. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2010. С. 5. (朱朴选编《林风眠论艺》上海 上海书画出版社 2010 年 1 月 21).

¹⁵² Цзянь Сюнь. Ко всеобщей истории западного искусства. Чанша: Художественное издательство провинции Хунань, 2015. С. 215–226. 蒋勋《写给大家的希望美术史》[M].长沙.湖南美术出版社.2015. 215–226).

гармонии и полноты в форме и цвете, соответствовать эталону русского реализма в масляной живописи. Художники Китая воспевают российские пейзажи, церкви и берёзовые рощи, и в этих произведениях проявляется горячая любовь к русской природе. Практикуя живопись с натуры в России, мастера обогащают и развивают собственные творческие способности и эстетическое наполнение картин. Из-за особенностей положения китайских живописцев, способ изображения, соединяющий Восток и Запад, становится для них единственно возможной траекторией движения. В картинах отражается уникальный духовный мир их создателей, поднимается на поверхность истинное, доброе и прекрасное в живой природе, с помощью художественных приёмов повышается уровень её эстетического восприятия.

Цветовые тенденции в картинах маслом

Характерные особенности цвета и изображения в российской и советской масляной живописи произвели глубокое впечатление на китайских художников. У русской живописи маслом есть свои отчётливо заметные специфические черты, которые помимо сюжета и изображения проявляются и в использовании цвета. «Одинокая берёза» Вэнь Липэна (Илл. 44) и «Берёза» Цюань Шаньши (Илл. 45) являются примером попыток перенести в собственные произведения использование характерных особенностей самобытной культуры цвета. Одинокая берёза, серые тона, смутно проступающий оттенок фона – всё это воплощает одиночество и потерянность художника, но и в таком окружении одиноко стоящая берёза по-прежнему продолжает упрямо расти, принимая одиночество и наслаждаясь им. Для сравнения, картина «Берёза» Цюань Шаньши также написана в серых тонах, но создаётся впечатление, что в ней несколько больше веры в себя и несколько меньше безбрежности – причина этого заключается в работе художника кистью, подвижности, активности и мощи цвета. Вэнь Липэн же использует кисть более плавно, а цвета – с большим изяществом, и в мягкости его берёзы есть сила, что в большей степени соответствует настроению и изысканности древней китайской поэзии,

свидетельствует о богатстве воображения. В картинах художники предприняли попытку соединить полный притягательной силы «благородный серый» (*гаоцзи хуэй*, букв. «высококласный, элитный серый» – мягкий благородный оттенок) и русскую масляную живопись. В китайском изобразительном искусстве «благородный серый» считается цветом высшего класса, его оттенок по сравнению с другими более яркими цветами отличается зрелостью и сдержанностью, а встретить его можно только в русской живописи маслом.

В период учёбы Цюань Шаньши посетил выдающегося советского художника Мартироса Сарьяна, который сказал следующее: «Ты единственный китайский художник, с которым я знаком; китайцы могут овладеть техникой западной живописи, а мы в отношении культуры Востока всегда чувствуем себя чужаками; у Китая выдающееся культурное наследие, никогда не забывай об этом...»¹⁵³. Эти слова М. Сарьяна имели далеко идущие последствия для творческой карьеры Цюань Шаньши. Использование западных живописных техник для отображения китайских эстетических концепций, следование по пути гармоничного соединения реализма и живописи идей се-и превратилось в вопрос, над которым непрестанно размышляют китайские деятели искусства.

Цвета и оттенки – основные инструменты, используемые художниками для передачи эмоций: одни выражают чувство одиночества, другие – жизнерадостность и веру в себя. Говоря о выразительности палитры, учившийся в России художник Чжан Хуацин заметил: «У цвета самого по себе нет никакой эмоциональной окраски, его визуальная жизненная сила может проявиться только в сочетании с чем-то ещё. Для работы с оттенками необходимо обладать необыкновенной восприимчивостью и точностью суждений, которые позволяют замечать и

¹⁵³ Изучение третьего поколения китайских художников, пишущих маслом / под ред. Шао Дачжэня, иллюстр. Цюань Шаньши. Наньнин: Художественное издательство Гуанси, 2001. С. 76. (邵大箴主编 全山石绘《第三代中国油画家研究》南宁 广西美术出版社 2001. 76).

корректировать колористические нюансы, формировать комплексную и последовательную обстановку для диалога, создавать на полотне чувства. Небольшие отклонения в цветовой температуре, светотени, толщине слоя краски, глубине оттенка, различия между тяжёлым и лёгким, главным и второстепенным – всё это уместным образом сочетается и отличается необычной живостью, диалог гармоничен, молодость вечна»¹⁵⁴.

Соотношение между колористическими составляющими создаёт на полотне богатый и многогранный ритм. На картине Чжан Хуацина «Берег Волги» (Илл. 46) изображён осенний приволжский пейзаж – выбранный художником вид сверху позволяет передать широту души и ощущение раздолья. Использование крупной кисти для изображения церкви и деревьев на переднем плане и далёкого неба создаёт ощущение уверенности и решительности мастера. Воздействуя друг на друга, цвета воды и неба на заднем плане становятся более интересными: похожие оттенки вступают в диалог, голубые тона передают зрителю ощущение спокойствия и глубины, а идущие в отдалении суда вызывают к жизни чувства самого художника, его мысли о будущем и тоску по родине. Оттенки картины задают основную тональность эмоций живописца и в то же время пробуждают в зрителях разный отклик.

Подобной силой воздействия на зрителя отличается и работа Цао Чжэна «Пейзаж из серии «Близ Павловска»». (Илл. 47). Линия горизонта в этом пейзаже опущена низко. Большая часть полотна занята небом, колористический строй которого построен на тонких валерах между лилово-серым и приглушенно-голубым. Оранжевые с умброй облака заметно оживляют пейзаж, рождая ощущение дующего ветра. Он свободно гуляет по широкому зелено-желтому полю снизу, достигая далекой линии темного и холодного по тону леса. Небольшие кустики темными пятнами показаны

¹⁵⁴ Дин Тао. Волшебная мелодия цвета: отправляясь в путешествие по живописи Чжан Хуацина // Изобразительное искусство. 2012. № 3. С. 50. (丁涛 《神奇的色彩旋律-揭开张华清油画之旅大幕》[J] 美术, 2012 年, 第 3 期, 第 48 至 54 页).

слева и справа на переднем плане. Они помогают достичь баланса в очень сдержанном и спокойном изображении русских просторов. Все массы показаны контрастными полосами, а мазки наложены широко и экспрессивно.

Выразительность письма масляной живописи

Различия технических методов китайских и российских художников, пишущих маслом, включают в себя следующее: с точки зрения использования кисти в основе развития китайской живописи лежало заимствование опыта и обучение на примерах. Основным видом китайской живописи является гохуа (*традиционная живопись минеральными и растительными водяными красками и тушью на шёлке и бумаге*). Исследование и совершенствование направлений развития масляной живописи происходило в процессе возникновения связей между Востоком и Западом. Цюань Шаньши, известный художник, на раннем этапе учившийся в СССР, заметил, что «маслом можно “писать”, и такая живопись обладает выразительной силой, передающей настроение, что в свою очередь достаточно точно соответствует китайскому стилю изображения чувств.

Сочетание использования кисти для живописи и искусства китайской каллиграфии в большей степени соответствует китайскому эстетическому стилю.

Характер китайских художников отличается иносказательностью, и в области эстетики они «утаивают и скрывают» – всё это связано с особенностями китайской культуры. Характерное прочтение образа Исаакиевского собора, например, предлагает Хао Шоуминь «Золото Исаакиевского собора» (Илл. 48). Художник слегка тонирует белую бумагу сиреневым и синим цветом, создавая ощущение раннего и холодного питерского утра. Разводы и подтеки краски придают эффект не то дождя, не то насыщенного влагой воздуха. В нем словно растворены темные силуэты лишившихся листвы деревьев, а также фонарных столбов. За ними разноцветной массой виднеется ансамбль собора. Его золотой купол –

самый теплый участок акварели. Желтые размытые пятна желтого цвета повторяются и в других уголках работы. Тем самым достигается единство красочного строя.

Не менее красочна и нарядна картина Сун Жуя «Белая ночь. Санкт-Петербург» (Илл. 49). Длинный и вытянутый по вертикали холст позволяет панорамно показать линию берега с горизонталью стен Петропавловской крепости и частично стрелкой Васильевского острова. Серые, белые, синие и желтые мазки краски рожают ощущение быстро текущей речной воды на переднем плане. Ее движение справа налево подчеркивается направленностью плывущего катера. В тех же оттенках, но более темных по тону, решаются берега. Ярко выраженная горизонтальность оживляется за счет вытянутых в верх колокольни Петропавловского собора, ростральных колон и здания Кунсткамеры. Четко очерченными силуэтами они выделяются на фоне неба, ярко-освещенного лучами заходящего солнца. Снизу плывущие облака изображены оранжевыми и желтыми цветами, которые кажутся еще более яркими в сравнении с общим серым цветом небес.

Декоративность цвета

Художники Китая обладают собственным уникальным пониманием цвета. До эпохи Возрождения в живописи применялся метод наблюдения за собственным, внутренне присущим предмету цветом; для изобразительного искусства до периода импрессионизма также было характерно повышенное внимание к этому методу, который, впрочем, продолжал использоваться и после эпохи импрессионистов, при этом развивалась и декоративность цвета. Плоскостной контраст, согласованность, гармоничное сочетание оттенков позволяют сформировать изображение (Илл. 50, 51, 52, 53). Можно не учитывать влияние на цвет источника освещения и окружающей обстановки, не требуется наличие относительно неподвижного статичного объекта, — можно наблюдать за ним в динамике и использовать законы внутреннего цвета, чтобы перегруппировать или реорганизовать объекты. Внутренний

цвет менее сложен, чем обусловленный, поскольку изменения последнего очень тонкие, и только в практике живописи с натуры можно добиться превосходных оттенков. Китайский метод наблюдения развился из собственного цвета; можно сказать, что колористические традиции в живописи Китая сформированы на основе первоначального собственного цвета.

Около 1870 г. были заложены новые принципы изобразительного искусства: по словам Поля Сезанна, «искусство и природа начинают идти рядом, но разными путями». Благодаря развитию такого направления, как кубизм, композиция и пространство в живописи модернизма претерпели значительные изменения, художники начали более свободно раскрывать индивидуальность в своих картинах, переходить к гипертрофированному выражению, основанному на создаваемом изображаемым объектом ощущении расширения, концентрации и разделения и дающему людям мощный визуальный стимул¹⁵⁵. Например, фон картины Жун Сухэ «Красная площадь в Москве. Васильевский спуск вечером» (Илл. 51) практически полностью выполнен в чёрном цвете, дорога написана в бурых тонах; оттенки полны таинственной атмосферы. Поздним вечером храмы Красной площади окутаны тишиной. Придерживаясь субъективного отношения к цвету, художник использует один тон для дороги и церквей, при создании изображения пишет свободно, не обращая внимания на мелкие детали. Далёкие храмы, контрастируя с фоном, выглядят особенно тихими и простыми. Композиция картины и распределение цветов позволяют создать эффект как живописи идей се-и, так и декоративности.

Живописцы обратили внимание на то, что в художественном языке цвет стал играть роль самостоятельного средства выразительности, и начали использовать колористические законы для изменения картин в соответствии

¹⁵⁵ Линь Сяочу. Вскрывая форму и содержание: новый взгляд на цвет в живописи. Пекин: Народное художественное издательство, 2009. С. 51 (林笑初 编著《剖情析采：换个角度画色彩》北京：人民美术出版社 2009. 51).

с собственным субъективным мнением, что привело к появлению в живописи нового шарма¹⁵⁶. Формально это выражается как тенденция к «планаризации» оттенков, ослаблению связи между светом и тенью, обусловленному субъективным взглядом, что позволяет лучше воплотить эстетику цвета как такового. На такой метод живописи оказало определённое воздействие восточное изобразительное искусство. Одновременно с тенденцией к более плоскостному характеру цвета художники не изменяют форму предметов на основании очертаний цветовых фрагментов, добиваясь «смещённой» красоты за счёт сбалансированности и несбалансированности областей цвета¹⁵⁷. Работа Ли Ину «Воспоминания о Невском проспекте» (Илл. 52) с точки зрения создания формы и цвета отличается от более ранних картин маслом, написанных китайскими художниками: она наполнена абстракцией – здесь соединяется декоративность и «смещённая» красота.

Показательна в этом отношении также работа Тан Дэцина «Озеро Байкал» (Илл. 53). Яркая розово-фиолетовая гамма появляется за счет изображения закатного неба, свет которого словно многократно усиливается посредством отражающей способности снегов и льдов. Лиловые пятна облаков на небе окружены теплыми прожилками оранжево-желтого цвета заходящего солнца. Оттенки лилового повторяются в линии тяжелых облаков у горизонта, на ледяной поверхности вокруг высокой скалы. Она решена в более теплых коричневых цветах, но с включением серого и все того же лилового. Белоснежная наледь у подножия скалы на переднем плане приковывает взгляд, а затем направляет его вверх к пику, который причудливым силуэтом темнеет на фоне неба.

Сюжеты живописи китайских художников – русский пейзаж

¹⁵⁶ Линь Сяочу. Вскрывая форму и содержание: новый взгляд на цвет в живописи. Пекин: Народное художественное издательство, 2009. С. 54 (林笑初 编著《剖情析采：换个角度画色彩》北京：人民美术出版社 2009. 54).

¹⁵⁷ Там же. С. 56.

Красота русской природы явилась, безусловно, основным источником вдохновения для китайских художников в их пленэрных практиках в России. В качестве примера можно привести два варианта картины Сун Жуя «Начало зимы. Утро» (Илл. 54, 55). В первой работе (Илл. 54) пейзаж построен на холодных оттенках синего и нежно-лилового цвета с вкраплениями бледно-бежевого и белого. Студеное утро показывается посредством фиолетово-сиреневой полосы пока еще не замерзшей реки на переднем плане. Легкая рябь на ее поверхности изображена полупрозрачными мазками белил. Чистый белый цвет обозначает полосы выпавшего ночью снега на мостках. Темные сваи и бревна настила оттеняют его белизну. Линия мостков продолжается в извилистой дорожке на противоположном берегу. Желтые и бежевые борозды также направляют взгляд зрителя выше, вглубь картины, туда, где стоит небольшая деревенька с разноцветными, но тусклыми в предрассветной дымке домиками. Их цветность подчеркивается темной полосой дальнего леса, которая переходит в светлое небо. Оно изображено лиловым, сиреневым и ярко-розовым слоем.

В другом варианте картины (Илл. 55) ощущение начала зимней стужи передается за счет холодных оттенков синего и сиреневого цвета. Только-только скованная тонким льдом река похожа на зеркало. В нем темно-синими пятнами отражаются высокие сосны на берегу, а теплыми участками желтоватого цвета - небеса. Гладь реки контрастирует с вольной лепкой берегов и деревьев. Ели показаны в блеклом, но теплом зеленом цвете. Лишившиеся листьев березы и другие деревья кажутся лиловыми облачками на фоне темных лесных массивов. Горы вдали словно покрыты золотом. Это лучи встающего светила, которые освещают уголок неба, придавая облакам желтое свечение. По полотну словно раскиданы мазки чистых белил в виде больших и маленьких снежных шапок на деревьях и ветках кустов на переднем плане.

Серию русских пейзажей продолжает Мяо Цзяньчжун своей работой «Пейзаж «Изборск» (Илл. 56). В сизой холодной дымке тают очертания

разноцветных деревенских домов с остроконечными двускатными крышами. Разная форма, цвет, окошки рожают неровный ритм в центральной части полотна. Он контрастирует с хаосом припорошенной снегом и написанной очень динамично размытой дороги и сваленными вместе бревнами. Позади них серым массивом виднеется уже лишившийся листвы лес. Ореол многочисленных веток выделяется на более светлом небе, но в котором тоже преобладает серый цвет. Облака словно надвигаются к деревне, постепенно затягивая еле заметные кусочки голубого неба, говоря о предстоящей смене погоды не в лучшую сторону.

Деревенский пейзаж также для китайских художников становится ярким проявлением национального пейзажа России. Это доказывает работа Ван Вэя «Пейзаж из серии «Русские пейзажи» (Илл. 57). Колорит картины построен на оттенках синего цвета. Он придает белоснежному снегу тусклое звучание, помогая передать ощущение вечерних сумерек. Внизу показаны самые интенсивные цвета. Это бревенчатые срубы деревенских домов. В сравнении с их коричнево-синими цветами, дома, стоящие на холме вдали, кажутся более светлыми, серо-синими. Частично они скрыты за бурыми стволами многочисленных деревьев и пушистой кроной, состоящей из веток без листвы. На вершине холма нейтральным по тону желтым пятном выделяется здание храма. Его высокие главки устремлены в темное низкое небо благородного серо-синего цвета.

Тот же мотив лежит и в основе пейзажа Чэнь Сяоси «Петербургский пейзаж» (Илл. 58). Контрастное сочетание холодных тонов неба и воды, а также недавно выпавшего первого снега с теплыми охристыми оттенками земли и домов создает впечатление переходного между осенью и зимой периода. Слева преобладают теплые тона за счет изображения пологого берега с пятнами чистого снега, бревенчатыми домами и высокими вертикалями берез, завершающихся пока еще бурыми листьями. Эти цвета повторяются и на противоположном берегу реки, там, где стоит оранжево-красная полоса леса. Звучность теплых красок приглушается посредством

применения умбры, которая придает всему эффект легкой зелени. Она же делает нейтральными по насыщенности воду и небеса. Однако экспрессивная передача воды, ее течения за счет быстрых и динамичных мазков заметно оживляет относительно спокойную композицию работы. То же самое можно сказать об облаках, движение которых по небу ощущается явственно.

Тан Дэцин в совершенстве овладел художественными концепциями изображения заходящего солнца, научился воплощать собственное эстетическое восприятие в живописи. Его работы отличаются поэтическим воображением и спокойной силой, а контраст общего и конкретного приводит к тому, что картины производят мощное впечатление. Под влиянием А. И. Куинджи художник через статику и покой выражает символическую силу иного рода. В композиции произведения Тан Дэцина «Закат в Москве» (Илл. 59) далекие отблески заходящего солнца создают эффект целостности и декоративности, а выделение уровней способствует передаче ощущения пространства.

При работе над картиной может быть мастерски создано точное обобщение, отражающее вкус художника. Когда мы смотрим на природу, весь пейзаж видится вполне осязаемым, однако художники не переносят на свои полотна конкретные объекты живого мира – хорошей картиной имеет право считаться та, где присутствует самое нужное, реальное, общее и конкретное.

Такой подход прослеживается и в работе Тан Дэцина «Тихий лес. Зимний снег – 2» (Илл. 60). Мотив загородного дома посреди леса создавался за счет изображения темно-синего задника. Поверх него намечались длинные, вытянутые вверх линии стволов сосен, вокруг которых мягкими мазками ложились серые массы еловой опушки. Осторожными касаниями широкой кисти они дополнялись белыми массами пушистого снега, а тонкие заиндевшие ветви прописывались узкой кистью. Теплым пятном за сеткой темных и белых деревьев и их ветвей виднеется

бревенчатый дом. На его стены падает теплый, но приглушенный свет заходящего солнца. Его лучи касаются и сосен, порождая яркие рефлексy теплого цвета. Низко расположенное светило отбрасывает тени невидимых зрителю деревьев на снег на переднем плане. Их лиловые следы создают красивый ритм в контрасте с белыми чистыми участками.

Другая, более ранняя работа Тан Дэцина на эту же тему, «Тихий лес» (Илл. 61) построена на сочетании ярких красноватых тонов. Они позволяют передать свет от заходящего солнца. Его лучи сквозь деревья проникают к самой земле и выхватывают из общего теплого сумрака небольшой домик. Его бревенчатая поверхность и стекла окна отражают свет и делают его еще ярче, доводя до предела теплоты оранжево-красные цвета. Их оттеняют темные массы кустов лесной малины, иглы окружающих домик сосен. Правда, стволы деревьев также освещены, но в более темном по насыщенности цвете. Те сосны, что виднеются позади постройки, кажутся темными, почти черными силуэтами на светлом фоне пока еще голубого неба. Передний план, особенно кусты, прописаны тщательно, тонкими и гладкими мазками.

Пейзажные работы Ван Теню, проходившего обучение в России, и его ученика Тан Дэцина написаны с натуры, вследствие чего у обоих художников развито понимание целостного городского пространства, в полной мере освоены взаимоотношения между цветами, что сформировало появление метода визуального мышления, выражающего «ситуацию» картины. «Сумерки на Английской набережной» Ван Теню (Илл. 62), «Казанский собор» (Илл. 63), Тан Дэцина (Илл. 64, 65, 66, 67, 68) – все эти произведения создают впечатление прекрасного, хранимого в сердце вечера; этот самобытный стандарт красоты демонстрирует глубокое понимание российской художественной культуры китайскими мастерами.

Сюжеты живописи китайских художников – виды Петербурга

Архитектура Санкт-Петербурга отличается целостностью и многообразием – в Китае художники не сталкиваются с подобной средой, и

для некоторых такой облик города превращается в совершенно новый вызов. При изображении города на Неве становится понятно, что его архитектуре присуще цветовое единство и полнота, чётко выверенные пропорции, выдержанность композиции, изящество силуэтов зданий, разделённых, но обладающих гармонией и симметрией. При этом в соответствии с принципом ограничения этажности, дома не могут быть выше кровли Зимнего дворца. Для китайских художников такая городская архитектура стала новым опытом. Оттенки русских пейзажей в зимнее время раскрывают зрительское восприятие живописцев: для того чтобы передать цвета зимы, приходится наблюдать за тончайшими изменениями снега. Каждое изображаемое место наполнено воспоминаниями. Так, пейзаж Линь Юнчао (Илл. 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75) «Зима в Петербурге» (Илл. 69) с тщательно выстроенной композицией – это вид, открывавшийся за университетом, где художник провёл студенческие годы в период обучения в России. Чистый цвет в то же время полон легчайших изменений оттенков: и холодной зимой можно почувствовать теплоту радости пешеходов в снежный день. Мост на картине полон людьми – так выражается стремление художника передать любовь русского человека к зиме.

Многие китайские художники долго жили в городе на Неве, поэтому те или иные городские пейзажи для них становятся глубоко личными. Зачастую они выбирают для воплощения свои любимые уголки российского города. Так, например, художник Сун Жуй пишет картину «Осень. Вечер на Канале Грибоедова» (Илл. 76). Визуальной доминантой на общем приглушенном фоне выделяется вид озаренного солнцем собора. Желтый цвет его стен многократно усиливается светом, становясь очень интенсивным, как и зеленые главки. В сравнении с общей горизонтальной направленностью окружающей застройки здание выделяется своей устремленностью вверх. Вторят вертикали собора длинные стволы тополей справа. Их темные силуэты лишь сверху показаны с включением желто-оранжевого цвета, а внизу, в тени – это лишь темно-серые силуэты. Серый

цвет преобладает и в решении небес. Лиловой экспрессивной массой надвигаются справа не то облака, не то тучи с дождем. Последние лучи солнца накануне ненастья бросают теплый свет на осенний город, стены его домов и двускатные крыши.

Другая работа Сун Жуйя – «Вид на Троицкий собор» (Илл. 77) приковывает внимание к уникальному памятнику петербургской архитектуры. Ярким, но по-петербургски тусклым светом озарен вид на набережную около Троицкого собора. Нижняя часть вертикально ориентированного полотна решена в разных оттенках бежевого цвета. Набережная более холодная и блеклая по тону, а дома - с включением красного и желтого. Они повторяются в многочисленных машинах, идущих вдоль реки и по мосту над ней. Река изображена в виде многочисленных мазков синего и голубого, а также серо-коричневого цветов в освещенных и затемненных участках соответственно. Синий цвет перекликается с верхней частью картины. Там на нежно-голубом небе выделяются синие купола собора с золотыми точками звезд и вертикалями крестов. Линия белых пушистых облаков оттеняет чистоту синего цвета.

Большой интерес представляет также работа Чэнь Сяоси «Петербургский пейзаж» (Илл. 78). Основным мотивом здесь является архитектура. Сквозь снежный покров виднеются ярко раскрашенные стены собора, колокольни, часовни над воротами. Они согревают общее холодное колористическое решение картины. Пятна желтого и кирпично-коричневого цвета теплым тоном повторяются в освещенных солнцем небесах. В тех уголках, которые еще пребывают в тени, цвета холоднее, как и снег, в котором преобладают синие и лиловые оттенки. Первое впечатление некоторой хаотичности нагромождений зданий при внимательном рассмотрении сменяется упорядоченным движением взгляда от полосы дороги в сторону ворот к высоким барабанам, завершающимся золотыми куполами. Они устремлены вверх, как и высокие деревья справа. Их стволы и ветви намечены прерывистыми линиями на фоне снежных шапок. Такими

же линиями и полосами изображаются членения и архитектурные детали зданий.

Свое личное прочтение образа великого города предлагает также художник Юй Бо в его работе «Пейзаж из серии «Петербург» (Илл. 79). Многочисленными розовыми, лиловыми, серыми, синими и голубыми точечными мазками изображено высокое небо над городом. Феерия красок и динамизма наверху сменяется внизу почти графическим решением стрелки Васильевского острова и фрагмента Дворцового моста. Поверх коричнево-бежевой массы тонкими линиями очерчивается кладка набережной, металлические пролеты моста с узорными решетками, темные пятна ростров колонны, а также стволы деревьев. Темная листва последних первым делом привлекает внимание зрителя, а затем направляет его на вертикаль колонны, которой вторит ритм разноцветных флагов на мосту и фонарей. Желтые точки их горящих лампочек ярко выделяются на фоне сумерек в городе.

Многообразие техник живописи – акварель и се-и

Китайская живопись многообразна: произведения Цзэн Мина искусно находят общее в эстетике каллиграфии, музыки, архитектуры, поэзии и литературы, а затем формируют собственный вклад; при этом пейзажи постоянно меняются в границах между реализмом и живописью идей се-и. В изобразительном искусстве происходят изменения, как и «в развитии китайской письменности при переходе от «знаков»-изображений к иероглифам объём пиктографического письма уменьшился, ему на смену пришла иероглифическая письменность, основанная на абстрактных построениях из точек, линий и черт. Плотность написания элементов, сила нажима на кисть и скорость её движения – всё это показывает отношение пишущего к изображению, выражает настроение подобно музыке, которая из хаоса звуков природы выделяет чистые «музыкальные звуки» и развивает законы их соединения. Через подчиняющиеся правилам изменения силы,

высоты, темпа, мелодии проявляется живая природа, образы социального мира и личные чувства»¹⁵⁸.

Концепции работ Цзэн Мина находят выражение в написанных акварелью русских пейзажах. Характерные особенности его картин проявляются в простоте, спокойствии, художественной идее и изяществе, глубоко впечатляющих российских художников. Цзэн Мин стремится объединить «поэзию воды» (Илл. 80) шуй-юнь (метод выражения в китайском изобразительном искусстве), эффект монохромной живописи брызгами туши и наполненные романтизмом оттенки. На холсте должны возникать разные уровни композиции и гармоничное сочетание реалистического изображения и живописи идей се-и.

Отличие акварельной техники от других техник изобразительного искусства проявляется в отпечатке «поэтичности», понимание которого опирается на значение «древней поэзии»: проявление эмоций через окружающую внешнюю обстановку, переплетение чувств и пейзажных образов, выражение всех накопившихся в сердце художника радостей и горестей с помощью великой пустоты и наполненности воображения.

Особенность произведений Цзэн Мина – объединение таких составляющих, как точки, линии, плоскости, пустоты и заполненные области, плотное и разреженное, абстрактное и конкретное. Старая китайская поговорка гласит: «пять цветов притупляют зрение», на такой колористической основе художником достигается выражение разных аспектов художественной идеи, которому присущ поэтический подтекст, богатство фантазии и музыкальная ритмичность, вместе с тем на холсте воплощается и визуальное чувство прекрасного «Исаакиевский собор» (Илл. 81). По словам учившегося в России художника Чжан Хуацина, «отрицание “правдивого письма” (*реализма*), равно как и неотступное следование ему

¹⁵⁸ Цзун Байхуа. Променад эстетики. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2015. 348 с. (宗白华《美学散步》[M]上海. 上海人民出版社. 2015. 348).

может оказать губительное действие на формирование искусства; конечно, реализм тоже должен развиваться и двигаться вперёд – недопустимо отказываться от новых идей и замыкаться в себе. Возникает потребность в двунаправленности: субъективно ощущаемой и объективно существующей природе»¹⁵⁹. Свободное движение между реализмом и се-и позволяет наполнить картины бесконечным очарованием и открыть новые возможности живописи.

Говоря об определении формального языка живописи, Цзян Юэ отмечает: «Полагаю, что особая форма изображения позволяет через конкретные, образные, абстрактные модели экспрессии выразить собственный эмоциональный мир, а с помощью таких формальных аспектов, как точка, линия, цвет, форма и стиль, обрисовать более широкий внутренний мир чувств. Формальный язык живописи – это все составляющие художественного творчества, позволяющие достичь образного представления, это метод создания языка, построенный на основе элементов изображения, это способ демонстрации чувств, это обобщение и кристаллизация естественного образа до высокой степени рациональности, передача человеческих эмоций и духа с помощью логической упорядоченности и опыта»¹⁶⁰.

Выводы по главе 3.

На основании рассмотренного выше материала можно сделать следующие выводы:

- Первый опыт проведения пленэрных практик китайских художников в России приходится на 1950-е годы XX века в рамках масштабных

¹⁵⁹ Дин Тао. Волшебная мелодия цвета: отправляясь в путешествие по живописи Чжан Хуацина // Изобразительное искусство, 2012. № 3. С. 51. (丁涛 《神奇的色彩旋律-揭开张华清油画之旅大幕》 [J] 美术, 2012 年, 第 3 期, 第 48 至 54 页).

¹⁶⁰ Цзян Юэ. Исследование формального языка живописи. Хэфэй: Художественное издательство провинции Аньхой, 2009. С. 35. (蒋跃在《绘画形式语言研究》 [M] 安徽美术出版社, 2009.1. 245).

программ обучения китайской молодежи в вузах СССР. Эти пленэры были ограничены обучением в советских художественных вузах, отсутствовала какая-либо практика визитов для участия в пленэрах после окончания обучения.

- Интенсивное развитие пленэрных практик китайских художников в России наступает в начале XXI века. Основными факторами этого развития стали: меры китайских и российских вузов для повышения мобильности педагогов и студентов, развитие международного сотрудничества и программ обменов, развитие информационных технологий, формирование концепции «международный пленэр».

- Современные пленэрные практики китайских художников в России проходят в двух формах: без участия художников из других стран и при участии художников из других стран.

- Современные пленэры с участием китайских художников обнаруживают ряд специфических особенностей: 1) сложная структура и тесная связь с музейно-выставочной сферой; 2) заинтересованность и поддержка со стороны широкого числа организаций, как с китайской, так и с русской стороны; 3) поддержка СМИ; 4) значительная роль личных контактов в организации пленэров.

- Поездки китайских художников в Россию для создания пейзажей с натуры, художественного творчества и участия в выставках уже становятся традицией и образуют отдельное направление в искусстве. Сюжеты картин, экспонируемых на выставках, демонстрируют множество индивидуальных методов художественной выразительности и рождение нового творческого опыта. В картинах, написанных в России с натуры, художники запечатлели свое понимание русской природы и русской души, продемонстрировали особенности индивидуального эстетического восприятия с помощью лирических, романтических, декоративных и абстрактных выразительных средств.

- Под влиянием пленэрной практики в России у китайских художников формируются новые творческие концепции. В своих произведениях китайские художники сочетают традиционные художественные концепции Китая и классические техники масляной живописи России, реализуя их в картинах русских пейзажей и формируя таким образом индивидуальный стиль с национальными особенностями, основанный на реалистичном изображении, живописи идей, декоративной композиции. Это имеет важное связующее значение в области художественного творчества китайских и российских художников, подтверждает ценность и значение реалистической живописи с натуры и обменов в сфере изобразительного искусства.

Заключение

Художественные обмены между Китаем и Россией установлены довольно давно: с пятидесятих годов XX века китайское правительство направило многих деятелей искусства в Советский Союз для изучения живописи и скульптуры, кроме того, получило значительную поддержку со стороны советского руководства и мира искусства. В настоящее время многие художественные вузы Китая и России сообща воспитывают молодое поколение художников. Организация пленэров и выставок живописных произведений китайских художников дарит новые идеи и концепции деятелям сферы искусства и образования России и Китая. Настоящее исследование рассматривало комплекс выставочных и пленэрных практик, которые проводятся в России при участии китайских мастеров, с одной стороны, в качестве основы русско-китайского сотрудничества в области искусства, с другой стороны, в качестве одного из факторов, влияющих на развитие китайской живописи.

В рамках первой главы диссертации были обозначены ключевые исторические события, связанные с установлением и расширением контактов и сотрудничества Китая и России в художественной сфере, определены условия этого сотрудничества и характер трансформаций его форм на том или ином этапе, выявлены основные закономерности развития российско-китайских художественных связей с XX по XXI век. Кроме того, были рассмотрены важнейшие теоретические и методические вопросы проведения выставок за рубежом, а также установлены истоки возникновения пленэра в китайской живописи и художественном образовании, выявлено значение практики наблюдения за природой и практики пленэра в китайской живописи и педагогической мысли.

Вторая глава исследования, посвященная рассмотрению особенностей выставочной деятельности китайских художников в России в XX – первой четверти XXI века на примере ряда наиболее значимых выставок указанного

периода, демонстрирует анализ характерных принципов выставочной деятельности китайских художников в советский период и на современном этапе, формирует представление о выставочной деятельности китайских художников в России в контексте китайско-российского сотрудничества, знакомит с практикой проведения совместных выставочных мероприятий. Кроме того, феномен выставочной деятельности китайских художников в России интерпретируется в аспекте межкультурного диалога в художественной сфере.

В третьей главе исследования дан анализ как примеров пленэрных практик китайских мастеров в России в XX – первой четверти XXI века, так и отдельных произведений китайских художников, написанных в ходе пленэров в России. Искусствоведческий анализ и систематизация ряда художественных произведений позволили выявить важнейшие направления творческого поиска в живописи китайских художников в ходе российских пленэров. Проведенный анализ позволил установить характерные особенности проведения пленэрных практик китайских художников в России в контексте китайско-российского сотрудничества (XX – первая четверть XXI века), сформировать представление о пленэрных практиках отдельных китайских мастеров в России, проанализировать художественные особенности пленэрной живописи, созданной в ходе этих практик, раскрыть творческие концепции и подходы китайских мастеров к воплощению российских пейзажей в условиях пленэра.

В ходе анализа различных аспектов проблематики были сделаны следующие **выводы**:

На основании рассмотренного выше материала можно сделать следующие выводы:

- Развитие художественных связей России и Китая не было непрерывным. Несмотря на это, на протяжении XX – в начале XXI века наблюдается положительная тенденция к сближению двух стран и

усложнению форм диалога. Ведущую роль продолжают играть решения и соглашения, принимаемые на государственном уровне, однако тенденция последнего времени показывает также усиление заинтересованности в сотрудничестве со стороны отдельных организаций, как государственных, так и негосударственных: музеев, вузов, фондов, творческих союзов и др.

- Дальнейшее укрепление и расширение российско-китайских художественных связей является конструктивным и перспективным направлением в развитии современной живописи и художественного образования двух стран.

- Выставочная деятельность за рубежом и практика работы на пленэре являются неотъемлемыми структурными компонентами межкультурного диалога, творческого поиска и процессов интернационализации художественного образования в России и Китае.

- В настоящее время практика пленэров является важным направлением российско-китайского сотрудничества в художественной сфере, уникальным способом взаимодействия китайских и русских художников, обмена опытом и поиска новых творческих решений.

- Выставочная и пленэрная деятельность китайских художников в России в XX – первой четверти XXI века развивалась в условиях политического и культурного диалога между двумя странами. Существует прямая взаимосвязь между интенсификацией выставочной деятельности китайского искусства и сближением России и Китая, тогда как охлаждение и даже разрыв дружественных отношений между странами приводил к упадку выставочной и пленэрной практики китайских мастеров в России.

- Выставки китайского искусства, проходившие в советский период, стали первым опытом соприкосновения российского художественного мира с китайским искусством как носителем загадочной и экзотической восточной эстетики. Несмотря на то, что выставочные мероприятия искусства Китая в СССР имели не систематический характер,

а их организация отличалась существенными недостатками, которые приводили к нарушению коммуникации между экспонируемым искусством и зрительской аудиторией, все же эти выставки заложили надежную основу для восприятия китайской художественной традиции, помогли в утверждении ориентализма в советском искусстве. Выставки с конца XX века имеют принципиально иной характер: это систематические мероприятия, которые отличаются высоким уровнем подготовки и применения новейших технологий. Если выставки китайского искусства советского периода были частью исключительно музейно-выставочной и музейно-исследовательской сфер, то в современной выставочной практике китайских художников пересекаются также образовательная и художественно-просветительская сферы.

- Начиная с XX века и до настоящего времени выставочная деятельность китайских живописцев претерпевает серьезные изменения на всех уровнях, что объясняется сменой общественного сознания, научно-техническим развитием, процессами глобализации и связанным с ней повышением мобильности деятелей искусства, формированием арт-рынка. С точки зрения технологий и форм проведения выставок в настоящее время ведущую роль приобретают цифровизация, информационные и телекоммуникационные технологии. В то же время опыт многих выставочных мероприятий показывает, что, несмотря на безусловные преимущества Интернета и соцсетей в продвижении экспозиции, обеспечении непосредственной обратной связи с аудиторией, полностью виртуальные выставки – явление скорее вынужденное и временное в условиях коронавирусной эпидемии. Трансформация выставочной деятельности к XXI веку привела к функционированию выставки как компонента сложного комплекса, объединяющего также связанные научные мероприятия (научные проекты и конференции) и мероприятия художественно-образовательного и художественно-просветительского

характера: лекции, мастер-классы и пр.

- По сравнению с советским периодом, когда выставки китайского искусства имели обобщающий характер и основывались лишь на историческом принципе, на современном этапе существует огромное разнообразие подходов к организации выставочного материала. Проходят выставки общего характера, объединяющие творчество нескольких китайских художников; персональные выставки, сфокусированные не на общих тенденциях в развитии современного китайского искусства, а на художественном методе отдельного китайского мастера. Весьма многочисленными являются совместные российско-китайские выставки, концептуальной основой которых является диалог между искусством двух стран.

- Государственная поддержка остается важнейшим фактором, который регулирует и определяет характер выставочных проектов китайских художников в России в XX – первой четверти XXI века. В свою очередь, по сравнению с советским периодом, в настоящее время удастся привлечь к подготовке выставок широкое число организаций, в том числе негосударственного характера. Можно выделить следующие группы инициаторов выставок китайского искусства: российские и китайские музеи; российские и китайские образовательные учреждения; выставочные центры России; союзы художников; объединения и организации национально-культурного характера; правительство России и Китая.

- Первый опыт проведения пленэрных практик китайских художников в России приходится на 1950-е годы в рамках масштабных программ обучения китайской молодежи в вузах СССР. Эти пленэры были ограничены обучением в советских художественных вузах, отсутствовала какая-либо практика визитов для участия в пленэрах после окончания обучения.

- Интенсивное развитие пленэрных практик китайских

художников в России наступает в начале XXI века. Основные факторы этого развития: меры китайских и российских вузов для повышения мобильности педагогов и студентов, развитие международного сотрудничества и программ обменов, развитие информационных технологий, формирование концепции «международный пленэр».

- Современные пленэрные практики китайских художников в России проходят в двух формах: без участия художников из других стран и при участии художников из других стран.

- Современные пленэры с участием китайских художников обнаруживают ряд специфических особенностей: 1) сложная структура и тесная связь с музейно-выставочной сферой; 2) заинтересованность и поддержка со стороны широкого числа организаций, как с китайской, так и с русской стороны; 3) поддержка СМИ; 4) значительная роль личных контактов в организации пленэров.

- Поездки китайских художников в Россию для создания пейзажей с натуры, художественного творчества и участия в выставках уже становятся традицией и образуют отдельное направление в искусстве. Сюжеты картин, экспонируемых на выставках, демонстрируют множество индивидуальных методов художественной выразительности и рождение нового творческого опыта. В картинах, написанных в России с натуры, художники запечатлели свое понимание русской природы и русской души, продемонстрировали особенности индивидуального эстетического восприятия с помощью лирических, романтических, декоративных и абстрактных выразительных средств.

- Под влиянием пленэрной практики в России у китайских художников формируются новые творческие концепции. В своих произведениях китайские художники сочетают традиционные художественные концепции Китая и классические техники масляной живописи России, реализуя их в картинах русских пейзажей и формируя

таким образом индивидуальный стиль с национальными особенностями, основанный на реалистичном изображении, живописи идей, декоративной композиции. Это имеет важное связующее значение в области художественного творчества китайских и российских художников, подтверждает ценность и значение реалистической живописи с натуры и обменов в сфере изобразительного искусства.

- Пленэрная практика китайских живописцев в России приводит к формированию в живописи Китая особого направления, в рамках которого в первую очередь реализуются визуальные представления, субъективное восприятие китайских мастеров русского пейзажа. Большое место в творчестве художников занимает образ Петербурга. Произведения, созданные китайскими живописцами в ходе их пленэрной практики в России, обнаруживают влияние русской живописи, а также неизбежную трансформацию традиционных принципов китайской живописи в связи с необходимостью поиска новых творческих решений в отображении необычных для китайской культуры образов и мотивов.

Настоящее исследование выявило комплекс значимых и актуальных вопросов, связанных с историей и теорией выставочной и пленэрной практики в условиях российско-китайского сотрудничества в области живописи и художественного образования. Дальнейшие исследования данной проблематики, безусловно, представляют большой научный интерес, имеют теоретическое и практическое значение в контексте необходимости осмысления и совершенствования системы и принципов российско-китайского диалога в художественной сфере, а также изучения трансформации творчества китайских художников в условиях двустороннего взаимодействия.

Библиографические списки

Библиографический список на русском языке

1. Абрамова В. В. Пленэр как форма изучения региональной культуры / В. В. Абрамова, Т. Е. Жебылёва, С. А. Мещерякова. — Текст : непосредственный // Региональная культура как компонент содержания современного художественного образования : материалы третьей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 12 октября 2018 г. Вып. 3 / под ред. Г. М. Корякиной, В. В. Абрамовой, И. М. Елисеевой. — Липецк : Липецкий государственный педагогический университет им. П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2018. — С. 47–56.

2. Альбицкая И. В. Современный PR в сфере искусства на примере продвижения художественных выставок и выставочных площадок / И. В. Альбицкая, А. Д. Косяков. — Текст : непосредственный // Маркетинговые коммуникации. — 2016. — № 3. — С. 146–150.

3. Амелина И. В. Роль пленэра в процессе обучения студентов. — Текст : непосредственный // Поволжский педагогический вестник. — 2014. — № 3 (4). — С. 66–69.

4. Антонычева Е. Ю. Живопись на пленэре. Общие методические указания. — Текст : непосредственный // Изобразительное искусство в системе образования : материалы VI Международной научно-практической конференции, к 50-летию художественно-графического факультета. ВГУ им. П. М. Машерова / ред. В. П. Климович, Д. С. Сенько. — Витебск : Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2009. — С. 136–139.

5. Антонычева Е. Ю. Художественно-выразительные возможности акварельной живописи в условиях пленэра. — Текст : непосредственный //

Наука — образованию, производству, экономике : материалы 72-й Региональной научно-практической конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов / гл. ред. И. М. Прищепа. — Витебск : Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2020. — С. 164–166.

6. Анчуков С. В. Национальные и интернациональные черты произведений китайского художника-акварелиста Цзэн Мина / С. В. Анчуков, Ян Фэй. — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2020. — № 56. — С. 11–24.

7. Анчуков С. В. Три выставки искусства живописи российских и китайских художников и роль в их организации куратора г-на Ляо Чжендина. Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2018. — № 38. — С. 38–48.

8. Артамонова Ю. С. Специфика организации и проведения пленэров на примере деятельности художественной галереи № 1 г. Новосибирска. — Текст : непосредственный // Искусство Сибири и Дальнего Востока: наследие, современность, перспективы : материалы межрегиональной научно-практической конференции с международным участием, 2–3 декабря 2015 года / под общ. ред. Шишина М. Ю. — Барнаул : Изд-во Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова, 2015. — С. 189–192.

9. Балаш А. Н. Современная художественная выставка как междисциплинарный проект. — Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2019. — № 2 (39). — С. 16–21.

10. Башарина Е. А. Художественные выставки: инновационные технологии организации проведения. — Текст : непосредственный // Модернизация российской экономики. Прогнозы и реальность : сборник научных трудов II Международной научно-практической конференции, 21 апреля 2016 г. / Санкт-Петербургский академический университет; Институт экономики, менеджмента и информационных технологий. —

Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского академического университета, 2016. — С. 42–48.

11. Берегова Д. А. Техника пленэрной живописи. — Текст : непосредственный // Молодежь XXI века: образование, наука, инновации : материалы IX Всероссийской студенческой научно-практической конференции с международным участием : сборник тезисов / Новосибирский государственный педагогический университет, Институт искусств; ред. Е. В. Лисецкая. — Новосибирск : Изд-во Новосибирского государственного педагогического университета, 2020. — С. 100–103.

12. Блинова Е. К. Созерцание ландшафта как эмпирическая практика. — Текст : электронный // Международный журнал исследований культуры. — 2020. — № 4(41). — С. 170–185. — URL: <https://culturalresearch.ru/article/sozerczanie-landshafta%E2%80%A8kak-empiricheskaya-praktika/> (Режим доступа: 26.02.2026). DOI:10.52173/2079-1100_2020_4_170

13. Богородский С. В. Художественная выставка в условиях современной культуры : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Богородский Сергей Витальевич; Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург, 2007. — 162 с. — Текст : непосредственный.

14. Бочковская В. И. Живопись в декоративно-прикладном творчестве: пленэр : учебно-методическое пособие / В. И. Бочковская, Н. В. Гречнева, Л. И. Нехвядович ; Алтайский государственный институт культуры, Факультет художественного творчества, Кафедра художественной культуры и декоративно-прикладного творчества. — Барнаул : Изд-во Алтайского государственного института культуры, 2017. — 127 с. — Текст : непосредственный.

15. Вакарин В. И. Особенности живописи пейзажа в условиях пленэра. — Текст : непосредственный // Актуальные проблемы современной

науки : сборник статей Международной научно-практической конференции, 13–14 декабря 2013 г. Ч. 1 / отв. ред. А. А. Сукиасян. — Уфа : БашГУ, 2013. — С. 16–21.

16. Ван Сайцюнь. Реализация стратегии выставочной деятельности в Китае. — Текст : непосредственный // Перспективы науки. — 2009. — № 2 (2). — С. 74–83.

17. Ван Фэй. Лю Сяодун и искусство нового поколения. — Текст : непосредственный // Искусство в школе. — 2008. — № 2. — С. 73–74.

18. Ван Цзыси. Коммуникативная деятельность художников из России в Китае. — Текст : непосредственный // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. — 2022. — № 3-2 (66). — С. 221–224. DOI:10.24412/2500-1000-2022-3-2-221-225.

19. Ван Цзянь. Диалог России и Китая в изобразительном искусстве. — Текст : непосредственный // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества : материалы международной научно-практической конференции, Благовещенск–Хэйхэ, 10–12 июня 2011 г. / отв. ред. : Д. В. Буяров. — Благовещенск : Благовещенский государственный педагогический университет, 2011. — С. 140–142.

20. Ван Цинтянь. Влияние советского искусства на развитие китайской масляной живописи. — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2017. — № 29. — С. 83–88.

21. Ван Шутун. Влияние регионального климата и освещения на цвет в живописи. — Текст : электронный // Вестник ГГУ / Гжельский государственный университет. — 2024. — № 6, 30.12. — URL: https://vestnik-ggu.ru/arhiv_nomera/6_2024/%D0%98%20%D0%92%D0%B0%D0%BD%20%D0%A8%D1%83%D1%82%D1%83%D0%BD%20%20%2035-42.pdf (дата обращения: 24.02.2026).

22. Ветошкина Ю. В. Арт-рынок в России: современное состояние и перспективы развития. — Текст : электронный // Дневник науки. — 2019. — № 4 (28). — URL:

<https://dnevniknauki.ru/images/publications/2019/4/culturology/Vetoshkina.pdf>
(дата обращения: 24.02.2026).

23. Винокуров С. Е. Экспозиция «Искусство Китая» Свердловской картинной галереи 1959 года: к вопросу о художественных связях «СССР — КНР» в 1950-е годы. — Текст : непосредственный // Россия — Китай: история и культура : сборник статей и докладов участников XII Международной научно-практической конференции / Казанский (Приволжский) федеральный университет, Институт международных отношений, Институт Конфуция КФУ; науч. ред. : А. Р. Аликберова, Г. Г. Зайнуллин, Мартынов Д. Е. и др. — Казань : Изд-во «Фэн» Академии наук Республики Татарстан, 2019. — С. 122–127.

24. Воронцова Л. С. Международный пленэр как форма развития культурных связей между Россией и Монголией. — Текст : непосредственный // Культурное пространство России и Монголии: опыт и перспективы сотрудничества в трансграничных регионах : материалы VIII международной научно-практической конференции, 26–28 сентября 2019 г. / Восточно-Сибирский государственный институт культуры, Монгольский государственный университет культуры и искусств; отв. ред. Е. Ю. Перова. — Улан-Удэ : Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2019. — С. 173–181.

25. Гагарин Б. Г. Пленэр. Практика по изобразительному искусству : учебно-методический комплекс / Б. Г. Гагарин, Н. И. Кожевникова. — Магнитогорск : Магнитогорский государственный университет, 2009. — URL: https://www.ofernio.ru/program/ofapis_bd/db_printresult_user.php?page=0&uid=757268 (дата обращения: 24.02.2026). — Текст : электронный.

26. Гараева А. Л. Международная художественная выставка «ЕврАзия-Арт: великие реки искусства. Россия — Китай — Казахстан». — Текст : непосредственный // Встреча культур в пространстве Сибири : научные исследования, мемуаристика, художественная критика / под ред.

Н. К. Козловой, Т. И. Подкорытовой. — Омск : Издатель-Полиграфист, 2014. — С. 263–266.

27. Георгиевский С. М. Принципы жизни Китая. — Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1888. — 494 с. — Текст : непосредственный.

28. Го Сяобинь. Влияние русской и советской реалистической живописи в Китае в 1950–1960-х годов: рецепции и традиции. — Текст : непосредственный // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ имени С. Г. Строганова. — 2017. — № 1. — С. 182–208.

29. Го Сяобинь. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Го Сяобинь; Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова. — Москва, 2018. — 23 с. — Текст : непосредственный.

30. Грачева С. М. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников. — Текст : непосредственный // Искусство Евразии. — 2021. — № 4 (23). — С. 86–101.

31. Грачева С. М. Искусство и война: проекты современных петербургских художников-академистов к 80-летию Великой Победы / С. М. Грачева // Искусство Евразии. — 2025. — № 2(37). — С. 88-107. — DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.006. — EDN WPDETJ.

32. Гу Цзецзин. Диалог художественных культур Востока и Запада в творчестве художника Сюй Бэйхуна. — Текст : непосредственный // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки : сборник статей по материалам LIII международной

научно-практической конференции № 12 (45), декабрь 2021 г. — Новосибирск : СибАК, 2021. — С. 26–30.

33. Гуань Сино. Значение творчества китайских выпускников Су Гао-ли, Сунь Тао и Ван Теню мастерской монументальной живописи г. Санкт-Петербурга на развитие монументальной живописи КНР. — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2016. — № 23. — С. 187–192.

34. Гуаньюй У. Пейзаж в традиционной китайской живописи. — Текст : непосредственный // *Juvenis scientia*. — 2017. — № 5. — С. 46–47.

35. Гузикова М. О. Основы теории межкультурной коммуникации: учебное пособие / М. О. Гузикова, П. Ю. Фофанова ; Министерство образования и науки Российской Федерации, Уральский федеральный университет им. Первого Президента России Б. Н. Ельцина. — Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2015. — 124 с. — Текст : непосредственный.

36. Гун Сюэцин: Когда я не сплю и не ем, я рисую... — Текст : электронный // Московский клуб любителей китайской живописи гунби. — Москва, 28.08.2017. — URL: <http://gongbihua.ru/gun-interview.html> (дата обращения: 24.02.2026).

37. Дай Шихэ. Преподавание живописи идей. — Пекин : Изд-во Пекинского университета, 2007. — 263 с. — Текст : непосредственный.

38. Джавадова В. Ч. Современное русское искусство в контексте культурной жизни Монако. — Текст : непосредственный // Научное мнение. — 2014. — №11(1). — С. 125–128.

39. Дзя Сяолу. Выставка китайской живописи в отзывах посетителей (Государственный Эрмитаж 1934 года). — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2017. — № 28. — С. 88–97.

40. Дзя Сяолу. Выставки китайского искусства в Советском Союзе (1930–1960-е гг.) и место в них живописных произведений «цветы и

птицы». — Текст : непосредственный // Вопросы музеологии. — 2017. — Т. 8, № 1. — С. 72–80. <https://doi.org/10.21638/10.21638/spbu27.2017.107>

41. Дзя Сяолу. Китайская живопись «цветы и птицы» в советском искусствознании. — Текст : непосредственный // Международный научно-исследовательский журнал. — 2018. — № 1–3 (67). — С. 15–19.

42. Дзя Сяолу. Произведения китайской традиционной живописи в советских музеях: к вопросу изучения и актуализации. — Текст : непосредственный // Вопросы музеологии. — 2018. — № 9 (1). — С. 120–123.

43. Дзя Сяолу. Произведения «цветы и птицы» («хуаняохуа») в экспозиционно-выставочной практике советских художественных музеев : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Дзя Сяолу; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2018. — 283 с. — Текст : непосредственный.

44. Долганова Е. А. Арт-рынок в условиях современной России. — Текст : непосредственный // Вопросы культурологии. — 2011. — № 2. — С. 32–36.

45. Евгеньев К. Выставка китайской живописи. — Текст : непосредственный // Искусство. — 1934. — № 5. — С. 149–151.

46. Ерофеев А. СОЦ-АРТ. Политическое искусство в России. — Текст : непосредственный // Третьяковская галерея = The Tretyakov Gallery Magazine. — 2007. — № 2 (15). — С. 14–23.

47. Жебылёва Т. Е. Организация современного выставочного пространства на принципах диалога культур. — Текст : непосредственный // Региональная культура как компонент содержания непрерывного образования : материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 70-летию ЛГПУ имени П. П. Семенова-Тян-Шанского, 18 апреля 2019 г. / Министерство

науки и высшего образования РФ, Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского, Институт психологии и образования, Институт культуры и искусства ; отв. ред. : В. В. Абрамова. — Липецк : Липецкий государственный педагогический университет, 2019. — С. 307–313.

48. Золотова Я. В. Развитие выставочной деятельности в Китае. — Текст : непосредственный // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества : материалы IV международной научно-практической конференции (Благовещенск — Хэйхэ — Харбин, 14–19 мая 2014 г.). Вып. 4 / отв. ред. : Д. В. Буяров, Д. В. Кузнецов. — Благовещенск : Благовещенский государственный педагогический университет, 2014. — С. 173–178.

49. Зубко Г. В. Искусство Востока : курс лекций. — Москва : Восточная книга, 2013. — 454 с. — URL: https://royallib.com/read/zubko_galina/iskusstvo_vostoka_kurs_lektsiy.html#0 (дата обращения: 24.02.2026). — Текст : электронный. — Режим доступа : частично открытый (для чтения доступен ознакомит. фрагмент).

50. Зубрилин К. М. Роль пленэра в системе художественного образования / К. М. Зубрилин, И. Ю. Руднев. — Текст : непосредственный // Наука и Школа. — 2016. — № 6. — С. 175–180.

51. Иванов А. В. Художественный язык и символическая архитектура выставочной культуры (на примере всемирной выставки-ЭКСПО). — Текст : непосредственный // Наука и культура России : материалы XV Международной научно-практической конференции, посвященной Дню славянской письменности и культуры памяти святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, 29–30 мая 2018 / Министерство образования и науки Самарской области, Самарский государственный университет путей сообщения, Самарская епархия Русской православной церкви. — Самара : СамГУПС, 2018. — Т. 1. — С. 94–97.

52. Иванова А. Д. О понятийном аппарате современной имагологии. — Текст : непосредственный // Вестник Вятского государственного университета. — 2016. — № 11. — С. 74–78.

53. Ивлева С. Н. Техника живописи на пленэре. — Текст : непосредственный // Наука, образование и культура. — 2019. — № 4 (38). — С. 68–72.

54. «Искусство Китая», выставка. Каталог / Комитет по делам искусств при СНК Союза ССР, Государственный музей восточных культур ; сост. : О. И. Глухарева, Б. П. Денике. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. — 128 с. — Текст : непосредственный.

55. Калиниченко Е. Н. Передвижная выставка — форма творческого общения (на примере художественного музея «Арт-Донбасс»). — Текст : непосредственный // Культура в фокусе научных парадигм. — 2018. — № 8. — С. 52–56.

56. Карасев Ю. В. Особенности живописи на пленэре. — Текст : непосредственный // Фундаментальные исследования. — 2005. — № 1. — С. 92–93.

57. Карцева Е. А. Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация : монография. — Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2019. — 166 с. — Текст : электронный // ЭБС «Консультант студента». — URL: <https://www.studentlibrary.ru/book/ISBN9785447599287.html> (дата обращения: 26.02.2026). — Режим доступа: по подписке.

58. Кириченко Н. С. Движение пленэрной живописи как средство развития межкультурного диалога художников Юга России. — Текст : непосредственный // Социально-культурная и историческая общность Карачаево-Черкесии и Кабардино-Балкарии: традиции, современность, перспективы развития : материалы межрегиональной научно-практической конференции с международным участием / Карачаево-Черкесский институт гуманитарных исследований, Северо-Кавказская государственная академия, Карачаево-Черкесский государственный университет им. У. Д. Алиева ;

науч. ред. : В. А. Китаов, Р. М. Кочкаров, Т. А. Узденов. — Черкесск ; Карачаевск : Карачаево-Черкесский государственный университет, 2019. — С. 369–374.

59. Кликс Р. Р. Художественное проектирование экспозиций. — Москва : Высшая школа, 1978. — 368 с. — Текст : непосредственный.

60. Книга отзывов с выставки художника Цзэн Мина. КНР. 2012 г. — Текст : непосредственный.

61. Кузнецов М. Е. Международный пленэр как средство знакомства с культурой и историей региона. — Текст : непосредственный // Архитектоника региональной культуры : сборник научных трудов 2-й Всероссийской научно-практической конференции, 19 декабря 2019 года / Юго-Западный государственный университет, Кафедра архитектуры, градостроительства и графики ; отв. ред. : Е. Г. Каракулева. — Курск : Юго-Западный государственный университет, 2019. — С. 113–116.

62. Кузнецова Д. Д. Выставки современных китайских художников в России: о травме китайского общества языком послевоенного европейского искусства. — Текст : электронный // Восточный курьер. — 2020. — № 1–2. — С. 158–169. — URL: <https://oriental-courier.ru/s268684310010394-1-1/> (дата обращения: 24.02.2026).

63. Латышев А. А. Пейзаж в живописи на пленэре : учебно-методическое пособие / А. А. Латышев, Д. А. Левитин ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. — 107 с. — Текст : непосредственный.

64. Линь Вэньсинь. Пейзажи России в судьбе и на полотнах китайского художника Чжан Хуацина. — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2019. — № 49. — С. 117–124.

65. Линь Юнчао. Натюрморт в искусстве Китая XX — начала XXI века в контексте русского и западноевропейского искусства : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и

архитектура»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Линь Юнчао ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2022. — 25 с. — Текст : непосредственный.

66. Логуа Н. Ч. Международный арт-пленэр «Краски осени Абхазии» в контексте современной пленэрной живописи / Н. Ч. Логуа, Л. С. Габелия. — Текст : непосредственный // Современные тенденции в обучении и воспитании средствами искусства : сборник научных статей / Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева ; отв. ред. : Г. Г. Тенюкова, Е. В. Бакшаева. — Чебоксары : Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева, 2017. — С. 42–45.

67. Логутова Е. В. К истории художественных выставок в Санкт-Петербурге XIX — начала XX в. — Текст : непосредственный // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. — 2010. — № 2. — С. 284–294.

68. Ломов С. П. Живопись : учебное пособие. — Москва : Агар, 2008. — 232 с. — Текст : непосредственный.

69. Лузянин С. Г. Россия — Китай: формирование обновленного мира / отв. ред. : В.С. Мясников. — Москва : Весь Мир, 2018. — 328 с. — Текст : непосредственный.

70. Львова Е. В. Пленэр : учебное пособие. — Челябинск: Б-ка А. Миллера, 2020. — 124 с. — Текст : непосредственный.

71. Лю Хай. «Вглядываясь в даль — родные края». Совместная выставка живописцев Валентина Сидорова и То Мусы. В преддверии 70-летия установления дипломатических отношений Китая и России / Лю Хай, С. Л. Аристова. — Текст : непосредственный // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 3, ч. 1. — С. 135–148.

72. Лю Цзыюй. Сюй Бэйхун в истории китайской пейзажной живописи и китайского художественного образования. — Текст : непосредственный // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 3, ч. 1. — С. 234–245.

73. Ляо Чжэндин. Художественные обмены и сотрудничество художественного института Педагогического университета Цзянси с вузами России в XXI веке. — Текст : непосредственный // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия : VI Международная научно-практическая конференция : сборник научных трудов. Вып. 6 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена ; ред. : С. В. Анчуков, О. Л. Некрасова-Каратеева. — Санкт-Петербург : Книжный дом, 2018. — С. 331–352.

74. Майоров Д. А. Методика работы на пленэре масляными красками. — Текст : электронный // Современные научные исследования: теория и практика : материалы Международной (заочной) научно-практической конференции / гл. ред. А. И. Вострецов. — Нефтекамск : Мир науки, 2018. — С. 336–344. — URL : https://elibrary.ru/download/elibrary_32701913_46581399.pdf (дата обращения: 25.02.2026). — Режим доступа: для зарегистрированных пользователей.

75. Матусовский З. Л. Географическое обозрение Китайской империи: с картою на четырех листах и пятью приложениями в тексте. — Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1888. — [4], XX, 358, [2], 87 с., + 1 л. карт. — Текст : непосредственный.

76. Милюкова Т. М. Галерея в системе художественного рынка. — Текст : непосредственный // Художественный рынок как объект гуманитарного знания : материалы ежегодной межвузовской научно-практической конференции, 21–23 января 2004 года. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2004. — С. 46–53.

77. Монахова М. А. Применение техники пастельной живописи на пленэре. — Текст : непосредственный // Приоритетные направления развития образования и науки : сборник материалов Международной научно-практической конференции. Т. 1 / Чувацкий государственный университет им. И. Н. Ульянова, Актюбинский региональный государственный университет им. К. Жубанова, Кыргызский экономический университет им. М. Рыскулбекова ; гл. ред. : О. Н. Широков ; отв. ред. : Т. В. Яковлева. — Чебоксары : Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс», 2017. — С. 138–140.

78. Мотина А. А. Проблемы пейзажной живописи на пленэре. — Текст : непосредственный // Студенческий. — 2019. — № 39-2 (83). — С. 15–16.

79. Мунькова Ю. В. Стратегии выставочной деятельности фестивалей и биеннале современного искусства в России. — Текст : электронный // Символ науки. — 2016. — № 3, ч. 4 (15). — С. 215–218. URL: <https://os-russia.com/SBORNIKI/SN-2016-03-4.pdf> (дата обращения: 25.02.2026).

80. Мясникова Е. В. Пленэр как форма творческой деятельности художника. — Текст : непосредственный // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища) : материалы международной научно-практической конференции, Витебск, 20–21 декабря 2018 г. / Витебский государственный университет им. П. М. Машерова ; отв. ред. Е. О. Соколова. — Витебск : Витебский государственный университет, 2018. — С. 63–66.

81. Неглинская М. А. Выставка китайских авангардистов «Китай... Вперед!». — Текст : непосредственный // Общество и государство в Китае. — 2009. — Т. 39 (Ученые записки отдела Китая ИВ РАН). — № 1. — С. 362–373.

82. Неглинская М. А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения. — Текст : непосредственный // Общество и государство в Китае. — 2010. — Т. 40. — № 1. — С. 403–415.

83. Паксина Е. Б. Феномен диалогичности в пространстве художественного фестиваля. — Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2015. — № 32. — С. 133–140.

84. Панченко А. С. Выставка как форма интерактивной художественной коммуникации («Межвременье», лофт проект этажи). — Текст : непосредственный // Социально-гуманитарный вестник Юга России. — 2010. — № 8. — С. 27–31.

85. Пензин И. С. Рисунок и живопись городского пейзажа на пленэре. — Текст : непосредственный // Культура и искусство как важнейшая часть единого образовательного пространства столичного мегаполиса : материалы Четвертой научно-практической конференции института культуры и искусств Московского городского педагогического университета / под общ. ред. С. М. Низамутдиновой. — Москва : Учебный центр «Перспектива», 2019. — С. 564–569.

86. Пин Ван. Влияние русской художественной школы на развитие китайской традиции живописи маслом. — Текст : непосредственный // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Философия, социология, культурология, социальная работа. — 2013. — №4 (51). — С. 207–214.

87. Плескач Ю. А. Сотрудничество России и Китая в сфере художественной культуры в второй половине XX — начале XXI вв. — Текст : непосредственный // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2020. — № 2 (14). — С. 112–114.

88. Попов М. Е. Русские художественные выставки в Берлине в 1920-х г. — Текст : электронный // Аллея Науки : научно-практический

электронный журнал. — 2018. — Т. 6. — №6 (22). — С. 245–248. — URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=35349101> (дата обращения: 22.02.2026).

89. Потанин Г. Н. Тангутско-Тибетская окраина Китая и Центральная Монголия: путешествие 1884–1886 годов. Т. 1. — Санкт-Петербург : Императорское Русское географическое общество, 1893. — 586 с. — Текст : непосредственный.

90. Потанин Г. Н. Тангутско-Тибетская окраина Китая и Центральная Монголия: Путешествие 1884-1886 годов. Т. 2. — Санкт-Петербург : Императорское Русское географическое общество, 1893. — 449 с. — Текст : непосредственный.

91. Прохорова К. В. Специфика научных каталогов художественных выставок. — Текст : непосредственный // Перспективы развития научных исследований в 21 веке : сборник материалов 7-й международной научно-практической конференции. — Махачкала : Апробация, 2015. — С. 177–179.

92. Рабилова З. Ж. Специфика творческой деятельности в пленэрной живописи / З. Ж. Рабилова, Н. П. Головачева. — Текст : непосредственный // Омский научный вестник. — 2015. — № 1 (135). — С. 135–137.

93. Разумовский К. Выставка китайской живописи / К. Разумовский, А. Стрелков. — Текст : непосредственный // Искусство. — 1934. — № 5. — С. 129–148.

94. Речинова М. М. Живопись как феномен китайской культуры. — Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. — № 53. — С. 213–220.

95. Рисухина О. Н. Развитие культурных связей российского Дальнего Востока и Северо-Восточного Китая (середина 80-х гг. XX в. — начало XXI в.). — Текст : непосредственный // Россия и АТР. — 2014. — № 3 (85). — С. 38–52.

96. Ровинский П. А. Из Нерчинска в Китай с караваном в 1871–72 гг. Санкт-Петербург : Типография Киршбаума, 1909. — 669 с. — Текст : непосредственный.
97. Руденко Н. В. Визит в Москву китайского художника Джеки Цая и специфика его творчества. — Текст : непосредственный // Общество и государство в Китае. — 2018. — Т. 48. — № 2. — С. 832–838.
98. Салацкая Д. А. Международные арт-пленэры как способ поддержки и популяризации изобразительного искусства. — Текст : непосредственный // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2019. — № 1. — С. 152–157.
99. Сараковская Н. В. Задачи пленэрной живописи в творчестве знаменитых художников. — Текст : непосредственный // Молодость. Интеллект. Инициатива : материалы VII Международной научно-практической конференции студентов и магистрантов, Витебск, 18 апреля 2019 г. / Витебский государственный университет им. П. М. Машерова ; гл. ред. : И. М. Прищепа. — Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2019. — С. 363–364.
100. Семенова М. А. Акварельная живопись в арт-пространстве пленэра : учебно-методическое пособие / Московский городской педагогический университет ; науч. ред. : Л. А. Буровкина. — Москва : Московский городской педагогический университет, 2020. — 88 с. — Текст : непосредственный.
101. Семенова М. А. Акварельная живопись на пленэре : методические рекомендации. — Москва : Московский городской педагогический университет, 2009. — 50 с. — Текст : непосредственный.
102. Сердюк Н. Д. Рецепция художественных выставок: игры со зрителем. — Текст : непосредственный // Научные труды. — 2007. — № 5. — С. 239–242.

103. Син Ничжэнь. География распространения ассоциаций китайских художников за рубежом. — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2018. — № 36. — С. 178–184.

104. Синьгэ Ма. Ван Теню — ученик русской академической школы Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — Текст : непосредственный // Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы : сборник по материалам Международной научной конференции, Москва, 27–28 ноября 2019 г. / Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева ; сост. : Е. А. Скоробогачева, Н. В. Бицадзе, О. Г. Чичварина ; науч. ред. : Ю. А. Закунов, Д. Я. Романова. — Москва : Институт наследия, 2020. — С. 910–913.

105. Советско-китайское сотрудничество в сфере развития изобразительного искусства. — Текст : непосредственный // Дружба навеки: очерки истории сотрудничества Советского Союза и Китайской Народной Республики (1946–1960) : монография / Багдасарян А. О., Баркова Э. В., Виноградов С. В. и др. / Научно-исследовательский институт истории, экономики и права, Хэбэйский педагогический университет ; отв. ред. : И. В. Турицын. — Москва : Научно-исследовательский институт истории, экономики и права, 2018. — С. 210–228.

106. Соколов-Ремизов С. Н. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим / Российская академия наук, Государственный институт искусствознания. — 4-е изд., стереотип. — Москва : URSS : ЛЕНАНД, 2016. — 256 с. — (Исследования по искусству Востока). — Текст : непосредственный.

107. Соколов-Ремизов С. Н. Изобразительное искусство Китая : словарь-справочник / Государственный институт искусствоведения. — Москва : URSS : ЛЕНАНД, 2018. — 160 с. — Текст : непосредственный.
108. Степанская Э. В. Выставка как событие художественной жизни. — Текст : непосредственный // Труды молодых ученых Алтайского государственного университета. — 2007. — № 4. — С. 427–428.
109. Сун И Цай. Вестернизация и японизация как основные направления в развитии китайской реалистической масляной живописи: конец XIX века — 1949 г. — Текст : непосредственный // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2017. — № 4, ч. 1. — С. 198–225.
110. Сун И Цай. Творчество Сюй Бэйхун: межкультурные связи и национальные художественные традиции. — Текст : непосредственный // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2015. — № 4. — С. 126–140.
111. Супонина Е. В. Художественная выставка стала политикой. — Текст : непосредственный // Азия и Африка сегодня. — 2010. — № 10. — С. 49–53.
112. Сюй Цидун. К вопросу о межкультурной коммуникации Китая и России в области культуры и искусства. — Текст : непосредственный // Инновационное развитие науки: фундаментальные и прикладные проблемы : монография / Агишева Л. В., Андрианова Л. П., Ашихмин А. В. и др. ; Международный центр научного партнерства «Новая наука». — Петрозаводск : Новая Наука, 2021. — С. 233–245. DOI 10.46916/18052021-8-978-5-00174-233-3
113. Сюн Пэйхань. География России в пейзажных произведениях современного китайского художника Ван Теню. — Текст : электронный // Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. — 2025. — Т. 5. Вып. 1. — URL: <https://pan-art-journal.ru/en/article/pa20250010/fulltext> (дата обращения: 26.02.2026). <https://doi.org/10.30853/pa20250010>

114. Ся Лэй. Выставки китайских художников в Беларуси: особенности техник, сюжетов, стилей. — Текст : электронный // Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура» (23 ноября 2016 г.) / Ассоциация «Народные художественные промыслы России», Гжельский государственный университет; под общ. ред. Б. В. Илькевича; отв. ред.: Н. В. Осипова. — Гжель: ГГУ, 2017. — С. 175–179. — URL: http://conf.art-gzhel.ru/downloads/obr_nauk_kult_2016.pdf (дата обращения: 26.02.2026).

115. Тимофеева В. Б. Искусство в межкультурной коммуникации России и Китая. — Текст: непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. — 2016. — № 4 (29). — С. 38–41.

116. Торопова Е. О. Художественная выставка: методика организации экспозиции. — Санкт-Петербург: МартИнфо, 2003. — 44 с. — Текст: непосредственный.

117. У Мэн. Путеводители и каталоги выставок в России во второй половине XIX — начале XX века как источник историографических исследований по китайскому искусству. — Текст: непосредственный // Университетский научный журнал. — 2020. — № 54. — С. 72–83.

118. У Мэн. Система представлений о китайском искусстве в России в XIX — начале XX века. — Текст: непосредственный // Университетский научный журнал. — 2020. — № 55. — С. 73–85.

119. Фань Чжэнхай. Китай и Россия в условиях культурной глобализации: особенности цифровизации арт-рынка. — Текст: непосредственный // Глобальные социальные процессы 2.0: трансформация социальной реальности в условиях цифровизации и пандемии: сборник статей / Санкт-Петербургский государственный экономический университет; отв. ред. А. В. Петров. — Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2020. — С. 146–150.

120. Филиппова Л. С. Становление и развитие пленэра как самостоятельного жанра пейзажной живописи. — Текст : непосредственный // Педагогическое мастерство и педагогические технологии. — 2015. — Т. 1. — № 4 (6). — С. 140–142.

121. Фомичев В. И. Арт-рынок в России: экономическая эффективность организации художественных выставок / В. И. Фомичев, А. В. Ткаченко. — Текст : непосредственный // Актуальные вопросы развития конгрессно-выставочной деятельности (междисциплинарный, многоотраслевой и полифункциональный аспекты) : сборник статей / под ред. О. А. Никитиной, О. Н. Кострюковой. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2018. — С. 49–57.

122. Фэн Иян. Пленэр в программе художественных вузов Китая. — Текст : непосредственный // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия : сборник научных трудов VII Международной межвузовской научно-практической конференции. Вып. 7 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена ; науч. ред. : С. В. Анчуков, О. Л. Некрасова-Каратеева. — Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. — С. 202–208.

123. Хангельдиева И. Г. Глобализация и особенности становления китайского арт-рынка: взгляд из России. — Текст : непосредственный // Глобальный научный потенциал. — 2017. — № 1 (70). — С. 45–51.

124. Хань Дун. Особенности методов преподавания пейзажа в китайских художественных вузах. — Текст : непосредственный // Искусство и диалог культур : сборник научных трудов / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина ; науч. ред. : С. В. Анчуков,

Е. К. Блинова. — Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. — С. 364–366.

125. Хань Юнган. Гао Цзяньфу и его роль в развитии китайской живописи первой половины XX века. — Текст : непосредственный // Национальные традиции в современном искусстве и художественном образовании : материалы международной научно-практической конференции, Витебск, 24–26 сентября 2019 г. / Витебский государственный университет им. П. М. Машерова ; ред. : И. В. Николаева, Е. О. Соколова, А. Г. Сергеев и др. ; отв. ред. : Ю. П. Беженарь. — Витебск : Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2019. — С. 267–269.

126. Хань Юнган. Сюй Бэйхун и его роль в развитии нового реалистического искусства Китая. — Текст : непосредственный // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища) : материалы международной научно-практической конференции, Витебск, 20–21 декабря 2018 г. / Витебский государственный университет им. П. М. Машерова ; отв. ред. : Е. О. Соколова. — Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2018. — С. 105–108.

127. Художники Герценовского университета на пленэре в Китае / Е. К. Блинова, О. А. Березовская. — Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. — 151 с. — Текст : непосредственный.

128. Цзинь Лихуа. Дай Шихэ и его живопись. — Текст : непосредственный // Научные труды. — 2016. — № 38. — С. 128–142.

129. Цзинь Лихуа. Творческий путь Ван Теню (Ван Теню и его историческая монументальная живопись). — Текст : непосредственный // «Война, Беда, Мечта и Юность!» : Искусство и война : материалы международной научной конференции к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне, Санкт-Петербург, 27–30 апреля 2015 г. / Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи,

скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина ; отв. ред. : С. М. Грачева. — Москва : БуксМАрт, 2015. — С. 587–592.

130. Цзян Дэсай. Исторические аспекты развития жанра «пейзаж» в китайской живописи маслом. — Текст : непосредственный // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2014. — № 172. — С. 139–145.

131. Цинь Сяофэн. Китайские художники, учившиеся в России в конце XX века. — Текст : непосредственный // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества : материалы IX международной научно-практической конференции (Благовещенск – Хэйхэ, Тяньцзинь, Пекин, 20–28 мая 2019 г.). Вып. 9. Ч. 6 / Благовещенский государственный педагогический университет, Хэйхэский университет, Нанькайский университет ; отв. ред. : И. Л. Григорьева. — Благовещенск : Изд-во БГПУ, 2019. — С. 155–157.

132. Цинь Сяофэн. Российско-китайское взаимодействие в сфере изобразительного искусства XX века. — Текст : непосредственный // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 1. — С. 73–79.

133. Чжан Дали. Ценность и ценности современного арт-рынка Китая. — Текст : непосредственный // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. — 2014. — № 11 (101). — С. 65–67.

134. Чжу Яньвэнь. Влияние советского искусства на китайскую живопись XX века. — Текст : непосредственный // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. — 2025. — №2-1 (101). — С. 70–72. DOI:10.24412/2500-1000-2025-2-1-70-72.

135. Шаюнова О. В. Международный пленэр. — Текст : непосредственный // Традиции художественной школы и педагогика искусства : сборник научных трудов. Вып. 10 / Российский педагогический университет им. А. И. Герцена ; ред. Громов Н. Н. — Санкт-Петербург, 2008. — С. 204–209.

136. Шехтер Т. Е. Художественное пространство как сфера бытования искусства. — Текст : непосредственный // Метафизические исследования. — 1998. — №. 6. — С. 340–352.

137. Шмитт Ж.-К. Культура IMAGO / Жан-Клод Шмитт ; пер. с фр. : О. С. Воскобойников. — Текст : непосредственный // Анналы на рубеже веков. Антология / Российская академия наук, Институт всеобщей истории ; отв. ред. : А. Я. Гуревич, сост. : С. И. Лучицкая. — Москва : XXI век — согласие, 2002. — С. 79–104.

138. Шэн Цзыхань. Исследование образовательной реформы в курсе пейзажной масляной живописи на пленэре. — Текст : непосредственный // Новая наука: стратегии и векторы развития. — 2017. — Т. 2. — № 4. — С. 139–146.

139. Юеюе Се. Городской пейзаж Санкт-Петербурга глазами китайского художника: на примере живописи Ван Теню. — Текст : непосредственный // Искусствознание и педагогика диалектика. Взаимосвязи и взаимодействия : материалы VIII Международной межвузовской научно-практической конференции. Вып. 8 / науч. ред. : С. В. Анчуков, О. Л. Некрасова-Каратеева. — Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2020. — С. 80–85.

140. Юеюе Се. Образ Санкт-Петербурга в акварелях китайского художника, профессора Художественного института Университета Цзинхуа Доу Фэнчжи. — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2020. — № 55. — С. 98–110.

141. Юеюе Се. Санкт-Петербург в творчестве китайского художника-акварелиста, профессора Тяньцзиньской академии изящных искусств Дун Кэчэна. — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2020. — № 56. — С. 65–77.

142. Юй Бэйбэй. Санкт-Петербург в живописи китайских художников / Юй Бэйбэй, Ю. В. Курнин. — Текст : электронный // Научный

Лидер. — 2021. — № 5 (7). — С. 14–19. — URL: <https://scilead.ru/article/98-sankt-peterburg-v-zhivopisi-kitajskikh-khudozhn> (дата обращения: 26.02.2026).

143. Юй Сунпин. Методика работы над пейзажем в пленэре в художественных вузах Китая. — Текст : непосредственный // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия : сборник научных трудов VII Международной межвузовской научно-практической конференции. Вып. 7 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена ; науч. ред. : С. В. Анчуков, О. Л. Некрасова-Каратеева. — Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. — С. 365–372.

144. Ян Цзин. Основные этапы подготовки китайских художников в творческих вузах России. — Текст : непосредственный // Научное мнение. — 2015. — № 8. — С. 196–199.

145. Ян Чжи. Поэтическое выражение: интерпретация пейзажей в масляной живописи Ван Юнчана. — Текст : непосредственный // Искусствознание и педагогика диалектика. Взаимосвязи и взаимодействия : материалы VIII Международной межвузовской научно-практической конференции Вып. 8 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена ; науч. ред. : С. В. Анчуков, О. Л. Некрасова-Каратеева. — Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2020. — С. 556–560.

146. Ян Фэй. «Акварель. Континент от востока к западу». Достижения акварельной живописи России и Китая. — Текст : непосредственный // Искусство и диалог культур : сборник научных трудов XIV Международной межвузовской научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 02 апреля 2021 года / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена ; ред. : С. В. Анчуков, Е. К. Блинова, Ю. А. Васильев и др. — Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий «Аристон», Санкт-Петербург, 2021. — С. 214–218.

147. Ян Фэй. Выставка пленэрных этюдов китайских художников в Санкт-Петербургском союзе художников. — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2020. — № 52. — С. 127–135.

148. Ян Фэй. Выставочная деятельность китайских художников в России в системе межкультурной коммуникации в первой четверти XXI века. — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. Серия: Филологические и исторические науки, искусствоведение. — 2024. — № 82. — С. 184–194.

149. Ян Фэй. Дуальность пейзажного стиля Ван Теню. — Текст : электронный // Вестник ГГУ / Гжельский государственный университет. — 2025. — № 4. — С. 272–283. — URL: https://vestnik-ggu.ru/arhiv_nomera/4_2025/%D0%98%20%D0%AF%D0%BD%20272-283.pdf (дата обращения: 28.02.2026).

150. Ян Фэй. Индивидуальные подходы китайских художников к пейзажной живописи. — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2021. — № 61. — С. 265–279.

151. Ян Фэй. Национальное и глобальное в живописи китайского акварелиста Цзэн Мина. — Текст : непосредственный // Искусствознание и педагогика диалектика. Взаимосвязи и взаимодействия : материалы VIII Международной межвузовской научно-практической конференции Вып. 8 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена ; науч. ред. : С. В. Анчуков, О. Л. Некрасова-Каратеева. — Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2020. — С. 116–125.

152. Ян Фэй. Отпечатки Востока: выставка масляной живописи художника провинции Цзянси Ма Чжимаина, проведенная в выставочном центре Союза художников Санкт-Петербурга. — Текст : непосредственный // Искусство и диалог культур : сборник научных трудов / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургский государственный университет

промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина ; науч. ред. : С. В. Анчуков, Е. К. Блинова. — Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. — С. 210–214.

153. Ян Фэй. Сюй Бэйхун и его деятельность в области популяризации китайской живописи за рубежом. — Текст : непосредственный // Культура и искусство. — 2022. — № 5. — С. 10–18.

154. Ян Фэй. Творческие концепции масляных пейзажей Ван Теню, написанных в ходе пленэрной практики в России. — Текст : непосредственный // Образовательная среда: постижение культурно-исторической реальности : сборник научных трудов / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена ; отв. ред. : И. Б. Романенко, Ю. В. Пую. — Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. 2019. — С. 492–500.

155. Ян Фэй. Творческие концепции пейзажей Ван Теню, написанных в ходе пленэрной практики в России. — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2021. — № 65. — С. 101–111.

156. Ян Фэй. Художественная теория и стиль Дай Шихэ (обучавшегося в России). — Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. — 2019. — № 46. — С. 214–222.

157. Ян Фэй. Художественный диалог между Цюань Шаньши и русской пейзажной живописью. — Текст : непосредственный // Проблемные пространства детства: воспитание, образование, культура : сборник научных трудов / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена ; отв. ред. : К. В. Султанов. — Санкт-Петербург : Астерион, 2018. — С. 421–428.

Источники

1. «Акварель. Континент. От Востока к Западу» / Санкт-Петербургская художественно-промышленная Академия им. А. Л. Штиглица. — Текст : электронный // ВКонтакте: группа встречи. — Санкт-Петербург, 2016. — URL: <https://vk.com/publicwcontinent?ysclid=mlc8xsqjvv852196787> (дата обращения: 22.02.2026).

2. Алленова Е. «Отчужденный рай». Путеводитель по выставке [современного искусства Китая из коллекции Доминика и Сильвена Леви (DSL)] / Екатерина Алленова. — Текст : электронный // АртГид. — Москва, 25.11.2014. — URL: <https://artguide.com/posts/697?ysclid=mm6v4ej0yl83835647> (дата обращения: 24.02.2026).

3. «Бирский пленэр» 2019. — Текст : электронный // Бирский исторический музей. — Бирск, 13.06.2019. — URL: https://birskmuseum.ru/news/info/?ELEMENT_ID=537 (дата обращения: 26.02.2026).

4. Бобошко А. В Черемхово, на дачу. Китайские художники работают на российском пленэре / Александр Бобошко. — Текст : электронный // Амурская правда. — Благовещенск, 16.06.2009. — URL: <https://ampravda.ru/2009/06/16/021900.html> (дата обращения: 21.02.2026).

5. Более 70 художников из России, Монголии и Китая представили свои работы : фоторепортаж / Союз художников Бурятии. — Текст : электронный // Бурятия. Культурный центр российского Востока. Новости. — Улан-Удэ, 03.07.2019. — URL: <https://minkultrb.ru/news/news/2220-bolee-70-khudozhnikov-iz-rossii-mongolii-i-kitaya-predstavili-svoi-raboty-fotoreportazh/> (дата обращения: 28.02.2026).

6. В Китайском культурном центре в Москве открылась выставка китайской живописи в стиле «сеи». — Текст : электронный //

Международная жизнь. — Москва, 27.08.2019. — URL: <https://interaffairs.ru/news/show/23587> (дата обращения: 27.02.2026).

7. В Курск на пленэр приедут художники из Сирии и Китая. — Текст : электронный // Радио Курск. — Курск, 14.09.2017. — URL: <https://radio-kurs.ru/31494-v-kursk-na-plener-priedut-hudozhniki-iz-sirii-i-kitaya.html> (дата обращения: 22.02.2026).

8. В Москве открывается выставка Ли Чжэ и Чжоу Бин. — Текст : электронный // Московский клуб любителей гунби. — Москва, 23.08.2017. — URL: <http://gongbihua.ru/v-moskve-otkryivaetsya-vyistavka-kitajskix-hudozhnikov-li-chzhe-i-chzhou-bin.html> (дата обращения: 27.02.2026).

9. В СПбГУ открылась выставка современного искусства Китая / Санкт-Петербургский международный культурный форум, Музей современного искусства им. С. П. Дягилева. — Текст : электронный // Санкт-Петербургский государственный университет. — Санкт-Петербург, 15.11.2019. — URL: <https://spbu.ru/news-events/novosti/v-spbgu-otkrylas-vystavka-sovremennogo-iskusstva-kitaya> (дата обращения: 26.02.2026).

10. В центре «Эрмитаж-Казань» пройдет выставка о китайском искусстве «Пять символов счастья». — Текст : электронный // ИНДЕ. Интернет-журнал о жизни в городах Республики Татарстан. — Казань, 07.06.2021. — URL: <https://inde.io/news/39539-v-tsentre-ermitazh-kazan-proydet-vystavka-o-kitayskom-iskusstve-pyat-simvolov-schastyia> (дата обращения: 25.02.2026).

11. Вакарчук А. Творческий магнетизм. Китайские художники приехали поработать в Крым / Анастасия Вакарчук, Дмитрий Фомин. — Текст : электронный // СевИнформБюро : архив «Независимого телевидения Севастополя». — Севастополь, 13.06.2013. — URL: <https://old.nts-tv.com/culture/14492-tvorcheskijj-magnetizm.-kitajjskie-khudozhniki.html> (дата обращения: 26.02.2026).

12. Васильева Т. Китайские художники живописали нашу тайгу / Татьяна Васильева. — Текст : электронный // Утро Востока :

межнациональная газета Приморья / Ассоциация корейских организаций Приморского края. — Артем, 30.08.2019. — URL: http://ytrovostoka.ru/123/Obshchestvo/Kitayskie_hudozhniki_zhivopisali_nashu_taygu/ (дата обращения: 24.02.2026).

13. Виртуальная выставка «Акварель. Континент. Художественный взгляд Востока и Запада». — Текст : электронный // Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица. — Санкт-Петербург, 01.10.2020. — URL: <https://www.ghpa.ru/academy/all/item/virtual-naya-vystavka-akvarel-kontinet-khudozhestvennyj-vzglyad-vostoka-i-zapada> (дата обращения: 27.02.2026).

14. Виртуальная выставка живописи «Москва–Пекин» студентов МПГУ из Китайской Народной Республики проходит в Московском доме национальностей. 13/07/2020–24/07/2020. — Текст : электронный // Московский педагогический государственный университет. — Москва, 10.07.2020. — URL: <http://mpgu.su/anonsyi/virtualnaja-vystavka-moskva-pekin/> (дата обращения: 27.02.2026).

15. Второй Фестиваль китайской живописи Гунби открывается в Москве. — Текст : электронный // АртВести. Обзор художественных выставок в Москве. Москва, 07.09.2018. URL: <https://artvesti.ru/news/2018/09/07/vtoroj-festival-kitajskoj-zhivopisi-gunbi-otkryvaetsya-v-moskve/> (дата обращения: 24.02.2026).

16. Выставка восточной живописи китайского мастера Лин Иуе. — Текст : электронный // Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств. — Санкт-Петербург, 05.06.2013. — URL: <https://web.archive.org/web/20160806001348/http://www.nimrah.ru/exhibitions/old/435/> (дата обращения: 21.02.2026, архивированная копия).

17. Выставка «Десять лет в России». Чжи Лун. — Текст : электронный // Государственный музей А. С. Пушкина. — Москва, 21.06.2018. — URL: <https://pushkinmuseum.ru/?q=exhibition/vystavka-desyat->

let-v-rossii-chzhi-lun&ysclid=mlbmolmlq2974740937 (дата обращения: 21.02.2026).

18. Выставка живописи художницы Чжан Би Юнь в музее-квартире И. И. Бродского. — Текст : электронный // Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств. — Санкт-Петербург, 4.11.2015. — URL: <https://web.archive.org/web/20160806055127/http://nimrah.ru/exhibitions/old/725/> (дата обращения: 22.02.2026, архивированная копия).

19. Выставка известного китайского художника Чжана Хуаня открылась в Эрмитаже. — Текст : электронный // РИА Новости. — Москва, 09.09.2020. — URL: <https://ria.ru/20200909/ermitazh-1576977000.html> (дата обращения: 21.02.2026).

20. Выставка «Китай — Россия». 29 марта — 22 апреля 2017 / Новый музей, Музей современного искусства имени С. П. Дягилева СПбГУ. — Текст : электронный // Санкт-Петербургский государственный университет. — Санкт-Петербург, 29.03.2017. — URL: <https://spbu.ru/news-events/calendar/vystavka-kitay-rossiya> (дата обращения: 27.02.2026).

21. Выставка китайских художников «Душа Чанъаня». — Текст : электронный // Art Investment = Инвестиции в искусство : аукцион. — Москва, 13.11.2011. — URL: https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20110913_kitaj.html (дата обращения: 27.02.2026).

22. Выставка китайских художников [Сюй Юна и Ли Чэня]. — Текст : электронный // Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств. — Санкт-Петербург, 16.10.2014. — URL: <https://web.archive.org/web/20190723102415/http://nimrah.ru/exhibitions/old/594/> (дата обращения: 22.02.2026, архивированная копия).

23. Выставка китайских художников «Трое в пути» / Санкт-Петербургский союз художников. — Текст : электронный // Культурная столица. Санкт-Петербург. Афиша : группа ВКонтакте. — Санкт-

Петербург, 06.04.2021. — URL: https://vk.com/wall-5258559_19148 (дата обращения: 27.02.2026).

24. Выставка китайского художника Цю Сяоцю в Тициановском зале. — Текст : электронный // Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств. — Санкт-Петербург, 14.10.2017. — URL: <https://web.archive.org/web/20190820010736/http://nimrah.ru/exhibitions/old/977/> (дата обращения: 27.02.2026, архивированная копия).

25. Выставка китайской живописи в Музее Востока. — Текст : электронный // ELLE decoration. — Москва, 01.09.2020. — URL: <https://web.archive.org/web/20220626171940/https://www.elledcoration.ru/news/events/vystavka-kitaiskoi-zhivopisi-v-muzee-vostoka/> (дата обращения: 25.02.2026, архивированная копия).

26. Выставка китайской живописи в Санкт-Петербурге [«Пионы Северной столицы»] / Ботанический сад Петра Великого. — Текст : электронный // Московский клуб любителей китайской живописи гунби. — Москва, 08.07.2017. — URL: <http://gongbihua.ru/vyistavka-tradiczionnoj-kitajskoj-zhivopisi-v-sankt-peterburge.html> (дата обращения: 25.02.2026).

27. Выставка «Притяжение» : персональная выставка китайского художника Шу Цуна (Shu Cong), 22.09–28.10.2018 г. — Текст : электронный // Государственный музей А. С. Пушкина. — Москва, 22.09.2018. — URL: <http://www.pushkinmuseum.ru/?q=exhibition/personalnaya-vystavka-kitayskogo-hudozhnika-shu-cuna-shu-cong-prityazhenie> (дата обращения: 27.02.2026).

28. Выставка работ китайского художника Хань Юйчентя. — Текст : электронный // Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств. — Санкт-Петербург, 06.11.2015. — URL: <http://www.nimrah.ru/exhibitions/old/720/> (дата обращения: 22.02.2026, архивированная копия).

29. Выставка «Следующая остановка “Китай-Петербург”». — Текст : электронный // Санкт-Петербургский государственный музей

театрального и музыкального искусства. — Санкт-Петербург, 07.02.2019. — URL: <https://theatremuseum.ru/event/kitai> (дата обращения: 25.02.2026).

30. Выставка «Слияние культур и искусств: выставка китайской каллиграфии и живописи». — Текст : электронный // Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств. — Санкт-Петербург, 07.08.2013. — URL: <https://web.archive.org/web/20160806004051/http://nimrah.ru/exhibitions/old/454/> (дата обращения: 22.02.2026, архивированная копия).

31. Выставка Чжан Хуаня в Эрмитаже. — Текст : электронный // Interior + Design. — Москва, 27.08.2020. — URL: <https://www.interior.ru/art/10260-vistavka-chzhan-huanya-v-ermitazhe.html> (дата обращения: 21.02.2026).

32. Выставки китайских художников в Москве. — Текст : электронный // МосТрек. — 18.09.2018. — URL: <https://mostrek.ru/vyistavka-kitayskogo-hudozhnika/> (дата обращения: 22.02.2026).

33. Диалог в живописи: китайские художники запечатлеют красоты Урала. — Текст : электронный // Екатеринбург.РФ : официальный портал. — Екатеринбург, 12.06.2019. — URL: <https://екатеринбург.рф/news/76094-dialog-v-zhivopisi-kitayskie-khudozhniki-zapechatleyut-krasoty-urala?page=80> (дата обращения: 21.02.2026).

34. «Диалог живописи» — Урал глазами китайских художников. — Текст : электронный // Главный Проспект : международный центр искусств. — Екатеринбург, 19.06.2019. — URL: <https://главныйпроспект.рф/диалог-живописи-урал-глазами-китай/> (дата обращения: 25.02.2026).

35. «Дорога». Международная выставка произведений современной живописи [России и Китая], 31 июля–14 августа 2019 / кураторы выставки Ольга Алиева, Хуан Юаньпэн. — Текст : электронный // Музей архитектуры и дизайна Уральского государственного архитектурно-художественного университета. — Екатеринбург, 31.07.2019. — URL: <https://museumarch.ru/vystavki/tpost/tfe0h0szi1-doroga->

mezhdunarodnaya-vistavka-sovremen?ysclid=mld8xyxu3t619092440 (дата обращения: 23.02.2026).

36. Иванов А. Выставка «Церемониалы российского императорского двора» в Музее Гугун / Артем Иванов ; ТАСС. — Текст : электронный // Посольство России в Китае. — Пекин, 2019. — URL: https://pekin.mid.ru/ru/news/vystavka_tseremonialy_rossiyskogo_imperatorskog_o_dvora_v_muzee_gugun/ (дата обращения: 25.02.2026).

37. Китайские художники пишут виды Благовещенска. — Текст : электронный // Мой Благовещенск : обзор новостей Благовещенска и Амурской области. — Благовещенск, 23.05.2012. — URL: <https://www.blagoveshensk.ru/news/culture/46291/?ysclid=mldaasqpus184688267> (дата обращения: 21.02.2026).

38. Китайские художники притаятся в окрестностях Петропавловска : [II международный пленэр художников Дальнего Востока и Китайской народной республики на Камчатке, август 2014 г.] / Союз художников России. — Текст : электронный // Кам 24. — Петропавловск-Камчатский, 30.07.2014. — URL: <https://kam24.ru/news/main/20140730/10163.html?ysclid=mldah0y8e722179031> (дата обращения: 21.02.2026).

39. Китайское искусство станет ближе к России : [торжественное открытие художественной выставки «Искусство и мир» в присутствии посла КНР в РФ Чжан Ханьхуэй, 27 декабря 2019 — 12 января 2020 г.] / Китайская ассоциация художников, Музей Победы. — Текст : электронный // Российско-Азиатский союз промышленников и предпринимателей. — Москва, 23.12.2019. — URL: https://raspp.ru/press_center/kitayskoe-iskusstvo-stanet-blizhe-k-rossii/?ysclid=mm6ssyn27958038950 (дата обращения: 26.02.2026).

40. Клепикова С. Выставка «Путь...» в технике Го Хуа в Доме национальностей в Санкт-Петербурге / Светлана Клепикова. — Текст : электронный // Первый национальный. — [Б. м.], 23.09.2016. — URL:

https://lnational.ru/news_smi.php?rubric=view&name=vystavka__put%E2%80%A6_v_tehnike_go_hua__v_dome_natsionalnostej_v_sankt-peterburge (дата обращения: 27.02.2026).

41. Летний день в Горном павильоне : 09.09.2020–04.10.2020 : [в рамках Четвертого Фестиваля китайской живописи Гунби] / Государственный музей Востока, Китайский культурный центр в Москве, Московский клуб любителей китайской живописи Гунби ; кураторы выставки : Ю. Толмачева, О. Шарова, Н. Андрианова. — Текст : электронный // Государственный музей Востока. — Москва, 09.2020. — URL: https://www.orientmuseum.ru/events/2020/vistavka_letniy_den_v_gornom_pavilone/index.php (дата обращения: 24.02.2026).

42. Лю Болин. Художник-невидимка. 17 Февраля 2018 — 27 Мая 2018 / Музей современного искусства «Эрарта», Galerie Paris-Beijing ; куратор выставки Даша Васс. — Текст : электронный // Эрарта. — Санкт-Петербург, 2018. — URL: <https://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/98a28e80-55ae-11e7-90c8-8920284aa333/?ysclid=mldakaraks598423399> (дата обращения: 26.02.2026).

43. Молодые липецкие и китайские художники проведут творческие встречи в Липецкой области : Международный российско-китайский проект «АРТ-ТРАНЗИТ 2014. Липецк-Циндао» пройдет по территории региона с 21 по 26 августа. — Текст : электронный // Липецкое время. — Липецк, 20.08.2014. — URL: https://lipetsktime.ru/news/culture/molodye_lipetskie_i_kitayskie_khudozhniki_provedut_tvorcheskie_vstrechi_v_lipetskoy_oblasti/?ysclid=mlekg5gd7e250229078 (дата обращения: 27.02.2026).

44. Музей Востока представил выставку китайской живописи [«Летний день в горном павильоне»]. — Текст : электронный // Москва24. — Москва, 09.09.2020. URL: <https://www.m24.ru/galleries/kultura/09092020/8790> (дата обращения: 21.02.2026).

45. На Камчатке открывается выставка дальневосточных и китайских художников. — Текст : электронный // Кам 24. — Петропавловск-Камчатский, 20.08.2014. URL: <http://kam24.ru/news/main/20140820/10909.html#.gY8YVysS.dpuf> (дата обращения: 27.02.2026).

46. Наблюдение. Выставка современного искусства Китая. — Текст : электронный // Афиша. Москва. — Москва, 04.2021. — URL: <https://www.afisha.ru/exhibition/nablyudenie-vystavka-sovremennogo-iskusstva-kitaya-244299/> (дата обращения: 22.02.2026).

47. Неделя Китая в Музее Востока в рамках проекта #ВостокДома. — Текст : электронный // Государственный музей Востока. — Москва, 10.04.2020. — URL: https://www.orientmuseum.ru/news/2020/04/nedelya_kitaya/index.php (дата обращения: 24.02.2026).

48. Новые направления: молодое искусство Китая, 07.11–02.11.2012 / куратор выставки Ян Синь. — Текст : электронный // Московский музей современного искусства. — Москва, 07.11.2012. URL: https://mmoma.ru/know/archive/molodoe_iskusstvo_kitaya/description (дата обращения: 26.02.2026).

49. Открытие Четвертого Фестиваля китайской живописи Гунби. — Текст : электронный // Московский клуб любителей китайской живописи Гунби. — Москва, 09.09.2020. — URL: <https://gongbihua.ru/otkryitie-chetvertogo-festivalya-kitajskoj-zhivopisi-gunbi-v-moskve.html> (дата обращения: 26.02.2026).

50. Открытое китайское искусство, 3 сентября 2007 — 17 октября 2007. — Текст : электронный // Русский музей. — Санкт-Петербург, 03.09.2007. — URL: <https://rusmuseum.ru/exhibitions/archive/open-chinese-art/> (дата обращения: 26.02.2026).

51. Пейзажи Верхотурья : выставка масляных картин китайских художников, написанных во время пленэрной практики в Екатеринбурге / Санкт-Петербургский Союз художников. — Текст : электронный // ВКонтакте.

Выставочный центр на Большой Морской, 38. — Санкт-Петербург, 12.08.2017. — URL: https://vk.com/wall-15080902_8359 (дата обращения: 27.02.2026).

52. Пейзажи Китая можно увидеть на новой выставке в Музее изобразительных искусств [«Лянсян — территория творчества», 16 ноября 2018 — 27 января 2019 г.]. — Текст : электронный // КОМСИТИ.ru. — Комсомольск-на-Амуре, 17.11.2018. — URL: <https://kom.city/pejzazhi-kitaya-mozhno-uvidet-na-novoj-vystavke-v-muzee-izobrazitelnyh-iskusstv/?ysclid=mldenehewq323257804> (дата обращения: 23.02.2026).

53. Произведения современных китайских художников, участников Шанхайской Художественной ярмарки : с 22 августа по 1 октября 2018. — Текст : электронный // Музеи России. Новости музеев. — Москва, 22.08.2018. — URL: <https://web.archive.org/web/20190722040755/http://www.museum.ru/N70654> (дата обращения: 26.02.2026, архивированная копия).

54. Пять. Молодые деятели искусств Китая и России в Эрарте. 12 июля 2013 — 19 июля 2013 /Русско-китайский фонд культурного обмена. — Текст : электронный // Эрарта. — Санкт-Петербург, 2013. — URL: https://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/7fb6a02a-ea34-11e2-a394-8920284aa333/?sphrase_id=72521 (дата обращения: 26.02.2026).

55. Симфония человека и Небес. Живопись Чжоу Шаохуа / Государственный музей Востока. — Текст : электронный // Cultobzor. Обзор художественных выставок в Москве. — Москва, 02.09.2014. — URL: <https://web.archive.org/web/20250326203516/http://cultobzor.ru/2014/09/simfoniya-cheloveka-i-nebes-chzhou-shaohua/> (дата обращения: 21.02.2026, архивированная копия).

56. Свияжск глазами китайских художников : [интервью с руководителем группы китайских художников Шу Ди] / вопросы задавала Наиля Камберова. — Текст : электронный // Казань. — Казань, 2016. — № 8, 1 сентября 2016. — URL: <http://kazan-journal.ru/news/mashina->

vremeni/sviyazhsk-glazami-kitayskih-hudozhnikov (дата обращения: 22.02.2026).

57. Современные выставочные технологии. — Текст : электронный // Экспоцентр «Москва». — Москва, [б. г.]. — URL: <https://www.expocentr.ru/ru/articles-of-exhibitions/sovremennye-vystavochnye-tehnologii/> (дата обращения: 27.02.2026).

58. «Соц-арт. Политическое искусство в Китае» в Третьяковской галерее на Крымском Валу, [3 марта — 1 апреля 2007 г. — Текст : электронный // Музеи России. Новости музеев. — Москва, 6 марта 2007. — URL: <https://web.archive.org/web/20230401173807/http://www.museum.ru/N30239> (дата обращения: 26.02.2026, архивированная копия).

59. Художники китайской провинции Гуанси преподнесут дары московскому музею А. С. Пушкина : [открытие выставки избранных работ современных китайских художников из провинции Гуанси, 21–23 августа 2019 г.]. — Текст : электронный // Государственный музей А. С. Пушкина. — Москва, 21.08.2019. — URL: <http://www.pushkinmuseum.ru/?q=exhibition/hudozhniki-kitayskoj-provincii-guansi-prepodnesut-dary-moskovskomu-muzeju-pushkina> (дата обращения: 21.02.2026).

60. Цай Гоцян. Октябрь. — Текст : электронный // Пушкинский музей. — Москва, 15.09.2017. — URL: <https://pushkinmuseum.art/events/archive/2017/october/index.php> (дата обращения: 21.02.2026).

61. Чжан Хуань. Любовь как мудрость. 09 февраля — 08 апреля 2021 / кураторы проекта Д. Озерков, А. Иванова. — Текст : электронный // ГУМ-Red-Line. — Москва, 02.2021. — URL: <https://gum-red-line.ru/exhibitions/lyubov-kak-mudrost/> (дата обращения: 26.02.2026).

62. Чжуан Хуньи. Соцветие. 22 января 2021 — 23 мая 2021 / куратор выставки Даша Васс. — Текст : электронный // Эрарта. — Санкт-Петербург,

2021. — URL: <https://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/031120/> (дата обращения: 26.02.2026).

63. «Шелковый путь». Караван искусства» : выставка произведений Му Ке (Китай), 7 апреля — 9 мая 2017 г. — Текст : электронный // Российская академия художеств. — Москва, 07.04.2017. — URL: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=32578> (дата обращения: 24.02.2026).

64. Штраус О. В Санкт-Петербурге открылась выставка о китайской армии / Ольга Штраус. — Текст : электронный // Российская газета. — Санкт-Петербург, 31.01.2017. — URL: <https://rg.ru/2017/01/31/reg-szfo/v-sankt-peterburge-otkrylas-vystavka-o-kitajskoj-armii.html> (дата обращения: 28.02.2026).

65. Public talk художника Цая Гоцяна и куратора Александры Даниловой / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. — Текст : электронный // АртУзел : все о современном искусстве. — Москва, 22.08.2017. — URL: <https://artuzel.com/content/public-talk-hudozhnika-caya-gocyana-i-kuratora-aleksandry-danilovoy?ysclid=mldecb4ddgr390227769> (дата обращения: 21.02.2026).

Библиографический список на китайском языке

1. Ван Боминь. История китайской живописи. — Пекин : Издательство Вэньхуа ишу, 2009. — 595 с. — Текст : непосредственный. (王伯敏 《中国绘画史》, 北京: 文化艺术出版社, 2009. 595).

2. Ван Сюнь. История искусства Китая. — Шанхай : Издательство Женьши мэйцзе, 1989. — 548 с. — Текст : непосредственный. (王逊 《中国美术史》. 上海:上海人民美术出版社, 1989. 548).

3. Ван Теню. С искренней любовью к живописи. — Текст : электронный // Ван Теню : официальный сайт. — Пекин. URL: https://web.archive.org/web/20210416180347/https://wangtieniu.artron.net/news_detail_974180 (王铁牛官网) (Дата обращения: 28.02.2026, archived copy).

4. Ван Теню. Сборник китайских современных пейзажей, написанных в ходе пленэрной практики. — Тяньцзинь : Народное издательство Тяньцзиня, 2008. — 46 с. — Текст : непосредственный. (王铁牛绘. 《中国当代风景油画写生集》 [M]. 天津:天津人民出版社. 2008. 共 46 页).

5. Ван Хунцзянь. Введение в искусство. — Пекин : Издательство культуры и искусства, 2000. — 510 с. — Текст : непосредственный. (王宏建. 《艺术概论》 [M]. 北京.:文化艺术出版社. 2000. 510).

6. Ван Хунцзян. Введение в изобразительное искусство / Ван Хунцзян, Юань Баолинь. — Пекин : Издательство высшего образования, 1994. — 613 с. — Текст : непосредственный. (王宏建, 袁宝林. 《美术概论》 [M]. 北京:高等教育出版社, 1994. 613).

7. Ван Чжун. Совместное возрождение величия искусства: художественный диалог России и Китая в XXI веке. — Текст : непосредственный // Изящные искусства. — 2004. — № 12. — С. 62–79. (王仲.共同振兴人类艺术的伟大---21 世纪中俄艺术对话. 《美术》 [J]. 北京: 2004. 12. 62–79).

8. Ван Т. Коллекция масляной живописи Ван Теню. — Цзинань : Шаньдунское издательство изобразительного искусства, 2017. — 261 с. — Текст : непосредственный. (王铁牛. 《王铁牛油画作品集》. 济南: 山东美术出版社, 2017. 共页面 261).

9. Вскрывая форму и содержание: новый взгляд на цвет в живописи / сост. : Линь Сяочу. — Пекин : Народное художественное издательство, 2009. — 111 с. — Текст : непосредственный. (林笑初 编著 《剖情析采: 换个角度画色彩》 [M]. 北京: 人民美术出版社 2009. 111).

10. Выставка масляной живописи «Шедевры», 10–20 сентября 2016 г. — Текст : электронный // Artron.Net. — Пекин, 10.09.2016. — URL: <https://exhibit.artron.net/exhibition-46553.html> (“化境”当代油画写生作品展. 2016-09-10).

11. Дай Шихэ. Обучение масляной живописи идей се-и. — Пекин : Издательство Пекинского университета, 2007. — 263 с. — Текст : непосредственный. (戴士和. 《写意油画教学》 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2007 年版. 263).

12. Дай Шихэ. Творчество на холсте. — Пекин : Издательство Пекинского университета, 2011. — 152 с. — Текст : непосредственный. (戴士和. 《画布上的创造》 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2011 年版. 共 152).

13. Дай Шихэ. Чем более художник пишет с натуры, тем глубже становится его живопись идей. — Текст : непосредственный // Сокровищница искусства. — 2013. — № 34. — С. 31–32. 戴士和, 《长写生更写意》— 文本: 直接 // 《库艺术》, 2013 年第 34 期. 第 31-32 页.

14. Дин Тао. Волшебная мелодия цвета: отправляясь в путешествие по живописи Чжан Хуацина. — Текст : непосредственный // Изобразительное искусство. — 2012. — № 3. — С. 48–54. (丁涛. 《神奇的色彩旋律-揭开张华清油画之旅大幕》[J] 美术, 2012 年, 第 3 期, 第 48 至 54 页).

15. Хуан Хун. Жизнь в искусстве акварелиста Цзэн Мина из Цзыгуна / ред. : Шу Сюйхуэй. — Текст : электронный // Новостной портал «Новости Цзыгуна». — Цзыгун, 04.09.2018. — URL: <http://www.zgm.cn/html/a/2018/0904/165302.html/> (дата обращения 24.02.2026). (用水彩描绘心中的盐都自贡水彩画家曾鸣的艺术人生: 记者黄鸿 // 自贡网).

16. Изучение третьего поколения китайских художников, пишущих маслом / ред. Шао Дачжэня, иллюстр. Цюань Шаньши. — Наньнин : Художественное издательство Гуанси, 2001. — 87 с. — Текст : непосредственный. (邵大箴主编 全山石绘《第三代中国油画家研究》南宁. 广西美术出版社. 2001. 87).

17. Ли Чуньянь. Исследования процесса придания национального характера языку масляной живописи Цюань Шаньши / Ли Чуньянь, Ху Минци. — Текст : непосредственный // Художественные школы. — 2017. — № 33 (02). — С. 198–200. (李春艳, 胡明琪. 全山石“民族化”油画语言探究[J]. 艺术百家, 2017, 33 (02): 198–200).

18. Линь Сяочу. Исследование третьего поколения художников маслом : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — 2012. — 165 с. — Текст : непосредственный. (林笑初《第三代油画家研究》[J] 博士论文, 美术学 指导教师邵大箴 2012 年 4 月. 165).

19. Линь Фэнмянь об искусстве / сост. Чжу Пу. — Шанхай : Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2010. — 21 с. — Текст : непосредственный. (朱朴选编《林风眠论艺》上海 : 上海书画出版社. 2010 年. 21).

20. Ло И. Техники европейской масляной живописи. — Чэнду : Издательство изобразительных искусств провинции Сычуань, 1989. — 77 с. (罗貽.《欧洲油画技法》[M].成都:四川美术出版社,1989年版.77).

21. Лю Юйшань. Изобразительные искусства. Т. 5 : Сборник сочинений по масляной живописи / под ред. Чэнь Лишэн. — Пекин : Издательство народного изобразительного искусства, 1993. — 352 с. — Текст : непосредственный. (刘玉山.陈履生编.油画讨论集(美术论集·第五集)[M].北京:人民美术出版社,1993年版.352).

22. Ляо Чжэндин. Исследование искусства масляной живописи Ван Теню / ред. : Ху Вэньцзяо. — Текст : электронный // Artron : сайт искусства. — Гуанчжоу, 19.10.2020. — URL: <https://news.artron.net/20201019/n1086119.html> [廖正定.王铁牛 油画艺术研究]. (дата обращения: 24.02.2026).

23. Ма Цзяньхуа. Исследование художественных особенностей пейзажей Ван Теню. — Текст : электронный // Большая сцена. — 2014. — № 3. — С. 39–40. — База данных CNKI. URL: https://oversea.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=FeJ59O1VQJf6cnKGF58AIBdJkoDO-TSshY5WLNvWaxzrl6xZ391bPnwkwVSOanugvDSYXorWv5fHuGFrIRbzlCcLDnmH4L7seTEkyip6FB-LY1GIxx0eyhqtJjsNs8YMLJ0QDcdhASG1P-yY_9KqrO3Jss4OdPHIcrptOG8TIMonB5y02DyyhQ==&uniplatform=OVERSEA&language=EN (马建华《王铁牛风景油画的艺术特色研究》大舞台 2014 年 03. 39–40). DOI 10.15947/j.cnki.dwt.2014.03.093 (дата обращения: 28.02.2026).

24. Мэн Хуа. Имагология сравнительного литературоведения. — Пекин : Издательство Пекинского университета, 2001. — 282 с. — Текст : непосредственный. (孟华, 主编《比较文学形象学》北京, 北京大学出版社, 2001, 7. 共 282 页).

25. Открытие выставки пленэрных произведений Ван Теню «Звуки шагов», написанных в Европе: «Пленэр — мой образ жизни», 27 апреля — 7 мая 2019. — Текст : электронный // Художественный Китай. — Пекин, 30.04.2019. — URL: <https://ysppw.net/e/wap/show.php?classid=2&id=488&style=0&bclassid=0&cid=1&cpage=16> (“足音”王铁牛欧洲写生作品展开幕 王铁牛: “写生是我的一种生活方式”. 艺术中国) (дата обращения: 22.02.2026).

26. Си Цзинчжи. История советского изобразительного искусства. — Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изящных искусств,

2000. — 511 с. — Текст : непосредственный. (奚静之: 《俄罗斯苏联美术史. [M]. 天津:天津人民美术出版社, 2000. 511).

27. Товарищество передвижных художественных выставок и Китай. Интервью с Ван Теню / Шанхайский музей. — Текст : электронный // Artron : сайт искусства. — Гуанчжоу, 03.02.2018. — URL: <https://news.artron.net/20180203/n989629.html> (《巡回展览画派与中国》 王铁牛访谈 2018-02-03 来源: 上海博物馆). (дата обращения: 27.02.2026).

28. У Цзожэнь. Избранные произведения. — Аньхой : Художественное издательство провинции Аньхой, 1988. — 531 с.— Текст : непосредственный. (吴作人著《吴作人文选》[M]安徽 : 安徽美术出版社 1988 年 11 月 531 页).

29. У Юэбинь. Исследование развития высшего художественного образования. — Текст : непосредственный // Художественное образование. — 2007. — № 3. — С. 6–7. (吴越滨.高校美术教育发展研究. 艺术教育 [J] . 2007 年第 3 期, 6 页–7 页).

30. Фань Мэн. Введение в изобразительное искусство. — Пекин : Издательство «Китайская молодежь» («Чжунго циннянь»), 2002. — 445 с. — Текст : непосредственный. (范梦.《美术概论》北京:中国青年出版社, 2002. 445).

31. Хуан Цзолинь. Коллекция произведений учившихся в России (Советском Союзе) художников. — Урумчи : Издательство художественной фотографии Синьцзяна, 2008. — 121 с. — Текст : непосредственный. (黄作林 .《留俄(苏)美术家作品集》[M]. 乌鲁木齐, 新疆美术摄影出版社. 2008. 12. 121).

32. Художник Цзэн Мин: встретиться с акварелью — моя самая большая удача. — Текст : электронный // Sohu. — Пекин, 13.07.2018. — URL: https://www.sohu.com/a/241014612_654793 (дата обращения: 24.02.2026). (艺术客。画家曾鸣: 喜欢水彩画其实是碰到了一生最好的运气 // 搜狐) .

33. Хэ Цянь. О поэтическом духе масляной живописи в стиле се-и. — Текст : непосредственный // Изящные искусства провинции Ляонин. — 2018. — № 8. — С. 76–77 (何谦.《论写意油画的诗性精神》[J] . 辽宁省沈阳市: 辽宁美术出版社. 2018. 8 期. 76–77 页).

34. Цзун Байхуа. Променад эстетики. — Шанхай : Шанхайское народное издательство, 2015. — 348 с. — Текст : непосредственный. (宗白华.《美学散步》[M]上海: 上海人民出版社. 2015. 348).

35. Цзэн Мин. Звуки природы : сборник акварельных произведений Цзэн Мина. — Сычуань : Издательство «Изящные искусства Цзыгун», 2012. — 111 с. — Текст : непосредственный. (曾鸣. 《天籁·蜃境曾鸣水彩作品集》四川:自贡美术出版社. 2012. 111).

36. Цзян Ваньцзюнь. «Искусство дизайна» и «культура демонстрации»: исследование современного планирования художественных выставок на Западе / Цзян Ваньцзюнь, Дуань Юньдун. — Текст : непосредственный // Художественный обзор. — 2013. — № 4. — С. 121–127. (姜宛君, 段运冬 “设计艺术”与“展示文化”当代西方艺术策展学研究蠡测. 美术观察, 2013. 4. 121–127).

37. Цзян Сюнь. Ко всеобщей истории западного искусства. — Чанша : Художественное издательство провинции Хунань, 2015. — 319 с. — Текст : непосредственный. (蒋勋. 《写给大家的西方美术史》[M].长沙. 湖南美术出版社. 2015. 7. 319).

38. Цзян Юэ. Исследование формального языка живописи. — Хэфэй : Художественное издательство провинции Аньхой, 2009. — 245 с. — Текст : непосредственный. (蒋跃. 《绘画形式语言研究》[M].安徽.安徽美术出版社, 2009.1. 245).

39. Чан Ниншэн. Завершилась ли история искусства? Избранные сочинения по философии и истории современного западноевропейского искусства. — Чанша : Издательство изобразительных искусств провинции Хунань, 1999. — 350 с. — Текст : непосредственный. (常宁生. 艺术史终结了吗? 当代西方艺术史哲学文选[M].长沙: 湖南美术出版社, 1999 年版. 350).

40. Чжан Ван. Исследование техник китайской пейзажной масляной живописи в стиле се-и : на примере серии картин У Гуаньчжуна «Воды Цзяннань». — Текст : непосредственный // Массовое искусство и литература — изобразительное искусство и дизайн. — Шицзячжуан : Издательство Хэбэйского народного музея искусств, 2018. — № 14. — С. 75. — Текст : непосредственный. (张旺 《中国写意风景油画图式研究》以吴冠中江南水乡系列作品为例 [J] 石家庄: 河北省群众艺术馆出版 . 2018. 大众文艺 美术与设计 2018 年第 14 期. 75

41. Чжан Шаохань. История современной китайской живописи / Чжан Шаохань, Ли Сяошань. — Цзянсу : Издательство изобразительного искусства Цзянсу, 1986. — 377 с. — Текст : непосредственный. (张少侠、李小山. 《中国现代绘画史》. 江苏, 江苏美术出版社. 1986. 377).

42. Чжань Цзяньцзюнь. Этюды профессиональных художников должны сочетать объективную рациональность, субъективную чувствительность и язык посредника : Двойной выставочный форум. Ч. 3 / текст составил Ван Вэньцзе ; ред. : Ван Фана / Центр искусств Цюань Шань Ши. — Текст : электронный // Sohu. — Пекин, 03.11.2019. — URL: http://m.sohu.com/a/351347151_659860?spm=smwp.media.fd-s.8.1574762794370CoEjeDf (双展论坛之三) 詹建俊: 专业画家的写生需要灵魂中混合客观理性、主观感性和媒介言) (дата обращения: 22.02.2026).

43. Чжао Юпин. Колористические излияния: мир масляной живописи Жун Сухэ. Пекин: Издательство Китайской федерации литературных и художественных кругов, 2018. — 96 с. 荣•苏和: 《荣•苏和油画作品集》. 束文斌: 色彩的倾诉—荣•苏和的油画世界. 北京: 中国文联出版社, 2018. — 96 с.

44. Чэнь Ань. Душа художника: П. И. Чайковский. А. П. Чехов. И. И. Левитан. — Пекин : Восточное издательство, 2015. — 298 с. — Текст : непосредственный. (陈安. 《艺术家的心灵—柴可夫斯基. 契诃夫. 列维坦》 [M]. 北京: 东方出版社. 2015. 8. 298).

45. Чэнь Чиюй. Упорно придерживаясь реалистических идеалов: краткий обзор произведений масляной живописи Ван Теню. — Текст : электронный // Изящные искусства. — 2013. — № 4. — С. 63–68. — База данных CNKI. URL: https://oversea.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=FeJ59O1VQJfiPsi50XkDJmIJzZLwnxBazLoBDwDcdGEx_6T5SpGHfi4zc-c0sDwF2ZJXf-92J-28o8RW-djVuZdzYqDPQipYUTigCDQalmDaFIY10uk7RvQLvzvkl6eOmKA3D3S9fOfBUJ3K9eXFUDrZDWCV-MxSX2YtUiEXB_ZF23Div-4wrQ==&uniplatform=OVERSEA&language=EN (陈池瑜. 《坚持现实主义理想—王铁牛油画作品简评》《美术》北京: 2013 年 04 期. 63–68 页) DOI 0.13864/j.cnki.cn11-1311/j.2013.04.019 (дата обращения: 28.02.2026).

Библиографический список на других иностранных языках

На английском языке

46. Da Kong. Imaging China: China's cultural diplomacy through loan exhibitions to British museums : Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy / Da Kong ; University of Leicester. — Leicester, 2015. — 272 p. —

Text (visual) : electronic. — URL: <https://www.cultureinexternalrelations.eu/wp-content/uploads/2016/08/Report30.pdf> (accessed 21.02.2026).

47. Florkovskaia Anna. The Spirit of the Orient in the Art of the Moscow Nonconformist Artists: 1960s to 1980s. — Text (visual) : electronic // Orient on Orient: Images of Asia in Eurasian Countries / eds. Tetsuo Mochizuki, Go Koshino. — Sapporo ; Hokkaido : Slavic-Eurasian Research Center, 2013. — P. 145–162. — URL: https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13_4-3_Florkovskaia.pdf (accessed 21.02.2026).

48. Huang Tie-Hua. Bridging cultures: a Chinese artist in the Illawarra : Doctor of Creative Arts thesis / Huang Tie-Hua ; University of Wollongong. — Wollongong, 1997. — 135 p. — Text (visual) : electronic. — URL: <https://web.archive.org/web/20240709080131/https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1919&context=theses> (accessed 28.02.2026, archived copy).

49. Kolesnikov-Jessop S. Xu Beihong: A Chinese master of styles that straddle East and West / Sonia Kolesnikov-Jessop. — Text (visual) : electronic // The New York Times. — New York, 11.04.2008. — URL: <https://www.nytimes.com/2008/04/11/arts/11iht-jessop.1.11901116.html> (accessed 22.02.2026).

50. Kuo-Sheng Lai. Learning New Painting from Japan and Maintaining National Pride in Early Twentieth Century China, With Focus on Chen Shizeng (1876–1923) : Ph.D. thesis / Kuo-Sheng Lai ; University of Maryland. — College Park (MD), 2006. — 223 p. — Unpublished.

51. Meining Wang. Seeing and Transcending Tradition in Chen Shuren's Guilin Landscape Album : A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in History of Art, Design and Visual Culture / Meining Wang ; University of Alberta, Department of Art and Design. — Edmonton (AB), 2019. — 101 p. — Text (visual) : electronic. — URL: <https://ualberta.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/f886698c-22f0-41bf-90cc-dffde9d475a0/content> (accessed 22.02.2026).

52. Peng Feng. The processes of contemporary art in China and the Russian-Chinese University Humanities project in St. Petersburg (2016–2017) / Peng Feng, Yurieva Tatiana S., Tulchinskii Grigorii L., Staniukovich-Denisova Ekaterina Iu. — Текст: непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2017. — Т. 7. — № 4. — С. 423–435.

53. Porchaykina N. V. Contemporary art exhibition as a type of the special art environment. — Текст: непосредственный // Журнал СФУ. Гуманитарные науки. — 2012. — № 5. — С. 691–697.

54. Ritwij Bhowmik. Xu Beihong and India: An Alliance Never Explored. — Text (visual) : unmediated // International Journal of Arts, Humanities and management Studies. — 2015. — Vol. 1 (4). — P. 63–70.

55. Shu-Chin Wang. Realist Agency in the Art Field of Twentieth-Century China — Realism in the Art and Writing of Xu Beihong (1895–1953) : Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy / Shu-Chin Wang ; School of Oriental and African Studies, University of London. — London, 2009. — 419 p. — Text (visual) : electronic. — URL: <https://eprints.soas.ac.uk/26342/1/10731740.pdf> (accessed 28.02.2026).

56. Xu Beihong. My Trip to Promote Chinese Fine Arts Across Europe. — Text (visual) : electronic // Sheng Project. — 19.03.2016. — URL: <http://shengproject.com/curatorial-projects/shanghai-modern/shanghai-modern-documents/xu-beihong-my-trip-to-promo.html> (accessed 01.03.2026).

57. Zhang Kun. Chinese artist to hold solo exhibition in Russia. — Text (visual) : electronic // China Daily Information Co. — Beijing, 03.09.2020. — URL: <https://www.chinadaily.com.cn/a/202009/03/WS5f505dd1a310675eafc574d7.html> (accessed 01.03.2026).

58. Zhao Tian Yujun. The Influence of Impressionist Painting on Xu Beihong's Oil Painting. — Text (visual) : unmediated // Proceedings of the 2020 International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2020). — 2020. — Vol. 445. — P. 209–212.

На немецком языке

59. Anklam Nico. Buchen, Wüsten, Palmen. Die Malerei des dänischen «Goldenen Zeitalters» zwischen Nationalromantik, Orientalismus und den Bildern der kolonialen Expansion. — Greifswald : University of Greifswald, 2024. — 158 s. — Text (visuell) : elektronisch. — URL: https://epub.ub.uni-greifswald.de/frontdoor/deliver/index/docId/10677/file/Textband_Nico_Anklam_21Feb2024.pdf (accessed 01.03.2026).

60. Gethöffer A. Ein Temperament, gesehen durch die Natur. Emotion in den Landschaftsdarstellungen von Vincent van Gogh / Afra Gethöffer ; Ludwig-Maximilians-Universität. — München : LMU München, 2017. — 449 s. — Text (visuell) : elektronisch. — URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/21720/1/Gethoeffer_Afra.pdf. DOI: 10.5282/edoc.21720 (accessed 01.03.2026).

61. Ziegler H. «Klein Paris» in Weimar. Die Weimarer Malerschule und der französische Impressionismus / Hendrik Ziegler. — Text (visuell) : unmittelbar // Bothe Rolf. Aufstieg und Fall der Moderne. [eine Ausstellung der Kunstsammlungen zu Weimar und der Weimar 1999 - Kulturstadt Europas GmbH in Zsarb. mit dem Deutschen Historischen Museum Berlin] / Thomas Föhl (Hrsgg.). — Ostfildern-Ruit, 1999. — S. 14–39. — URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4529/1/Ziegler_Klein_Paris_1999.pdf (accessed 01.03.2026).

62. Rosenhagen H. Liebermann / Hans Rosenhagen. — Bielefeld ; Leipzig : Verlag von Velhagen & Klasing, 1900. — 104 s. — Text (visuell) : unmittelbar. — URL: <https://archive.org/details/liebermann00rose/page/n111/mode/2up> (accessed 01.03.2026).

63. Ju Péon. Die Entstehung der literarischen Richtung in der chinesischen Malerei und ihre Nachteile. — Text (visuell) : unmittelbar //

SINICA JG. — 1934. — IX. — S. 114–121. — URL: https://china-institut.uni-frankfurt.de/publications/pdf/3-4_Ju%20Peon_Die%20Entstehung%20der%20literarischen%20Richtung%20in%20der%20chinesischen%20Malerei%20und%20ihre%20Nachteile.pdf (accessed 01.03.2026).

На французском языке

64. Hendren C. La patrimonialisation de l'impressionnisme français aux États-Unis (1870–1915) / Claire Hendren ; sous la direction de Mme Ségolène Le Men; Université de Nanterre. — Paris, 2019. — 376 p. — Texte (visuel) : électronique. — URL: https://theses.hal.science/tel-03279814v1/file/2019PA100035_diff.pdf (accessed 01.03.2026).

65. Romanko L. Les motifs pittoresques dans le paysage naturel de Félix Vallotton : Mémoire de Master 1 «Sciences humaines et sociales» Mention : Histoire de l'art Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels / Liudmila Romanko ; sous la direction de Mme Véronique Goujard ; Université Grenoble Alpes. — Saint-Martin-d'Hères, 2021. — 88 p. — Texte (visuel) : électronique. — URL: https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03253244v1/file/Les_motifs_pittoresques_dans_le_paysage_naturel%20.pdf (accessed 01.03.2026).

66. Luijten G. Sur le motif Peindre en plein air 1780–1870 : 3 décembre 2021–3 avril 2022. — Paris : Fondation Custodia, 2021. — 14 p. — Texte (visuel) : électronique. — URL: https://www.fondationcustodia.fr/IMG/pdf/dossier_de_presse_sur_le_motif_23_11-2.pdf (accessed 01.03.2026).

67. Dou X. La peinture de paysage traditionnelle chinoise Séjour dans les monts Fuchun et son influence sur la conception de projets paysagers contemporains dans la vallée du fleuve Qiantang (Chine) / Xuwu Dou, Aude Nuscia Taïbi, Mustapha El Hannani. — Texte (visuel) : électronique // Projets de

paysage : Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace. — 2022. — № 26. — URL: <https://univ-angers.hal.science/hal-03860324v1/file/paysage-28164-1.pdf>. DOI: 10.4000/paysage.28164 (accessed 01.03.2026).

68. Marbach C. Peindre la campagne de Russie : la place des X / Christian Marbach. — Texte (visuel) : électronique // Bulletin de la Sabix / Société des amis de la Bibliothèque et de l'Histoire de l'École polytechnique. — 2018. № 62. — P. 83–90. — URL: <https://journals.openedition.org/sabix/2247>. DOI: <https://doi.org/10.4000/sabix.2247> (accessed 01.03.2026).

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

ЯН ФЭЙ

**Художественные практики китайских живописцев в России
(вторая половина XX века – первая четверть XXI века)**

**Том 2
Приложения**

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

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения, профессор
профессор кафедры искусствоведения
и педагогики искусства
РГПУ им. А. И. Герцена
Елена Константиновна Блинова

Санкт-Петербург

2026

Оглавление

Приложение 1. Словник на русском и китайском языках.

Глоссарий. Специальная лексика.....3

Приложение 2. Альбом иллюстраций

Список иллюстраций.....8

Приложение 3. Индивидуальные стили в творчестве китайских пейзажистов. Каталог.....52

Приложение 1. Словник на русском и китайском языках

Глоссарий. Специальная лексика 专业术语表

Пленэр 写生

пленэрная практика 写生实践

формы пленэрных практик 写生实践的形式

изобразительная грамота 造型常识

международный пленэр 国际外光写生

художественная педагогика 艺术教育

эмпирическая практика 经验性实践

наблюдение за живой природой 观察自然

тренировка зрительной памяти 视觉记忆训练

живопись на открытом воздухе: подходы, методы, приемы

写生绘画方法体系、表现手法与创作技法

этюдная живопись, эстетическое восприятие

草稿, 草图, 审美认知

совместных проекты российские и китайские вузов и музеев

俄罗斯和中国高校与博物馆合作项目

административно-распорядительные органы 行政机构

субъектов Российской Федерации 俄罗斯联邦主体

союзы художников 艺术家协会

методы создания набросков 创建草图的方法

пленэр как вспомогательный этап при выполнении станковой работы 写生作为架上绘画的辅助阶段

Выставочная деятельность 展览活动

художественный диалог 艺术对话

художественная выставка 艺术展览

принципы выставочной деятельности 展览活动的原则

выставочные мероприятия 展览活动

музейно-выставочное пространство 博物馆展览空间

практика советских музеев 苏联博物馆实践

международная выставка 国际艺术展览

выставки-ярмарки, конкурсы, фестивали 展销会, 竞赛, 艺术节

сотрудничество музеев 博物馆合作

выставки персональные, совместные 个人展览, 联展

коммерческие выставки 商业展览

художественный менеджмент 艺术管理

Межкультурный диалог 跨文化对话

российско-китайское сотрудничество 俄中合作

дипломатическое сопровождение 外交支持

международное сотрудничество 国际合作

диалог культур 文化对话

поликультурное пространство 多元文化空间

формы межкультурного диалога 跨文化对话形式

международные художественные связи в области искусства 艺术领域的国际艺术艺术联系

двусторонние связи (между двумя странами) 双边联系 (两国之间)

многосторонние связи (с участием международных организаций, фондов и ассоциаций) 多边联系 (涉及国际组织, 基金会, 协会)

интернационализация художественной деятельности 艺术活动国际化

образовательный диалог 教育对话

программы обмена 交流项目

библиографический метод 书目索引法(书目法)

метод интервьюирования 访谈法

персонологический метод 人格心理学

Технологии и формы проведения выставок 举办展览的技术和形式

техника изображения цифровизация 图像数字化技术

информационные и телекоммуникационные технологии

виртуальные выставки мероприятия 虚拟展览活动

совместные выставки 联合展览

персональные выставки 个人展览

художественно-образовательные мероприятия 艺术教育活动

художественно-просветительских характер мероприятия

艺术教育的活动特点

Образовательная деятельность 教育活动

творческая сторона развития личности 个人创作发展方面

самореализация, саморазвитие и самосовершенствование личности

自我实现, 自我发展 自我完善。

образовательное пространство музея 博物馆教育空间

арт-туризм 游学

проведение мастер-классов 举办大师班

организация дискуссий 组织讨论活动

круглый стол 圆桌会议

проект совместного образования в области изобразительного искусства

造型艺术领域的合作教育项目

межвузовское взаимодействие 大学之间的合作

художественное образование в Китае 中国的艺术教育

художественное образование в России 俄罗斯的艺术教育

Живописные техники и стили 绘画技术和风格

живописная техника 绘画的技术

изображения объектов при естественном освещении

在自然光线下描的绘物体

живописные техники Европы 欧洲绘画技法

живописные техники Китая 中国绘画技法

западная живопись 西方绘画

китайская живопись 中国绘画

Традиционное китайское искусство 传统的中国艺术

Традиционное китайское искусство и современные трактовки

传统的中国艺术和现代诠释

природосообразность 顺应自然原则

философией и поэтическим творчеством, внутренняя реальность,

исключение реальности 哲学性和诗性创作, 内在现实, 避免现实性

традиционное китайское искусство 传统的中国艺术

творческий метод в живописи Китая 创作中国画的方法

техника гунби 工笔»技法

стиль «се-и» («писать идею») 写意技法 描绘

метод сочетания гунби и се-и 工笔与写意相结合的方法

конвергенция техник масляной живописи и туши 油画与水墨技法融合

дуальность стиля современных китайских художников

当代中国艺术家的二元性风格

индивидуальность личного творчества 个人创作的个性

современное китайское искусство 当代中国艺术

Образные системы

этноконфессиональное мирозерцание 民族宗教复合型世界观

русский реалистический психологический пейзаж 俄罗斯现实的心理风景

образ Петербурга 圣彼得堡形象

реализм 现实性

русский реализм и проблема идеала 俄罗斯现实主义和理想问题

романтизм 浪漫

лиризм 抒情

композиционное мышление 构图思维

конвергенция методов 方法融合

индивидуальный стиль 个人风格

национальные особенности трактовки пространства 空间处理的民族特点

даосская космология 道家宇宙观

поэтизация 诗性化

имагология – интерпретации образов «других» 形象学-«其它的»形象的解读»

Приложение 2. Альбом иллюстраций

Список иллюстраций

- Илл. 1. Цзэн Мин. Дом в моем сердце. 56х78 см. Акварель. 2019
- Илл. 2 Цзэн Мин. Тишина леса. 56х78 см. Акварель. 2017
- Илл. 3. Цзэн Мин. Березовая роща в моей душе. 56х78 см. Акварель. 2017
- Илл. 4. Цзэн Мин. Счастливый день. 56х78 см. Акварель. 2017
- Илл. 5. Цзэн Мин. Березовая роща. 56х78 см. Акварель. 2017
- Илл.6. Цзэн Мин. Рифма цвета. 56х78 см. Акварель. 2017
- Илл. 7. Цзэн Мин. Сумерки. 38х56 см. Акварель. 2017
- Илл. 8. С. Курбатов. Завтрак в Суздале. 34х51 см. Акварель. 2016
- Илл. 9. Хуан Хуачжао. Девушка из народа. 50х70 см. Акварель. 2015
- Илл. 10. Вэй Ли. Родина. 76х56 см. Акварель. 2015
- Илл. 11. Лай Цзэ Цзэ. Что было когда-то. 70х50 см. Акварель. 2016
- Илл. 12. Ван Чао. Серия городских пейзажей 18. 50х75 см. Акварель. 2015
- Илл. 13. И. Ибряев. Москва-сити. 34х52 см. Акварель. 2015
- Илл. 14. Ван Теню. Музей-усадьба Репина 2 (уголок в саду). 50х60 см. Холст, масло. 2019
- Илл. 15. Ван Теню. Собор Успения Святогорского монастыря. Место упокоения А. С. Пушкина. 50х60 см. Холст, масло. 1998
- Илл. 16. Ван Теню. Английская набережная в сумерках. 40х50 см. Холст, масло. 2019
- Илл. 17. Ван Теню. Этюд в крепости Орешек: процесс написания произведения. 50х60 см. Холст, масло. 2019
- Илл. 18. Ван Теню. Этюд в крепости Орешек. 50х60 см. Холст, масло. 2019
- Илл. 19. Ван Теню. Крепость Орешек. 50х60 см. Холст, масло. 2019
- Илл. 20. Ван Теню. Инженерный замок в Санкт-Петербурге. 50х60 см. Холст, масло. 2019
- Илл. 21. Ван Теню. Этюд в пригороде Санкт-Петербурга – дворцово-парковом ансамбле Сергиевка. 50х60 см. Холст, масло. 2019
- Илл. 22. Ван Теню. Английская набережная утром. 30х40 см. Холст, масло. 2019
- Илл. 23. Ван Теню. Вид из Летнего сада. Инженерный замок напротив (Лебединого озера). 50х60 см. Холст, масло. 2018
- Илл. 24. Ван Теню. Крепость на противоположном берегу реки. 50х60 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 25. Ван Теню. Пленэр в Пушкине. 50х60 см. Холст, масло. 2018
- Илл. 26. Ван Теню. Вечернее озеро. 50х60 см. Масло, холст. 2017

- Илл. 27. Солнце, озаряющее Императорский Павловский парк. Холст, масло. 60х50 см. 2018
- Илл. 28. Ван Теню. Зима в Суздале. 50х60 см. Холст, масло. 2018
- Илл. 29. Ван Теню. Суздаль в сумерках. 50х60 см. Холст, масло. 2015
- Илл. 30. Е Нань. Храм в древнем городе Верхотурье вечером. 40х80 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 31. Ван Гуйшэн. Две сосны. 50х60 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 32. Цинь Е. Вдоль реки – 1. 50х60 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 33. Гу Цзун. Пустынный поселок. 50х60 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 34. Хуан Юаньпэн. Река Тура вдали. 60х100 см. Холст, масло, 2017
- Илл. 35. Хуан Юаньпэн. Река Тура. 40х80 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 36. Хуан Юаньпэн. Река вдали. 60х70 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 37. Хуан Юаньпэн. Колокольный звон. 70х100 см. Холст, масло. 2019
- Илл. 38. Хуан Юаньпэн. Троицкий собор. 90х70 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 39. Хуан Юаньпэн. Светлосерый храм. 40х50 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 40. Хуан Юаньпэн. Площадь в Верхотурье. 40х40 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 41. Хуан Юаньпэн. Старинная крепость вдали. 60х90 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 42. Жун Сухэ. Старая крепость под солнцем. 50х60 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 43. Жун Сухэ. Старый подвесной мост на реке Туре. 50х60 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 44. Вэнь Липэн. Одинокая берёза. Холст, масло. 27х25,5 см. 1997
- Илл. 45. Цюань Шаньши. Берёза. Холст, масло. 35х24 см. 1957
- Илл. 46. Чжан Хуацин. Берег Волги. 45х55 см. Холст, масло. 1997
- Илл. 47. Цао Чжэн. Пейзаж из серии «Близ Павловска». 60х80 см. Холст, масло. 2014
- Илл. 48. Хао Шоуминь. Золото Исаакиевского собора. 29х42 см. Акварель. 2012
- Илл. 49. Сун Жуй. Белая ночь. Санкт-Петербург. 30х120 см. Холст, масло. 2011
- Илл. 50. Ли Цзюнь. В Кремле. Холст, масло. 50х70 см. Холст, масло. 1997
- Илл. 51. Жун Сухэ. Москва. Васильевский спуск вечером . 65х80 см. Холст, масло. 2014
- Илл. 52. Ли Ину. Воспоминания о Невском проспекте. 50х60 см. Холст, масло. 2005
- Илл. 53. Тан Дэцин. Озеро Байкал. 120х80 см. Холст, масло. 2022
- Илл. 54. Сун Жуй. Начало зимы-1. Утро. 50х60 см. Холст, масло. 2012
- Илл. 55. Сун Жуй. Начало зимы-2. Утро. 50х70 см. Холст, масло. 2012
- Илл. 56. Мяо Цзяньчжун. Пейзаж «Изборск». 100х150 см. Холст, масло. 2014

- Илл. 57. Ван Вэй. Пейзаж из серии «Русские пейзажи». 70х100 см. Холст, масло. 2011
- Илл. 58. Чэнь Сяоси. Петербургский пейзаж. 60х80 см. Холст, масло. 2014
- Илл. 59. Тан Дэцин. Закат в Москве. 50х100 см. Холст, масло. 2019
- Илл. 60. Тан Дэцин. Тихий лес. Зимний снег – 2. 60х90 см. Холст, масло. 2022
- Илл. 61. Тан Дэцин. Тихий лес. 60х90 см. Холст, масло. 2021
- Илл. 62. Ван Теню. Сумерки на Английской набережной. 40 х 50 см. Масло. 2019
- Илл. 63. Тан Дэцин. Казанский собор. 120 х 200 см. Холст, масло. 2020
- Илл. 64. Тан Дэцин. Прокровская церковь (РГПУ им. А.И. Герцена).. 50 х 70 см. Холст, масло. 2020
- Илл. 65. Тан Дэцин. Парк «Сосновка» в Петербурге. 60 х 70 см. Холст, масло. 2020
- Илл. 66. Тан Дэцин. Теплая зима. 30 х 40 см. Холст, масло. 2020
- Илл. 67. Тан Дэцин. Старый сад. Герценовский университет зимой. 40 х 50
- Илл. 68. Тан Дэцин. Площадь-сквер перед Русским музеем. 40 х 50 см. Холст, масло. 2020
- Илл. 69. Линь Юнчао. Зима в Петербурге. 35 х 50 см. Холст, масло. 2017
- Илл. 70. Линь Юнчао. Илл. 72. Линь Юнчао. Павловский парк зимой. 40 х 50 см. Холст, масло. 2016
- Илл. 71. Линь Юнчао. Линь Юнчао. Зима в Павловске. 40 х 55 см. Холст, масло. 2015
- Илл. 72. Линь Юнчао. Линь Юнчао. Вид рядом с Павловском. 40 х 50 см. Холст, масло. 2016
- Илл. 73. Линь Юнчао. Хутор рядом с Павловском. Этюд. 40 х 50 см. Холст, масло. 2016
- Илл. 74. Линь Юнчао. Мост в Павловске. 40 х 50 см. Холст, масло. 2016
- Илл. 75. Линь Юнчао. Осень в Санкт-Петербурге. 40 х 50 см. Холст, масло. 2015
- Илл. 76. Сун Жуй. Осень. Вечер на Канале Грибоедова. 70х120 см. Холст, масло. 2013
- Илл. 77. Сун Жуй. Вид на Троицкий собор. 60х40 см. Холст, масло. 2010
- Илл. 78. Чэнь Сяоси. Петербургский пейзаж. 60х80 см. Холст, масло. 2014
- Илл. 79. Юй Бо. Пейзаж из серии «Петербург». 60х150 см. Холст, масло. 2010
- Илл. 80. Цзэн Мин. Цветовая поэзия живописи тушью. 40х50 см. Акварель. 2019
- Илл. 81. Цзэн Мин. Исаакиевский собор. 40х50 см. Акварель. 2019

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Цзэн Мин. Дом в моем сердце. 56х78 см. Акварель. 2019



Илл. 2. Цзэн Мин. Тишина леса. 56х78 см. Акварель. 2017



Илл. 3. Цзэн Мин. Березовая роща в моей душе. 56х78 см. Акварель.
2017



Илл. 4. Цзэн Мин. Счастливый день. 56х78 см. Акварель. 2017



Илл. 5. Цзэн Мин. Березовая роща. 56х78 см. Акварель. 2017



Илл. 6. Цзэн Мин. Рифма цвета. 56х78 см. Акварель. 2017



Илл. 7. Цзэн Мин. Сумерки. 38х56 см. Акварель. 2017



Илл. 8. С. Курбатов. Завтрак в Суздале. 34х51 см. Акварель. 2016



Илл. 9. Хуан Хуачжао. Девушка из народа. 50х70 см. Акварель. 2015



Илл. 10. Вэй Ли. Родина. 76х56 см. Акварель. 2015



Илл. 11. Лай Цзэ Цзэ. Что было когда-то. 70x50 см. Акварель. 2016



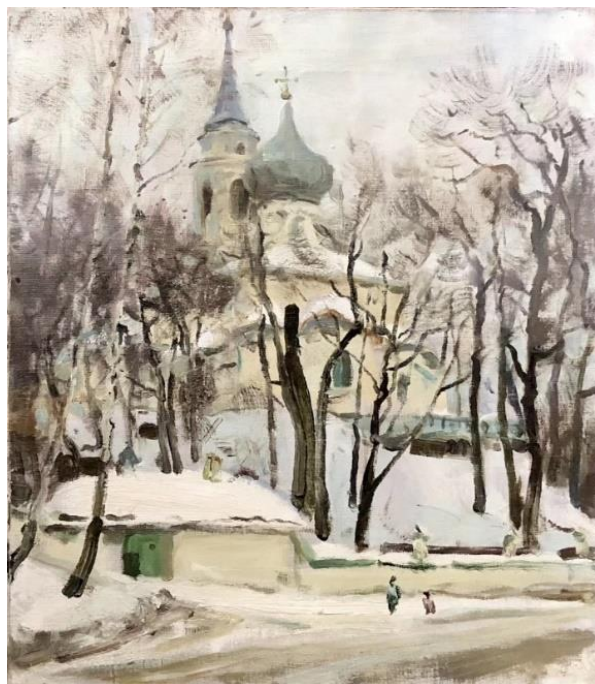
Илл. 12. Ван Чао. Серия городских пейзажей 18. 50x75 см. Акварель.
2015



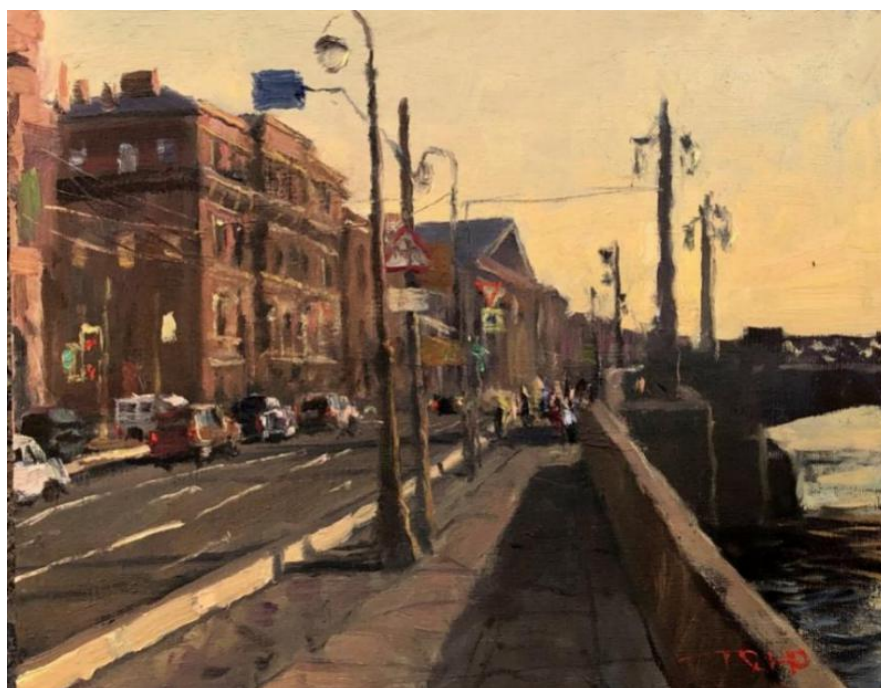
Илл. 13. И. Ибряев. Москва-сити. 34х52 см. Акварель. 2015



Илл. 14. Ван Теню. Музей-усадьба Репина 2 (уголок в саду). 50х60 см.
Холст, масло. 2019



Илл. 15. Ван Теню. Собор Успения Святогорского монастыря. Место упокоения А. С. Пушкина. 50х60 см. Холст, масло. 1998



Илл. 16. Ван Теню. Английская набережная в сумерках. 40х50 см.
Холст, масло. 2019



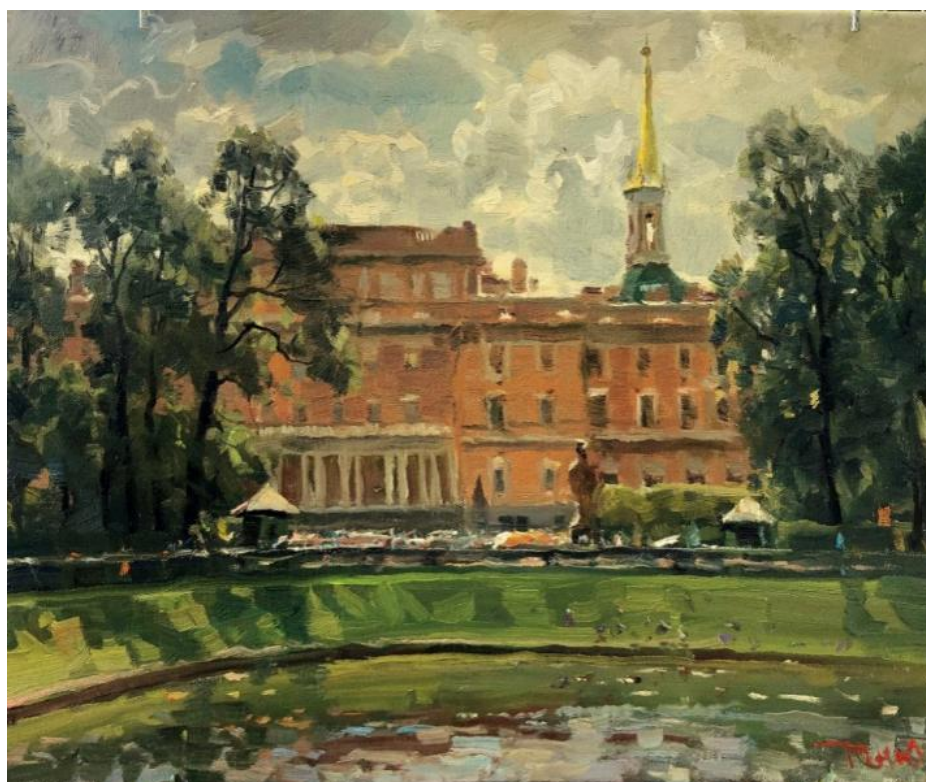
Илл. 17. Ван Теню. Этюд в крепости Орешек: процесс написания произведения. 50х60 см. Холст, масло. 2019



Илл. 18. Ван Теню. Этюд в крепости Орешек. 50х60 см. Холст, масло.
2019



Илл. 19. Ван Теню. Крепость Орешек. 50х60 см. Холст, масло. 2019



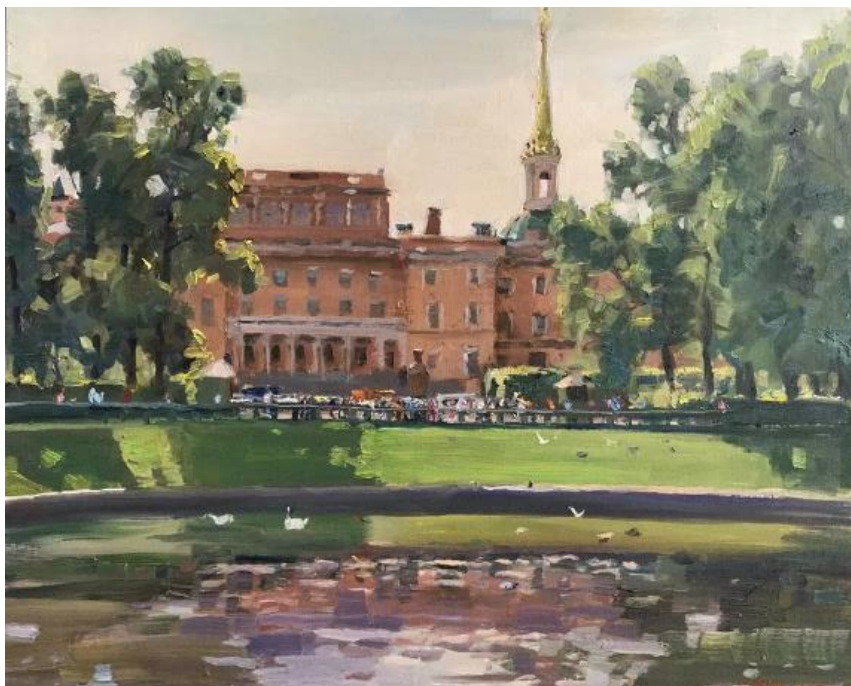
Илл. 20. Ван Теню. Инженерный замок в Санкт-Петербурге. 50х60 см.
Холст, масло. 2019



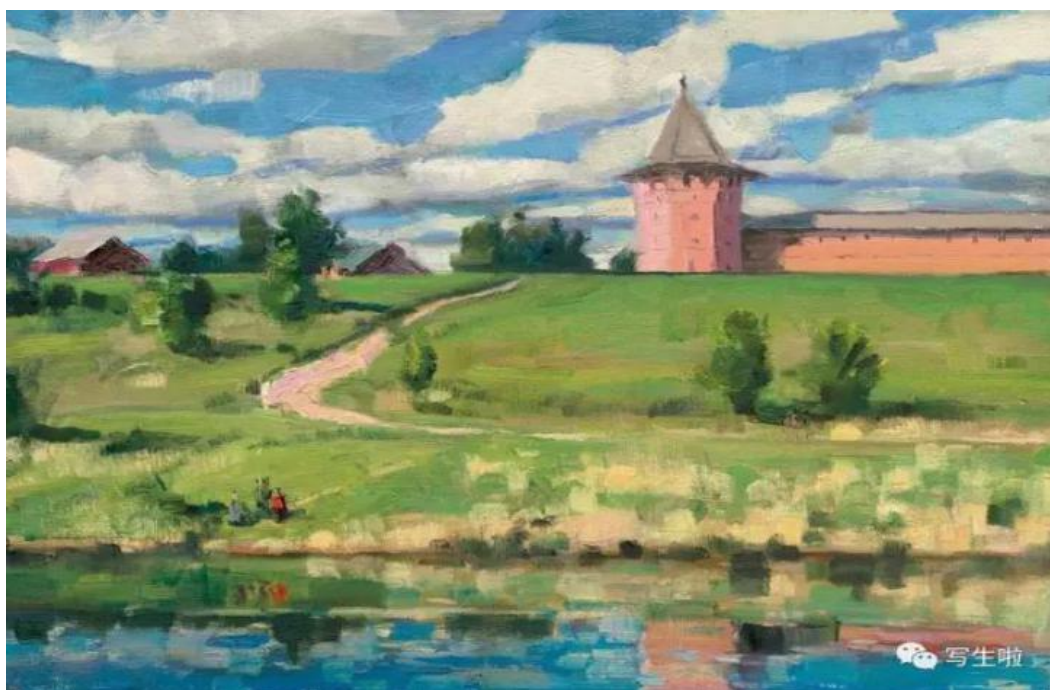
Илл. 21. Ван Теню. Этюд в пригороде Санкт-Петербурга – дворцово-парком ансамбле Сергиевка. 50х60 см. Холст, масло. 2019



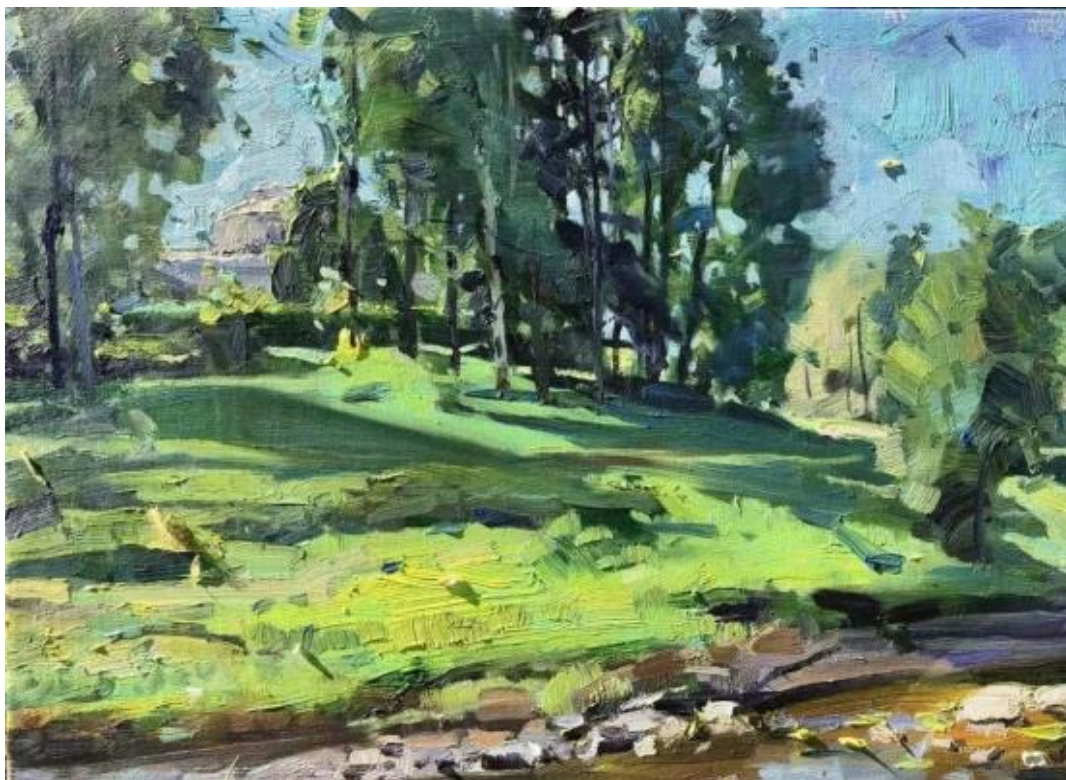
Илл. 22. Ван Теню. Английская набережная утром. 30х40 см. Холст, масло. 2019



Илл. 23. Ван Теню. Вид из Летнего сада. Инженерный замок напротив «Лебединого озера». 50х60 см. Холст, масло. 2018



Илл. 24. Ван Теню. Крепость на противоположном берегу реки. 50х60 см. Холст, масло. 2017



Илл. 25. Ван Теню. Пленэр в Пушкине. 50 х 60 см. Холст, масло. 2018



Илл. 26. Ван Теню. Вечернее озеро. 50х60 см. Масло, холст. 2017



Илл. 17. Ван Теню. Солнце, озаряющее Императорский Павловский парк. Холст, масло. 60х50 см. 2018



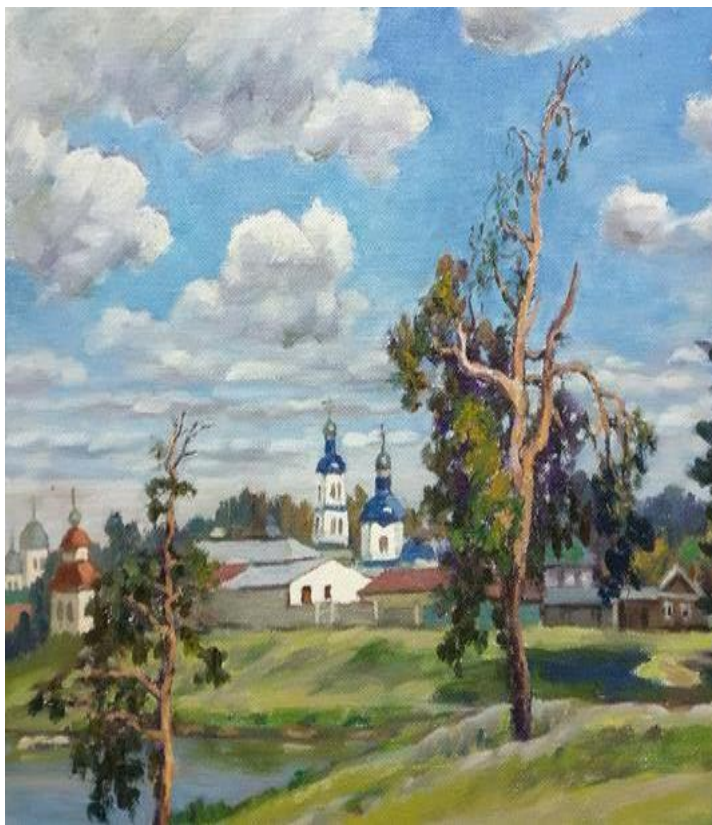
Илл. 28. Ван Теню. Зима в Суздале. 50х60 см. Холст, масло. 2018



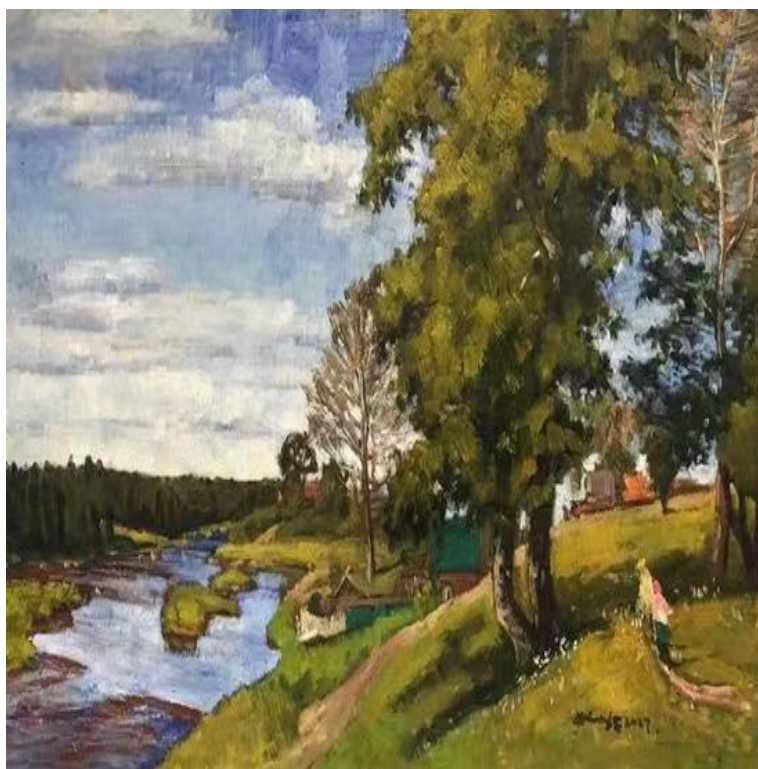
Илл. 29. Ван Теню. Суздаль в сумерках. 50х60 см. Холст, масло. 2015



Илл. 30. Е Нань. Храм в древнем городе Верхотурье вечером. 40х80 см.
Холст, масло. 2017



Илл. 31. Ван Гуйшэн. Две сосны. 50х60 см. Холст, масло. 2017



Илл. 32. Цинь Е. Вдоль реки – 1. 50х60 см. Холст, масло. 2017



Илл. 33. Гу Цзун. Пустынный поселок. 50х60 см. Холст, масло. 2017



Илл. 34. Хуан Юаньпэн. Река Тура вдали. 60х100 см. Холст, масло 2017



Илл. 35. Хуан Юаньпэн. Река Тура. 40х80 см. Холст, масло. 2017



Илл. 36. Хуан Юаньпэн. Река вдали. 60х70 см. Холст, масло. 2017



Илл. 37. Хуан Юаньпэн. Колокольный звон. 70x100 см. Холст, масло. 2019



Илл. 38. Хуан Юаньпэн. Троицкий собор. 90x70 см. Холст, масло. 2017



Илл. 39. Хуан Юаньпэн. Светлосерый храм. 40x50 см. Холст, масло. 2017



Илл. 40. Хуан Юаньпэн. Площадь в Верхотурье. 40x40 см. Холст, масло. 2017



Илл. 41. Хуан Юаньпэн. Старинная крепость вдали. 60х90 см. Холст, масло. 2017



Илл. 42. Жун Сухэ. Старая крепость под солнцем. 50х60 см. Холст, масло. 2017



Илл. 43. Жун Сухэ. Старый подвесной мост на реке Туре. 50х60 см.
Холст, масло. 2017



Илл. 44. Вэнь Липэн. Одинокая берёза. Холст, масло. 27х25,5 см. 1997



Илл. 45. Цюань Шаньши. Берёза. Холст, масло. 35х24 см. 1957



Илл. 46. Чжан Хуацин. Берег Волги. 45х55 см. Холст, масло. 1997



Илл. 47. Цао Чжэн. Пейзаж из серии «Близ Павловска». 60х80 см. Холст, масло. 2014



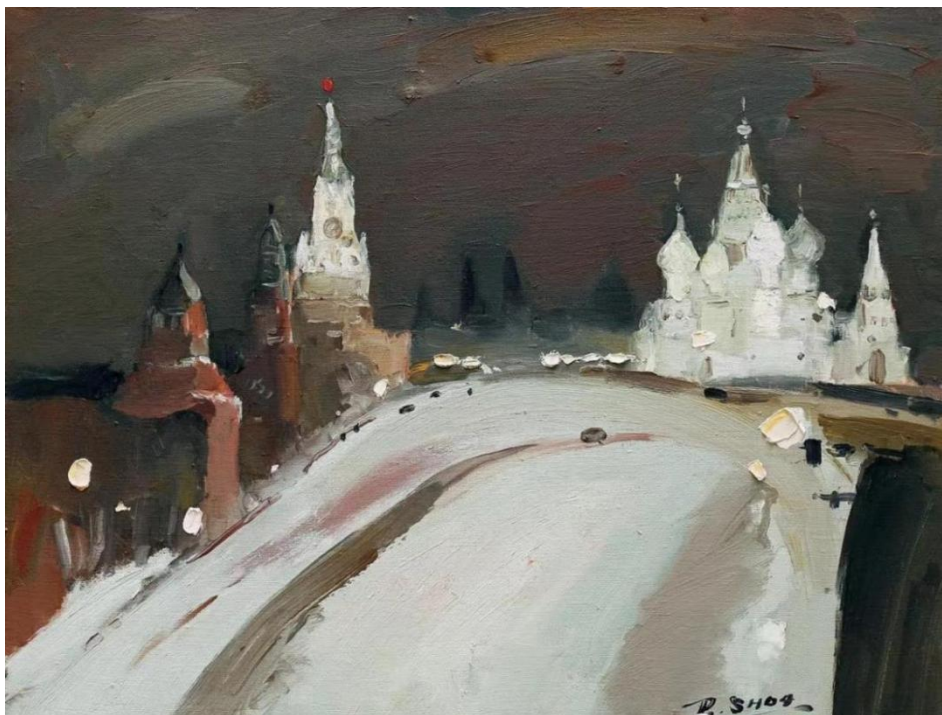
Илл. 48. Хао Шоуминь. Золото Исаакиевского собора. 29х42 см. Акварель. 2012



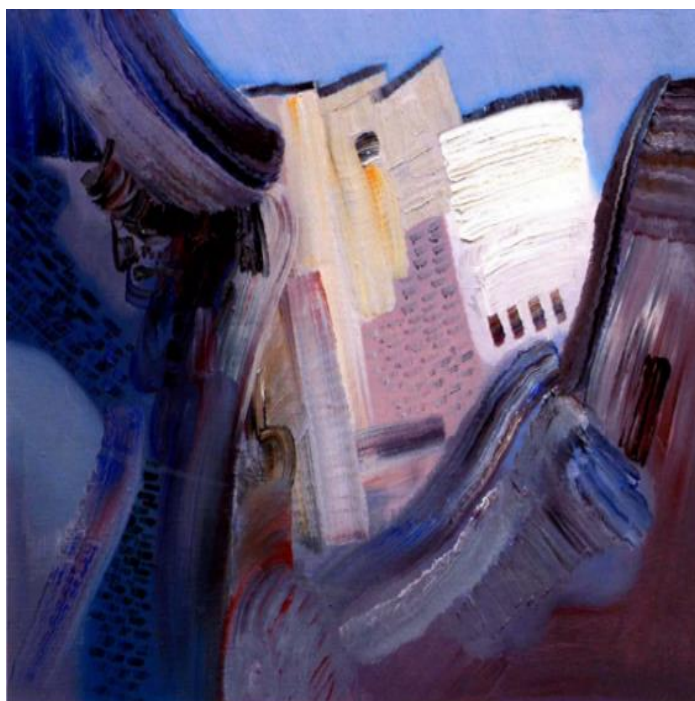
Илл. 49. Сун Жуй. Белая ночь. Санкт-Петербург. 30x120 см. Холст, масло.
2011



Илл. 50. Ли Цзюнь. В Кремле. Холст, масло. 50x70 см. Холст, масло. 1997



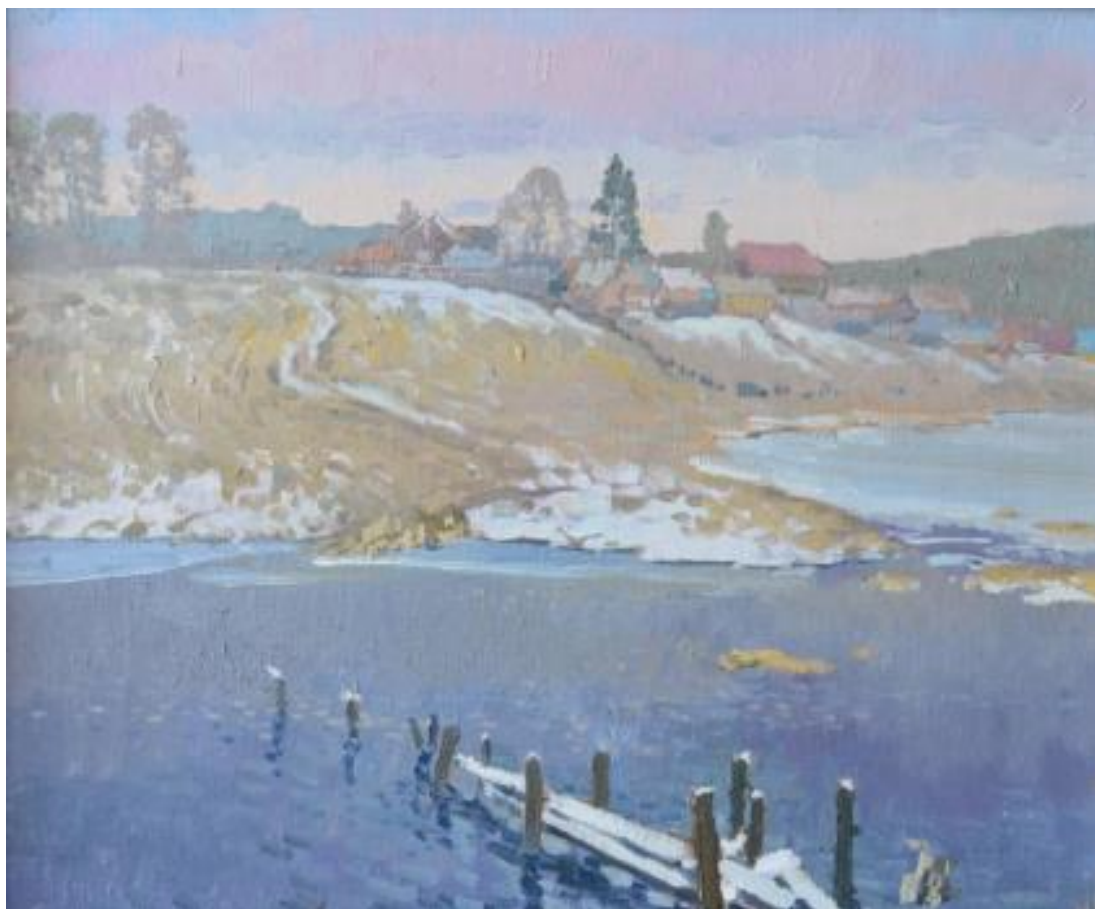
Илл. 51. Жун Сухэ. Москва. Васильевский спуск вечером. 65х80 см.
Холст, масло. 2014



Илл. 52. Ли Ину. Воспоминания о Невском проспекте. 50х60 см. Холст,
масло. 2005



Илл. 53. Тан Дэцин. Озеро Байкал. 120х80 см. Холст, масло. 2022



Илл. 54. Сун Жуй. Начало зимы-1. Утро. 50х60 см. Холст, масло. 2012



Илл. 55. Сун Жуй. Начало зимы-2. Утро. 50х70 см. Холст, масло. 2012



Илл. 56. Мяо Цзяньчжун. Пейзаж «Изборск». 100х150 см. Холст, масло.
2014



Илл. 57. Ван Вэй. Пейзаж из серии «Русские пейзажи». 70x100 см. Холст, масло. 2011



Илл. 58. Чэнь Сяоси. Петербургский пейзаж. 60x80 см. Холст, масло. 2014



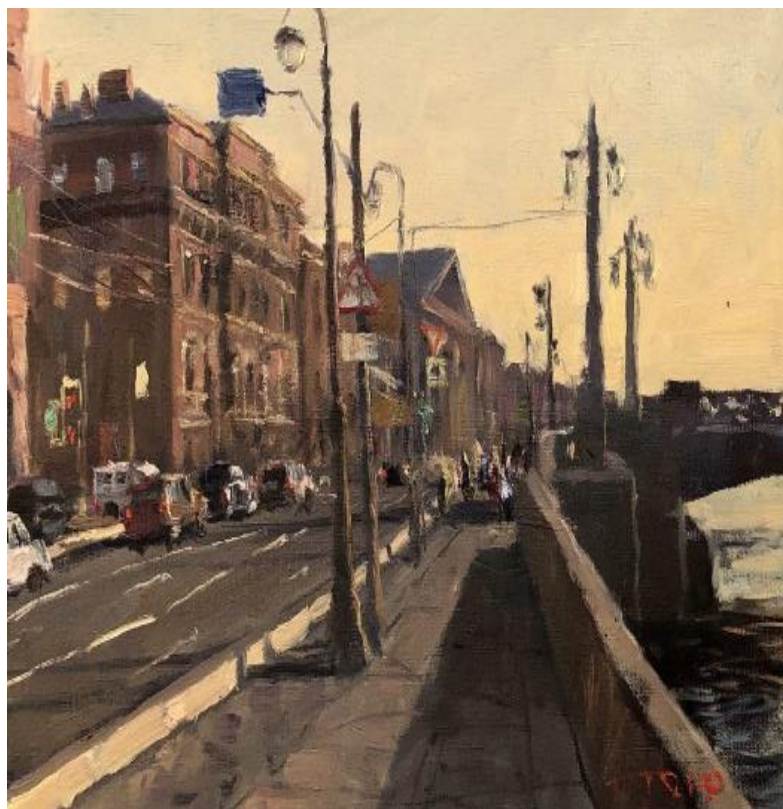
Илл. 59. Тан Дэцин. Закат в Москве. 50х100 см. Холст, масло. 2019



Илл. 60. Тан Дэцин. Тихий лес. Зимний снег – 2. 60х90 см. Холст, масло.
2022



Илл. 61. Тан Дэцин. Тихий лес. 60х90 см.Холст, масло. 2021



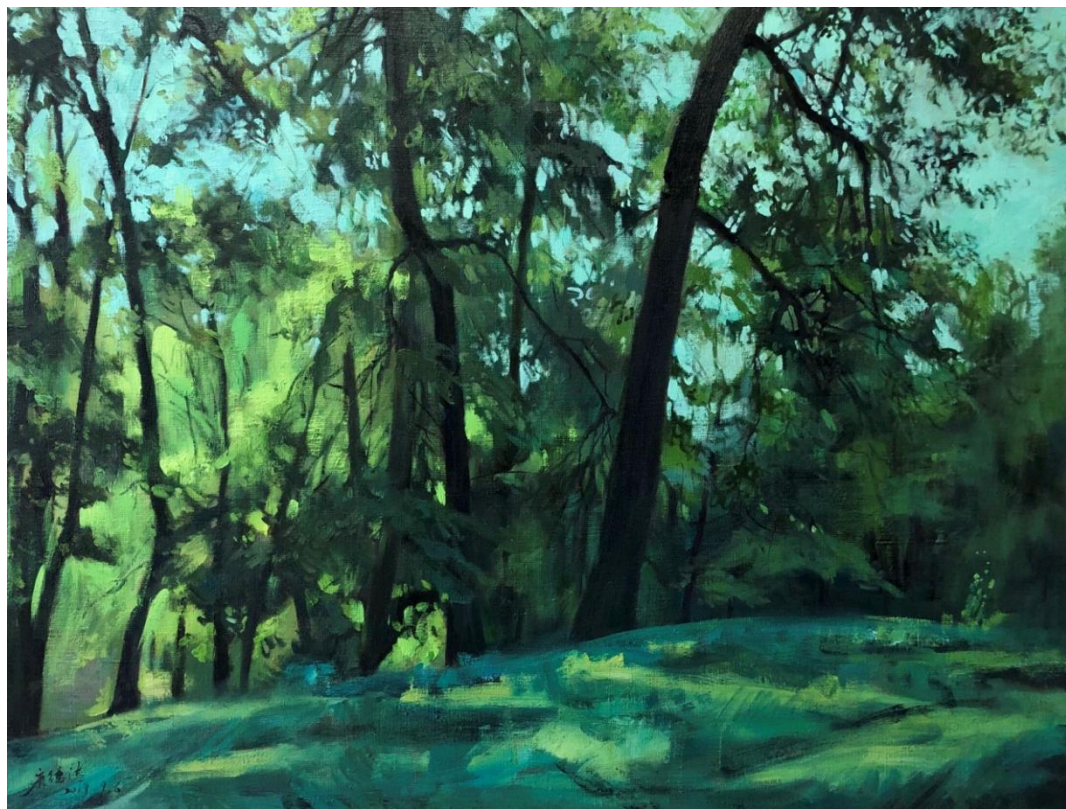
Илл. 62. Ван Теню. Сумерки на Английской набережной. 40х50 см.
Масло. 2019



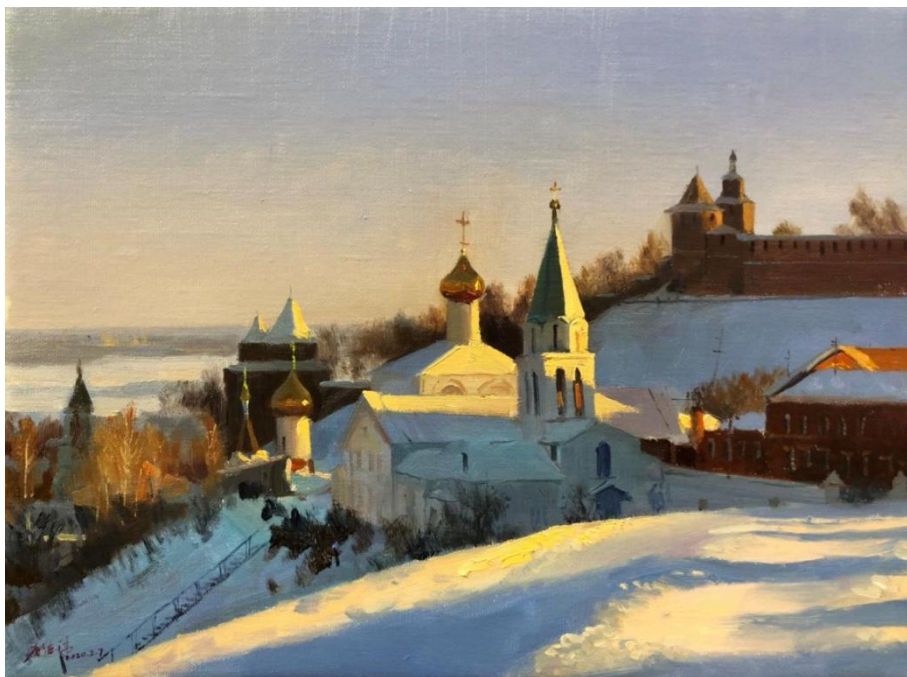
Илл. 63. Тан Дэцин. Казанский собор. 120х200 см.Холст, масло. 2020



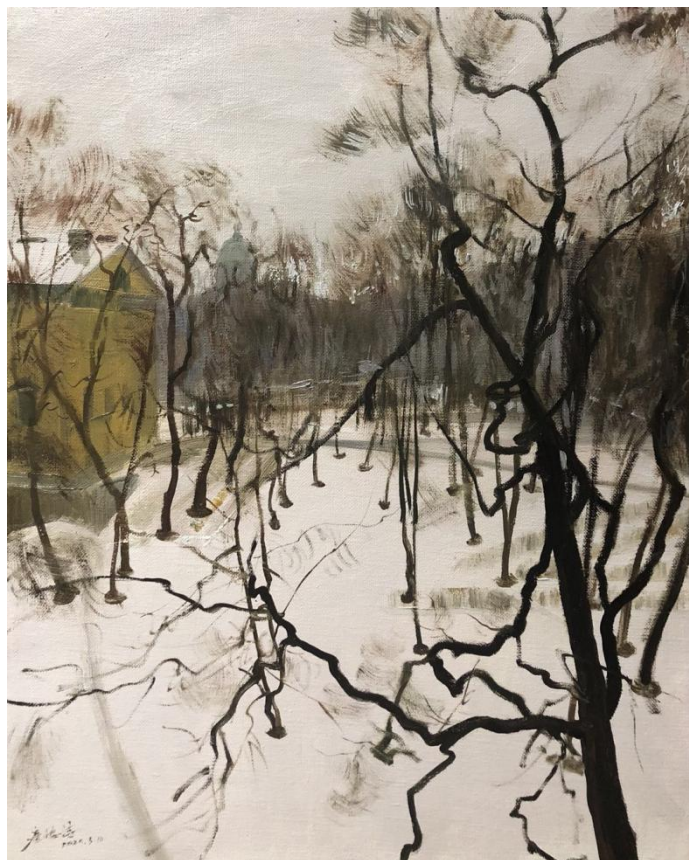
Илл. 64. Тан Дэцин. Прокровская церковь (РГПУ им.А.И. Герцена).
50х70 см.Холст, масло. 2020



Илл. 65. Тан Дэцин. Парк «Сосновка» в Петербурге. 60х70 см.
Холст, масло. 2020



Илл. 66. Тан Дэцин. Теплая зима. 30х40 см. Холст, масло. 2020



Илл. 67. Тан Дэцин. Старый сад. Герценовский университет зимой. 40х
50см. Холст, масло. 2020



Илл. 68. Тан Дэцин. Площадь-сквер перед Русским музеем. 40 х 50 см.
Холст, масло. 2020



Илл. 69. Линь Юнчао. Зима в Петербурге. 35 x 50 см. Холст, масло.

2017



Илл. 70. Линь Юнчао. Павловский парк зимой. 40x50 см. Холст, масло.

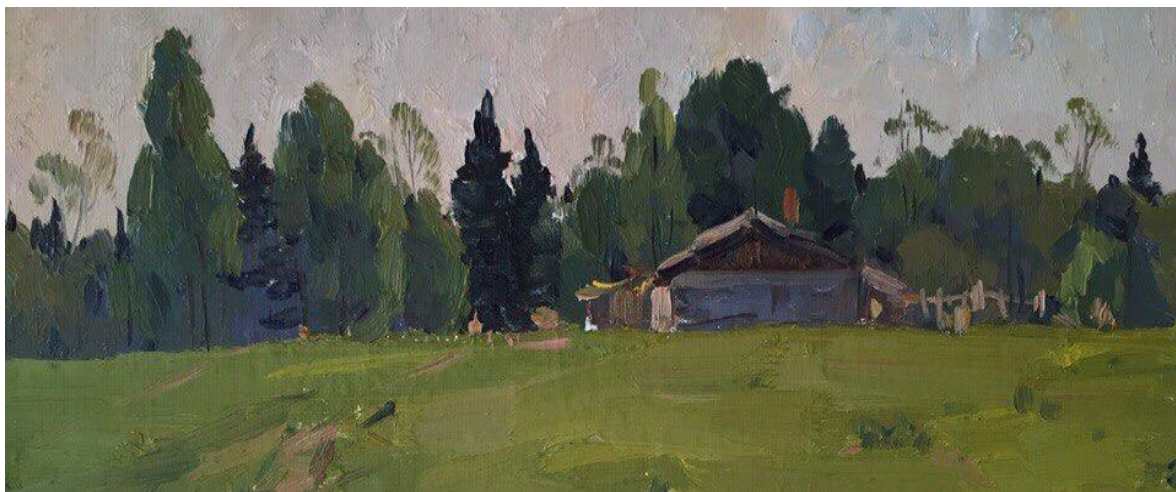
2016



Илл. 71. Линь Юнчао. Зима в Павловске. 40х55 см. Холст, масло. 2015

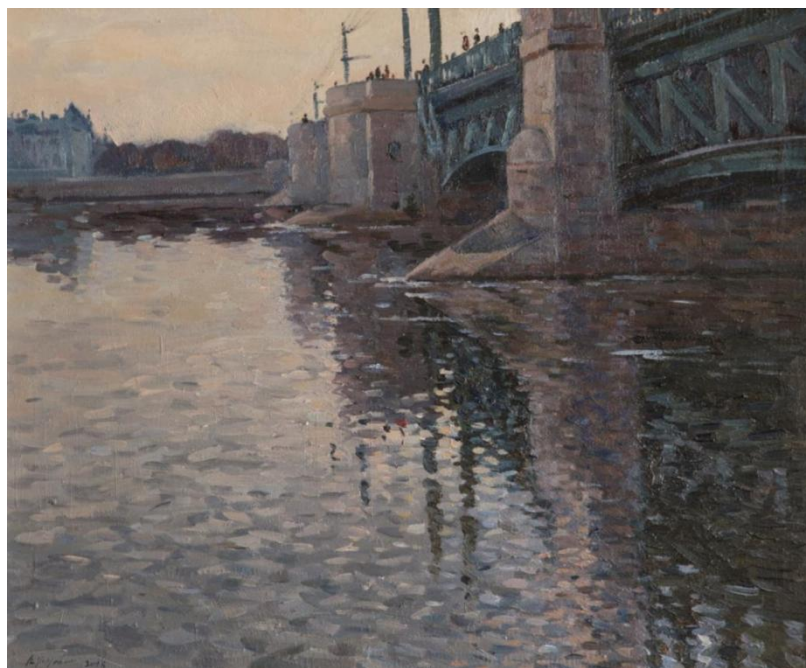


Илл. 72. Линь Юнчао. Вид рядом с Павловском. 40х50 см. Холст, масло.
2016



Илл. 73 . Линь Юнчао. Хутор рядом с Павловском. Этюд. 40х50 см.

Холст, масло. 2016



Илл. 74 . Линь Юнчао. Мост в Павловске. 40 х50 см. Холст, масло. 2016



Илл. 75. Линь Юнчао. Осень в Санкт-Петербурге. 40x50 см. Холст, масло. 2015



Илл. 76. Сун Жуй. Осень. Вечер на канале Грибоедова 70x120 см. Холст, масло. 2013



Илл. 77. Сун Жуй. Вид на Троицкий собор. 60x40 см. Холст, масло. 2010



Илл. 78. Чэнь Сяоси. Петербургский пейзаж. 60x80 см. Холст, масло. 2014



Илл. 79. Юй Бо. Пейзаж из серии «Петербург». 60х150 см. Холст, масло.
2010



Илл. 80. Цзэн Мин. Цветовая поэзия живописи тушью. 40х50 см.
Акварель. 2019



Илл. 81. Цзэн Мин. Исаакиевский собор. 40х50 см. Акварель. 2019

Приложение 3. Индивидуальные стили в творчестве китайских пейзажистов

Тональный стиль Цюань Шаньши и Дай Шихэ

Илл. 1. Цюань Шаньши. Деревушка у подножия горы Куньлунь. 52х33 см. 1992

Илл. 2. Цюань Шаньши. Алтай. 48х74 см. 1983

Илл. 3. Дай Шихэ. Цзиньшаньлин. 200 х 700 см. 2008

Илл. 4. Дай Шихэ. Гора Циншань после дождя. 65 х 70 см. 2008

Илл. 5. Дай Шихэ. Под окном после дождя. 120 х 120 см. 1998

Дуальность пейзажного стиля Ван Теню Сопоставительный анализ

Рисунок 1. Детальная проработка формы отдельных элементов пейзажа: Сюй Бэйхун. Петух, ветер и дождь (фрагмент). 1937; Ван Теню. Озеро вечером (фрагмент). 2017; В.А. Гринберг. В парке культуры и отдыха (На Кировских островах) (фрагмент). 1932

Рисунок 2. Эмпирическая практика и тщательность в наблюдении природных явлений: Ли Чжаодао (675–741). Путешествие Минхуана в Шу. Сунская копия картины, созданной ок. 800 г.; Ван Теню. Озерный пейзаж. Уханьские этюды. 2013; И.И. Левитан. Перед грозой (Облако) (фрагмент). 1890

Рисунок 3. Цветная дифференцированная масса: Шитао (1642–1707). Цветы; Ван Теню. Английская набережная. 2019; Н.А. Мухоморов. Лиговский проспект в Ленинграде (фрагмент). 1966

Рисунок 4. Перспектива и организация глубинности: Чжан Цзэдуань (1085–1145). Праздник Цинмин на реке. Версия (фрагмент); Ван Теню. Ранняя весна (фрагмент). 2008; М.В. Добужинский. Петербург. Фонтанка. Летний дворец Петра Первого (фрагмент). 1902

Рисунок 5. Пространственные построения и теплохолодность: Лу Чжи. (1496–1576). Картина о радостях уединённого проживания (фрагмент); Ван Теню. Собор Успения Святогорского монастыря. Место упокоения А. С. Пушкина. 1998; А.К. Саврасов. Весенний день. 1873

Традиция пейзажного стиля Ван Теню

Илл. 1. Ян Фэй. Пристань у крепости Орешек (Шлиссельбург) . 55х60 см. Холст, масло. 2019

Илл. 2. Ян Фэй. Финский залив рядом с музеем-усадьбой Е.И. Репина «Пенаты» .30 х 40 см. Холст, масло. 2019

Илл. 3. Ян Фэй. Вид усадьбы Марьино.35 х 50 см. Холст, масло. 2019

Илл. 4. Ян Фэй. Летний зной в Екатерининском парке. 55 х 60 см. Холст, масло. 2019

Илл. 5. Ян Фэй. Пруд у Михайловского замка.40 х 50 см. Холст, масло. 2019

Акварельная живопись Цзэн Мина

Илл. 1. Цзэн Мин. Деревня. Акварель.56х78 см. 2017

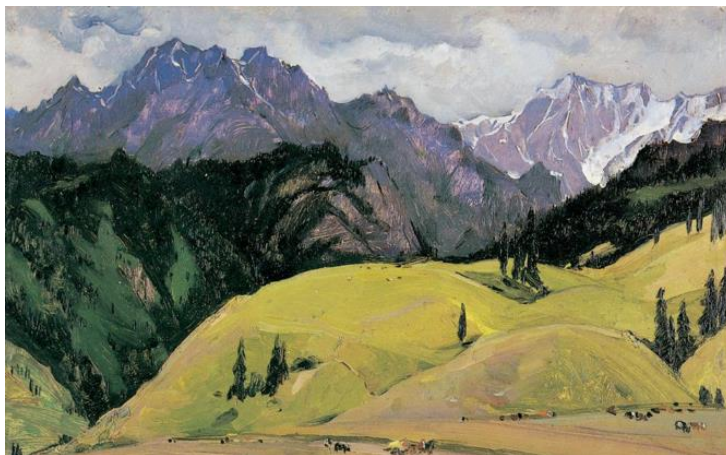
Илл. 2. Цзэн Мин. Корабль на берегу Невы. Акварель. 56х78 см, 2017.

Илл. 3. Цзэн Мин. Горный поток. Акварель.56х78 см. 2017.

Илл. 4. Цзэн Мин. Солнечный день. Акварель.56х78 см. 2017.

Илл. 5. Цзэн Мин. Веселый день. Акварель.30х40 см. 2017

Тональный стиль Цюань Шаньши и Дай Шихэ



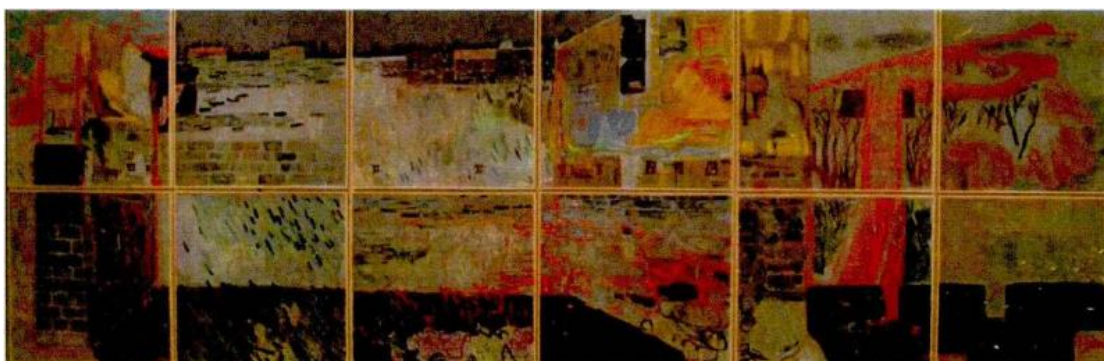
Илл. 1. Цюань Шаньши. Деревушка у подножия горы Куньлунь

52 x 33 см. 1992

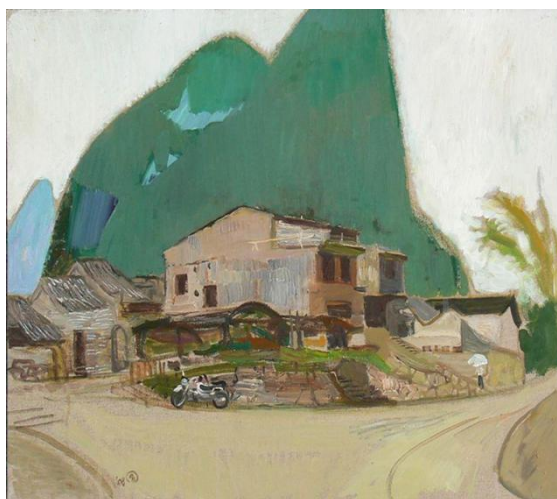


Илл.2. Цюань Шаньши. Алтай. 48 x74см. 1983

*Современная живопись идей Дай Шихэ
в технике масляной живописи
в русле се-шэн (писать настроение с натуры)*



Илл. 3. Дай Шихэ. Цзиньшаньлин. 200 х 700 см. 2008



Илл. 4. Дай Шихэ. Гора Циншань после дождя. 65 х 70 см. 2008



Илл. 5. Дай Шихэ. Под окном после дождя. 120 х 120 см. 1998

Дуальность пейзажного стиля Ван Теню Сопоставительный анализ

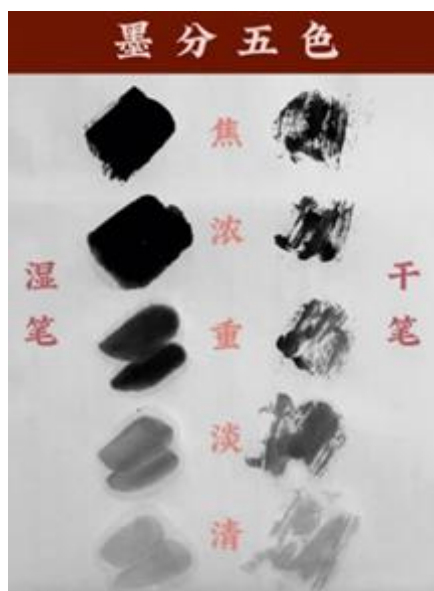


Схема 墨分五色 мо фэнь у цай

Пять типов тона туши

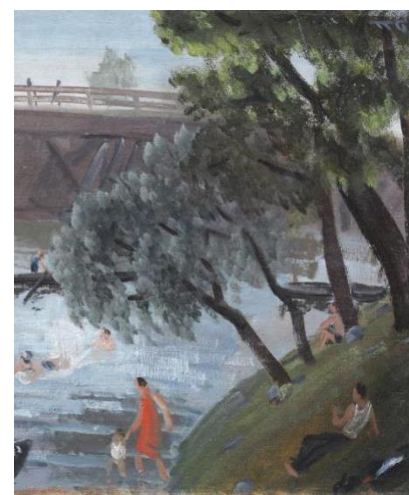


Рисунок 1. Детальная проработка формы отдельных элементов пейзажа: Сюй Бэйхун. Петух, ветер и дождь (фрагмент). 1937; Ван Теню. Озеро вечером (фрагмент). 2017; В.А. Гринберг. В парке культуры и отдыха (На Кировских островах) (фрагмент). 1932



Рисунок 2. Эмпирическая практика и тщательность в наблюдении природных явлений: Ли Чжаодао (675–741). Путешествие Минхуана в Шу. Сунская копия картины, созданной ок. 800 г.; Ван Теню. Озерный пейзаж. Уханьские этюды. 2013; И.И.Левитан. Перед грозой (Облако) (фрагмент). 1890



Рисунок 3. Цветная дифференцированная масса: Шитао (1642–1707). Цветы; Ван Теню. Английская набережная. 2019; Н.А. Мухоморова. Лиговский проспект в Ленинграде (фрагмент). 1966



Рисунок 4. Перспектива и организация глубинности: Чжан Цзэдуань (1085–1145). Праздник Цинмин на реке. Версия (фрагмент); Ван Теню. Ранняя весна (фрагмент). 2008; М.В. Добужинский. Петербург. Фонтанка. Летний дворец Петра Первого (фрагмент). 1902



Рисунок 5. Пространственные построения и теплохолодность: Лу Чжи. (1496–1576). Картина о радостях уединённого проживания (фрагмент); Ван Теню. Собор Успения Святогорского монастыря. Место упокоения А. С. Пушкина. 1998; А.К. Саврасов. Весенний день. 1873

Творческое развитие стиля Ван Теню

Аспекты развития стиля.

Во-первых, на картинах также, как у Ван Теню, есть широкие мазки, с помощью которых изображается листва деревьев. Это создаёт подвижность листьев, ощущение дуновения ветра, свежего воздуха и пространства.

Во-вторых, также как и у Ван Теню, небо часто отражается в воде, создавая ощущение единого пространства.

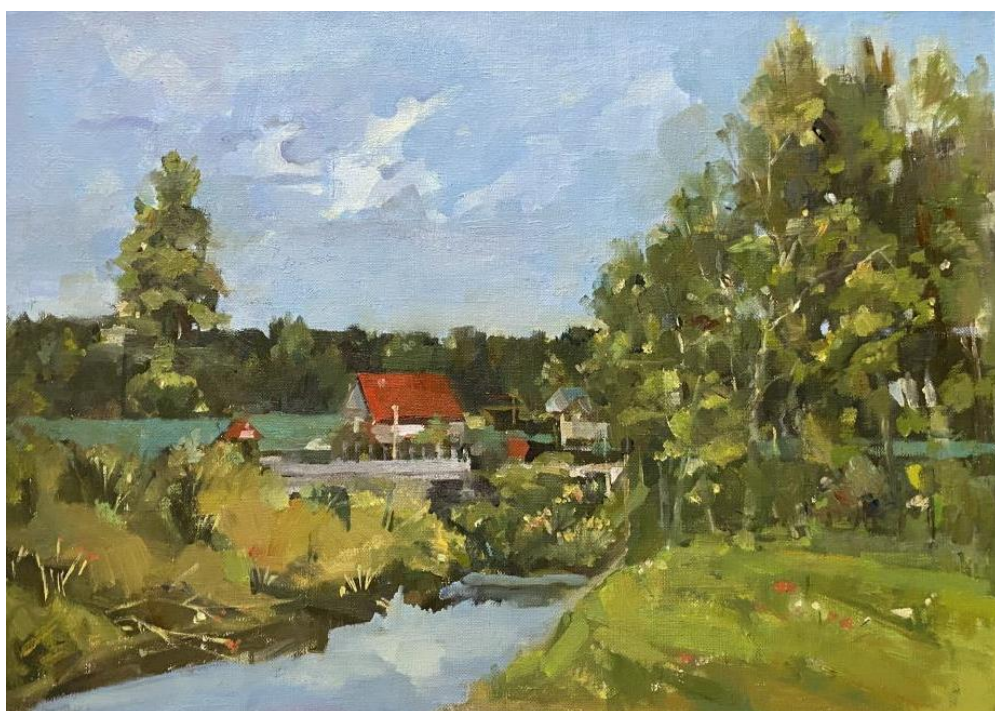
В-третьих, на картине «Летний зной в Екатерининском парке» автор вслед за Ван Теню с помощью игры оттенков зелёного цвета – от тёплого ярко-зеленого до прохладного серо-зеленого – одновременно передаёт и зной летнего дня, и ту прохладу, которую можно ощутить под сенью деревьев.



Илл. 1. Ян Фэй. Пристань у крепости Орешек (Шлиссельбург). 55х60 см. Холст, масло. 2019



Илл. 2. Ян Фэй. Финский залив рядом с музеем-усадьбой Е.И. Репина
«Пенаты» .30 х 40 см. Холст, масло. 2019



Илл. 3. Ян Фэй. Вид усадьбы Марьино.35х50 см. Холст, масло. 2019



Илл. 4. Ян Фэй. Летний зной в Екатерининском парке. 55 x 60 см.
Холст, масло. 2019



Илл. 5. Ян Фэй. Пруд у Михайловского замка. 40x50 см. Холст, масло.
2019

Акварельная живопись Цзэн Мина



Илл. 1. Цзэн Мин. Деревня. Акварель. 56x78 см, 2017



Илл. 2. Цзэн Мин. Корабль на берегу Невы. Акварель. 56x78 см, 2017



Илл. 3. Цзэн Мин. Горный поток. Акварель. 56х78 см. 2017



Илл. 4. Цзэн Мин. Солнечный день. Акварель. 56х78 см. 2017



Илл. 5. Цзэн Мин. Веселый день. Акварель. 30х40 см. 2017