

УДК 378

DOI: 10.26140/bg23-2020-0903-0007

## ПЕДАГОГИ-ХУДОЖНИКИ НА ПУТИ ПРЕТВОРЕНИЯ В ЖИЗНЬ НЕОРЕАЛИЗМА С «КИТАЙСКОЙ СПЕЦИФИКОЙ» ВО ВРЕМЯ ЯПОНСКОЙ ИНТЕРВЕНЦИИ

© 2020

SPIN: 5073-1480

AuthorID: 261493

ResearcherID: AAN-6273-2020

ORCID: 0000-0003-1625-9220

**Анчуков Сергей Васильевич**, доктор педагогических наук,  
профессор кафедры живописи

**Ляо Чжэндин**, кандидат искусствоведения, почетный профессор РГПУ им. А.И. Герцена,  
доцент Художественного института Педагогического университета провинции  
Цзянси, директор Центра международного образования

SPIN: 5104-5974

AuthorID: 617198

**Федорова Наталья Михайловна**, доктор педагогических наук,  
профессор кафедры теории и истории педагогики

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена*

*(191186, Россия, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, дом 48, корпус 6, e-mail: anchukov261@yandex.ru)*

**Аннотация.** В статье рассматривается история учреждения концепции неореализма в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве Китая периода сопротивления японским захватчикам 1937-1945 гг., скоординировавшую форму западной и китайской живописи, постепенно занявшую господствующее положение на разных уровнях профессионального художественного образования благодаря методу реализма, который согласно распространённому мнению был основан на «научном методе». Анализируются события, происходившие в китайском обществе, творчество художников и теоретические исследования, объектом которых стал процесс национализации профессионального художественного образования, а также рассматриваются условия для продолжения и углубления этого процесса. В данной работе с позиции профессионального художественного образования проводится детальный анализ факторов, способствовавших превращению неореализма в ведущее направление в образовательной практике военного времени 1931 г., а также рассматривается то, каких пределов достигло вызванное этим распространение практики национализации. В статье предпринята попытка с помощью исторического метода исследования оценить степень влияния, оказанного образовательной политикой военного времени на практику художественного образования, и понять, какую роль профессиональное художественное образование играло в стимулировании искусства периода антияпонской войны.

**Ключевые слова:** педагоги-художники, неореализм, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, китайская специфика, живопись, художественная практика, теория и методика обучения и воспитания японская интервенция.

## TEACHERS-ARTISTS ON THE WAY OF REALIZING THE NEO-REALISM WITH THE “CHINESE SPECIFICITY” DURING THE JAPANESE INTERVENTION

© 2020

**Anchukov Sergey Vasilyevich**, doctor of pedagogical Sciences,  
Department of Painting

**Liao Zhengding**, PhD, Honorary Professor of HSPUR, Academy of Fine Arts,  
Jiangxi Normal University professor, Director  
of the International Education Center

**Fedorova Natalia Mikhailovna**, doctor of pedagogical Sciences, Department  
of Pedagogy Theory and History professor  
*Herzen State Pedagogical University of Russia*

*(191186, Russia, St. Petersburg, Moika river embankment, building 48, building 6, e-mail: anchukov261@yandex.ru)*

**Abstract.** The article discusses the history of the neorealism concept establishment in the fine and decorative arts of China during the period of resistance to the Japanese invaders of 1937-1945, which agreed on the form of Western and Chinese painting, gradually occupying a dominant position at different levels of professional art education with the help of realism method, that according to popular belief, was based on a “scientific method.” The events in Chinese society, the work of artists and theoretical studies, the object of which was the process of professional art education nationalization, are analysed. The conditions for continuing and deepening this process are examined. Detailed analysis of the factors contributing to the transformation of neorealism into a leading direction in the educational practice of the war period of 1931 is carried out from the position of professional art education. It is also examined what limits the spread of nationalization practice caused by this reached. Authors tried to assess the degree of influence exerted by the wartime educational policy on the practice of art education and to understand what role professional art education played in stimulating art during the anti-Japanese war using the historical research method.

**Keywords:** teachers-artists, neorealism, decorative art, Chinese characteristics, painting, art practice, theory and methods of training and education, Japanese intervention.

### ВВЕДЕНИЕ

До всекитайской войны Сопротивления японским захватчикам 1931 г. основной целью движения за национальный характер изобразительного и декоративно-прикладного искусства Китая было восстановление ценности традиционной каллиграфии и живописи и систематизация древнего искусства. Стимул к развитию получила и живопись в западном стиле, но если рассматривать её с точки зрения подходов к решению проблемы национального характера, то можно увидеть, что

в основе часто лежало смешение китайских и западных идей. Хотя такая художественная практика совершенно очевидно не преследовала цель «китаизации» и «национализации», внимание было главным образом обращено внутрь, чтобы, используя местные ресурсы, сознательно подчеркнуть статус и особенности Китая. Такой подход повлёк за собой многообразие практических творческих художественных практик.

После начала полномасштабных военных действий против японских захватчиков неореализм, демонстриру-

ющий социальную реальность Китая, занял доминирующее положение в области преподавания западной живописи. Работники художественного просвещения Китая использовали изобразительное искусство в качестве оружия, направленного на активизацию антияпонского движения, в результате чего сформировался уникальный антияпонский дух произведений изобразительного искусства.

Анализ последних исследований и публикаций, в которых рассматривались аспекты этой проблемы, показал, что методы профессиональной подготовки художников с китайской спецификой в эпоху глобализации не утратили свою актуальность.

В труде «Изменение концепций и трансформация кругозора в пожаре войны: современные перемены изобразительного искусства, проявившиеся в мире масляной живописи в период Антияпонской войны 1937-1945 гг.» указано: «В период с момента разворачивания движения 4 мая за новое искусство до начала всесторонней войны против агрессора в Китае получили широкое распространение советские, европейские и другие западные художественные концепции, стили и направления» [1, с. 2]. Творческие идеи неореализма в Китае сформировались в условиях военных событий и способствовали волне обновления методов художественного образования [1]. В статье «К вопросу о художественном духе и культурной вере Китая в «районах гоминьдановского господства» и в советских районах в период антияпонской войны» отмечается: «Дух изобразительного искусства периода войны сопротивления агрессорам в Китае – это важная составная часть великого военного духа и национальной революционной культуры страны, а также значимый источник культурной веры» [2, с. 43]. Чжан Цин в работе «В память о победе китайского народа в войне сопротивления японским захватчикам и мировой антифашистской войне» отмечает: «Изобразительное искусство периода антияпонской войны в особых культурных условиях сформировало уникальный стиль и школы, посредством визуальных средств искусства проводилось описание событий истории войны, в виде графических форм воплотился национальный исторический образ Китая» [3, с. 127]. В «Суждениях о подлинном значении изящных искусств в период сопротивления японским захватчикам» Цзинь Цзяньоань описывает то, как в годы антияпонской войны китайские художники с помощью кисти пробуждали боевой дух народных масс, вели людей к революции и восстанию против внешней агрессии, как их действия позволили достичь великой победы. Кроме того, им удалось создать оригинальные стили, которые подарили исторические возможности обновления китайской традиционной живописи [4].

В четырех научных трудах, посвященных процессам развития высшего художественного образования Китая, – «Исследование связи функций высшего художественного образования и личностного развития человека» Чжан Липин [5], «Размышления о современном состоянии высшего художественного образования» Ван Сяолин [6], «Исследование путей проникновения изобразительного искусства в высшее художественное образование» Чжу Цзяньфэн [7] и «Стремление к географической специфике. Семидесятилетие развития высшего художественного образования провинции Юньнань» Чжао Синъюань [8] – проводится анализ и изучение положения методов художественного образования Китая в различные эпохи. Поворот просвещения в области искусства Китая к приобретению национального характера оказал наиболее значительное влияние на концепции, методы и практические направления развития специального художественного образования во второй половине XX века [5 - 7].

В двух статьях «Истоки и развитие высшего художественного образования в провинции Гуанси» Хуан Вэйлинь [9] и «Исследование художественного образования в городе культуры Гуйлинь в период

Антияпонской войны» Чжан Минсюэ [10] речь идет о ситуации развития китайского изобразительного искусства в период антияпонской войны в наиболее репрезентативных регионах страны [9, 10].

Таким образом, проведено обобщение исторических условий существования художественного образования Китая в период антияпонской войны, особенностей его развития в рамках наиболее репрезентативных регионов, а также проанализированы различия и специфика России и Китая в области художественного образования [11, 12]. Два государства имеют исторический опыт великой войны сопротивления агрессору, и с точки зрения искусства в период борьбы против японских захватчиков в Китае и во времена блокады в Ленинграде сложились уникальные национальные художественные стили, сфокусированные на военных событиях и поддерживающие нерушимый национальный дух. Так, изобразительное искусство – это также воплощение китайского национального духа.

#### МЕТОДОЛОГИЯ – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД РЕАЛИЗМА С КИТАЙСКОЙ СПЕЦИФИКОЙ В ИСКУССТВЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ

В период Всеобщей антияпонской войны 1937-1945 гг. с точки зрения основных социальных тенденций придание западной живописи «национального китайского стиля и характера» осуществлялось путём непосредственного заимствования элементов китайской национальной живописи гохуа. Именно поэтому похожие художественные практики Линь Фэнмяня, Гуань Ляна и других художников с позиции содержания и визуального эффекта часто не сопоставлялись с основными требованиями широких масс и Сопротивления и в результате стали известными как «стиль просвещённой игры» (букв. «просвещённый тоизм», однако сам термин «тоизм» появился лишь в конце XX века в современном европейском искусстве) и не смогли получить широкого распространения [13]. Тем не менее, существовавшие методы традиционного реализма делали упор на игру светотени, поэтому изображения на китайскую тематику в таком стиле также всегда были непонятными и непривычными для китайского зрителя. Именно эта «двуличность» вызывала особое недовольство во время всенародной войны сопротивления японским захватчикам, когда основной акцент был сделан на учёте требований простого народа и удовлетворении массовых эстетических потребностей. Этот насущный вопрос естественным образом превратился в фактор, менявший художественное творчество. Поэтому в произведениях, созданных художниками (например, У Цзожэнем и Люй Сыбаем) в период антияпонской войны, заметно меньше игры света и тени. Эти картины, написанные простыми жизнеутверждающими цветами, впоследствии превратились в ключевой фактор процесса придания китайской специфики западной живописи.

#### РЕЗУЛЬТАТЫ – НЕОРЕАЛИЗМ В ПЕРИОД СОПРОТИВЛЕНИЯ ЯПОНСКИМ ЗАХВАТЧИКАМ

Исследования расцвета неореализма в период Сопротивления неизбежно вызвали споры о том, как сделать реалистичное изображение более доступным для широких масс; однако процесс принятия нового направления характеризовался тем, что помимо отражения китайской действительности, новый стиль живописи с точки зрения методов изображения должен был приблизиться к тому, что было привычно для жителей Китая. Другими словами, использование западного метода реализма в чистом виде было невозможным, и требовалась последующая «китаизация» стиля. Для достижения этой цели потребовалось развитие сознательного культурного поиска, вследствие чего призыв к «приданию западной живописи китайской специфики» начал звучать громче. Очевидно, что основной смысл данного процесса заключался в устранении «европеизированной» составляющей. *В художественном и в научном сообще-*

стве того периода был достигнут консенсус: следовало выражать китайскую идентичность или подчёркивать китайские особенности. Наиболее отчётливыми были следующие стремления: во-первых, тематика изображения должна была способствовать привлечению внимания к жизни народа, во-вторых, художественному вкусу следовало стремиться к активному сближению с широкими массами.

До развёртывания полномасштабной войны сопротивления художественные круги Шанхая – центра творческой деятельности – были хорошо осведомлены о новых трендах в мире парижского искусства. То время описывают следующим образом: «Кипящая жизнь французской столицы XX века нашла своё отражение в Шанхае – этом восточном Париже» [14]. Но с укреплением Движения сопротивления японцам и спасения родины шанхайцы, прежде следившие за свежими веяниями в искусстве, стали всё реже интересоваться современной живописью. В это время внимание горожан сосредоточилось на выставках, экспонатами которых были гравюры по дереву и традиционные комиксы манхуа на тему антияпонской войны. Наиболее активные вдохновители современного искусства, например, члены художественного общества «Цзюэланьшэ» (*«Общество бури и потрясения»*) Ни Идэ и Чжоу До, которые считались главными проводниками бунтарского духа в культуре, также остро почувствовали, что требования к современному искусству изменились, а потому начали переходить к методу реализма в практике изображения. После начала всекитайской антияпонской войны глубоким потрясением для каждого художника стал личный опыт в период сопротивления.

Пан Сюньцин, ещё один член «Цзюэланьшэ», писал в своих воспоминаниях «Так оно и подошло» о том, что, будучи преподавателем в Государственном художественном училище Бэйпина и столкнувшись с тяготами дороги на юг во время эвакуации учебных заведений, он «в корне пересмотрел свои взгляды»: «Постепенно пришёл к осознанию того, что живопись – это не только самовыражение, а акцент на индивидуальности слишком односторон» [15]. С этого времени его мышление и представления претерпели важные изменения, а художественные горизонты также вышли за пределы следования новым парижским веяниям, к изучению национальных, народных средств выразительности. Вследствие этого во время поездки на юго-запад Китая, организованной Центральным музеем для изучения искусства национальных меньшинств, художник закончил несколько картин, отражавших быт народности мяо: «Заплетённая корзина», «Отдых», «Рыбная ловля», «Уборка риса». После окончания антияпонской войны Пан Сюньцин организовал в Шанхае выставку на тему Юго-Запада, и заставил шанхайскую аудиторию, знакомую с «Пан Сюньцинем периода «Цзюэланьшэ»», воскликнуть: «Как изменился его стиль!» [16]. Именно такими переменами, в основе которых лежал собственный опыт художников, вынужденно мигрировавших вглубь страны во время эвакуации, был обусловлен выбор в пользу неореализма, а также сознательное обращение к личному примеру в процессе преподавания. Последователь реализма Тан Ихэ, занимавший в то время должность заведующего учебной частью в Художественном училище района Учан, придерживался позиции «Движения к народу» в искусстве, посвятив себя созданию образов представителей низших слоёв населения. Бродяги, нищие и черно-рабочие становились моделями для натурного рисунка в учебных заведениях, а от студентов требовалось не только точно отобразить внешность и выражение лица, но и лучше понять чувства простого народа, укрепиться во мнении о необходимости критиковать общественное устройство и сочувствовать широким массам.

Такая смена идеологии отразилась в восприятии студентов того времени. Учившийся в Государственном художественном техникуме У Гуаньчжун тонко ото-

бразил трансформацию собственного сознания: покинув Ханчжоу и находясь в положении беженца, он вместе с простым народом «познал горечь скитаний», «обнаружил, что среди «вони» и «безобразия» рабочих таится настоящая красота»; «мощное дыхание жизни овевало нас и открыло новое понимание прекрасного»; «все начали делать наброски настоящей жизни, правдиво изображать действительность» [17]. Новое понимание У Гуаньчжуна в некоторой степени отражало подсознательное изменение идеологии, происходившее в военное время среди студентов, получавших художественное образование.

Такая система обучения должна была уделять пристальное внимание изменениям тенденций к реалистичному отображению действительности и простого народа; в 1942 году на Весенней выставке изобразительного искусства, организованной Всекитайской художественной ассоциацией можно было увидеть впечатляющие результаты: в большом количестве появились работы, стремившиеся донести до широкой аудитории изображение жизни простого народа, например, «Молодая девушка в Юньнани», «Садовник», «Слепая старуха», «Старый хлебороб», «Старый Ду», «Деревенская женщина». На этих картинах можно было увидеть «характерные выражения лиц, простоту и величественность, честность, борьбу с трудностями и терпение», что получило следующие отзывы в печати: «такое изображение не только показывает внутренние достоинства народа, но и отчётливо демонстрирует непоколебимую решимость взять на себя выполнение непростой задачи, поставленной эпохой» [18]. Стиль живописи, пробудивший веру нации в свои силы с помощью изображения широких народных масс, действительно стал «искусством сопротивления», требовавшимся в тот период времени. Резюмируя, можно сказать, что именно это стало характерной особенностью неореализма.

Необходимо отметить, что революция в методах изображения, которыми пользовались художники, работавшие в стиле западной живописи и примкнувшие к искусству сопротивления, происходила отнюдь не сразу и не стремительно. В начальный период всенародной антияпонской войны следы «европеизации» ещё прослеживались в художественной технике, использовавшейся в набросках с полёв сражений и в самом раннем тематическом творчестве, включавшем изображение наиболее грандиозных сцен. Например, «Победа и мир» Тан Ихэ с точки зрения композиции и особенностей изображения «говорила с акцентом», что навлекло на работу острую критику. Однако когда художники начали ориентироваться на изображение окружавшего их простого народа, они весьма быстро добились общественного признания. К примеру, Люй Сыбай, У Цзожэнь, Тан Ихэ, Чан Шухун и другие художники благодаря сокращению дистанции между собой и обычными людьми создали совершенно новый опыт визуального восприятия, результатом которого стали работы «Крестьянин», «Столяр за работой», «Человек, протирающий фонарь», «Сеятель», «Девочка, собирающая хворост», «Бедняк». Каждая из этих картин без исключения давала понять, что начало использования простого и правдивого языка живописи повлекло за собой постепенное ослабление присутствовавшего ранее западного влияния.

Около 1942 года сложилась группа художников (важную часть которой составляли преподаватели различных учебных заведений), работавших в технике западной живописи, которые, вняв призыву правительства изучать культуру Юго-Запада и Северо-Запада, начали путешествовать с целью сделать эскизы с натуры. Все картины, созданные ими в этот период, «внезапно стали источать совершенно новый свежий аромат и превратились в нечто необыкновенное» [19]. Появление среди участников этой группы У Цзожэня стало настоящей сенсацией. По словам Ян Цуньжэня, «Сейчас уже немало художников, которые пошли по верному пути



«придания западной живописи китайского характера», и У Цзожэнь – наиболее выдающийся среди них» [20]. Чжэн Цзюньли проанализировал этот путь и результаты, принесённые движением по нему, в «Фольклоре Северо-Запада» – записях своих впечатлений от посещения выставки набросков У Цзожэня:

«В последние годы художники один за другим едут на Северо-Запад и привозят обратно разнообразнейшие произведения. Есть те, кто едет специально в поисках экзотики, чтобы, вернувшись обратно во внутренние районы страны, привезти с собой эту новизну. А другие, движимые энтузиазмом и благородными устремлениями, отправляются на поиски следов древнего искусства. Если среди них оказывается тот, кто не удовлетворяется только фресками Дуньхуана, но и пользуясь своим положением, стремится вернуть давно утраченный ритм искусства прошлых эпох; если он переводит взгляд от лёссовых плато к синему небу и познаёт цвета материка; если он вступает в контакт с людьми, которые не были воспитаны в рамках конфуцианской морали, и при этом ощущает внутреннее величие простого китайского народа, эту свободную и возвышенную выразительность – иначе говоря, если он обнаружил органичную связь между китайским искусством и народом, значит, он нашёл подходящую форму и содержание для китайского изобразительного искусства» [21].

Чжэн Цзюньли описал также и перемены, замеченные им в творчестве У Цзожэня: Раньше он любил использовать в живописи тонкие мазки и мрачные цвета, как будто не давая проявиться эмоциям, несмотря на сентиментальность; безмолвие картины вместе с её внутренним содержанием навевало лёгкую грусть. А сейчас я впервые увидел буйство цвета и простоту линий. Сентиментализм остался в прошлом, скрытность превратилась в ясную приветливость, а молчаливая безмятежность – в живость и подвижность... Он начал использовать богатую китайскую технику и палитру цветов для изображения пейзажей шаньшуй «горы и реки» и людей. В этом можно разглядеть перспективы развития стиля китайской живописи.

Помимо У Цзожэня, среди педагогов художественного образования, в разное время ездивших в западные районы, были и многие другие: Дун Сивэнь, Чан Шухун, Сы Туцяо, Хань Лэжань, Сунь Цзунвэй, Гуань Лян. Чувства, которые их эскизы, а также завершённые картины, созданные на основании набросков, вызывали у людей, не ограничивались эмоциями, вызываемыми самим объектом изображения: они также соответствовали предпочтениям китайской аудитории с точки зрения способа выражения – яркости, лаконичности, живописи идей – а потому были благосклонно приняты. Анализируя «феномен вестернизации», Шао Дачжэнь считал, что в процессе ориентации на Запад такие перемены превратились в часто обсуждаемый вопрос, а затем были вновь привнесены и в творческие практики.

В 1920-е и 1930-е годы вопрос о придании масляной живописи национального характера ещё не стоял на повестке дня, тогда наиболее распространённым теоретическим вопросом было то, как сделать новый тип западной живописи более распространённым в Китае, как отобразить китайскую действительность. Вслед за увеличением численности художников, писавших маслом, и накоплением практического творческого опыта, а также вследствие того, что во время антияпонской войны многие художники были вынуждены эвакуироваться в западные районы Китая, где они стали чаще сталкиваться с простым народом и его культурными традициями, постепенно начал подниматься вопрос о национальном характере, привлекая всё большее внимание и заставляя художников экспериментировать со способами его практического решения [22].

## ВЫВОДЫ

Художники-реалисты, как и У Цзожэнь в разное время путешествовали на запад страны ради набросков с

натуры и по возвращении в Чунцин организовывали художественные выставки и были таким же образом тепло встречены ценителями искусства. Этих художников объединяло исследование китайских способов выражения с одновременным переосмыслением западного метода реализма. Фань Дянь следующим образом обобщил этот процесс:

С точки зрения стиля художественных произведений, результатом поездок художников-педагогов в западные районы Китая стал пересмотр всего, что было ранее перенято Китаем у европейского метода реализма [23]. В различных аспектах творчества этих художников внезапно и одновременно проявились серьёзные изменения:

- в композиции картин можно было проследить смелую внутрикитайского метода изображения на проявление внешних методов;
- в области цветовой палитры насыщенные и густые цвета уступили место ярким и чистым;
- в манере письма «создание образа» превратилось в «выражение».

Можно сказать, что пейзажи западных районов Китая создали новые условия для исследования «образа Китая», создаваемого при помощи языка масляной живописи, и сблизил суть визуального восприятия художников с их родными местами. Этот аспект художественного творчества и художественной педагогики, проявившийся во время сопротивления японским захватчикам оказал влияние на развитие искусства масляной живописи второй половины XX – первой четверти XXI вв.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Хуан Цзунсян, Юэ Ян. Изменение концепций и трансформация кругозора в пожаре войны: современные перемены изобразительного искусства, проявившиеся в мире масляной живописи в период антияпонской войны 1937-1945 гг. Пекин: Музей изобразительных искусств Китая, 2015. – 4 с. (黄宗贤、岳阳. 烽火中的观念转换与视野的转向——从抗战时期的油画界看中国美术的现代转型, [M] 北京: 中国美术馆, 2015, – 4).
2. Дэн Чуньжун. К вопросу о художественном духе и культурной вере Китая в «районах гоминьдановского господства» и в советских районах в период антияпонской войны // Театральная семья. Ухань: ООО Медиакорпорация «Прошлые и современные предания» Хубэй, 2018. – 88 с. (邓春蓉. 戏剧之家——论抗战时“国统区”和“苏区”抗战美术精神与我国文化自信, [J]湖北省武汉市: 湖北今古传奇传媒集团有限公司, 2018, – 88).
3. Чжан Цин. В память о победе китайского народа в войне сопротивления японским захватчикам и мировой антифашистской войне // Изящные искусства. Национальные истории. Пекин: Союз художников Китая, 2015. – 158 с. (张晴. 美术——国家叙事——纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利70周年美术作品展评述, [J]北京: 中国美术家协会, 2015, – 158).
4. Цзинь Цзюнь. Суждения о подлинном значении изящных искусств в период сопротивления японским захватчикам // Красота и эпоха (2 часть). Чжэнчжоу: Ассоциация эстетики провинции Хэнань, Исследовательский институт эстетики Университета Чжэнчжоу, 2018. – 56 с. (金俊. 美与时代(中)——当议抗战美术的现实意义, [D]河南省郑州市: 河南省美学学会 郑州大学美学研究所, 2018, – 56).
5. Чжан Липин, Дун Гофэн. Исследование связи функций высшего художественного образования и личностного развития человека // Исследование высшего педагогического образования провинции Хэйлунцзян. Харбин: Харбинский педагогический университет, Ассоциация высшего образования провинции Хэйлунцзян, 2018. – 98 с. (张丽平、董国峰. 黑龙江高教研究——高等美术教育功能与人发展的关系研究, [J]黑龙江省哈尔滨市: 哈尔滨师范大学 黑龙江高教学会, 2018, – 98).
6. Ван Сюэлинь. Размышления о современном состоянии высшего художественного образования // Исследование изобразительного искусства. Пекин: Центральная академия изящных искусств, 2017. – 145 с. (王晓琳. 美术研究——关于高等美术教育现状的思考, [J]北京: 中央美术学院, 2017, – 145).
7. Чжу Цзяньфэн. Исследование путей проникновения изобразительного искусства в высшее художественное образование // Новое изобразительное искусство. Ханчжоу: Академия изящных искусств Китая, 2018. – 123 с. (朱建峰. 新美术——民间美术融入高等美术教育的途径与价值研究, [J]浙江省杭州市: 中国美术学院, 2018, – 123).
8. Чжао Синъюань, Хуан Юнлай. Стремление к географической специфике. Семидесятилетие развития высшего художественного образования провинции Юньнань // Изобразительное искусство Ханчжоу Академия изящных искусств Китая, 2020. – 158 с. (赵星垣、黄永来. 美术——追寻地域特色——新中国70年云南高等美术教育的发展历程, [J]浙江省杭州市: 中国美术学院, 2020, – 158).
9. Хуан Вэйлинь. Истоки и развитие высшего художественно-

го образования в провинции Гуанси // Вестник Института Хэчжоу. Хэчжоу. Гуанси-Чжуанский автономный район, 2018. – 89 с. (黄伟林. 贺州学院学报——抗战时期广西高等艺术教育源流, [J]广西壮族自治区贺州市: 贺州学院, 2018, – 89).

10. Чжан Минсюэ, Дун Вэньцзе. Исследование художественного образования в городе культуры Гуйлинь в период Антияпонской войны // Художественная работа. Шэньян: Академия изящных искусств им. Лу Синя, 2016. – 88 с. (张明学、董文捷. 艺术工作——桂林文化城抗战美术教育研究, [J]辽宁省沈阳市: 鲁迅美术学院, 2016, – 88).

11. Чжоу Линь. Между реформами и искусством: исследование художника Китайской Республики Хань Юэжэня. Дисс. на соиск. степени кандидата искусств. Харбин: Харбинский педагогический университет, 2016. 68 с. (周琳. 革命与艺术之间——民国艺术家韩乐然研究, [D] 哈尔滨: 哈尔滨师范大学博士论文, 2016, – 68).

12. Ма Нань. Исследование формального языка традиционных сюжетов китайской масляной живописи периода Китайской Республики. Дисс. на соиск. степени кандидата искусств. Шанхай: Шанхайский университет, 2018. 108 с. (马楠. 民国时期中国传统题材油画形式语言研究, [D] 上海: 上海大学博士论文, 2018, – 108).

13. Ян Цуньжэнь. Прогресс в области придания китайского характера живописи в западном стиле: обзор художественной выставки господина У Цзожэня // Приложение к Центральной газете «Чжунъян Жибао», 25.05.1945. Хун Ижань. Создание «национальной формы» живописи во время антияпонской войны // Иллюстрированный журнал тыла, 1941. № 14. (杨邨人: 《西洋画中国化运动的进军——介绍吴作人先生的画展》, 《中央日报》副刊1945年5月25日; 洪毅然: 《抗战绘画的“民族形式”之创造》, 《战时后方画刊》1941年第14期。)

14. Чжан Цзе. Критика шанхайского художественного сообщества, см. Ли Чао. История современной масляной живописи Китая. Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2007. С. 174. (张洁: 《检讨上海画坛》, 见李超: 《中国现代油画史》, 上海: 上海书画出版社, 2007年, 第174页).

15. Пан Сюньцин. Так оно и подошло. Пекин: Издательство «Саньянь», 2005. С. 135. (庞薰琹: 《就是这样走过来的》, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2005年, 第135页).

16. Юань Юньи. Биография Пан Сюньцина. Пекин: Пекинское издательство прикладного искусства, 1995. С. 132. (袁韵宜: 《庞薰琹传》, 北京: 北京工艺美术出版社, 1995年, 第132页).

17. У Гуаньчжун. Покидая башню из слоновой кости, см. Ли Ли. Сигнальный огонь искусства: воспоминания выпускников Государственного художественного училища. Ханчжоу: Издательство Китайской академии искусств, 1998. С. 3. (吴冠中: 《出来象牙之塔》, 见黎力: 《烽火艺程——国立艺术专科学校校友回忆录》, 杭州: 中国美术学院出版社, 1998年, 第3页).

18. Юн Ишэн. Отзыв о Весенней выставке изобразительного искусства // Новая газета Сычуани. 06.03.1942. (庸议生: 《评春季美展》, 《新蜀报》1942年3月6日).

19. Фань Дянь. Путь на Запад: модернизм в китайском искусстве через призму масляной живописи 1940-х годов, см. Чжао Ли, Юй Дин. Литература о живописи маслом в Китае (1542 – 2000). Чанша: Художественное издательство провинции Хунань, 2002. С. 808-809. (范迪安: 《走向西部——从40年代的油画看中国美术内在的现代性》, 见赵力、余丁: 《中国油画文献(1542 – 2000)》, 长沙: 湖南美术出版社, 2002年, 第808-809页).

20. Ян Цуньжэнь. Прогресс в области придания китайского характера живописи в западном стиле: обзор художественной выставки господина У Цзожэня. Приложение к Центральной газете «Чжунъян Жибао». 25.05.1945. (杨邨人: 《西洋画中国化运动的进军——为吴作人画展作》, 《中央日报》副刊1945年5月5日).

21. Чжэн Цзюньли. Сборник фольклора Северо-Запада // Синьминь бао. 17.12.1945. (郑君里: 《西北采风》, 《新民报》晚刊 1945年 12月17日).

22. Шао Дачжэнь. Слияние с духом китайской нации: 100 лет масляной живописи Китая // Изысканные искусства, 2000. № 8. (邵大箴: 《融入中华民族的血脉——中国油画100年》, 《美术》2000年第8期).

23. Фань Дянь. Путь на Запад: модернизм в китайском искусстве через призму масляной живописи 1940-х годов, см. Чжао Ли, Юй Дин. Литература о живописи маслом в Китае (1542 – 2000). Чанша: Художественное издательство провинции Хунань, 2002. С. 808-809. (范迪安: 《走向西部——从40年代的油画看中国美术内在的现代性》, 见赵力、余丁: 《中国油画文献(1542 – 2000)》, 长沙: 湖南美术出版社, 2002年, 第808-809页).

Статья поступила в редакцию 19.04.2020

Статья принята к публикации 27.08.2020