

УДК 008**Китайский реализм в живописи: вековая трансформация от споров о путях развития к культурному самосознанию****Ван Хунфу**

Аспирант,
Российский государственный
художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова,
125080, Российская Федерация, Москва, Волоколамское шоссе, 9;
e-mail: art126833588@126.com

Аннотация

В начале XX века китайское художественное сообщество, оказавшееся в эпицентре столкновения восточной и западной цивилизаций, вступило в период глубоких размышлений о модернизации живописи. Ожесточённая полемика между Сюй Бэйхуном (1895–1953) и Сюй Чжимо (1897–1931), разгоревшаяся в 1929 году и вошедшая в историю как «спор двух Сюй», стала подобием раската грома, прорвавшего ночную тишину, и вывела вопрос о путях развития китайской живописи в центр общественного внимания. Этот спор представлял собой не просто столкновение художественных воззрений двух деятелей искусства, но стал отражением глубокого конфликта между социальным и эстетическим модернизмом, обострившимся в процессе модернизации китайского искусства. За последующие сто лет реализм в китайской живописи прошёл три стадии трансформации — от заимствования техники до идеологического конструирования и пробуждения культурной субъектности. В этом сложном диалоге между традицией и современностью, Востоком и Западом, оформилась уникальная траектория локализованного развития. Настоящая статья берёт «спор двух Сюй» в качестве логической отправной точки и, опираясь на художественную практику различных исторических периодов, стремится проследить эволюцию китайского реализма и раскрыть его культурное значение.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Хунфу. Китайский реализм в живописи: вековая трансформация от споров о путях развития к культурному самосознанию // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 6А. С. 244-252.

Ключевые слова

Китайская реалистическая живопись, модернизация, столкновение Востока и Запада, локализованное развитие.

Введение

В 1929 году, во время проведения Всекитайской художественной выставки, Сюй Бэйхун (1895–1953) опубликовал статью «Сомнение», в которой резко обрушился на западное модернистское искусство, назвав произведения Сезанна, Матисса и других представителей модернизма «бессовестными» и открыто провозгласил реализм «единственно праведным и светлым путём» для развития китайского искусства [Сюй Бэйхун, 1929]. Его критика не сводилась к спорам о стилях, а отражала социально-политический контекст эпохи борьбы за выживание нации. Сюй Бэйхун стремился с помощью реалистического подхода пробудить у народа сознание реальности и наделить искусство функцией общественного преобразования.

Сюй Чжимо (1897–1931) в ответной статье «Я тоже “Сомневаюсь”» признал стремление Сюй Бэйхуна к художественным реформам, но выступил против его категоричности. Он настаивал, что художественная критика должна исходить из «живого чувства», а главным критерием оценки искусства должен быть вопрос об «истинности» и «ложности» [Сюй Чжимо, 1929]. С его точки зрения, ценность искусства заключалась не в служении обществу, а в выражении индивидуального опыта и формальном новаторстве — это отражало стремление к эстетической модернизации.

Полемика между двумя Сюй быстро вызвала интерес в академической среде. Ли Иши (1886–1942) в статье «Я не “Сомневаюсь”» поддержал позицию Сюй Бэйхуна, выразив тревогу по поводу чрезмерного увлечения западным модернизмом и его угрозы национальной самобытности китайского искусства. В то же время Цай Юаньпэй (1868–1940) в своей работе «Относительность художественной критики» дипломатично выразил приверженность идее плюрализма художественных взглядов. Эта дискуссия стала подобием многогранной призмы, сквозь которую отразилась коллективная тревога китайского художественного сообщества в условиях перехода от традиции к модернизации и разнообразным поискам путей развития.

Сущностные расхождения в понимании модернизации

В своей сущности противостояние между Сюй Бэйхуном (1895–1953) и Сюй Чжимо (1897–1931) отражает конфликт двух ценностных ориентаций — «социальной модернизации» и «эстетической модернизации». Подход Сюй Бэйхуна к реализму был глубоко укоренён в традиционной китайской интеллектуальной парадигме «служения обществу и применимости знаний». Он рассматривал реалистические методы академического западного искусства как эффективное средство реформирования китайской литературной живописи, оторванной от действительности, и стремился с помощью точного анатомического анализа и перспективы изобразить реальную жизнь, направляя внимание зрителя на социальные проблемы. Его художественная концепция органично соответствовала насущным потребностям китайского общества начала XX века в национальном спасении, и тем самым реализм вышел за рамки художественного метода, став культурным инструментом в руках интеллигенции, стремящейся к переосмыслению народного сознания.

В то же время Сюй Чжимо (1897–1931), представляющий эстетическую модернизацию, настаивал на автономии искусства и его формальной самодостаточности. С его точки зрения, ценность искусства заключалась не в служении обществу, а в создании чистого эстетического опыта и в самовыражении как со стороны художника, так и со стороны зрителя. Эта идея была глубоко вдохновлена западным модернизмом и направлена на преодоление утилитарных

ограничений традиционного искусства, прокладывая путь к формальным инновациям в китайской живописи. Как подчёркивает Пан Гункай в своей работе «Путь китайского современного искусства», напряжённость между этими двумя полюсами составила внутреннюю движущую силу модернизации китайского изобразительного искусства — и эта антиномия продолжает оказывать влияние на современную художественную практику до настоящего времени [Пан Гункай, 2012].

Историческое эхо и современные импликации

Влияние «спора двух Сюй» преодолело рамки времени и стало ключевым нарративом в дискурсе китайской художественной модернизации. В 1980-х годах в рамках движения «Новая волна искусства 1985 года» был заново осмыслен тезис Сюй Чжимо о «формальной революции»: молодые художники, вооружённые западным модернистским мышлением, инициировали волну восстания против традиции и стремления к художественной автономии. Параллельно с этим реалистическая линия Сюй Бэйхуна продолжила развитие в историко-тематических произведениях XXI века — особенно в рамках запущенного Министерством культуры в 2004 году проекта «Создание произведений искусства на тему важнейших событий новейшей истории Китая», который представляет собой современную интерпретацию социальной функции реализма.

Шао Дачжэнь (род. 1934) в своей работе «О китайском современном искусстве» подчёркивает, что суть данного спора заключается в вечном противоречии между автономией искусства и его социальной ангажированностью [Сюй Чжимо, 1929]. В современном искусстве это противоречие проявляется следующим образом: с одной стороны, часть художников сохраняет реалистическую традицию и с критической перспективы исследует социальные последствия урбанизации; с другой — всё большее число авторов стремится к современной трансформации реалистического языка, сочетая абстрактные формы, концептуальные высказывания и социальную чувствительность. Таким образом, модернизационная дилемма, выявленная в «споре двух Сюй», до сих пор остаётся неотъемлемой теоретической проблемой развития китайского искусства [Шао Дачжэнь, 1996].

Процесс локализации: тройная вариация от технического заимствования к культурному самосознанию. Техническое заимствование и духовное сращивание (1900–1940-е годы): начальный этап слияния Востока и Запада

В начале XX века пионеры китайского изобразительного искусства, такие как Сюй Бэйхун (1895–1953) и Ли Шутун (1880–1942), отправились в Европу, положив начало систематическому освоению западного реализма. Обучение Сюй Бэйхуна в Парижской высшей школе изящных искусств позволило ему глубоко осознать ценность научной системы изображения. Он выступил с утверждением: «рисунок является основой всех изобразительных искусств». В своих работах, таких как "Пятьсот воинов Тянь Хэна" (рис. 1), он сочетал неоклассические анатомические методы Давида с духом китайского традиционного интеллектуального мужества, создав модель «китайской души на западной технике». Ли Шутун, в свою очередь, объединил эксперименты импрессионистов со светом и цветом с восточной эстетикой сдержанности, создав в картине "Полуобнажённая женщина" уникальный художественный язык, сочетающий западную реалистическую технику и восточную поэтичность.



Рисунок 1 - «Пятьсот воинов Тянь Хэна», Сюй Бэйхун (1895–1953), 349×197 см, масло на холсте, 1928 год. Собрание Национального музея Китая.《田横五百士》: 徐悲鸿 (1895-1953), 349×197cm, 布面油画, 1928 年, 中国国家博物馆收藏

Реализм того периода в сущности был попыткой китайской интеллигенции, используя западные технические средства, осуществить культурный прорыв. С помощью реализма художники стремились преодолеть шаблонность традиционной литературной живописи, превратив искусство в инструмент просвещения народа и преобразования общества. Как сказал Сюй Бэйхун: «Наша цель — не в подражании древности, а в открытии нового; не в утешении, а в служении обществу». Этот синтез технического заимствования и духовного сращивания заложил фундамент для модернизации китайской живописи.

Красная эстетика и национализация (1940–1970-е годы): визуальное воплощение идеологии

Специфический исторический контекст антияпонской войны и основания КНР способствовал повороту реалистической живописи к построению "красной эстетики". В период антияпонской войны Фэн Фасы (1914–2009) в своей работе «Ловля вшей» (рис. 2), написанной в манере Курбе, передал страдания народа через бытовую сцену с солдатом. В Яньане Ван Шико (1911–1973) в картине «Перевоспитание хулигана» использовал методы социалистического реализма, заимствованные из СССР, чтобы изобразить крестьян как символ революционного идеала, подчёркивая политическую функцию искусства.

После основания КНР реализм сочетался с революционным романтизмом, породив целую плеяду классических произведений. Так, в работе Чжан Цзяньцзюня (1931–) «Пятеро героев с горы Ланъя» фигуры солдат изображены монументально, как скалы, а фон с дымом войны дополнен мотивами летающих божеств из фресок Дуньхуана — это пример синтеза революционной тематики и традиционной эстетики. Дон Сивэнь (1914–1973) в «Церемонии основания государства» (рис.3) использует декоративную палитру, вдохновлённую фресками дворца Юнлэгу, создавая торжественную атмосферу, ставшую эталоном «национализации социалистического искусства». В этот период в качестве технической основы применялась система рисунка Чистякова, наряду с заимствованием элементов традиционной китайской

культуры. Так был заложен фундамент локализованного реалистического художественного языка.



Рисунок 2 - «Ловля вшей», Фэн Фасы (1914–2009), 148×118,5 см, масло на холсте, 1948 год. Собрание Музея Центральной академии изящных искусств. 图 2：《捉虱子》：冯法祀 (1914—2009)，148×118.5cm，布面油画，1948年，中央美术学院美术馆藏



Рисунок 3 - «Церемония основания государства», Дон Сивэнь (1914–1973), 230×400 см, масло на холсте, 1953 год. Собрание Национального музея Китая. 图 3：《开国大典》：董希文 (1914—1973)，230×400cm，布面油画，1953年，中国国家博物馆收藏

Множественная реконструкция и культурное самосознание (1980-е — XXI век) : пробуждение и преодоление субъектности

Идеологическое освобождение после реформ и открытости дало реалистической живописи импульс к многообразным поискам. В «Таджикской невесте» (рис.4) Цзинь Шанъи (1934–) сочетает классические живописные приёмы с настроением тушевой живописи, мягким светотеневым моделированием и утончённой палитрой, создавая поэтический эффект «лунного сияния». Его теория «поиск абстрактной структуры в реализме» открыла новый вектор развития. В работе Чжан Цзяньцзюня «Прилив» образ бурлящей зелёной волны олицетворяет реформаторскую волну, а свободное использование цвета и мазка соединяет социальную обеспокоенность с формальной инновацией.



Рисунок 4 - «Таджикская невеста», Цзинь Шанъи (1934–), 60×50 см, масло на холсте, 1983 год. Собрание Национального художественного музея Китая.图 4 : 《塔吉克新娘》 : 靳尚谊 (1934—) , 60×50cm, 布面油画, 1983 年, 中国美术馆收藏

В жанре исторической живописи Чэнь Ифэй (1946–2005) в произведении «Гибель династии Цзян» использует кинематографическую композицию с широким углом, сопоставляя разбитую глазурь и падающие эмблемы, чтобы символически деконструировать исторический нарратив, открывая путь «эпическому реализму». Лю Сяодун (1963–) в «Новые переселенцы из Трёх ущелий» (рис.5) с помощью документального письма изображает судьбы простых людей в период социальной трансформации, включая экзистенциальный вопрос в объективное описание, что говорит о глубокой переоценке реализма новым поколением художников.

Современный реализм этой эпохи демонстрирует ярко выраженное культурное самосознание: художники уже не ограничиваются подражанием западной технике или иллюстрацией идеологии, а с открытостью восприятия интегрируют разнообразные художественные идеи, в диалоге между традицией и современностью, Востоком и Западом, выстраивая реалистическую систему с китайской культурной субъектностью.



Рисунок 5 - «Новые переселенцы из Трёх ущелий», Лю Сяодун (1963–), 1000×300 см, масло на холсте, 2004 год. Частное собрание. 图5: 《三峡新移民》: 刘小东 (1963—), 1000×300cm, 布面油画, 2004年, 私人收藏

Шао Дачжэнь (1934–) подчёркивает, что китайская живопись должна идти по пути модернизации, выражая современные чувства и сознание. Он отмечает, что внедрение реализма вновь направило китайскую живопись к жизни и обогатило её выразительные средства. Однако также существует проблема избыточной ориентации на внешнее сходство. Только когда реализм перестаёт быть техническим стандартом и становится носителем культурного высказывания, китайская живопись действительно преодолевает порог модерности [Шао Дачжэнь, 2006].

Заключение

От расхождений в путях «спора двух Сюй» до столетнего опыта локализации, развитие реалистической живописи в Китае постоянно сопровождалось столкновением и синтезом традиции и современности, Востока и Запада. Полемика между Сюй Бэйхуном и Сюй Чжимо — это по сути проекция коллективной тревоги китайского искусства перед лицом модерности и поиск культурной идентичности; а художественная практика различных исторических периодов представляет собой процесс постепенного преодоления этой тревоги и утверждения культурной субъектности.

Столетний путь демонстрирует ясную эволюционную траекторию: от технического заимствования и духовного сращивания, через идеологически управляемую национализацию, к культурному самосознанию в условиях множественности. Реалистическая живопись в Китае не только пережила модернизацию форм, но и глубоко участвовала в формировании духовного образа современного Китая. В эпоху культурной множественности продолжающийся вековой художественный эксперимент напоминает нам: подлинная культурная уверенность рождается не в отторжении иного, а в творческой трансформации чуждого, в диалоге между традицией и

модерностью. Подобно тому, как настенные росписи Дуньхуана, веками впитывавшие элементы искусства Запада, обрели самобытность, китайская реалистическая традиция также будет расцветать в столкновении и слиянии.

Библиография

1. Шао Дачжэнь. Важно — дух и качество реализма // Китайская живопись и каллиграфия, 2006, №3, с. 142–143.
2. Сюй Бэйхун. «Хуо: Беспрецедентная художественная выставка в Китае» // Мэйчжань, 1929, №5, с. 1.
3. Сюй Чжимо. «Я тоже “Хуо”»: Письмо господину Сюй Бэйхуну» // Мэйчжань, 1929, №5, с. 1–4.
4. Пан Гункай. Путь китайского современного искусства. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2012. С. 178–185.
5. Шао Дачжэнь. О китайском современном искусстве. Цзянсу: Издательство «Цзянсу мэйшу», 1996. С. 89.

Chinese Realism in Painting: A Century-Long Transformation from Debates on Development Paths to Cultural Self-Awareness

Wang Hongfu

Graduate Student,
Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts,
125080, 9, Volokolamskoe hgw., Moscow, Russian Federation;
e-mail: art126833588@126.com

Abstract

At the beginning of the 20th century, the Chinese art community, finding itself at the epicenter of the clash between Eastern and Western civilizations, entered a period of profound reflection on the modernization of painting. The fierce polemic between Xu Beihong (1895–1953) and Xu Zhimo (1897–1931), which erupted in 1929 and went down in history as the “Debate of the Two Xus,” was like a thunderclap piercing the silence of the night, bringing the question of the development paths of Chinese painting to the forefront of public attention. This debate was not merely a clash of artistic views between two art figures but reflected a deep conflict between social and aesthetic modernism that intensified during the modernization of Chinese art. Over the following hundred years, realism in Chinese painting underwent three stages of transformation—from the borrowing of techniques to ideological construction and the awakening of cultural subjectivity. In this complex dialogue between tradition and modernity, East and West, a unique trajectory of localized development took shape. This article takes the “Debate of the Two Xus” as its logical starting point and, drawing on the artistic practice of different historical periods, seeks to trace the evolution of Chinese realism and reveal its cultural significance.

For citation

Wang Hongfu (2025) Kitayskiy realizm v zhivopisi: vekovaya transformatsiya ot sporov o putyakh razvitiya k kul'turnomu samosoznaniyu [Chinese Realism in Painting: A Century-Long Transformation from Debates on Development Paths to Cultural Self-Awareness]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (6A), pp. 244-252.

Keywords

Chinese realistic painting, modernization, East-West clash, localized development.

References

1. Shao Dazhen. What is important is the spirit and quality of realism // Chinese Painting and Calligraphy, 2006, No. 3, pp. 142-143.
2. Xu Beihong. "Huo: An unprecedented art exhibition in China" // Meizhan, 1929, No. 5, p. 1.
3. Xu Zhimo. "I am also a Huo: A Letter to Mr. Xu Beihong" // Meizhan, 1929, No. 5, pp. 1-4.
4. Pan Gunkai. The path of Chinese contemporary art. Beijing: Peking University Press, 2012. pp. 178-185.
5. Shao Dazhen. About Chinese contemporary art. Jiangsu: Jiangsu Meishu Publishing House, 1996. p. 89.