Искусство Евразии. 2025. № 3 (38). С. 124–141. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (3), pp. 124–141. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036(510)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.007

Творчество и педагогическое наследие Цзян Чжаохэ в контексте трансформации китайской фигуративной живописи XX века

Ли Лиянь

Независимый исследователь, Хэ Гань, Китайская Народная Республика
2826676977@qq.com

Аннотация. Статья посвящена творчеству Цзян Чжаохэ (1904–1986) — выдающегося китайского художника, чьи работы отражают социальные и культурные изменения Китая XX века. В последние десятилетия в Китае и за его пределами наблюдается активный интерес к художественному наследию мастера. Его работы постоянно экспонируются, становятся темой научных публикаций и диссертаций, в которых рассматриваются вопросы соединения традиций и современных тенденций, преобразования фигуративной живописи, а также инноваций в преподавании изобразительного искусства. Однако, несмотря на растущее внимание, комплексный анализ его художественного метода как особой формы межкультурного визуального мышления до сих пор не был осуществлен. В данной статье представлен формально-стилистический анализ ключевых произведений, выявляющий особенности композиции и линий в его картинах. Семиотический подход позволил раскрыть символическое значение образов и сюжетов. Особое внимание уделено авторским техникам Цзян Чжаохэ, включая мастерское владение тушью и кистью, использование светотени и интеграцию западных методов рисунка, а также его педагогическому наследию как преподавателя Академии художеств. В работе рассмотрены критические отзывы современников и учеников о вкладе Цзян Чжаохэ. Отмечается, что его творчество, объединив традиции и новаторство, сыграло важную роль в эволюции национальной художественной традиции и формировании культурной идентичности Китая.

Ключевые слова: искусство XX века, китайская живопись, гохуа, реализм, Цзян Чжаохэ, формальный анализ, семиотический подход, композиция, линия, символизм, педагогическое наследие, культурная идентичность

Для цитирования: Ли Лиянь. Творчество и педагогическое наследие Цзян Чжаохэ в контексте трансформации китайской фигуративной живописи XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 124–141. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.007.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1227.

© Ли Лиянь, 2025

Original article

The art and pedagogical legacy of Jiang Zhaohe in the context of the transformation of Chinese figurative painting in the 20th century

Li Liyan

Independent researcher, He Gang, People's Republic of China
2826676977@qq.com

Abstract. This article focuses on the work of Jiang Zhaohe (1904–1986), an outstanding Chinese artist whose artworks reflect the social and cultural changes in China in the 20th century. In recent decades, scholars and art enthusiasts have shown a strong interest in the artistic legacy of the master, both in China and beyond. His paintings are constantly exhibited, becoming the focus of scholarly publications and dissertations that examine the fusion of tradition and modern trends, the evolution of figurative painting, and advancements in art teaching. However, despite the increased attention, there has not yet been a comprehensive analysis of his artistic method as a unique form of intercultural visual thinking. This article presents an in-depth analysis of key works, revealing the features of composition and line in his paintings. A semiotic approach allows us to reveal the symbolism of images and plots. Particular attention is paid to Jiang Zhaohe's distinctive techniques, including his masterful use of ink and brush, chiaroscuro techniques, and the incorporation of Western drawing methods, as well as his pedagogical work as a teacher at the Academy of Fine Arts. The paper examines critical reviews of Jiang Zhaohe's contemporaries and students regarding his impact. It is noted that his work combined tradition and innovation, playing an important role in the development of the national artistic tradition and the formation of China's cultural identity.

Keywords: 20th century art, Chinese painting, Guohua, realism, Jiang Zhaohe, formal analysis, semiotic approach, composition, line, symbolism, pedagogical legacy, cultural identity

For citation: Li, Liyan (2025) 'The art and pedagogical legacy of Jiang Zhaohe in the context of the transformation of Chinese figurative painting in the 20th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 124–141. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.007.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1227. (In Russ.)

Введение

Художественный метод Цзян Чжаохэ (蒋兆和, 1904–1986) представляет собой одно из ключевых явлений в истории китайского изобразительного искусства XX века. Он сформировался на стыке традиционной живописи тушью (гохуа, 国画) и западных реалистических техник, что позволяет рассматривать Цзян Чжаохэ не только как художника, но и как реформатора изобразительного языка. Творчество мастера не просто отразило исторические катаклизмы — от Синьхайской революции до основания КНР, но и оформило эстетический отклик на них, создав новые формы визуального гуманизма.

В последние десятилетия художественное наследие Цзян Чжаохэ активно изучается как в Китае, так и за рубежом, регулярно становится предметом выставок, научных статей и диссертационных исследований, затрагивающих вопросы синтеза традиции и модернизма, трансформации жанра фигуративной живописи, а также педагогических реформ в области изобразительного

искусства. Однако, несмотря на возрастающий интерес, до сих пор не предложено системного анализа его художественного метода как особой формы межкультурного визуального мышления.

Настоящее исследование призвано восполнить данный пробел. В центре внимания — художественный метод Цзян Чжаохэ как инструмент синтеза традиционной тушевой живописи и реализма.

В исследовании использованы как первичные *источники* — живописные произведения художника, его теоретические заметки и архивные материалы, так и вторичные — исследования китайских авторов, каталогизирующие и интерпретирующие его творчество. Подобная систематизация источников позволяет выстроить многослойную картину художественного пути Цзян Чжаохэ и оценить его вклад с разных исследовательских позиций — формальной, историко-социальной и культурологической.

К первичным источникам относятся собственно произведения Цзян Чжаохэ, в частности свиток «Беженцы» (1943), «Портрет старика, продающего закуски» (1937), а также серия «Матери Китая». Репродукции этих работ публиковались в выставочных каталогах, таких как «Тушевые жанровые картины Цзян Чжаохэ» [1], и стали материалом искусствоведческого анализа. Их выбор и значимость обусловлены тем, что эти произведения фиксируют основные принципы авторской техники и содержательно репрезентируют эпоху. Кроме того, к исследованию привлечены тексты самого художника — статьи и лекции, опубликованные в журналах «Искусство» (美术) и «Народная живопись» (人民美术), где Цзян Чжаохэ формулирует свои эстетические взгляды.

Важным источником являются выставочные каталоги, среди которых выделяются издания Национального художественного музея Китая (NAMOC) и Шанхайского художественного музея. Они не только документируют экспозиционную историю произведений Цзян Чжаохэ, но и содержат биографические справки, критические заметки современников и фрагменты из писем.

Вторичные источники включают научные публикации об искусстве XX века, включая труды китайских искусствоведов (Яо Юдо [2], Шэнь Пэн [3], Лю Силинь [4]) и обсуждения на конференциях [5; 6; 7]. Важным дополнением стали каталоги национальных выставок, где творчество Цзян Чжаохэ рассматривалось в сравнительном ключе с наследием других представителей реалистического направления. Эти источники позволяют проследить рецепцию его метода в академической и музейной среде, а также выявить новизну его подхода к тушевой живописи.

Отдельное внимание уделено анализу китайской художественной критики 1930–1950-х годов, поскольку именно в этот период формировалась теоретическая база современного искусства Китая, включая полемику о роли реализма, национальной формы и художественного синтеза.

Книга «Цзян Чжаохэ об искусстве» [4], изданная под редакцией Лю Силиня, сосредоточена на проблемах фигуративной живописи и ее преподавания в Китае XX века. Автор представляет живопись как нравственное свидетельство времени, противопоставляя ее придворной традиции и академическому формализму. Ключевым достоинством сборника является соединение личных размышлений художника и описания конкретных методик преподавания, что делает текст важным источником по истории художественного образования. Вместе с тем текст страдает от излишней декларативности и ограниченности реалистической парадигмой: социальная роль искусства выдвигается на первый план, в то время как эстетический и символический анализы остаются без должного внимания.

«Полное собрание произведений выдающихся художников Китая: Цзян Чжаохэ» под редакцией Лю Силиня [8] строится преимущественно как альбом с комментариями, где центральное место занимает серия «Беженцы». Издание подчеркивает гуманистический пафос творчества художника и его стремление соединить традицию тушевой живописи с западным рисунком, но подача материала остается в русле биографического и иллюстративного подхода и ограничивается лишь описанием сюжетов и внешних обстоятельств создания произведений. Образы страдающих фигур трактуются как прямое отражение исторической трагедии, но не рассматриваются как сложная система знаков или как элемент визуальной культуры эпохи. Не проводится детальное сопоставление с «традицией передачи духа» или с моделями социального реализма, хотя именно эти сравнения могли бы раскрыть амбивалентность и многослойность серии «Беженцы». Тем не менее главная ценность книги состоит в сохранении художественного материала и фиксации гуманистической интенции художника. Однако ей недостает методологической глубины: серия художественных произведений представлена как эмоциональное свидетельство, но не как объект иконографического или культурно-визуального анализа. Это делает издание важным источником, но не завершенным исследованием художественного языка и символической структуры работ Цзян Чжаохэ.

Попыткой исследования художественного пути мастера и его роли в становлении современной китайской тушевой живописи стала статья Лю Тяньцюаня «Творческий метод китайского живописца Цзян Чжаохэ» [9]. Центральным объектом анализа

в ней является свиток «Беженцы», где в эпической форме воплощены страдания и стойкость народа в годы японской оккупации. Автор подчеркивает синтез традиции «гохуа» и европейского реализма, новаторское использование наброска как самостоятельного приема, а также отмечает педагогические идеи художника, связывающие технику линии с выражением духовного содержания. Эта работа представляет Цзян Чжаохэ как художника-реформатора, сумевшего соединить национальное наследие с современными средствами выражения и тем самым придать китайской живописи новое социальное и гуманистическое измерение.

Также ряд работ Ван Вэя [10; 11] посвящен анализу взаимодействия принципов европейской художественной традиции и китайской живописи тушью (гохуа) в творчестве Цзян Чжаохэ. Автор рассматривает, как мастер интегрировал в гохуа такие элементы западной живописи, как геометрическая перспектива, светотеневая моделировка объема, напряженный психологизм.

Настоящая статья продолжает исследования в этом направлении. *Объектом* изучения является художественное наследие Цзян Чжаохэ — живописца, педагога и реформатора китайского изобразительного искусства XX века. *Предметом анализа* становится его художественный метод, трактуемый как система визуальных приемов и стилистических решений, направленных на реалистическое воспроизведение человеческой фигуры в рамках традиционной тушевой техники.

Целью настоящей статьи является выявление специфики художественного метода Цзян Чжаохэ как феномена трансформации китайской фигуративной живописи XX века на пересечении традиционной и западной художественной парадигмы. Указанная цель обусловлена необходимостью переосмысления художественного пути Цзян Чжаохэ не только как эволюции индивидуального стиля, но и как культурной реакции на вызовы эпохи. Внимание к форме и содержанию его произведений позволяет рассматривать творчество художника в контексте модернизационных процессов, происходивших в Китае в XX столетии.

Для достижения поставленной цели в работе последовательно решены следующие *задачи*: определены формальные особенности визуального языка Цзян Чжаохэ; прослежены генезис и эволюция художественного метода мастера в контексте социокультурной трансформации Китая; определено значение его художественного наследия для современного изобразительного искусства.

Методологически исследование основано на описательно-аналитическом подходе, сочетающем формально-стилистический с элементами семиотического метода и сравнительно-исторический метод анализа. Ключевые произведения Цзян Чжаохэ рассматриваются как визуальные тексты, подлежащие интерпретации через призму художественного гуманизма, эстетики реализма. Особое внимание уделяется линии как выразительной структуре (в духе традиционной китайской эстетики) и светотеневой моделировке формы (в русле западной академической традиции). Методологически важным является сопоставление китайских и европейских принципов в изображении фигуры, пространства и эмоционального состояния. Анализ осуществляется в контексте социально-культурной трансформации Китая первой половины XX века, что позволяет выявить не только художественные, но и мировоззренческие особенности метода Цзян Чжаохэ.

Комплексный анализ творчества Цзян Чжаохэ предполагает изучение с нескольких сторон. Во-первых, проводится *формально-стилистический анализ* его картин — разбор композиции, рисунка и колорита на примере ключевых произведений, что позволяет понять, как художник сочетал приемы двух художественных традиций. Во-вторых, выполнен *семиотический анализ*, благодаря которому выявляются символические и культурные значения образов в его работах — от аллюзий на классические мотивы до отражения современных социальных идей. Отдельные разделы посвящены исследованию *техник* мастера — владению тушью, кистью, светотенью — и его *педагогическому наследию* в контексте реформы художественного образования в Китае середины XX века. Наконец, приводится *обзор критических отзывов современников* — как коллег-художников и учеников, так и искусствоведов того периода — с целью понять, какое место занимало творчество Цзян Чжаохэ в художественной жизни его времени. Такой *комплексный искусствоведческий анализ* позволяет глубже оценить значение его искусства для развития национальной традиции и формирования культурной идентичности Китая в прошлом столетии.

Творческая биография Цзян Чжаохэ: между традицией и модерном

Цзян Чжаохэ родился в провинции Сычуань, получил классическое образование и с юности интересовался искусством. В 16 лет он переехал в Шанхай, где освоил основы рисования, зарабатывая на жизнь портретами углем и коммерческими иллюстрациями. Его последующее обучение у Сюй Бэйхуна дало ему прочный фундамент в овладении европейским академическим рисунком и традиционной китайской техникой туши [12]. Уже в конце 1920-х Цзян Чжаохэ начал педагогическую деятельность: преподавал в Центральном университете Нанкина (с 1927 года), а позднее в художественных институтах Шанхая и Пекина.

Таким образом, к концу 1930-х он сформировался как художник, владеющий двумя языками живописи — восточным и западным, что заложило основы его уникального стиля.

Исторический контекст существенно повлиял на тематический выбор мастера. В 1937 году началась война с Японией, и Китай переживал трагедию оккупации. Цзян Чжаохэ, придерживаясь принципа «искусство для жизни» (为人生而艺术), стремился с помощью живописи осмыслить страдания своего народа. Он участвовал в антияпонском движении и даже потерял работу за создание агитационных рисунков против захватчиков. В разгар войны, находясь в оккупированном японцами Пекине, художник задумал монументальный свиток «Беженцы» — эпическую сцену бедствия простых людей. Создание этого полотна растянулось на два года (1941–1943) и сопровождалось опасностью: работу приходилось скрывать от японской цензуры. Выставленная под названием «Образы народа» в октябре 1943 года картина была вскоре запрещена японской военной полицией, а позже частично конфискована. Несмотря на эти препятствия, «Беженцы» стали знаковой работой, олицетворяющей боль и мужество нации военного времени.

После освобождения Китая и образования КНР (1949) Цзян Чжаохэ активно включился в культурное строительство новой эпохи. Он был приглашен профессором Центральной академии изобразительных искусств (Пекин) в 1950 году, где сыграл ключевую роль в создании системы преподавания китайской портретной живописи. Как педагог он воспитал поколение художников, передав им не только мастерство, но и идею о социальной миссии искусства. Хотя при жизни его вклад отчасти оставался в тени более прославленного наставника Сюй Бэйхуна, сегодня исследователи признают Цзян Чжаохэ одним из основоположников модернизации китайской гохуа-живописи, особенно в жанре фигурной композиции [13, p. 218–219].

Важнейшим аспектом модернизации китайского искусства XX века стало переосмысление национальной художественной традиции и обращение к западному искусству как источнику новых технических и композиционных решений. Ярчайшим представителем этого направления был Сюй Бэйхун (徐悲鸿, 1895–1953), который выдвинул тезис о необходимости глубокого изучения западной живописи именно с целью развития национального китайского искусства. В своем программном заявлении Сюй Бэйхун подчеркнул: «Я изучаю западную живопись исключительно ради развития китайской живописи» («我学西画就是为了发展国画»). Эта формулировка стала ключевой и выразила его художественное кредо, которое позднее подтвердил и анализировал искусствовед Яо Юдо [2].

Художник критически относился к существовавшей тогда традиции «литературной живописи» (вэньжэньхуа, 文人画). В своей программной статье «Методы совершенствования китайской живописи»[1], опубликованной в газете «Ежедневник Пекинского университета» в 1918 году, Сюй Бэйхун жестко критиковал устоявшиеся недостатки китайской традиции изображения человека. Он писал, что художники вэньжэньхуа, «изображая человека, не следуют правилам и законам искусства. Они рисуют пальцы рук без нужного количества фаланг, ноги и руки представлены как прямые трубки без суставов, тело человека неспособно к повороту, голова не может быть изображена поднятой или повернутой в сторону, а руки не могут быть вытянуты по направлению к зрителю»[2]. Эта суровая критика отражает глубокое недовольство Сюй Бэйхуна условностью и схематизмом традиционного китайского рисунка при изображении человека, что, по его мнению, приводило к утрате реалистичности и художественной убедительности образа.

Сюй Бэйхун предложил радикальное решение: преодолеть эти технические ограничения, заимствовав из европейского искусства академический рисунок, анатомию и законы перспективы, и применить их для обновления китайского искусства. Он считал, что только тщательное изучение реальности и точная передача человеческого тела и движений могут вернуть китайской живописи былую выразительность и силу воздействия на зрителя.

Идеи Сюй Бэйхуна оказали огромное влияние на дальнейшее развитие китайской живописи. Его ученики, такие как Цзян Чжаохэ, Ли Хуа (李桦) и другие, продолжили развивать эту концепцию, реализуя ее в своих художественных и педагогических практиках. Благодаря подходу Сюй Бэйхуна китайская живопись получила возможность интегрировать западные методы с традиционными восточными эстетическими принципами, создав уникальный художественный язык, который впоследствии был признан как в Китае, так и за рубежом [14].

Формально-стилистический анализ избранных произведений живописи Цзян Чжаохэ

Анализ произведений Цзян Чжаохэ с помощью формально-стилистического метода позволяет увидеть, каким образом художник строил композицию, использовал линию и свет для выражения идей. Пожалуй, самая известная и показательная его работа «Беженцы» (流民图, 1941–

[1] 徐悲鸿. 中国画改良之方法. 北京大学日刊. 1918年5月23–25日 [Сюй Бэйхун. Методы совершенствования китайской живописи // Пекинский университет (газета). 1918, 23–25 мая]. (На кит. яз.)

[2] Там же.

1. **Цзян Чжаохэ. Беженцы**. 1941–1943. Бумага, тушь. 200 × 1202. Национальный художественный музей Китая

2. **Цзян Чжаохэ. Беженцы. Фрагмент**. 1941–1943. Бумага, тушь. Национальный художественный музей Китая

1943, ил. 1–2) представляет собой масштабный свиток, изображающий колонну обнищавших людей, бегущих от военных действий. Композиция этой картины динамична и сложна. Фигуры людей группируются в драматические сцены, образуя диагональные и волнообразные линии, которые ведут взгляд зрителя через всё полотно. Такое построение создает ощущение движения — толпа бредет вперед, заполняя пространство свитка,— и одновременно хаоса, отображая трагедию массового бегства. При более пристальном рассмотрении можно заметить, что композиция асимметрична: основное действие разворачивается по диагонали снизу вверх, из левого угла в правый, как бы направляя людей из мрака войны в сторону смутной надежды. Эта диагональ усиливает экспрессивность сцены, делая зрителя свидетелем нескончаемого потока страдальцев.

Художник мастерски использует *линию* как выразительное средство. В «Беженцах»

преобладают резкие, ломаные контуры и нервные штрихи кисти, которыми обрисованы силуэты и оборванная одежда людей. Линии порывисты и разнообразны по толщине: где-то едва заметные бледно-серые, а где-то — жирные черные, почти карикатурно подчеркивающие изможденные лица и худые конечности. Эти резкие линии визуально передают ощущение тревоги и боли. Одновременно Цзян Чжаохэ демонстрирует филигранную технику: несмотря на кажущуюся хаотичность, каждое движение кисти продумано и точно. Фигуры не теряются в массе — художник очерчивает каждого персонажа индивидуально, сохраняет ритм чередования силуэтов и пустот, благодаря чему композиция остается читаемой. Подобный подход восходит к традиционной технике *гунби* (тонкого контурного рисунка) и *се-и* (свободного живописного письма) в китайской живописи, где линия — носитель формы и духа. Однако Цзян Чжаохэ применяет ее на материале современной тематики, добиваясь необычайной эмоциональной выразительности.

Цветовая гамма свитка сдержанна и мрачна. В основном доминируют монохромные тона туши — от глубокого черного до размыто-серого — с редкими вкраплениями бледно-коричневых и охристых оттенков. Такое *ограниченное колористическое решение* усиливает ощущение безысходности: фигуры выглядят призрачно, словно тени. Тем не менее внутри этого сумрачного диапазона Цзян Чжаохэ достигает богатства полутонов. Он владеет мастерством *светотени*: на лицах и телах беглецов видны сложные градации света, подчеркнутые размывками туши. Контраст светлых бликов на лбах, скулах, ладонях с глубокими тенями в складках одежды придает персонажам объем и материальность, нехарактерную для традиционной плоскостной гохуа. В некоторых группах фигур источник света как бы пробивается спереди, высвечивая их на общем темном фоне. Такое моделирование форм за счет светотени показывает влияние западной техники рисунка, которую художник интегрировал в свою работу. Объемные фигуры, выступающие из глубины свитка, производят сильное впечатление присутствия живых людей, что было новаторским для китайской тушевой живописи 1940-х годов.

Картина Цзян Чжаохэ «Старик, продающий закуски» (1936, ил. 3) представляет собой яркий пример творческого переосмысления и развития традиционных китайских художественных техник, особенно в области портретной живописи.

С технической точки зрения Цзян Чжаохэ использует классическую китайскую технику линии (*гу-фа юн-би*). Тонкие, четкие и уверенные линии, которыми прописаны морщины, борода, волосы и руки старика, создают сильный эффект реалистичности и эмоциональной выразительности. Подобное тонкое владение линией, согласно традиционной китайской эстетике, обеспечивает выразительность образа и его духовную глубину.

Также примечательным является соединение традиционных китайских техник нанесения туши (*дянь-мо и цунь-жань*) с западными принципами светотени, заимствованными из европейского академического рисунка. Художник умело использует контраст и разнообразие оттенков туши для передачи объемов лица и одежды старика. Это придает изображению подчеркнутую трехмерность, усиливает впечатление реализма и глубокого психологизма.

Особое значение в композиции картины приобретает принцип «пустого пространства» (留白). Художник сознательно оставляет большие участки фона незаполненными, тем самым акцентируя внимание зрителя на фигуре старика и усиливая эмоциональное воздействие произведения. Пустота фона подчеркивает чувство одиночества и внутренней борьбы персонажа, а также свидетельствует о социальной чуткости и глубоком гуманистическом восприятии действительности автором.

Таким образом, картина «Старик, продающий закуски» не только является превосходным примером синтеза традиционной китайской живописной техники и европейского реализма, но и выражает глубокие духовные и социальные идеи, характерные для творчества Цзян Чжаохэ.

Стоит отметить, что сочетание традиционной техники линий с элементами западного рисунка, характерное для формального стиля Цзян Чжаохэ, стало важным новаторством в китайской живописи того времени. Как отмечают искусствоведы, мастер сумел объединить *китайский линейный рисунок с европейской светотеневой моделировкой*, достигнув тем самым нового уровня реалистичности в гохуа-портрете. Его 12-метровое полотно «Беженцы», по сути, первая в истории китайской тушевой живописи настолько масштабная и глубокая по реализму зарисовка народного бедствия. Она произвела сильное впечатление на современников и впоследствии была признана критиками одной из вершин национального искусства военного периода.

Особенности живописной техники Цзян Чжаохэ

Творческие достижения Цзян Чжаохэ во многом обусловлены его новаторским использованием живописной техники. Он был великолепным мастером традиционных методов китайской живописи, однако его новаторство проявилось в адаптации этих методов к современным темам и в синтезе с приемами западного искусства. Рассмотрим основные особенности его техники.

3. **Цзян Чжаохэ. Старик, продающий закуски**.
1936.
Бумага, тушь.
74 × 56.
Национальный художественный музей Китая

Техника туши и кисти (水墨画). Цзян Чжаохэ работал в жанре *гохуа* — национальной живописи тушью на бумаге или шелке — и развивал прежде всего фигуративное ее направление. До него тушевые картины фигур чаще всего ограничивались классическими сюжетами (портреты исторических личностей, образы красавиц или жанровые сценки с идеализированными персонажами). Цзян Чжаохэ стал изображать простых современников — крестьян, городских бедняков, солдат, беженцев,— применяя традиционную технику к новой социальной тематике.

Для этого он творчески переосмыслил приемы работы кистью. В его арсенале были как *«сухая кисть» (ганби,* с почти сухой тушью), дающая шероховатые, прерывистые линии, так и *«влажная кисть» (шиби),* позволяющая получать мягкие размывы и градации оттенков. Так, в «Беженцах» он широко использовал полусухую кисть, чтобы передать фактуру рваной одежды, грязи, пыли — мазки выглядят грубыми, с рваными краями, что усиливает ощущение хаоса и горя. Напротив, в камерных портретах (как упомянутый «Портрет старика») Цзян применял технику «по мокрому», когда тушь наносится на увлажненную бумагу. Это создает мягкие переходы тонов, тончайшие полутона — например, плавные тени на лице,— что позволяет передать нюансы выражения эмоций. Таким образом, художник виртуозно варьировал технику туши, подчиняя ее задачам выражения содержания. Он говорил, что в основе китайской живописи лежит линия, но линия эта должна вобрать в себя жизненную правду формы и духа времени. Именно этого принципа он придерживался, рисуя современный ему народ традиционными средствами.

Использование светотени и объема. Нетипичной для китайской классической живописи была степень реалистической объемности, которой добивался Цзян Чжаохэ. Под влиянием занятий академическим рисунком (он изучал европейский *рисунок с натуры,* или *су-мяо*) художник ввел в свою тушевую технику элементы *светотеневой моделировки формы*, близкие к технике штрихового рисунка или карандашного наброска. В традиционной гохуа обычно преобладает плоскостное изображение без выраженной игры света и тени. Цзян Чжаохэ критически переосмыслил европейский принцип *chiaroscuro* (распределения света и тени) и применил его в своих работах. В «Беженцах» это видно по тому, как он высветляет фигуры на темном фоне, создавая иллюзию луча света, падающего на людей,— прием, рождающий драматический контраст. Лица некоторых беженцев словно выхвачены светом из полутьмы, отчего сцена приобретает дополнительную эмоциональную напряженность. Подобную же светотень мы отмечали и в «Портрете старика»: переходы от светлых участков к темным моделируют объем фигуры.

Более того, Цзян Чжаохэ стремился к передаче перспективы и пространства, что тоже заимствовано из западной живописи. В его многоплановых композициях (например, в больших жанровых сценах 1950-х годов) заметно использование линий перспективы и уменьшение дальних фигур, создающее глубину пространства,— редкий прием для традиционного китайского искусства, где обычно действуют иные принципы построения пространства. Современники отмечали, что Цзян Чжаохэ и его наставник Сюй Бэйхун заложили основу так называемой «системы Сюй-Цзян» (徐蒋体系) — метода синтеза западного объемно-пространственного реализма с китайской тушевой техникой. В рамках этой системы студенты в 1950-е годы обучались академическому рисунку (в частности, рисунку гипсовых фигур, анатомии и пр.) параллельно с освоением традиционной каллиграфической линии. Сам Цзян Чжаохэ настаивал, что китайскому художнику полезно критически воспринять основы европейского рисунка (прежде всего научиться *снятию натуры*), чтобы придать своим работам современную реалистическую основу, не утратив при этом национальной специфики. Синтез светотени и туши в его зрелых работах убедительно демонстрирует плодотворность такого подхода.

Композиционная динамика и формат свитка. Еще одним техническим новшеством Цзян Чжаохэ стало обновление композиционных решений в гохуа. Он смело экспериментировал с масштабом и форматом работ. «Беженцы» — грандиозный по размеру свиток — сам по себе технический подвиг, учитывая, что нарисован он был тушью на бумаге, требующей большой концентрации (любое неверное движение кисти на столь крупном формате могло испортить работу). Цзян Чжаохэ выбрал *горизонтальный свиток* как оптимальную форму для развернутого повествования: 12-метровая длина позволила изобразить около ста фигур, развернув перед зрителем настоящую эпическую панораму. При этом художник нарушил ряд канонов традиционной композиции свитка. Обычно китайский свиток предполагает плавное развертывание взгляда «сюжет за сюжетом», с пространственными паузами между группами изображений. В «Беженцах» же сцена почти непрерывна: фигуры тесно следуют друг за другом, заполняя практически всю длину, что создает ощущение беспрерывного потока.

Композиция намеренно *несимметрична:* в левой части концентрация фигур выше, чем в правой, отчего правая треть свитка кажется более пустынной. Это усиливает впечатление движения людей вперед, в сторону пустого пространства, символизирующего неизвестное будущее. Такой динамический и асимметричный подход резко отличался от статичных и уравновешенных композиций традиционных фигурных сцен.

Другой новаторский композиционный прием — *сочетание крупных изображений на переднем плане и активного дальнего плана в одной работе.* В «Беженцах» некоторые фигуры на переднем плане показаны почти в натуральную величину (по крайней мере, головы крупно), тогда как на заднем плане свитка видны едва намеченные маленькие силуэты уходящих вдаль, что придает сцене *глубину перспективы* и эффект

присутствия зрителя среди персонажей. Современные исследователи отмечают, что именно усилиями Цзян Чжаохэ и его единомышленников китайская фигурная живопись середины XX века пережила огромную трансформацию, обогатившись приемами композиционной драматургии, ранее не свойственными традиции.

Таким образом, технический арсенал Цзян Чжаохэ характеризуется смелым синтезом: художник опирался на лучшие традиции восточной живописи (об этом говорят виртуозная каллиграфическая линия, работа тушевыми оттенками, формат свитка), но наполнил их новым содержанием и дополнил элементами западной техники (академическим рисунком, светотенью, линейной перспективой). Это позволило мастеру создавать глубоко оригинальные произведения, обладающие и национальным духом и универсальной реалистической убедительностью. Подобный синтез во многом определил пути развития китайской живописи в XX веке — недаром о Цзян Чжаохэ говорят как об одном из пионеров и основателей современной китайской тушевой фигуральной живописи.

Семиотический анализ образов

Работы Цзян Чжаохэ богаты символикой и культурными смыслами, что делает их предметом продуктивного семиотического прочтения. Художник сознательно наполнял свои сюжеты деталями, которые служат знаками — как для китайского зрителя, хорошо понимающего контекст, так и на универсальном уровне.

Прежде всего в его картинах отмечается ***символизм социальных типов.*** В монументальных полотнах вроде «Беженцев» каждая фигура — не просто портрет конкретного человека, но типический образ, символизирующий определенную группу или идею. Мы видим стариков, несущих на плечах весь груз прожитых лет; матерей с детьми на руках, олицетворяющих продолжение жизни; изможденных рабочих, калек, нищих — собирательные образы народного страдания. Их изношенная, латаная одежда сама по себе выступает знаком бедности и военного лихолетья. Например, босые ноги, разорванные рубахи и штаны беженцев — это иконографические маркеры нищеты, понятные без слов. Позы и жесты персонажей также семиотически нагружены. Многие фигуры изображены согбенными, опустившими голову — такой телесный знак традиционно ассоциируется с отчаянием, подавленностью. В то же время немало героев картины подняли лица к небу или обратили вперед — эти устремленные взгляды служат знаками надежды, мольбы о помощи свыше или ожидания лучшего будущего. Таким образом, через язык тел и взглядов художник транслирует сложный спектр эмоций и идей — от скорби до упования. Интересно, что подобные мотивы (скорбящие матери, голодающие дети) роднят «Беженцев» с общечеловеческим иконографическим рядом — аналогии можно увидеть, например, с европейскими антивоенными образами (в творчестве Кете Кольвиц, Пикассо и др.), хотя прямых заимствований у Цзян Чжаохэ нет. Его символы рождаются органично из китайской почвы, но понятны и за ее пределами.

Другой пласт символики — это ***соединение традиционных культурных кодов с современными реалиями.*** Цзян Чжаохэ нередко включал в свои работы элементы, отсылающие к китайской истории и классике, переосмысляя их. К примеру, в его жанровых сценах фигурируют люди в типичных китайских одеяниях старого покроя — длинополых халатах, соломенных шляпах, с узелками через плечо. Эти детали костюма могут рассматриваться как знаки традиционного Китая, «Китая прошлого». Помещенные в контекст современного сюжета (скажем, крестьянин-беженец в старинном халате), они создают семиотическое поле, где прошлое встречается с настоящим. Таким образом подчеркивается преемственность судьбы простого народа: страдания людей не начались внезапно, а укоренены в истории (намек на вековую бедность крестьянства, гнет войн и т.д.). Кроме того, выбором традиционного формата свитка для «Беженцев» художник тоже закладывает символ. Свиток — привычная форма для эпических повествований в китайской культуре, от летописей до народных картин, и использование его для современной трагедии как бы утверждает: это новая народная эпопея, достойная летописания.

Наряду с этим внедрение западных художественных приемов в контекст китайского искусства у Цзян Чжаохэ также носит символический характер. Сам факт применения техники светотени, перспективы — это знак модернизации, открытости к миру. На уровне смысла можно интерпретировать это так: форма его картин символизирует слияние Востока и Запада, поиск нового языка для выражения национальных тем. Семиотически важным является и выбор сюжетов из современной жизни. Традиционная китайская живопись веками ориентировалась на пейзаж (*шань-шуй*) и образы бессмертных или идеальных людей, удаленных от бытовой реальности. Цзян Чжаохэ своим творчеством вводит в высокое искусство *образ простолюдина* как достойный внимания и сострадания — тем самым предлагая новый *семиосферный* сдвиг: *народ* становится центральным знаком художественного повествования. В его картине «Беженцы» толпа бедняков выдвинута на передний план и занимает центральное место — в семиотическом плане это переакцентировка ценностей, провозглашение простого человека главным

героем национальной истории. Этот посыл перекликается с идеями времени (в середине XX века в Китае утверждалась идеология народности искусства), но у Цзян Чжаохэ он рождается искренне из его гуманизма.

Те же особенности видим и в живописном произведении «Старик, продающий закуски», однако здесь символика более тонкая и личностная. Старик, изображенный художником,— не конкретно известный человек, а обобщенный образ поколения, пережившего тяжелые времена. Его морщины — символ прожитой жизни, накопленной мудрости и вместе с тем следы страдания. В китайской культуре старость традиционно ассоциируется с почтением (культ предков, уважение к старшим). Цзян Чжаохэ рисует старика с большим уважением: его поза прямая, лицо спокойно — эти черты символизируют стойкость и достоинство. Взгляд персонажа направлен прямо, как бы на зрителя, и это знак того, что старик выступает носителем правды, он встречается взглядом, что создает эффект коммуникации с аудиторией. Можно сказать, что этот портрет несет в себе *конфуцианский* символ мудрого старца, «учителя жизни». Вместе с тем в образ вложена и более современная идея — идея ценности каждой человеческой личности, независимо от социального статуса. В советских рецензиях 1950-х годов отмечалось, что работы Цзян Чжаохэ проникнуты глубокой любовью к простому человеку. Действительно, семиотически он наделяет каждого героя — нищего, бродягу — признаками внутренней значимости. Такая ***демократизация образа*** была нова для китайской живописи и служила символом смены культурных ориентиров эпохи (от аристократического искусства — к народному).

Результаты семиотического анализа позволяют утверждать, что живописные работы Цзян Чжаохэ представляют собой многослойные визуальные тексты, насыщенные различными смыслами. На одном уровне они документально точно передают реалии китайской жизни середины XX века (бедность, войну, революционные перемены). На другом — они насыщены символами и метафорами: страдающий народ как жертва и герой истории; старик как воплощение мудрости нации; свет, падающий на лица, как знак надежды; тьма вокруг как аллегория переживаемых бедствий. Эти смыслы понятны китайскому зрителю через знакомые культурные коды, но во многом универсальны и для мировой аудитории благодаря общечеловеческому гуманистическому содержанию. Поэтому искусство Цзян Чжаохэ можно рассматривать как своеобразный *семиотический мост* между традиционным Китаем и современным, между национальным опытом и общечеловеческими ценностями.

«Гуманистическая риторика» в искусстве Цзян Чжаохэ

Одной из ключевых черт творчества Цзян Чжаохэ является его подчеркнутая гуманистическая направленность. Под этим подразумевается, что художник обращается к чувствам и моральному сознанию зрителя, апеллируя к темам сострадания, справедливости, достоинства человека.

Для китайской живописной традиции выбор таких тем и героев, к каким обращался Цзян Чжаохэ, был в значительной степени революционным. На протяжении веков главными жанрами были пейзаж и цветы-птицы (т.е. природа), а из людей часто изображались идеализированные образы ученых, отшельников или красавиц, связанные с эстетикой «возвышенного» и «изящного». Простолюдины, тем более нищие или страдальцы, редко становились центральными персонажами картин, разве что в карикатурах или народной лубочной картинке.

Цзян Чжаохэ, как уже отмечалось, вывел простого человека на передний план своего искусства. Его герои — крестьяне, рабочие, городская беднота, беженцы — те слои населения, которые чаще всего становились жертвами социальных катаклизмов. Художник делает их не фоном, а именно героями — наделяет индивидуальными чертами, характером, эмоциями. В «Беженцах», несмотря на многолюдность сцены, каждая фигура прописана с таким вниманием и тщательностью, что зритель невольно вглядывается в лица, пытаясь прочесть их истории. Мы видим мать, прижимающую к груди исхудавшего младенца; старика с пустым взглядом, которого поддерживает под руку подросток-внук; полного решимости молодого мужчину, несущего на спине мешок. Эти образы зримы и достоверны. Более того, Цзян Чжаохэ стремится пробудить к ним эмпатию зрителя. Можно сказать, что его картина — это своего рода *риторическое обращение:* она призывает нас *сострадать* изображенным людям, переживать их боль как свою. Этим она сближается с традицией *социально-критического искусства*, известной, например, в русской живописи XIX века (творчестве передвижников). Подобно тому, как И.Е. Репин или В.Г. Перов заставляли современников задуматься о судьбе бурлаков или нищих, Цзян Чжаохэ апеллирует к совести зрителя, показывая страдания китайского народа во время войны. Недаром его называют художником с *традицией «печалования о народе»* (悲天悯人, *бэй тянь минь жэнь*), то есть скорбящего о человеческих бедствиях. Это выражение указывает на глубокое сострадание, близкое буддийской и конфуцианской этике, и точно характеризует пафос работ Цзян Чжаохэ.

Примечательно, что при всём трагизме сюжетов Цзян Чжаохэ всегда сохраняет в своих героях

чувство собственного достоинства. Его обездоленные не выглядят карикатурно или униженно — напротив, в их образах сквозит внутренняя сила. Хотя герой картины «Старик, продающий закуски» беден, его осанка, выражение лица внушают уважение. Он пережил лишения, но остался человеком — это читается в уверенном взгляде, в почти монументальном воплощении фигуры. Такое изображение имеет и риторический эффект — оно убеждает зрителя в ценности каждой человеческой жизни, в том, что даже самый угнетенный достоин внимания и почтения. В этом смысле Цзян Чжаохэ следует лозунгу Сюй Бэйхуна *«искусство во имя жизни»*, предполагающему, что искусство должно служить людям, отражать их радости и беды и тем самым облагораживать общество. Через свои картины Цзян Чжаохэ как бы вступает в диалог с обществом о важности гуманизма. Например, его серия рисунков, созданная в 1940-е годы и запечатлевшая бродяг и нищих (создана с натуры на улицах Пекина), была воспринята как обличение социальной несправедливости старого общества. А позднее, в 1950-е, художник переключился на сюжеты, прославляющие созидательный труд нового общества, тем самым продолжая говорить о народе, но уже в иной тональности — как о герое созидания. Однако и в этих оптимистических работах чувствуется та же искренняя вера художника в простых людей.

Особенно интересной представляется связь риторики Цзян Чжаохэ с литературными и культурными тенденциями его времени. В период 1930–1940-х годов в Китае набирало силу движение левых интеллектуалов, которые призывали изображать правду жизни и обращались к теме страданий народа (вспомним писателей Лу Синя, Ба Цзиня и др.). Цзян Чжаохэ явно был близок к этим идеям. Он даже создал иллюстрации и картину по мотивам повести Лу Синя «Подлинная история А-кью». В работе «Портрет А-кью» (1938, ил. 4) изображен литературный персонаж, олицетворяющий пороки и судьбу китайского простолюдина начала XX века. Обратившись к нему, Цзян Чжаохэ как бы заявил о своей солидарности с социальным посылом Лу Синя. В риторическом плане «Портрет А-кью» — это своего рода визуальный памфлет, вскрывающий недостатки общества, но с сочувствием к «маленькому человеку». Известно также высказывание самого Цзян Чжаохэ, очень точно характеризующее его позицию: «Мои картины понимают лишь убогие люди, которых я жалею». Эта фраза, упомянутая в мемуарах, свидетельствует, что художник сознавал: официальная критика и элита не сразу приняли его манеру, но те, кого он изображал,— бедняки, простые люди — чувствовали искренность его искусства. Здесь мы видим парадокс: адресат его риторики — сами простые люди, однако они редко были зрителями художественных выставок. Тем не менее в долгой исторической перспективе Цзян Чжаохэ действительно стал голосом этих людей в искусстве, и уже новое поколение зрителей воспринимало его картины как правдивое и благородное высказывание о народе.

Таким образом, в работах Цзян Чжаохэ отчетливо прослеживается «гуманистическая риторика», заключающаяся в его способности посредством художественных средств доносить важность общечеловеческих идеалов. Через живописные полотна он эмоционально выступает с протестом против военных конфликтов и бедности, настаивая на необходимости справедливости и уважительного отношения к каждой личности. Творчество Цзян Чжаохэ не ограничивается простым отражением реальности; оно нацелено на ее преображение, вызывая у публики сочувствие и нравственные размышления. В этом отношении Цзян Чжаохэ продолжил линию критического реализма в искусстве, вносившего вклад в общественную дискуссию. Можно сказать, что он заложил в китайской живописи основы социально активного художника нового типа — творца, использующего живопись как инструмент для выражения общественной позиции. Эта традиция впоследствии была продолжена его учениками и единомышленниками во второй половине XX века.

Педагогическое наследие Цзян Чжаохэ

Помимо художественных произведений, огромную значимость имеет педагогическая деятельность Цзян Чжаохэ и ее влияние на развитие китайского искусства. Работая преподавателем и профессором, он заложил основы обучения тушевой фигуративной живописи в новом, синтетическом ключе и вырастил плеяду последователей.

Художественные принципы преподавания. В послевоенный период, особенно с основанием Центральной академии изобразительных искусств (ЦАИ, Пекин) в 1950 году, Цзян Чжаохэ стал одним из ведущих педагогов кафедры китайской живописи, возглавив направление фигурной живописи. Его подход к обучению отличался широтой взгляда, в основе которого лежало убеждение, что художник должен сочетать техническое мастерство с пониманием жизни и общества. В своих лекциях Цзян Чжаохэ обращался к истории искусства, показывая студентам образцы как классической китайской живописи, так и европейского искусства Возрождения и реализма. Он подчеркивал, что *наблюдение реальной жизни* — ключ к созданию значимых произведений, призывал учащихся идти в народ, делать зарисовки с натуры, изучать мимику, жесты, типажи окружающих людей. Этот принцип он изложил, в частности, в своей статье

4. **Цзян Чжаохэ. Портрет А-кью**.
1938.
Бумага, тушь.
96,5 × 52,5.
Китайская национальная академия живописи

«О преподавании рисования в китайской живописи». В ней он утверждал: «Нас учат формы всех вещей, а обогащает нас человеческое чувство мира» [15] — то есть художнику нужно внимать природе и людям, соединяя точное изображение формы с проникновением в эмоции и характеры. Такой синтез формы и содержания стал краеугольным камнем методики Цзян Чжаохэ. Он воспитывал у учеников гуманистический взгляд на искусство, повторяя, что картина должна не просто радовать глаз, но и тронуть сердце зрителя — это было для него столь же важно, как и отработка техники.

Методы обучения. Цзян Чжаохэ внес значительный вклад в реформирование системы художественного образования Китая, адаптируя ее к задачам времени. С его участием в академии была внедрена система, при которой студенты, постигающие мастерство *гохуа* (то есть национальной живописи), помимо традиционных дисциплин учились и *академическому рисунку* по образцу европейских школ. Он лично разработал учебную программу по рисунку фигуры тушью с натуры — фактически это был новый жанр для академий того времени. Студенты практиковались в зарисовках натурщиков тушью, стараясь применить законы перспективы и анатомии, но используя китайскую кисть. Цзян Чжаохэ поощрял также копирование старых мастеров (например, портретов эпохи Мин) для овладения линией и одновременно копирование рисунков Сюй Бэйхуна и европейских гравюр — для понимания объема. Такая эклектика в обучении составляла сущность его метода *критического заимствования.* Он говорил, что нельзя слепо перенимать западное искусство, нужно взять из него полезное — науку о форме — и соединить с родной традицией, избежав простого подражательства. Стремясь укрепить национальную самобытность, Цзян Чжаохэ одновременно модернизировал ее. Его занятия часто проходили не только в аудитории: он водил учеников на улицы, на рынки, в деревни — рисовать с жизни сцены труда, быта. Это сближало обучение с практикой передвижничества. Также примечательно, что Цзян Чжаохэ, будучи тонким графиком, обучал студентов *технике наброска.* В Китае середины века он прослыл «королем наброска» (素描之王) — его быстрые карандашные и тушевые эскизы ценились как шедевры. Эту культуру наброска он привил и своим ученикам, считая, что живость будущей картины рождается сначала в живой зарисовке с натуры. Таким образом, методика Цзян Чжаохэ строилась на сочетании лучших практик разных школ: он брал за основу европейское понимание рисунка как науку о форме и соединял его с китайским акцентом на важности линии и ее выразительных возможностях.

Формирование школы. Результатом педагогической деятельности Цзян Чжаохэ стало появление целой школы художников, продолживших его дело. Для своих учеников и последователей он написал несколько книг, в которых изложил методику обучения рисунку. Среди них наиболее значимыми являются: «Проблемы преподавания китайской фигурной живописи», «Об обучении рисованию в китайской живописи», «Правила китайской рисования рисунков тушью» и другие [9]. Его студенты, обучавшиеся в 1950-х годах, позже стали известными мастерами китайской фигуративной живописи и преподавателями. Например, Чжан Вэньсинь, Ван Шуци, Чжоу Сыцун (одна из немногих женщин-живописцев того поколения) и другие вспоминали, что Цзян Чжаохэ не только учил их технике, но и формировал их мировоззрение: привил уважение к модели, к человеку, которого они изображают. Многие его ученики сохранили верность жанру «рисунка во имя народа». В 1960–1970-е годы, пережив непростой политический период, они возродили традицию социальных мотивов в гохуа. В частности, упоминается влияние «системы Сюй-Цзян» на *новую чжэцзянскую школу* фигуративной живописи в 1980-е годы, когда мастера в провинции Чжэцзян развивали дальше принципы синтеза, заложенные Цзян Чжаохэ. Сам художник и учитель официально не издал теоретических трудов (кроме статей), но его практические уроки разошлись через учеников. В конце жизни, в 1980-е годы, Цзян Чжаохэ пользовался заслуженным уважением: его называли «учителем современного народного рисунка». Уже после смерти мастера были организованы выставки и семинары по передаче его метода. В 2012 году вышел альбом «Пишите о простых людях» [16] с его работами и методическими заметками, который стал пособием для молодых художников. В 2023 году, к 65-летию создания одного из его поздних полотен, прошел большой симпозиум «Наследие Цзян Чжаохэ и преобразование китайской фигурной живописи» в Пекине — этот факт свидетельствует, что интерес к его педагогическим идеям не ослабевает.

Еще в 1930-е годы Цзян Чжаохэ привлек внимание художественной общественности своими работами, в которых традиционная китайская тушевая техника сочеталась с выразительными приемами европейского реализма. Его первая персональная выставка в Пекине в 1937 году стала поворотным моментом: изображения простых людей, исполненные с необычайной жизненной достоверностью, резко контрастировали с преобладавшим тогда увлечением пейзажами и каллиграфией, доминировавшими в художественной среде. Левые критики увидели в этом новый, искренний голос времени, а консерваторы,

напротив, сочли его стиль чрезмерно натуралистичным и «западным».

Работа «Беженцы» (1943) закрепила за художником репутацию выразителя народной трагедии. Несмотря на запрет со стороны японских оккупационных властей, картина обрела известность как визуальное свидетельство исторической катастрофы. После войны «Беженцы» были признаны выдающимся произведением антияпонского искусства, а в 1959 году включены в первый русскоязычный альбом, составленный Н.А. Виноградовой, как образец синтеза китайской и европейской художественных традиций [12].

Интересно, что при таком успехе «Беженцев» сам Цзян Чжаохэ в художественном истеблишменте 1950-х занимал скромную позицию. Доминирующей фигурой был его старший коллега Сюй Бэйхун, активно продвигавший идеи реализма. Цзян Чжаохэ, фактически работая в русле этих же идей, не искал личной славы и оставался в тени, занимаясь преподаванием. Некоторые современники даже называли его самым недооцененным художником своего времени. В одной из статей 2010-х годов[3] высказывается мнение, что вклад Цзян Чжаохэ в методику китайской живописи долгое время затмевался авторитетом Сюй Бэйхуна. Действительно, в официальной истории искусства 1950–1960-х годов имя Сюй Бэйхуна упоминалось чаще как реформатора гохуа, тогда как Цзян Чжаохэ фигурировал в основном как его последователь. Тем не менее непосредственные коллеги и ученики высоко его ценили. Великий мастер Ци Байши, узнав о судьбе «Беженцев», сказал: «Редкая картина может спасти от забвения век народной боли»[4] — такая метафорическая оценка от старейшины означала признание огромной силы работы Цзян Чжаохэ (правда, документальных подтверждений этой фразы мало, возможно, это устная легенда).

В академической среде Китая 1950-х годов были и споры относительно метода Цзян Чжаохэ. Часть традиционалистов критиковала его за излишнее увлечение западным рисунком, говоря, что его тушевые работы «пахнут порохом Европы». Эти голоса особенно усилились в период кампании против «правых» (1957) и во время «культурной революции» (1966–1976), когда всё «чуждое» осуждалось. Цзян Чжаохэ пережил эти события довольно тихо: он не был репрессирован, но и новых крупных работ практически не создавал, ограничившись преподаванием и творчеством. Лишь в конце 1970-х – начале 1980-х его имя снова начало звучать публично, уже в позитивном ключе, по мере того как шло переосмысление культурной политики. В 1980 году, к 30-летию ЦАИ, Цзян Чжаохэ был официально отмечен как один из основателей учебной школы национальной живописи.

Особые отзывы о мастере оставили его ученики. Так, художница Чжоу Сыцун (周思聪) вспоминала своего учителя: «Искусство Цзян Чжаохэ было самым понятным для народа, потому что прежде сам художник понял народ» [17]. Эта емкая фраза ученицы отмечает главное: он был близок людям, о которых писал, и поэтому сумел выразить их чувства доступно и искренне. Другой его воспитанник, Ван Тунжэнь (王同仁), писал в мемуарах: «Учитель Цзян учил нас видеть в каждом крестьянине героя, и сам так рисовал — с любовью и уважением. Для нас он был образцом художника-гуманиста»[5]. Такие свидетельства показывают, что в глазах молодого поколения Цзян Чжаохэ был не просто наставником в технических вопросах живописи, но нравственным авторитетом в искусстве.

В художественной критике рубежа 1970–1980-х годов началось постепенное восстановление справедливости в оценке деятелей культуры. Статьи того периода называли Цзян Чжаохэ «одним из пионеров современной фигуративной живописи Китая», отмечали, что «его работы заложили основы для развития жанра, продолженного позднее художниками провинции Чжэцзян и других школ» [18]. Критик Лю Силинь писал о нем как о мастере, соединившем «печаль о людях» с «превосходным мастерством» [19]. То есть его наследие видели в уникальном синтезе содержания и формы. Подобная оценка близка к формуле, высказанной еще в 1950-е советским искусствоведом Н.А. Виноградовой, которая охарактеризовала его стиль как соединение приемов европейского искусства и классической китайской гохуа, тем самым подчеркнув двуединую природу творчества мастера.

В начале XXI века признание Цзян Чжаохэ достигло апогея и приобрело устойчивый характер. Его монументальное полотно «Беженцы», прошедшее реставрацию, ныне занимает почетное место в постоянной экспозиции Национального

[3] 杨晓萌. 蒋兆和到底是个什么样的艺术家. 南方艺术. 2017年9月11日. 网址：https://www.zgnfys.com/m/a/nfrw-53798.shtml [Ян Сяомэн. Что за художник Цзян Чжаохэ? // Южное искусство [сайт]. 11 сентября 2017. URL: https://www.zgnfys.com/m/a/nfrw-53798.shtml (дата обращения: 03.08.2025)]. (На кит. яз.)

[4] Цит. по: 刘曦林. 为人生而艺术的史诗 — 读蒋兆和《流民图》[N]. 光明日报, 1994年5月15日 [Лю Силинь. Эпическая поэма о жизни — о картине Цзян Чжаохэ «Беженцы» // Гуанмин Жибао (газета). 15 мая 1994]. (На кит. яз.)

[5] 王同仁. 王同仁：怀念恩师蒋兆和先生 [N]. 北京晚报. 2019年10月15日. 网址：https://www.chinawriter.com.cn/n1/2019/1015/c404063-31401244.html [Ван Тунжэнь. В память о наставнике Цзян Чжаохэ // Вечерние новости Пекина (газета). 15 октября 2019. URL: https://www.chinawriter.com.cn/n1/2019/1015/c404063-31401244.html (дата обращения: 03.08.2025)]. (На кит. яз.)

художественного музея Китая наряду с шедеврами крупнейших мастеров XX века. В 2017 году опубликована статья У Вэйшаня «Несметные сокровища. Становление коллекции Китайского национального музея искусства»[6] [20], в которой творчество Цзян Чжаохэ представлено как ключевой элемент культурного наследия Китая. Международное художественное сообщество также оценило творчество этого автора. Популярность его произведений среди собирателей искусства неизменна: так, работа «Уличные певцы» была продана на аукционе Sotheby's в 2007 году почти за полмиллиона долларов, что подтверждает статус Цзян Чжаохэ в мировом искусстве. Еще более значимо то, что исследования его наследия продолжаются — проводятся научные конференции, публикуются тематические сборники (в частности, упомянутая конференция 1997 года [5]), а само имя художника всё чаще фигурирует в учебных программах и выставочных проектах. Для молодого поколения китайских художников Цзян Чжаохэ остается живым примером подлинного гуманистического служения народу.

Заключение

Художественный метод Цзян Чжаохэ, как продемонстрировано в настоящем исследовании, представляет собой уникальную точку сопряжения двух художественных традиций — китайской тушевой живописи и европейского академического реализма. Его творчество можно интерпретировать как визуально-пластическую реплику на вызовы эпохи, где линия — не просто формообразующий элемент, но носитель смыслов, а моделировка света и объема — не технический прием, а средство эмоционального вовлечения зрителя.

Цзян Чжаохэ не стремился к стилистическому синкретизму ради внешнего эффекта. Его метод — это результат осознанного теоретического выбора и последовательного педагогического труда. Он исходил из идеи, что только художественный язык, способный выразить внутреннее состояние человека, может быть признан подлинным. В этом смысле он продолжает гуманистическую традицию, уходящую корнями в конфуцианское представление об искусстве как нравственно-просветительском инструменте (艺以载道).

В центре его художественной программы — фигура современного человека как объекта сострадания, наблюдения и обобщения. Будь то нищие, беженцы или старики, каждый персонаж в его работах несет двойную нагрузку: с одной стороны, он реалистичен и конкретен, с другой — символичен, выступает как аллегория общечеловеческой судьбы. В этом заключается глубинное родство Цзян Чжаохэ с европейской традицией критического реализма — от Домье до Кете Кольвиц.

Значимость наследия Цзян Чжаохэ в современной китайской культуре не сводится к историческому прецеденту. Его метод активно переосмысливается в рамках теоретических и художественных практик конца XX – начала XXI века, например, в современных направлениях «новой гохуа» (新国画), где тушевая линия вновь обретает содержательную глубину, а фигура становится носителем социального послания.

Особое место занимает вклад Цзян Чжаохэ в реформу художественного образования. Он настаивал на системном обучении анатомии, композиции, светотени и перспективе, при этом не отвергал ценность китайской живописной дисциплины. Такое сочетание было не компромиссом, а синтезом, нацеленным на создание нового «культурного габитуса» художника модернизирующегося Китая.

Научная новизна данного исследования заключается в комплексной интерпретации метода Цзян Чжаохэ в свете трансформации визуальной парадигмы Китая XX века. Его творческий подход рассматривается не как изолированный индивидуальный стиль, а как эпистемологический сдвиг в восприятии функции искусства — от самовыражения к этическому свидетельству. Подход, предложенный в статье, позволяет интегрировать опыт Цзян Чжаохэ в более широкий искусствоведческий и культурологический дискурс, открывая новые перспективы для междисциплинарного изучения китайской визуальной культуры.

[6] У Вэйшань. Несметные сокровища. Становление коллекции Китайского национального музея искусства // Третьяковская галерея. 2017. № 3 (56). С. 44–67.

Список источников
1. 蒋兆和. 蒋兆和水墨人物画 [M]. 北京:人民美术出版社, 1978年. 69页 [Цзян Чжаохэ. Тушевые жанровые картины Цзян Чжаохэ. Пекин: Издательство «Народное искусство», 1978. 69 с.]. (На кит. яз.)
2. 姚有多. 高扬现实主义精神 [J]. 美术, 1994年. 第7期. 第15—20页 [Яо Юдо. Продвижение духа реализма // Изобразительное искусство. 1994. № 7. С. 15–20]. (На кит. яз.)
3. 沈鹏. 从《流民图》看一个画家的轨迹 [J]. 美术研究,1981年. 第1期. 第17—27页 [Шэнь Пэн. Творческий путь художника в свете картины «Беженцы» // Исследования в области искусства. 1981. № 1. С. 17–27]. (На кит. яз.)
4. 刘曦林. 蒋兆和论艺术 [M]. 北京:人民美术出版社, 2002年. 181页 [Лю Силинь. Цзян Чжаохэ об искусстве. Пекин: Издательство «Народное искусство», 2002. 181 с.]. (На кит. яз.)
5. 二十世纪中国画传统的延续与演进. 国际学术研讨会论文集 [C]. 杭州: 浙江人民美术出 版社, 1997年. 96页 [Эволюция и преемственность традиции в китайской живописи XX века : мат-лы междунар. симпозиума. Ханчжоу: Издательство народного изобразительного искусства провинции Чжэцзян, 1997. 96 с.]. (На кит. яз.)
6. 中国画研究编辑部编辑. 中国画研究. 蒋兆和研究专辑 [C]. 北京: 人民美术出版社, 2001年. 114页 [Цзян Чжаохэ: сборник исследований китайской живописи. Пекин: Издательство «Народное искусство», 2001. 114 с.]. (На кит. яз.)
7. 中国美术家协会，蒋兆和艺术研究会，泸州市博物馆.现实主义与人文关怀 — 纪念蒋兆和诞辰100周年文选 [C]. 成都: 四川大学出版社, 2009年. 65页 [Реализм и гуманизм: к 100-летию Цзян Чжаохэ : сб. мат-лов конф. / Ассоциация художников Китая, Исследовательское общество искусства Цзян Чжаохэ, Музей г. Лучжоу. Чэнду: Издательство Сычуаньского университета, 2009. 65 с.]. (На кит. яз.)
8. 刘曦林. 中国名画家全集. 蒋兆和 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2002年. 233页 [Лю Силинь. Полное собрание сочинений известных китайских художников: Цзян Чжаохэ. Шицзячжуан: Хэбэйское педагогическое издательство, 2002. 233 с.]. (На кит. яз.)
9. Лю Тяньцюань. Творческий метод китайского живописца Цзян Чжаохэ // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2023. № 6-2. С. 219–223.
10. Ван Вэй. Взаимодействие принципов европейской графики и китайской живописи тушью (гохуа) в творчестве Цзян Чжаохэ // Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. 2012. № 2 (22). С. 289–291.
11. Ван Вэй. Основные течения в живописи гохуа XX в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 3-2 (17). С. 38–41.
12. Виноградова Н.А. Цзян Чжао-хэ. М.: Советский художник, 1959. 23 с., ил.
13. Andrews J.F. Painters and politics in the People's Republic of China, 1949–1979. Berkeley: University of California Press, 1994. 568 p.
14. Люй Чао. Трансформация художественной культуры Китая в период Республики (1912–1949 гг.) : дис. … канд. культурологии. Екатеринбург, 2023. 166 с.
15. 蒋兆和. 关于中国画的素描就教学 [J]. 美术研究. 1959年. 第2期. 第28—30页 [Цзян Чжаохэ. О преподавании рисования в китайской живописи // Изобразительное искусство. 1959. № 2. С. 28–30]. (На кит. яз.)
16. 蒋兆和. 尽写苍生 [M]. 南宁: 广西美术出版社, 2012年. 200页 [Цзян Чжаохэ. Пишите о простых людях. Наньнин: Издательство изобразительных искусств Гуанси, 2012. 200 с.]. (На кит. яз.)
17. 周思聪. 没有墓碑, 没有悼文… — 怀念蒋兆和先生 [J]. 美术研究. 1986年. 第3期. 第49—50页 [Чжоу Сыцун. Без надгробия, без некролога… — Вспоминая Цзян Чжаохэ // Изобразительное искусство. 1986. № 3. С. 49–50]. (На кит. яз.)
18. 方增先. 怎样画水墨人物画 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1973年. 54页 [Фан Цзэнсянь. Как рисовать тушевые фигуративные картины. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1973. 54 с.]. (На кит. яз.)
19. 刘曦林. 蒋兆和论 [M]. 北京: 人民美术出版社, 2004年. 89页 [Лю Силинь. О Цзян Чжаохэ. Пекин: Издательство «Народное искусство», 2004. 89 с.]. (На кит. яз.)

References
1. Jiang Zhaohe. Jiang Zhaohe shuimo renwu hua. Beijing: Renmin meishu chuban she, 1978 nian. 69 ye [Jiang, Zhaohe (1978) *Jiang Zhaohe's ink figure paintings.* Beijing: People's Fine Arts Publ.]. (In Chinese)
2. Yao Youduo. Gaoyang xianshi zhuyi jingshen. Meishu, 1994 nian. Di 7 qi. Di 15–20 ye [Yao, Youduo (1994) 'Promoting the spirit of realism', *Fine Arts,* (7), pp. 15–20]. (In Chinese)

3. Shen Peng. Cong “liumin tu” kan yige huajia de guiji. *Meishu yanjiu,* 1981 nian. Di 1 qi. Di 17–27 ye [Shen, Peng (1981) ‘A painter’s trajectory as seen in “Refugees”’, *Art Research*, (1), pp. 17–27]. (In Chinese)
4. Liu Xilin. Jiangzhaohe lun yishu. Beijing: Renmin meishu chuban she, 2002 nian. 181 ye [Liu, Xilin (2002) *Jiang Zhaohe on art.* Beijing: People’s Fine Arts Publ.]. (In Chinese)
5. Ershi shiji zhongguohua chuantong de yanxu yu yanjin. Guoji xueshu yantao hui lunwen ji. Hangzhou: Zhejiang renmin meishu chuban she, 1997 nian. 96 ye [Anon. (1997) *The continuation and evolution of Chinese painting tradition in the 20th century.* Hangzhou: Zhejiang People’s Fine Arts Publ.]. (In Chinese)
6. Zhongguohua yanjiu bianji bu bianji. Zhongguohua yanjiu. Jiang Zhaohe yanjiu zhuanji. Beijing: Renmin meishu chuban she, 2001 nian. 114 ye [Anon. (2001) *Chinese painting research. Special issue on Jiang Zhaohe.* Beijing: People’s Fine Arts Publ.]. (In Chinese)
7. Xianshi zhuyi yu renwen guanhuai — jinian Jiang Zhaohe danchen 100 zhounian wenxuan. Chengdu: Sichuan daxue chuban she, 2009 nian. 65 ye [Anon. (2009) *Realism and humanistic concern: selected essays in commemoration of the 100th anniversary of Jiang Zhaohe’s birth.* Chengdu: Sichuan University]. (In Chinese)
8. Liu Xilin. Zhongguo ming huajia quanji. Jiang Zhaohe. Shijiazhuang: Hebei jiaoyu chuban she, 2002 nian. 233 ye [Liu, Xilin (2002) *Collection of famous Chinese painters. Jiang Zhaohe.* Shijiazhuang: Hebei Education Publ.]. (In Chinese)
9. Liu, Tianquan (2023) ‘The creative method of Chinese painter Jiang Zhaohe’, *Bulletin of the International Centre of Art and Education,* (6-2), pp. 219–223. (In Russ.)
10. Wang, Wei (2012) ‘Interaction of the principles of European graphics and Chinese ink painting (guohua) in the works of Jiang Zhaohe’, *Vestnik Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Novyye gumanitarnyye issledovaniya = Bulletin of Oryol State University. Series: New Humanitarian Studies,* (2), pp. 289–291. (In Russ.)
11. Wang, Wei (2012) ‘Main courses in guohua painting of the 20th century’, *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Theory & Practice,* (3-2), pp. 38–41. (In Russ.)
12. Vinogradova, N.A. (1959) *Jiang Zhaohe.* Moscow: Soviet Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
13. Andrews, J.F. (1994) *Painters and politics in the People’s Republic of China, 1949–1979.* Berkeley: University of California.
14. Lyu, Chao (2023) *Transformation of China’s artistic culture during the Republic period (1912–1949).* Cand. Sc. (Cultural Studies) thesis. Ekaterinburg. (In Russ.)
15. Jiang Zhaohe. Guanyu zhongguohua de sumiao jiu jiaoxue. Meishu yanjiu. 1959 Nian. Di 2 qi. Di 28–30 ye [Jiang, Zhaohe (1959) ‘On the teaching of sketching in Chinese painting’, *Art Research,* (2), pp. 28–30]. (In Chinese)
16. Jiang Zhaohe. Jin xie cangsheng. Nanning: Guangxi meishu chuban she, 2012 nian. 200 ye [Jiang, Zhaohe (2012) *Writing about the common people.* Nanning: Guangxi Fine Arts Publ.]. (In Chinese)
17. Zhou Sicong. Meiyou mubei, meiyou dao wen… — huainian jiangzhaohe xiansheng. Meishu yanjiu. 1986 Nian. Di 3 qi. Di 49–50 ye [Zhou, Sicong (1986) ‘No tombstone, no elegy… — In memory of Jiang Zhaohe’, *Art Research,* (3), pp. 49–50]. (In Chinese)
18. Fang Zengxian. Zenyang hua shuimo renwu hua. Shanghai: Shanghai renmin chuban she, 1973 nian. 54 ye [Fang, Zengxian (1973) *How to paint human figures in ink wash.* Shanghai: Shanghai People’s Publ.]. (In Chinese)
19. Liu Xilin. Jiang Zhaohe lun. Beijing: Renmin meishu chuban she, 2004 nian. 89 ye [Liu, Xilin (2004) *On Jiang Zhaohe.* Beijing: People’s Fine Arts Publ.]. (In Chinese)

Информация об авторе

Ли Лиянь, независимый исследователь, Хэ Гань, Китайская Народная Республика, 2826676977@qq.com.

Information about the author

Li Liyan, Independent researcher, He Gang, People’s Republic of China, 2826676977@qq.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 25.08.2025; одобрена после рецензирования 08.09.2025; принята к публикации 10.09.2025.

The article was received by the editorial board on 25 August 2025; approved after reviewing on 08 September 2025; accepted for publication on 10 September 2025.