

Kirill N. Gavrilin

Candidate of Art History, Professor
The Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
Head of the History of Arts and Humanities Department
Academician of the Russian Academy of Arts
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru
Moscow, Russia

Gong Yuxiang

The Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
Postgraduate student
The History of Arts and Humanities Department
e-mail: 573565382@qq.com
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-164-171

THE CITYSCAPE GENRE IN OIL PAINTING DURING THE REPUBLIC OF CHINA (1912–1949)

Summary: The formation of the cityscape genre in oil painting, which fell on the short period of the Republic of China (1912–1949), is closely connected with the country's transition to the Western modernisation model of development after its defeat in the Opium Wars. It was the time when China began to open up to the outside world and when modern, industrial cities started to appear there. As a rule, the artists who cre-

The country's shift to the Western modernisation model of development following China's defeat in the Opium Wars in 1840–1842 and 1856–1860 marked the beginning of the gradual transformation of old Chinese towns focused on agriculture and handicraft industry into modern industrialised cities.

The Self-Strengthening movement proclaimed by the Qing government in the 1840–1890s laid the foundation for the construction of a railway network, modern military and civilian factories and plants on the south-eastern coast of China, changed the practice of urban planning [He Yimin, 2012]. Moreover, it contributed to the spread of secular education, and led to fundamental changes in culture, lifestyle, and behaviour.

In the early 1870s, the Qing government allowed Chinese students to study abroad. "The total num-

ated works in this genre were trained in the West and were influenced by Western, realistic, and modernist trends in modern painting. The tradition of the Russian school of painting, which appeared in northwest China in the first quarter of the 20th century, was another source of borrowing.

Keywords: China, cityscape genre, oil painting, realism, modernism.

ber of Chinese students who left due to this between 1846 and 1949 was about 150,000. The majority of them came from the aristocratic classes, and were supposed to bring advanced knowledge from abroad and serve the goals of modernising the country" [Anokhina, 2012, pp. 16–17].

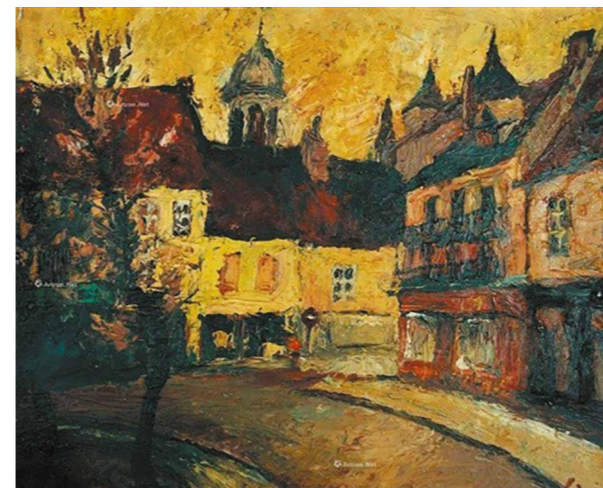
The brief period of the Republic of China from 1912 to 1949, which became a historical turning point that signalled the convergence of the old and the new worlds in China, crowned this stage of development. The return home of young artists educated abroad coincided with the New Culture Movement that unfolded in the mid-1910s. These artists, who had experienced the influence of modern Western trends in art, were inspired by the radical changes taking place in the country, which were reflected in their creative style. By the end of the 1920s, conditions were suitable



Ill. 1. Xu Beihong. 1942. *Courtyard*

for theorising innovative trends in modern Chinese art. The controversy that erupted during the First National Art Exhibition in 1929 involved Xu Beihong (徐悲鸿, 1895–1953) and Li Yishi (李毅士, 1886–1942), who studied Western realist painting, and Xu Zhimo (徐志摩, 1897–1931), who advocated neo-expressionist art. The debate was about whether the new Chinese painting should follow the realist direction or the avant-garde, modernist tendencies.

During this period, Chinese cityscape remained within the genre framework of landscape, without distinguishing itself as an independent variety that required a good knowledge and understanding of architecture. Paintings with city views were marked by two main stylistic trends. One gravitated toward realism, striving to objectively depict urban development and changing urban landscape framed by multi-figure genre scenes or staffage. Such are the works of Xu



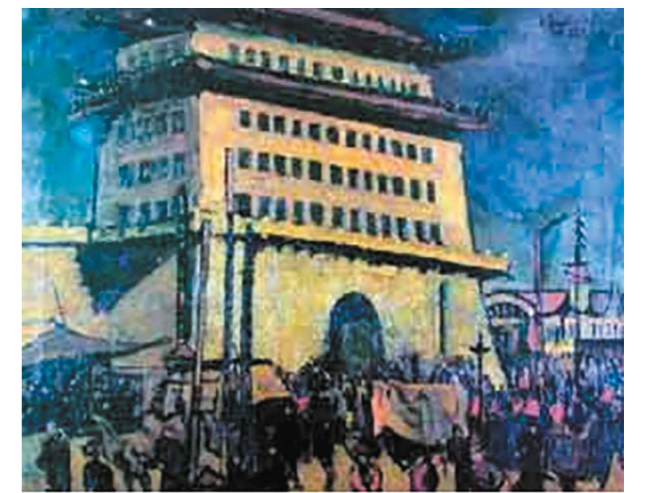
Ill. 2. Liu Haisu. 1936. *View of Christ Church, Street in Qingdao* 29.5x37cm

Beihong, a famous Chinese artist, an outstanding mentor, one of the most influential figures in Chinese art of the 20th century. In his artistic style of those years, features of French academism can be found [Zhang Chengyong, 2022]. Thus, one of the master's most famous paintings, *Courtyard* (1942), demonstrates the artist's obvious commitment to realism.

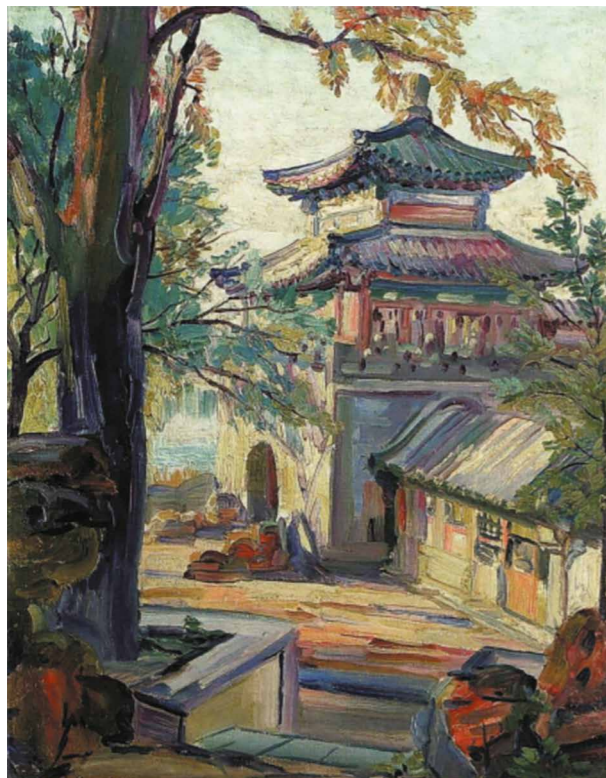
The other trend was expressed in the desire to use the arsenal of expressive means of impressionism and modernism.

Thus, in 1923, Liu Haisu combined the expressive nature of Western modernism and the free style of traditional Chinese painting in his oil painting *Beijing Zhengyangmen*. His landscapes, with their obvious interest in chiaroscuro and tonal colouring, are nevertheless made with traditional Chinese painting tools and materials, namely brush and ink.

Pan Yuliang (潘玉良, 1895–1977), who also studied abroad, in France and Italy, is another outstanding artist who paid tribute to the cityscape. Her painting *Fuzi Temple*, created in 1937, depicts a sunny winter day when the square in front of the Fuzi Miao Temple is filled with performers dancing with dragon and lion figures, surrounded by a colourful crowd shopping and having fun, creating a joyful atmosphere of urban life. The painting is saturated with bright colours, conveying the atmosphere of traditional national holidays. Nevertheless, the planeness of the work, the use of large local spots of colour create a sense of spatial depth. Dynamic expressive silhouettes are emphasised by bold lines that frame the figures, evoking the painting techniques of European post-impressionism.

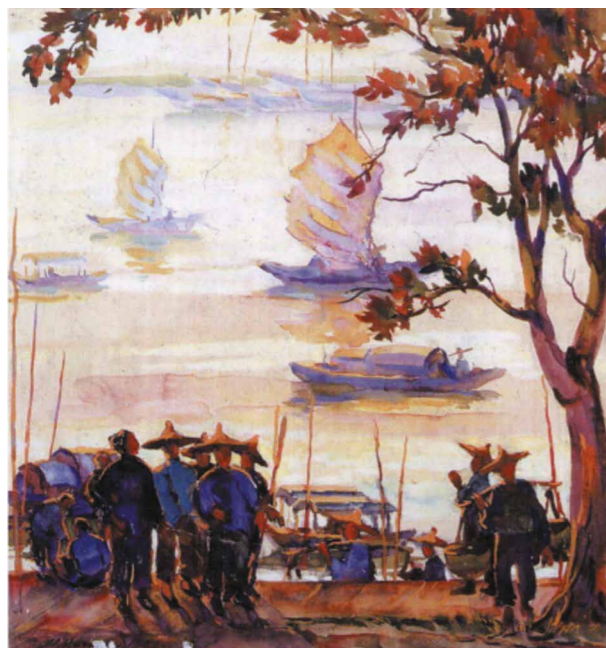


Ill. 3. Liu Haisu. 1923. *Beijing, Jiangmen Gate*



Ill. 4. Kichigin. 1932. Beijing. Corner Tower of the Marble Island of Spring Shadows. oil on canvas, 67x50.5 cm

Some of the early creators of Chinese cityscapes, for example, Chen Baoyi (陈抱, 1893–1945), also considered themselves modernists: their taste for decorativeness is reflected in their way of using colours, lines, and forms. The program of the “modernists” was to find a modern form, combining the real and the imaginary in an effort to convey the spirit of the era.

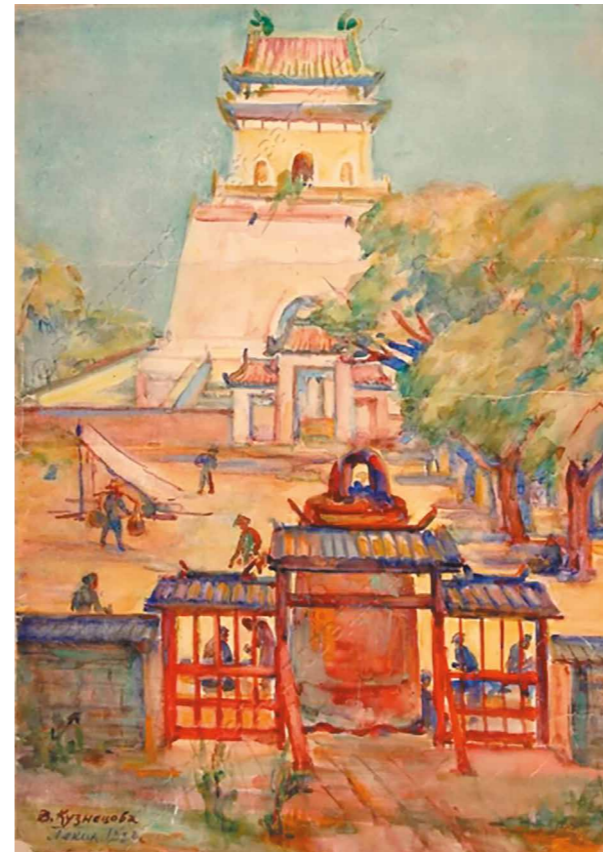


Ill. 5. Kichigin. 1932. At the ferry on the Zhemchuzhnaya River. 30.8x28.8 cm. Paper, watercolor, gouache

The dialogue between Chinese and Russian cultures, which became relevant in the first quarter of the 20th century in connection with a number of economic and political events, is another fruitful source of inspiration for artists. Firstly, we note the large-scale construction of the Chinese Eastern Railway (CER) by Russia in Manchuria, launched in accordance with the 1896 treaty. In addition, subsequent revolutionary events filled China with numerous Russian refugees, including representatives of the artistic intelligentsia. It was they who opened the first European-style art studios and schools in Harbin, which also accepted Chinese students [Chen Wenhua, 2006]. Mikhail Kichigin (1883–1968), a graduate of the Imperial Stroganov Central School of Art and Industry in Moscow (1908) and the Moscow School of Painting, Sculpture, and Architecture, was one of the most notable figures in the cultural life of Harbin. Kichigin lived in China for almost 30 years, leaving behind numerous students and followers [Zubets, 2022].

In 1932, he created a series of studies in Canton depicting the picturesque, densely populated area of Guangzhou Province, cut by canals. The interaction of sunlight and the water surface creates a special state of wet radiance, shimmering waves, and numerous highlights scattered in the air, conveyed by the artist in oil and gouache. The pearl tones of the painting are composed of a pink-blue-golden range with violet accents, confirming the name of the local river — Zhujiang (Pearl). The objects of Kichigin’s images are often rather complex architectural ensembles, such as, for example, the Summer Palace in Beijing. In this case, he used a solemn pyramidal composition. Depicting a fragment of the Forbidden City in Beijing, an elegant pavilion in the middle of a lake, the artist emphasises the beauty and harmony of the object in the surrounding space, created by Chinese masters of landscape architecture [Lebedeva, 2009, p. 66].

The artist’s student and wife, Vera Kuznetsova-Kichigina (1908–2005), belongs to the next generation of artists. She was born in Harbin, into a family of Russian settlers; however, she lived in a Chinese cultural environment from childhood. It was natural for her to turn to the Chinese painting tradition: to use motifs, style, and colour of the local culture. At the same time, she was interested not only in exquisite elite art, but also in folk art, attractive for its accessibility, brightness, and decorativeness



Ill. 6. Kuznetsova-Kichigina. 1930. The Big Drum Tower. Beijing. 51.3x38 cm

[Lebedeva, 2004]. Both Mikhail Kichigin and Vera Kuznetsova-Kichigina were interested in depicting architectural forms; however, Kichigin painted main-

ly in oils, while Kuznetsova-Kichigina worked primarily with watercolours.

Han Jingsheng (韩景生, 1912–1998), like Vera Kuznetsova, was an artist of the new generation. He studied oil painting at a fine arts school run by Russian émigrés; then, he studied portrait oil painting at the Shanghai College of Fine Arts, founded by Liu Haisu. Many of his works from this period are oil paintings of Harbin cityscapes. His work *Ruins of an Airport Blown Up by the Japanese*, created in 1947, occupies a special place in the history of modern Chinese art. The artist’s work has become not only a masterpiece of the genre we are studying, but also a historical testimony to the cruelty of the Japanese occupation. The painting depicts the ruined airport walls in dull tones, the sky is kept in gray tones with a small addition of blue and purple, which creates an emotionally tense, heavy, and even tragic atmosphere. Here, contour lines and brushstrokes characteristic of the painting style of post-impressionism are also used, indicating that Han Jingsheng was the heir and continuer of the traditions of the founding fathers of new Chinese painting.

Thus, it was the period of the Republic of China that became the time of not only mastering new painting techniques brought from abroad but also creating a special genre system within which the cityscape established its foundation.

REFERENCES:

1. Anokhina, H.S. 2012. *“New” Chinese Migration and China’s Policy on Its Regulation*. Tomsk: Tomsk University Press, pp. 16–17.
2. Zubets V. M. 2022. “Stroganov Traditions in the Chinese Period of Artist M. Kichigin’s Creative Work”, *International Scientific and Practical Conference, RUS-SIA-CHINA. DIALOGUE OF PLASTIC ARTS. Proceedings of the International Scientific Conference on March 25*, pp. 262–269.
3. Lebedeva, T.A. 2004. *Vera Kuznetsova-Kichigina: Russian Artists in China*. Compiled by Mikhail Kichigin. Yaroslavl, p. 173.
4. Lebedeva, T.A. 2009. “Finding a Name. Mikhail Kichigin — an Artist of Russian Emigration in China”, *Antiques, art objects, and collectibles*, no. 4, pp. 88–95.
5. He Yimin. “History of Chinese Cities”. Wuhan: Wuhan University Press, 1st edition, February 2012, p. 567. 何一民. «中国城市史». 武汉: 武汉大学出版社. 2012年. 第567页.
6. Zhang Chengyun. 2022. “Modern Interpretation of Xu Beihong’s Landscape Oil Painting”, *Hudojstvennaya literatura*, no. 4, pp. 44–47. 张成勇. 徐悲鸿风景油画的现代性阐释 [J]. 美术文献, 2022, (04): 44–47.
7. Chen Wenhua. 2006. “Communicative Work of Russian Emigrant Artists in China in the First Third of the 20th Century”, *Bulletin of the Herzen State Pedagogical University*, no. 23.

Кирилл Николаевич Гаврилин

кандидат искусствоведения
профессор

Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова

заведующий кафедрой

Истории искусств и гуманитарных наук
академик

Российской академии художеств

e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

Москва, Россия

Гун Юйсян

Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова,

аспирант кафедры

Истории искусств и гуманитарных наук

e-mail: 573565382@qq.com

Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-164-171

ЖАНР ГОРОДСКОГО ПЕЙЗАЖА В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРИОДА КИТАЙСКОЙ РЕСПУБЛИКИ (1912–1949)

Аннотация: Становление жанра городского пейзажа в масляной живописи, приходящееся на краткий период Китайской республики (1912–1949), тесно связано с переходом страны после её поражения в Опиумных войнах к западной модернизационной модели развития, когда Китай постепенно стал открываться миру и в нем постепенно начали развиваться современные, основанные на промышленности города. Художники, создававшие рабо-

ты в этом жанре, как правило, прошли обучение на Западе и испытали влияние западных, реалистических и модернистских течений современной живописи. Ещё одним источником заимствований была традиция русской школы живописи, которая появилась на северо-западе Китая в первой четверти XX в.

Ключевые слова: Китай, жанр городского пейзажа, масляная живопись, реализм, модернизм.

Постепенная трансформация древних, ориентированных на сельское хозяйство и кустарное производство китайских городов в современные промышленно развитые города началась с переходом страны к западной модернизационной модели развития после поражения Китая в Опиумных войнах в 1840–1842 и 1856–1860 гг.

Провозглашенное в 1840–1890 гг. правительством династии Цин «Движение по усвоению заморских дел», заложившее фундамент

для строительства на юго-восточном побережье Китая сети железных дорог, современных военных и гражданских фабрик и заводов, изменило практику планирования городских пространств [Хэ Иминь, 2012], способствовало распространению светского образования и привело к кардинальным переменам в культуре, в образе жизни и поведении людей.

В начале 1870-х гг. правительство династии Цин разрешило обучение китайских студентов

за рубежом. «Общее количество китайских студентов, выехавших подобным образом в период 1846–1949 гг., составляло порядка 150 тысяч. Основная масса из них была выходцами из аристократических слоев, которые должны были привести из-за рубежа передовые знания и служить целям модернизации страны» [Анохина, 2012, с. 16–17].

Венчал этот этап развития короткий период существования Китайской Республики 1912–1949 гг., ставший исторической вехой, отметившей встречу старого и нового мира в Китае. Возвращение домой получивших образование за границей молодых художников совпало с развернувшимся в середине 1910-х гг. «Движением за новую культуру». Этих художников, испытавших на себе влияние современных западных тенденций в искусстве, вдохновляли происходившие в стране радикальные изменения, отражавшиеся в их творческой манере. К концу 1920-х гг. созрели условия для теоретизации новаторских тенденций в современном китайском искусстве. В полемике, разразившейся в ходе Первой национальной художественной выставки в 1929 г., приняли участие Сюй Бэйхун (徐悲鸿, 1895–1953) и Ли Иши (李毅士, 1886–1942), изучавшие западную реалистическую живопись, а также Сюй Чжимо (徐志摩, 1897–1931), выступавший за неоэкспрессионистское искусство. Спор шел о том, какой путь выберет новая китайская живопись — направление реализма или авангардные, модернистские тенденции.

В этот период китайская «городская живопись» оставалась в жанровых рамках пейзажа, не выделившись в самостоятельную разновидность, требовавшую хорошего знания и понимания архитектуры. Картины с видами города были отмечены двумя основными стилистическими тенденциями. Одна тяготела к реализму, стремясь объективно передать городскую застройку, меняющийся городской ландшафт в обрамлении многофигурных жанровых сцен или стаффажа. Таковы работы Сюй Бэйхуна — знаменитого китайского художника, выдающегося наставника, одного из самых влиятельных деятелей китайского искусства XX в. В его художественной манере тех лет можно найти черты французского «академизма» [Чжан Чэньюн, 2022], так что одно из самых известных полотен мастера — картина «Двор» (1942) демонстрирует очевидную приверженность художника реализму.

Другая тенденция выразилась в стремлении использовать арсенал выразительных средств импрессионизма и модернизма.

Так, в 1923 г. Лю Хайсу в своих картинах соединил экспрессивную природу западного модернизма и свободный стиль традиционной китайской живописи, что демонстрирует его картина маслом «Пекин Чжэньянмань». Его пейзажи с их очевидным интересом к светотеневой лепке и тональному колориту, тем не менее используют традиционные китайские инструменты и материалы живописи, а именно кисть и тушь.

Еще одна выдающаяся художница, отдавшая дань городскому пейзажу, — Пань Юйлян (潘玉良, 1895–1977), также обучалась за границей, во Франции и Италии. Ее картина «Храм Фузи», созданная в 1937 г., представляет солнечный зимний день, когда площадь перед храмом Фузимяо заполнена артистами, танцующими с фигурами драконов и львов в окружении пёстрой толпы, делающей покупки и веселящейся, создающей радостную атмосферу городской жизни. Картина насыщена яркими красками, передающими атмосферу традиционных национальных праздников. Плоскостность работы, использование больших локальных пятен цвета, тем не менее, создаёт ощущение пространственной глубины. Жирные линии, обрамляющие фигуры, подчёркивают динамичные выразительные силуэты, что напоминает приемы живописи европейского постимпрессионизма.

Некоторые из ранних создателей китайского городского пейзажа, например, Чэнь Бао (陈抱, 1893–1945), также считали себя модернистами: в их способе использования цветов, линий и форм сказывается вкус к декоративности. Программа «модернистов» заключалась в том, чтобы найти современную форму, соединив реальное и воображаемое в стремлении передать дух эпохи.

Другим плодотворным источником вдохновения для художников стал диалог китайской и русской культур, актуализировавшийся в первой четверти XX в. в связи с целым рядом экономических и политических событий. Прежде всего, отметим масштабное строительство Россией Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД) на территории Маньчжурии, развернутое согласно договору 1896 года. Помимо того, последующие революционные события наполнили Китай многочисленными

русскими беженцами, в числе которых были представители художественной интеллигенции. Именно они открыли в Харбине первые художественные студии и школы европейского типа, принимавшие и китайских студентов [Чэнь Вэньхуа, 2006]. Одной из самых заметных фигур культурной жизни Харбина стал Михаил Александрович Кичигин (1883–1968), выпускник Императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища в Москве (1908) и Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Кичигин прожил в Китае почти 30 лет, оставив многочисленных учеников и последователей [Зубец, 2022].

В 1932 году в Кантоне им была создана серия этюдов, изображавших живописную, изрезанную каналами, густонаселенную местность провинции Гуанчжоу. Взаимодействие солнечных лучей и водной поверхности создаёт особое состояние влажного сияния, мерцания волн и многочисленных бликов, рассеянных в воздухе, переданных художником маслом и гуашью. Жемчужные тона живописи складываются из розово-голубовато-золотистой гаммы с фиолетовыми акцентами, подтверждая название местной реки — Чжужэнь (Жемчужная). Объектами изображения Кичигина часто становились довольно сложные архитектурные ансамбли, такие, например, как Летний дворец в Пекине. В этом случае он использовал торжественную пирамидальную композицию. Изображая фрагмент Запретного города в Пекине, изящный павильон посреди озера, живописец подчёркивает красоту и гармонию объекта в окружающем пространстве, созданную китайскими мастерами садово-парковой архитектуры [Лебедева, 2009, с. 66].

Ученица и супруга мастера — Вера Емельяновна Кузнецова-Кичигина (1908–2005), относится к следующему поколению художников. Она родилась в Харбине, в семье русских поселенцев, но с детства жила в китайской культурной среде. Для неё было естественно обращаться к китайской живописной традиции: использовать мотивы, стилистику, колорит местной культуры. При

этом её интерес вызывало не только изысканное элитарное, но и народное искусство, привлекательное своей общедоступностью, яркостью, декоративностью [Лебедева, 2004]. И Михаил Кичигин, и Вера Кузнецова-Кичигина увлекались изображением архитектурных форм, однако если Кичигин писал, в основном, маслом, то Кузнецова-Кичигина работала преимущественно акварелью.

Хань Цзиншэн (韩景生, 1912–1998), как и Вера Кузнецова, — художник нового поколения. Он изучал масляную живопись в школе изобразительных искусств, которой руководили русские эмигранты, затем изучал портретную масляную живопись в Шанхайском колледже изобразительных искусств, основанном Лю Хайсу. Многие из его работ рассматриваемого периода — это картины, написанные маслом, с изображением харбинских городских пейзажей. Его работа «Руины аэропорта, взорванного японцами», созданная в 1947 г., занимает особое место в истории современного китайского искусства. Это натурная работа художника стала не только шедевром изучаемого нами жанра, но и историческим свидетельством жестокости японской оккупации. На картине в тусклых тонах изображены разрушенные стены аэропорта, небо выдержано в серых тонах с небольшим добавлением синего и фиолетового, что создаёт эмоционально-напряжённую, тяжёлую и даже трагическую атмосферу. Здесь также используются характерные для живописной манеры постимпрессионизма контурные линии и мазки, свидетельствующие, что Хань Цзиншэн был наследником и продолжателем традиций отцов-основателей новой китайской живописи.

Таким образом, именно период Китайской республики стал временем освоения не только новых техник живописи, привнесённых из за рубежа, но и периодом создания особенной жанровой системы, внутри которой кристаллизуется городской пейзаж.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Анохина Е. С. «Новая» китайская миграция и политика КНР по ее регулированию. Томск, изд-во Томского университета, 2012. С. 16–17.
2. Зубец В. М. Строгановские традиции в китайский период творчества художника М. А. Кичигина. — в кн. Международная научно-практическая конференция «РОССИЯ-КИТАЙ. ДИАЛОГ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ». Материалы международной научной конференции 25 марта 2022 г. С. 262–269.
3. Лебедева Т. А. (сост.) Михаил Кичигин. Вера Кузнецова-Кичигина: Русские художники в Китае. — Ярославль, 2004. — 173 с.
4. Лебедева Т. А. Обретение имени. Михаил Кичигин — художник русской эмиграции в Китае // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2009. № 4. С. 88–95.
5. Хэ Иминь. История китайских городов. Ухань: издательство Уханьского университета, 1-е издание, февраль 2012 г. с.567. 何一民. «中国城市史». 武汉大学出版社. 2012年. 第567页.
6. Чжан Чэньюн. Современная интерпретация пейзажной масляной живописи Сюй Бэйхуна // Художественная литература, 2022. № 4. С.44–47. 张成勇. 徐悲鸿风景油画的现代性阐释 [J]. 美术文献, 2022, (04): 44-47
7. Чэнь Вэньхуа. Коммуникативная деятельность русских художников-эмигрантов в Китае в первой трети XX века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2006. № 23.