

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Линь Ц. Исследование взаимодействия между западными художественными обществами и развитием масляной живописи в Шанхае в первой половине XX века // Культура и искусство. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.11.75881 EDN: JNMZWS URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75881](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75881)

## **Исследование взаимодействия между западными художественными обществами и развитием масляной живописи в Шанхае в первой половине XX века**



**Линь Цзяньюн**

независимый исследователь

125362, Россия, г. Москва, р-н Южное Тушино, ул. Подочная, д. 9 к. 1

✉ [skylat@126.com](mailto:skylat@126.com)



[Статья из рубрики "История искусств"](#)

**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.11.75881

**EDN:**

JNMZWS

**Дата направления статьи в редакцию:**

14-09-2025

**Аннотация:** Тема исследования – развитие шанхайских «западных художественных обществ» в первой половине XX века и их роль в процессе становления и локализации масляной живописи в Китае. Объект исследования – деятельность художественных обществ в Шанхае, которые функционировали вне рамок академической системы и оказывали влияние на художественное образование, выставочную практику, стилистическую трансформацию и общественное восприятие масляной живописи. Автор

подробно рассматривает следующие аспекты: историческую эволюцию и организационные механизмы функционирования шанхайских «западных художественных обществ»; их вклад в распространение и популяризацию масляной живописи, а также в дополнение академического образования; роль обществ как посредников в формировании и трансформации художественных стилей. Особое внимание уделяется анализу многоуровневой роли обществ: как образовательных и просветительских центров, как площадок для творческого эксперимента и как мостов между искусством, обществом и государственными идеологиями. Методология исследования основана на междисциплинарном подходе, включающем историко-хронологический анализ, иконографический метод, сравнительное искусствоведческое исследование. Такой комплекс методов позволяет выявить как художественные особенности деятельности шанхайских «западных художественных обществ», так и их социально-культурное значение в процессе формирования локальной традиции масляной живописи. Основные выводы проведённого исследования заключаются в том, что шанхайские «западные художественные общества» сыграли роль не только посредников в трансляции западных художественных стилей, но и активных участников процесса их локализации и национализации в Китае. Автор приходит к выводу, что именно благодаря коллективной деятельности данных объединений шанхайская масляная живопись приобрела специфические региональные черты и стала важным элементом культурной модернизации XX века. Особый вклад автора в изучение данной темы состоит в системном анализе «западных художественных обществ» как коллективного феномена, а не только в рассмотрении отдельных художников или институций. В работе показано, что эти общества выполняли функции художественного образования, публичной просветительской деятельности и формирования социальной среды, в которой происходила трансформация художественного языка. Новизна данного исследования заключается в том, что оно впервые в китайской историографии комплексно рассматривает взаимосвязь между академическим образованием, деятельностью художественных обществ и процессами социокультурной адаптации западной живописи в Шанхае.

**Ключевые слова:**

Шанхай, масляная живопись, западные художественные общества, художественное образование, распространение масляной живописи, национализация, локализация, Общество восточной живописи, Общество Небесный конь, Ассоциация Разрушенные волны

С начала XX века развитие китайского изобразительного искусства проявляло тесную взаимосвязь с процессами общественно-исторических трансформаций. В этом контексте масляная живопись как художественная форма, происходящая с Запада, оказала глубокое влияние на китайскую художественную среду не только в плане техники, художественных концепций и выразительных средств, но и постепенно соединилась с социальной реальностью и культурным контекстом Китая, формируя уникальный путь развития. Шанхай, как первый открытый портовый город в Китае нового времени, благодаря своему особому географическому положению и многообразной культурной среде, стал важным окном для художественного обмена между Востоком и Западом. Распространение, преподавание и практика масляной живописи в Шанхае отличались выраженной многомерностью и сложностью.

В существующих научных исследованиях развитие шанхайской масляной живописи в основном рассматривалось с позиций академического образования, индивидуальных художников или международных контактов. Так, например, работы, посвящённые Лю Хайсу (刘海粟) и Гуань Ляну (关良), фокусировались на их личных поисках в процессе синтеза китайских и западных традиций и модернизационного преобразования; исследования, посвящённые классу живописи маслом под руководством М. Максимова, подчёркивали глубокое влияние советской художественной системы на китайскую масляную живопись. Однако сравнительно мало трудов, в которых «западные художественные общества» рассматриваются как коллективная и организационная сила, систематически анализирующая их функции и место в развитии масляной живописи. Между тем именно такие общества, выступавшие связующим звеном между академическим образованием и широкой публикой, в Шанхае XX века не только активно участвовали в выставочной и творческой деятельности, но и брали на себя важную миссию художественного образования, популяризации и культурной коммуникации.

Деятельность западных художественных обществ во многом отражала особенности эпохи. В первой половине XX века, с подъёмом шанхайского издательского дела и выставочной культуры, такие общества становились важными платформами для самовыражения художников и обмена мастерством. Одновременно в многообразном культурном контексте они способствовали поискам художественных стилей и сосуществованию различных направлений. После образования КНР в условиях изменения политической системы и культурной политики западные художественные общества постепенно были включены в государственный культурный аппарат, трансформировавшись в организации с более официальным характером, принимающие участие в государственно ориентированных тематических произведениях и политической пропаганде. Можно сказать, что существование и трансформация художественных обществ стали неотъемлемой частью истории шанхайской масляной живописи, а также особой и сложной силой в развитии современного китайского искусства.

Выбирая в качестве исследовательской перспективы именно западные художественные общества, данная статья стремится с организационно-коллективной точки зрения заново рассмотреть траекторию развития шанхайской масляной живописи в первой половине XX века. Через систематизацию типичных обществ и анализ отдельных случаев предполагается не только выявить их реальное воздействие на развитие масляной живописи, но и преодолеть традиционный «звёздный» нарратив, сосредоточенный на индивидуальных художниках, предложив исторический взгляд, учитывающий коллективность, институциональность и посреднические функции.

В методологическом плане работа опирается на комплексный подход, включающий анализ источников и литературы, исследование выставочной истории и интерпретацию изобразительного материала. Во-первых, на основе архивов, газетных публикаций и научных трудов проводится систематизация деятельности и организационной структуры основных западных художественных обществ Шанхая в первой половине XX века. Во-вторых, анализируются произведения, представленные на выставках и в образовательной практике обществ, с целью выявления их влияния на формирование художественных стилей и методов преподавания. Таким образом, работа стремится установить связь между макроисторическим контекстом и конкретными примерами, чтобы продемонстрировать сложность и многоуровневое значение западных художественных обществ в развитии масляной живописи в Шанхае.

В заключение следует отметить, что систематическое исследование западных художественных обществ Шанхая в первой половине XX века позволяет раскрыть их

многогранную роль в распространении масляной живописи, художественном образовании и формировании стилей, а также способствует обогащению и расширению академической картины истории современного китайского искусства.

### **I. Возникновение западных художественных обществ в Шанхае и распространение масляной живописи**

В начале XX века Шанхай был одним из первых городов Китая, глубоко соприкоснувшихся с западной культурой. Создание концессий принесло не только капиталистическую экономическую структуру и модернизированный городской облик, но и способствовало локальной адаптации западных художественных институтов и культурных механизмов. В этом историческом контексте масляная живопись, выступавшая как «заморский продукт», быстро вошла в культурную жизнь Шанхая через издания, выставки и систему образования. Следует отметить, что распространение масляной живописи в Шанхае не ограничивалось академической системой: ещё более важным двигателем стало возникновение и активность различных «западных художественных обществ». Под западными художественными обществами понимаются социальные объединения, ориентированные на изучение и популяризацию западной живописи; их участники в большинстве своём имели опыт обучения за рубежом, а связи между ними основывались на дружбе однокурсников, коллег и единомышленников <sup>[1]</sup>. Благодаря гибкой организационной форме и широкому общественному влиянию, западные художественные общества стали важной платформой для распространения знаний о масляной живописи, обучения технике и обмена художественными идеями, оказав тем самым незаменимое воздействие на развитие шанхайской школы масляной живописи.

Возникновение западных художественных обществ в Шанхае было тесно связано с уникальной городской культурной структурой. Как портовый город, Шанхай отличался ярко выраженной многообразностью и открытостью культурных обменов, что создало почву для появления подобных объединений. В 1920–30-е годы расцвет газет и иллюстрированных журналов создал условия для пропаганды западных художественных обществ и распространения их произведений, а постепенное формирование публичных выставочных пространств обеспечило этим обществам практическую платформу. В отличие от Европы, где художественная система была в значительной мере сосредоточена в академиях, развитие искусства в Шанхае во многом опиралось на самоорганизацию обществ и социальную мобилизацию. Именно эта «народная» характеристика привела к тому, что шанхайская масляная живопись на раннем этапе формирования отличалась очевидным многообразием.

«В новое время в Китае количество художественных обществ было весьма значительным, их география была широкой, временной охват продолжительным, а масштабы и влияние крайне неоднородными. Среди них — общества традиционной живописи (国画社团), западные художественные общества, общества гравюры (版画社团), общества карикатуры (漫画社团) и многие другие» <sup>[2]</sup>. Западные художественные общества составляли одну из наиболее активных групп. В отличие от обществ, связанных с китайской живописью, их история была относительно короткой. Согласно источникам «Записки о художественных обществах Китая» (中国美术社团漫录), «Записки по истории искусства Шанхая» (上海美术史札记) <sup>[3]</sup>, «Хронология искусства Шанхая» (上海美术年表) <sup>[4]</sup> и «Художественный ежегодник» (美术年鉴) <sup>[5]</sup>, в Шанхае было зарегистрировано более тридцати западных художественных обществ. Начиная с первого такого общества — «Общество восточной живописи» (东方画会), созданного в 1915 году, и вплоть до

«Шанхайского общества западной живописи» (上海洋画学会), учреждённого в 1942 году, за короткий период в 28 лет западные художественные общества прошли стадии зарождения в начале XX века, расцвета в 1920–30-е годы и упадка в 1940-е годы.

В первой половине XX века в Шанхае действовали такие западные художественные общества, как: основанное У Шигуанем, Ван Яченем и Чэнь Баои «Общество восточной живописи» (1915); созданное Цзян Сяоцзянем, Дин Сунем, Ван Яченем и Ян Циньпанем «Общество Небесный конь» (天马会, 1919, рис. 1); учреждённое Сяо Гунцюанем, Ван Инбином и Се Ле «Общество Утренний свет» (晨光美术会, 1921); основанное Чэнь Цюцао и Фан Сюэгу «Общество Белый гусь» (白鹅画会, 1923); организованное Юй Цзифанем, Лю Хайсу, Ни Идэ и Ван Яченем «Шанхайское художественное общество» (上海艺术学会, 1926); основанный Ван Цзиянем, Чжан Чэньбо и Цзян Сяоцзянем «Исследовательский институт живописи Июань» (艺苑绘画研究所, 1928); созданное Сюй Синчжи, Чэнь Яньцяо и Тан Сяоданем «Общество изобразительного искусства эпохи» (时代美术社, 1930); организованное У Цзооженем, Лю Сягуаном и Лю Жули «Общество живописи Южных земель» (南国画会, 1930); учреждённое Пэн Сюньцином, Чжоу До и Дуань Пинью «Общество Таймэн» (苔蒙画会, 1930); основанное Ян Цюжэнем и Чэнь Баои «Общество искусства Ии» (一一艺社, 1931); организованное Пэн Сюньцином, Ни Идэ и Ван Цзиянем «Ассоциация Разрушенные волны» (决澜社, 1932); учреждённое Лю Хайсу, Ван Цзиянем и Чжан Сянем «Общество Мо» (摩社, 1932); основанное Чжоу Бичу, Ян Сютао и Чжу Цичанем «Общество изучения практики западной живописи» (洋画实习研究会, 1933); созданное Сюй Бэйхуном, Ван Яченем, Янь Вэньлянь и Чэнь Баои «Общество Мо» (默社, 1936); учреждённое Лю Хайсу, Ван Цзиянем, Се Хайянем и Ни Идэ «Китайская ассоциация изобразительного искусства» (中华美术协会, 1936) и другие.

Эти западные художественные общества в художественной практике заимствовали два флага западного модернизма — «анти-традиционность» и «анти-реализм», демонстрируя тенденцию «искусство ради искусства». Они пытались привнести в китайское искусство «мощную волну» западного модернизма. Стоя на позиции «заимствования», их участники, исходя из различных взглядов на западное искусство, делали разные выборы. После первоначального периода подражания и переосмысления они постепенно пришли к синтезу «восточного и западного», вводя в произведения элементы китайской культурной специфики и художественного духа [\[6\]](#).



**Рис. 1.** 1919 г., члены общества «Тяньмахой». Слева направо: Чжан Чэньбо, Ян Цинпань, Дин Сун, Тан Цзишэн, Ван Цзиюань, Цзян Сяоцзянь и др.

Согласно материалам о художественных обществах, приведённым в труде Сюй Чжи-хао «Записки о художественных обществах Китая» (许志浩《中国美术社团漫录》), западные художественные общества в типологическом и функциональном отношении не были однородными и в целом подразделялись на три группы: 1. общества, основным направлением которых было художественное творчество; 2. общества, совмещавшие художественное творчество с исследованием теории искусства; 3. общества, совмещавшие художественное творчество и художественное образование.

Среди них особенно показательные примеры — это «Общество восточной живописи», «Общество Небесный конь», «Общество Утренний свет» и «Общество Разрушенные волны». «Общество восточной живописи» стало первым западным художественным обществом в Шанхае. Его члены в основном занимались созданием масляных полотен, а основной целью общества было пропагандировать практику рисования с натуры. Через форму художественного объединения они стремились совместно исследовать и продвигать движение западной живописи в Китае [7]. «Общество Небесный конь» выступало под лозунгом «против традиционного искусства и искусства подражания» и провозглашало своей целью синтез китайского и западного искусства. В его состав входили главным образом преподаватели и студенты Шанхайского художественного специализированного училища, а позднее число членов достигло более 200 человек. Они пытались посредством выставок и коллективного творчества содействовать распространению в Китае идей западного модернистского искусства. Общество провело в общей сложности девять крупных выставок, тем самым способствовал переходу масляной живописи от академического преподавания к общественному распространению. В процессе сбора и отбора произведений для выставок была введена система рецензирования, что сделало «Небесный конь» первым институционализированным художественным обществом в Китае. Этот выставочный механизм оказал непосредственное влияние на последующие группы, такие как «Общество Разрушенные волны» [8].

«Общество Утренний свет» на начальном этапе объединяло более 30 участников, среди которых были студенты Пекинского, Фуданьского, Наньянского и Шанхайского университетов, что сформировало сильную группу художников, работающих в западной манере. Это общество уделяло особое внимание академической стороне деятельности: оно систематически исследовало методы изучения западной живописи с теоретических позиций и уже тогда обладало ярко выраженным национальным самосознанием и новаторским духом. В 1921 году редакция «Общества „Утренний свет“» начала издавать художественный двухмесячник «Чэнгуан (Шанхай)» (《晨光(上海)》), задачей которого было знакомить китайскую аудиторию с западным искусством, а зарубежную — с китайским, а также предоставлять исследователям восточного искусства сведения об истоках и методах китайской художественной традиции. «Общество Разрушенные волны» (рис. 2) являлось одним из наиболее авангардных общественных объединений в Шанхае 1930-х годов. Его появление знаменовало кульминацию современного художественного движения в Китае. В опубликованном «Манифесте общества Разрушенные волны» (决澜社宣言) были выдвинуты три ключевых положения: бунт против традиции, принятие модернизма и поиск локальной художественной формы. Этот манифест отразил неудовлетворённость молодых художников-участников общества обыденной и посредственной действительностью, их стремление к новому искусству, утверждение индивидуальности и поиски модернистского самовыражения. Работы членов общества



тяготели к стилям, доминировавшим в то время на художественной сцене Парижа, и находились под влиянием художников постимпрессионизма и авангарда — Сезанна, Матисса, Пикассо, Модильяни и др. Их произведения демонстрировали ярко выраженный модернистский дух. Эти художники ввели в шанхайскую практику идеи постимпрессионизма и кубизма, благодаря чему масляная живопись по тематике и стилю вышла за рамки традиционного реализма и постепенно сместилась в сторону формальных поисков и индивидуального выражения. Сосуществование в одно и то же время обществ с различными художественными ориентациями сформировало в Шанхае многослойную структуру распространения масляной живописи — от реализма до модернизма, от техники до художественной концепции.



**Рис. 2.** 1933 г., члены общества «Цзюэланьшэ». Первый ряд слева направо: Лян Сихун, Чжан Сянь, Дуань Пинъю. Второй ряд слева направо: Пань Сюньцин, Ян Цюжэнь, Ян Тайян, Ни Идэ, Ван Цзюань, Чжоу Дуо, Ли Чжуншэн и др.

Эти «западные художественные общества» были не только распространителями художественных стилей, но и в определённой степени выполняли функции художественного образования. Так как академическое обучение в тот период имело ограниченный охват, западные художественные общества посредством выставок, лекций и коллективных пленэров распространяли знания об искусстве масляной живописи, формировали интерес к живописи у молодёжи и повышали уровень профессиональной подготовки. В этом смысле они представляли собой важное дополнение к академическому образованию, а их открытый и гибкий характер позволял превратить масляную живопись из искусства узкой профессиональной группы в общественно доступную форму искусства. Одновременно деятельность западных художественных обществ была тесно связана с издательской сферой Шанхая. Частые публикации в таких изданиях, как «Шэньбао» (申报), «Шибао» (时报), «Иллюстрированный журнал Лянью» (良友画报), выводили масляную живопись за пределы замкнутого круга и вводили её в более широкое пространство публичной культуры. Участие медиа в известной степени формировало публичный образ шанхайской масляной живописи и стимулировало художников уделять больше внимания восприятию и пониманию их произведений широкой публикой. В такой среде масляная живопись постепенно освобождалась от впечатления «чуждой западной техники» и становилась искусством, способным отражать

социальную жизнь и передавать чувства эпохи.

Важно отметить, что появление западных художественных обществ было не только стихийным результатом художественной практики, но и тесно связано с социально-политической ситуацией того времени. После Движения 4 мая (五四运动) интеллектуалы подчёркивали значение культурного просвещения и социальной трансформации, рассматривая искусство как важный инструмент национального прогресса. Западные художественные общества в определённой мере взяли на себя эту просветительскую миссию: через выставки, лекции и издательскую деятельность они распространяли новые художественные идеи, связывая масляную живопись с ценностью «современности». Благодаря этому масляная живопись постепенно обрела культурную легитимность и превратилась в важное средство выражения современной жизни и новых идей. Однако западные художественные общества не всегда действовали в гармонии. Между различными группами нередко возникали споры о художественных направлениях и принципах творчества. Эти дискуссии активно освещались прессой и фактически способствовали теоретическому осмыслению и идейным столкновениям в шанхайской живописи. В итоге именно различия и конкуренция между обществами обусловили богатый и сложный характер шанхайской масляной живописи, заложив многослойную основу для её дальнейшего развития.

Анализ показывает, что между подъёмом западных художественных обществ и распространением масляной живописи существовала тесная взаимосвязь. Западные художественные общества были не только проводниками техники и знаний о живописи маслом, но и конструкторами художественных идей, а также двигателями общественной культуры. Посредством выставок, образовательной деятельности, публикаций и критики они создавали связь между масляной живописью и обществом, благодаря чему это заимствованное искусство постепенно становилось частью культурной ткани Шанхая. Более того, в процессе развития масляной живописи западные художественные общества сформировали особую коллективную силу, которая отличалась как от авторитетного характера академического образования, так и от индивидуализированной художественной практики отдельных мастеров. Эта сила проявлялась в общественном культурном пространстве как кооперация и социальная мобилизация. Таким образом, западные художественные общества в Шанхае первой половины XX века были не только мостом для распространения масляной живописи, но и важным двигателем её локализации. Благодаря им шанхайская живопись с самого начала сочетала в себе международные и национальные черты, что придаёт этому опыту уникальное значение в истории китайской масляной живописи.

## **II. Взаимодействие «западных художественных обществ» и системы художественного образования Шанхая**

Взаимодействие «западных художественных обществ» и системы художественного образования в Шанхае было одним из наиболее характерных явлений в развитии китайского искусства XX века. В период, когда академическая система ещё не была полностью сформирована, существование этих обществ не только восполняло нехватку образовательных ресурсов, но и оказывало обратное воздействие на академии в плане художественных идей и методов. Можно сказать, что академическое образование и практика обществ дополняли друг друга, совместно формируя первоначальную структуру развития шанхайской школы масляной живописи. Благодаря своей организационной гибкости и идейной открытости, западные художественные общества быстрее воспринимали новые течения западного искусства и распространяли их через выставки, лекции и публикации. Академии, в свою очередь, включали часть этих достижений в



процесс преподавания, вырабатывая более системные учебные рамки. Это взаимодействие позволило развитию шанхайской масляной живописи сохранить традицию профессиональной подготовки и одновременно постоянно впитывать новые художественные идеи.

В 1902 году начали активно создаваться частные школы и художественные учебные заведения, уделявшие внимание изобразительному искусству. В 1912 году художественное образование в Шанхае получило ещё более широкий размах. По неполным данным, только в 1912–1930 гг. в Шанхае было основано 18 частных художественных школ, среди которых — Шанхайский институт рисунка и живописи (上海图画美术院, позднее преобразованный в Шанхайскую художественную академию 上海美术专科学校), Китайская специализированная школа изящных искусств (中华美术专门学校), Китайский художественный университет (中华艺术大学) и др. [\[9\]](#). Эти обстоятельства создали условия и для существования западных художественных обществ. Многие из них возникали именно при школах. Поскольку общества основывались в кампусах, они могли использовать такие ресурсы, как преподавательский состав, помещения и культурная среда, для организации своей деятельности. В свою очередь, сами школы могли опираться на деятельность обществ в развитии художественного образования, творчества и исследований. Таким образом, оба направления взаимно усиливали друг друга. Так, «Общество восточной живописи», «Общество небесных коней» и «Мо-шэ» (摩社) возникли при Шанхайской художественной академии; «Общество эпохи изобразительного искусства» («Шидай мэйшу-шэ» 时代美术社) — при Китайском художественном университете; «Общество восточных художественных исследований» («Дунфан ишу яньцзю-хуэй» 东方艺术研究会) было создано преподавателями и студентами Шанхайского педагогического художественного университета. Некоторые западные художественные общества на базе своей организации даже открывали приём учащихся, постепенно разрастаясь и превращаясь в полноценные художественные школы [\[10\]](#).

Художественное образование, осуществляемое в западных художественных обществах, было гибким и разнообразным, оно не зависело от ограничений академического образования, связанных с помещениями, финансами, набором студентов или утверждением программ. Для его реализации не требовалось значительных людских и материальных ресурсов. Поэтому большинство западных художественных обществ именно через систему собственного художественного образования передавали знания о живописи маслом и расширяли социальное влияние этого вида искусства [\[11\]](#). В 1912 году, когда в Шанхае развернулось движение «иностранный живописи» (洋画运动), масляная живопись всё ещё воспринималась как новое явление, выставок было мало, а молодым людям, желавшим её изучать, было трудно найти регулярные пути обучения. «В то время так называемое изучение масляной живописи могло осуществляться лишь по аналогии с традиционной китайской живописью — только путём копирования» [\[12\]](#). Однако ранние западные художественные общества внесли вклад в формирование регулярных путей обучения масляной живописи. Так, «Общество восточной живописи» организовало исследовательские кружки, где преподавались методы рисования с натуры маслом. Они приобретали гипсовые слепки и использовали их для небольших занятий по рисунку с натуры. Учебные курсы включали изображение предметов, гипсовых моделей, человеческого тела и пленэр. Члены общества даже отправлялись на остров Путошань для выездных занятий, положив начало практике пленэра в китайской масляной живописи. Эти мероприятия способствовали распространению концепции рисования с натуры и помогли изменить доминировавшую с начала XX века систему обучения живописи маслом, основанную исключительно на копировании [\[13\]](#).

В 1921 году «Общество утреннего света» в своей мастерской предоставляло книги и материалы для занятий, создавая атмосферу совместной художественной работы наставников и участников. Для повышения уровня исследований руководителем по масляной живописи был назначен Чжан Юйгуан, а также велась переписка с учившимися во Франции Сюй Бэйхуном и Чжао Тинлянём, чтобы получать новости с художественной сцены Парижа. В 1922 г. «Общество утреннего света» первым начало приглашать женщин-моделей и организовало отдел по изучению человеческого тела [14]. Эти общества не только расширяли сферу исследований в области масляной живописи, но и значительно увеличивали её общественное влияние. Среди них особенно выделялось «Общество белого гуся» (рис. 3), которое оказало заметное влияние в области художественного образования. Первоначально это было небольшое исследовательское объединение во главе с Чэнь Цюцао, Фан Сюэху и Пань Сытуном. В 1928 г. оно было переименовано в «Исследовательский институт западной живописи Белый гусь» (白鹅西画研究所), где по образцу западной академической системы систематически преподавались техники масляной живописи молодым людям и любителям искусства. Программа включала рисование с натуры, работу с гипсовыми моделями и натюрмортами, а также постепенный переход к поэтапным упражнениям в живописи. В 1932 г. организация получила название «Школа дополнительного обучения живописи Белый гусь» (白鹅绘画补习学校), став совмещением общества и художественного учебного заведения. По статистике, к 1936 г. в этом обществе обучалось более 2000 человек, среди которых были будущие выдающиеся деятели искусства: Цзян Фэн (впоследствии председатель Ассоциации художников Китая), Шэнь Чжуйю (бывший директор Шанхайского музея), Чэн Цзи (живописец, работавший в США) и др. Они стали важными фигурами в развитии китайского современного искусства. Таким образом, западные художественные общества, организуя художественное образование, оказали колоссальное влияние на распространение и популяризацию масляной живописи в Китае.



**Рис. 3.** 1929 г., групповое фото на первой выставке общества «Байэ хуахой».

Следует отметить, что «западные художественные общества» также выполняли функцию «социального образования» вне рамок академической системы. Количество студентов, которых могли подготовить академии, было ограниченным, тогда как выставки, художественные журналы и публичные лекции, организованные этими обществами, позволяли охватить значительно более широкую аудиторию. Благодаря такой форме

распространения, живопись маслом перестала ограничиваться узким кругом профессионалов и постепенно вошла в ткань городской культурной жизни. Через этот путь «западные художественные общества» не только привлекали новых потенциальных учеников к изучению живописи, но и побуждали академии уделять больше внимания связям с обществом, расширяя границы своего обучения и просветительской деятельности. Публичный и образовательный аспекты живописи усиливались именно в процессе взаимодействия между обществами и академией. В этом процессе живопись маслом перестала быть исключительно художественной формой и превратилась в медиум, способный выполнять социальные функции, историческую миссию и культурную трансляцию. Взаимодействие «западных художественных обществ» и образовательной системы сформировало в Шанхае к середине XX века ярко выраженную триединую структуру «академия — общество — общество в широком смысле», которая обеспечила мощное влияние на национальном уровне и закрепила центральное место Шанхая в истории китайской живописи маслом.

### **III. «Западные художественные общества» и формирование стиля шанхайской живописи маслом и его локализация**

«Западные художественные общества» не только сыграли важную роль в распространении живописи маслом и развитии образовательной системы, но и глубоко повлияли на формирование стилевого облика шанхайской школы. В культурной атмосфере шанхайских концессий и в условиях открытой международной метрополии эти общества стали важной платформой для общения и экспериментов художников. В первой половине XX века процесс переноса западной живописи в Шанхай происходил именно в контексте столкновения и взаимопроникновения китайской и западной культур. Если рассматривать это явление в рамках общей художественной мысли, то реализм, импрессионизм и экспрессионизм стали тремя наиболее характерными направлениями данного периода. Каждое из них имело собственные особенности в области художественных воззрений, эстетики и живописной техники, и именно через деятельность «западных художественных обществ» они постепенно проникали в Шанхай, предоставляя опорные ориентиры для формирования и трансформации стиля живописи маслом.

Реализм, как одно из первых западных художественных направлений, пришедших в Шанхай, получил широкое распространение благодаря таким обществам, как «Общество восточной живописи» и «Тяньмахуэй». Художники, вернувшиеся из-за рубежа, такие как Лю Хайсу (刘海粟) и Юй Цзифань (俞寄凡), подчеркивали значение работы с натуры и объективного воспроизведения, уделяя особое внимание светотеневой структуре и пластике формы. Это стремление к визуальной достоверности стало важной основой для первых китайских художников, осваивавших живопись маслом, и предложило им нормативный технический образец. Внутри обществ, через коллективные этюды на пленэре и выставочные обмены, реализм получил общее признание в Шанхае, постепенно соединяясь с социально-культурной действительностью и становясь важным средством отображения городской жизни, социальных явлений и даже национального нарратива. Можно сказать, что реализм заложил прочный технический фундамент для шанхайской живописи маслом и предложил первые пути её локализации.

Введение импрессионизма в Шанхае во многом было обусловлено деятельностью таких обществ, как «Тяньма хой» и «Общество белого гуся». Многие члены этих объединений имели опыт учёбы в Японии и были особенно восприимчивы к световым экспериментам и передаче мимолётных впечатлений, характерных для импрессионизма. В своём творчестве они стремились ослабить акцент на построении объёмной формы,

переключаясь на выражение текучести мазка и яркости цвета; их произведения в большей степени передавали эмоциональную атмосферу и индивидуальные переживания. Подобный художественный язык оказался особенно созвучен изображению шанхайских городских пейзажей: светотеневые эффекты на набережной Хуанпу, виды улиц Международного сэттльмента, оживлённая атмосфера «десяти ли променадов» (十里洋场) предоставляли богатый материал для импрессионистского наблюдения и выражения. Влияние импрессионизма придало шанхайской живописи маслом живость и свободу эстетического выражения, расширив рамки реалистической традиции.

В 1930-е гг. художники «западных художественных обществ» энергично вводили и подражали современному искусству, что свидетельствовало о трансформации художественной сцены Шанхая. Экспрессионизм, как противоположность реализму и импрессионизму, возник одновременно с футуризмом и стал одним из новых художественных движений, сосредоточенных на выражении внутреннего духовного движения и утверждении субъективного сознания как источника искусства. Его влияние наиболее ярко проявилось в деятельности авангардных объединений, таких как «Цзюэланьшэ». Художник Пань Сюньци (庞薰琹) выступал против механического и шаблонного реализма, стремясь к самовыражению через линии и формы; Ни Идэ (倪貽德) тяготел к экспрессии чистого цвета в духе фовизма; Ван Цзюань (王济远) искал сжатый и монументальный эффект позднего Сезанна; Чжан Сянь (张弦), начиная с копий Сезанна и немцев, создавал произведения с выраженным восточным колоритом. Эти художники, объединённые в рамках общества, демонстрировали радикальные художественные установки, активно вводили в практику западные современные стили, сея семена модернизма на шанхайской почве. Тем самым они придали живописи маслом в Шанхае более сложное духовное содержание и эстетическое измерение, открыв новые возможности для модернизации китайской живописи маслом.

В то же время стилевые трансформации, продвигаемые «западными художественными обществами», были тесно связаны с национальной идентичностью и политическим контекстом. После Движения 4 мая и в условиях общественной атмосферы «спасения нации и выживания» многие художники стали акцентировать в живописи маслом национальный дух и социальные темы. Национальный дух является предпосылкой существования и развития нации; чем более интернационализируется общество, тем ярче проявляются националистические черты. Независимое и самостоятельное государство должно основываться на национальной культуре. Как отмечал исследователь: «Искусство всегда должно опираться на национальную основу; жизнь нации является предметом художественного произведения; искусство — это национальное, народное» [\[15\]](#).

В своём «Манифесте» «Цзюэланьшэ» заявляло о «бунте против традиции, принятии модернизма и поиске локализации», что ярко отражало исторический контекст той эпохи. Художники «западных художественных обществ», с одной стороны, усваивая западное современное искусство, постепенно вводили в него выражение реальной жизни и национальных чувств; с другой стороны — использовали китайский дух «се-и» (写意, свободной живописной передачи) для интеграции и преобразования западных модернистских приёмов, придавая стилю всё более «китаизированный» характер.

Так, уже в 1920-е годы Ван Юэжи (王悦之) создал новый формат синтеза китайской и западной традиции, соединяя традиционную живописную манеру «се-и» с экспрессивным языком Запада; Ван Ячэнь (汪亚尘) и Сюй Бэйхун (徐悲鸿) применяли метод натуральных

этюдов западной школы в традиционной китайской живописи, а затем переносили приёмы китайской кистевой манеры в масляную живопись; творчество Гуань Ляна (关良) оказалось ещё более изысканным в своём синтезе: он сумел привнести в живопись маслом «дух» китайской живописи, подчёркивая, что «даже используя иностранные инструменты и отдельные техники для выражения китайских мыслей, чувств и национальных устремлений, произведение должно сразу восприниматься как китайская живопись маслом, и в этом отношении оно нисколько не уступает, а порой даже превосходит западные образцы» [\[16\]](#). Современник, западный исследователь Хью Уильямс (Hugh Williams), лично наблюдавший «множество совершенных опытов китайских художников по освоению западной живописи», писал: «Западная художественная традиция и её акцент на технике масляных красок в будущем непременно займут значительное место в китайской художественной среде, и результаты окажутся неизмеримо более значительными, чем сегодня...» [\[17\]](#).

Городская культурная среда дополнительно стимулировала локализацию живописи маслом. Шанхай, будучи самым процветающим индустриально-коммерческим центром Китая, был насыщен массовыми медиа — газетами, рекламой, кино и иллюстрированными журналами, которые формировали визуальные привычки публики. Члены «западных художественных обществ» нередко были активными участниками этих сфер: они выступали не только как художники-живописцы, но и как иллюстраторы, дизайнеры или педагоги. Благодаря этим множественным ролям живопись маслом перестала ограничиваться рамками «чистого искусства», постепенно впитывая в себя язык цвета и повествовательные приёмы коммерческого искусства. Так, на выставках обществ часто встречались произведения с яркой и непосредственной колористикой, с лаконичной и выразительной формой; это соответствовало эстетическим вкусам современного мегаполиса и способствовало включению живописи маслом в сеть массовой культурной коммуникации. В результате живопись маслом в Шанхае обрела новое социальное значение: она становилась не только результатом художественного эксперимента, но и способом самовыражения городской культуры.

В целом, шанхайские «западные художественные общества» в процессе формирования стиля и локализации живописи маслом в XX веке всегда находились на пересечении двух сил: с одной стороны, они были получателями и трансляторами западных стилей, позволявшими художникам своевременно следить за международными тенденциями; с другой стороны, они выступали как движущая сила трансформации стиля, постоянно адаптируя художественные средства и нарративную логику в их соединении с социальной реальностью. Именно через посредничество «западных художественных обществ» шанхайская живопись маслом смогла в условиях многомерного напряжения — «Запад — Китай», «академия — общество», «традиция — модерн» — постепенно выработать стиль, обладающий как региональной спецификой, так и временной актуальностью. Это не только важный этап в истории шанхайской живописи маслом, но и значимый аспект исследования истории современного китайского искусства.

#### **IV. Историческое значение и академическая ценность «западных художественных обществ» в развитии шанхайской живописи маслом**

Обращаясь к развитию шанхайской живописи маслом в первой половине XX века, нельзя недооценивать роль «западных художественных обществ». Они были не только важными платформами художественной деятельности, но и посредническими звеньями в формировании живописных стилей, в образовательной практике и в реализации социальных функций искусства. То, что шанхайская живопись смогла приобрести

уникальное влияние в масштабах всей страны, объясняется не только особым географическим и культурным контекстом города, но и тесной связью с коллективной деятельностью этих обществ. От распространения искусства и обучения технике до просветительской функции идей — «западные художественные общества» различными способами вовлекались в академическую и социальную экосистему живописи маслом, способствуя её постоянному приспособлению к новым историческим условиям. Можно сказать, что без их активной деятельности траектория развития шанхайской живописи вряд ли приобрела бы сегодняшний облик.

Историческое значение «западных художественных обществ» прежде всего проявилось в их функции преодоления ограничений академического образования. В условиях, когда система была ещё несовершенной, а образовательные ресурсы ограничены, эти общества предоставляли молодым художникам возможность войти в мир искусства и создавали пространство для обучения и обмена опытом через выставки, публикации и коллективные пленэры. Именно в этом относительно свободном пространстве художники могли познакомиться с разнообразными художественными течениями и осуществлять самостоятельные эксперименты и поиски. Подобная «дополняющая» роль в значительной мере способствовала популяризации и социализации живописи маслом, благодаря чему она постепенно выходила за пределы академических стен и входила в более широкий социальный контекст. В то же время деятельность обществ на каждом историческом этапе была тесно связана с социальной реальностью: они откликались на требования времени в своих произведениях, формируя особый путь взаимодействия живописи и общества.

Во-вторых, «западные художественные общества» оказали глубокое влияние на формирование и локализацию художественных стилей. Они были не только каналами распространения западных направлений, но и экспериментальными площадками для их трансформации и новаторского развития. В рамках коллективной практики этих обществ живопись маслом постепенно перестала восприниматься лишь как «заимствованный» феномен, превращаясь в художественный язык, способный выражать социальную память и национальный дух Китая. Особенно в многонациональном и культурно многослойном Шанхае, «западные художественные общества» через постоянное согласование напряжения «внешнее — внутреннее» способствовали разнообразию и регионализации стилей. Такая практика стала основой для формирования уникальной исторической генеалогии шанхайской живописи маслом, а её опыт — важным ориентиром в исследовании модернизационных трансформаций китайской живописи в целом.

Наконец, с точки зрения академической ценности, исследование «западных художественных обществ» позволяет не только расширить рамку повествования истории шанхайской живописи, но и исправить прежнюю тенденцию в историографии искусства, где чрезмерно акцентировались либо «индивидуальные мастера», либо «академические институты». Общество как форма коллективной структуры отражает иной тип художественной логики — кооперацию внутри группы и социальное взаимодействие как важнейшие факторы в истории искусства. Такой подход позволяет выявить социально-культурные основания развития живописи маслом и углубить понимание общей конфигурации истории современного китайского искусства. Поэтому включение «западных художественных обществ» в рамки исследования истории шанхайской живописи является не только восстановлением исторической справедливости, но и методологическим расширением и переосмыслением современных способов написания истории искусства.



## Библиография

1. ДУ ШАОХУ. От литературных собраний к "западным художественным обществам": исторические трансформации групповой деятельности художников в начале Республики // Вестник Шэньсийского педагогического университета (серия философии и социальных наук). – 2013. – № 42(01). – С. 161.
2. ЦЯО ЧЖИЦЯН. Исследование художественных обществ в Китае нового времени // Ханчжоу: Чжэцзянский университет, докторская диссертация, 2005. – С. 10.
3. ХУАН КЭ. Записки по истории изобразительного искусства Шанхая. – М.: Шанхай: Народное издательство изобразительного искусства, 2000.
4. ВАН ЧЖЭН. Хроника изобразительного искусства Шанхая. – М.: Шанхайское иллюстрированное издательство, 2005.
5. ВАН ДУАН. Ежегодник изобразительного искусства. – М.: Издательство Академии общественных наук Шанхая, 1947.
6. ГУН ЮНЬБЯО. Очерки по истории шанхайской школы масляной живописи. – М.: Шанхайское народное издательство, 2017. – С. 19.
7. СЮЙ ЧЖИНАО. Записки о художественных обществах Китая. – М.: Шанхайское иллюстрированное издательство, 1994. – С. 25.
8. ДУ ШАОХУ, НИУ ДУНДУН. Ассоциативные практики художников в начале республики: на примере деятельности в публичной сфере художественных обществ // Художественные исследования. – 2018. – № 32(02). – С. 36.
9. СЮЙ ЧАНМИН. История изобразительного искусства Шанхая. – М.: Шанхайское иллюстрированное издательство, 2004.
10. СИН ХАО. Исследование шанхайских художественных обществ периода Республики (1912–1937) // Хэбэйский университет, 2020. – С. 119.
11. ЧЭНЬ ЧАНТЯН. Культурная легитимность и практические стратегии художественных преобразований // Шаньдунский педагогический университет, 2015. – С. 119.
12. ЛАН ШАОЦЗЮН, ШУЙ ТЯНЬЧЖУН. Избранные тексты по китайскому искусству XX века. – М.: Шанхайское иллюстрированное издательство, 1999. – С. 545.
13. ЛИ ЧАО. История масляной живописи Шанхая. – М.: Шанхайское народное издательство изящных искусств, 1995. – С. 50.
14. ДУ ШАОХУ. "Хэцюнь каймэн" – исследование китайских западных художественных обществ начала XX века // Китайский институт исследований в области искусства, 2009. – С. 48.
15. Е ЦЮЮАН. Национальность и интернациональность искусства. – М.: Шанхайский объединенный книжный магазин, 1929. – С. 27.
16. ЛИ ЧАО. История современной китайской живописи маслом // Шанхайское иллюстрированное издательство, 2007. – С. 263.
17. ХЬЮ УИЛЬЯМС. Исключительно значимая выставка в современном китайском искусстве // Арт-еженедельник. – 1932. – № 3. – С. 14.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Статья «Исследование взаимодействия между западными художественными обществами



и развитием масляной живописи в Шанхае в первой половине XX века» стремится, как пишет сам автор, «с организационно-коллективной точки зрения заново рассмотреть траекторию развития шанхайской масляной живописи в первой половине XX века». Сразу отметим, что исследователь прекрасно справился с этой задачей.

Методология исследования разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы. Автор подчеркивает, что "на основе архивов, газетных публикаций и научных трудов проводится систематизация деятельности и организационной структуры основных западных художественных обществ Шанхая в первой половине XX века".

Актуальность статьи необычайно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к истории и культуре Востока, в т.ч. живописи. Сам автор отмечает, что «сравнительно мало трудов, в которых «западные художественные общества» рассматриваются как коллективная и организационная сила, систематически анализирующая их функции и место в развитии масляной живописи».

Научная новизна работы также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза.

Автор ставит перед собой цель - «установить связь между макроисторическим контекстом и конкретными примерами, чтобы продемонстрировать сложность и многоуровневое значение западных художественных обществ в развитии масляной живописи в Шанхае», по его собственным словам. На наш взгляд, ему это блестяще удалось.

Перед нами – достойное научное исследование, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается обилием полезной информации и важными выводами. Особо отметим, что стиль автора характеризуется оригинальностью и логичностью, доступностью и высокой культурой речи. Статья четко и логично выстроена, имеет 3 части: введение, основную часть и выводы. Автор тщательно анализирует разнообразные источники и приводит исторические подробности, связанные с изучаемым им предметом. Очевидна глубина его знаний, что он блестяще демонстрирует на всем протяжении работы.

Остановимся на ряде положительных моментов. Пожалуй, самое привлекательное в этой работе – ее четко выстроенная структура и обилие правильных выводов. Автор делит исследование на главы: «Возникновение западных художественных обществ в Шанхае и распространение масляной живописи; II. Взаимодействие «западных художественных обществ» и системы художественного образования Шанхая; III. «Западные художественные общества» и формирование стиля шанхайской живописи маслом и его локализация».

Мы уже отмечали глубину знаний исследователя, которая сквозит во всем тексте. В подтверждение приведем несколько примеров: «Эти «западные художественные общества» были не только распространителями художественных стилей, но и в определённой степени выполняли функции художественного образования. Так как академическое обучение в тот период имело ограниченный охват, западные художественные общества посредством выставок, лекций и коллективных пленэров распространяли знания об искусстве масляной живописи, формировали интерес к живописи у молодёжи и повышали уровень профессиональной подготовки». Или: ««Западные художественные общества» не только сыграли важную роль в распространении живописи маслом и развитии образовательной системы, но и глубоко повлияли на формирование стилового облика шанхайской школы».

Автора также отличает умение превосходно делать промежуточные выводы в ходе исследования, а именно: «Важно отметить, что появление западных художественных

обществ было не только стихийным результатом художественной практики, но и тесно связано с социально-политической ситуацией того времени», - пишет он. Или еще один из примеров: «Таким образом, западные художественные общества в Шанхае первой половины XX века были не только мостом для распространения масляной живописи, но и важным двигателем её локализации. Благодаря им шанхайская живопись с самого начала сочетала в себе международные и национальные черты, что придаёт этому опыту уникальное значение в истории китайской масляной живописи».

Весьма похвально, что автор снабдил работу рядом рисунков:

«Рис. 1. 1919 г., члены общества «Тяньмахой». Слева направо: Чжан Чэньбо, Ян Цинпань, Дин Сун, Тан Цзишэн, Ван Цзюань, Цзян Сяоцзянь и др». Они помогают читателю глубже погрузиться в предмет исследования.

Библиография исследования обширна, включает основные иностранные источники по теме, оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам достаточна и сделана на достойном профессиональном уровне. Выводы, как мы уже отмечали, сделаны серьезные и обширные, вот лишь часть их них (автор выделяет 3 пункта) : «Во-вторых, «западные художественные общества» оказали глубокое влияние на формирование и локализацию художественных стилей. Они были не только каналами распространения западных направлений, но и экспериментальными площадками для их трансформации и новаторского развития. <...> Наконец, с точки зрения академической ценности, исследование «западных художественных обществ» позволяет не только расширить рамку повествования истории шанхайской живописи, но и исправить прежнюю тенденцию в историографии искусства, где чрезмерно акцентировались либо «индивидуальные мастера», либо «академические институты».

На наш взгляд, статья будет иметь большое значение для разнообразной читательской аудитории - художников, студентов и педагогов, историков, искусствоведов и т.д., а также всех тех, кого интересуют вопросы живописи и международного культурного сотрудничества.