

С. В. Анчуков, Ляо Чжэндин, Н. М. Федорова

НАПРАВЛЕНИЕ НЕОРЕАЛИЗМА В ИСКУССТВЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ ПЕРИОДА АНТИЯПОНСКОЙ ВОЙНЫ

В данной работе с позиции профессионального художественного образования проводится детальный анализ факторов, способствовавших превращению неореализма в ведущее направление в образовательной практике военного времени 1931 г., а также рассматривается то, каких пределов достигло вызванное этим распространение практики национализации. В статье принята попытка с помощью исторического метода исследования оценить степень влияния, оказанного образовательной политикой военного времени на практику художественного образования, и понять, какую роль профессиональное художественное образование играло в стимулировании искусства периода антияпонской войны.

Ключевые слова: искусство периода антияпонской войны, неореализм, придание национального характера западному искусству, специальное художественное образование, национализация.

S. Anchukov, Liao Zhengding, N. Fedorova

NEOREALISM IN CHINA'S ART AND ART EDUCATION DURING THE ANTI-JAPANESE WAR

A detailed analysis of the factors contributing to the transformation of neorealism into a leading artistic movement in the educational practice of the 1931 war period is carried out in the present research from the position of professional art education. The paper also examines the spread of nationalization practices which occurred during the same period. The authors attempt to assess the degree of influence exerted by the wartime educational policy on the art education practice and to establish the role professional art education played in stimulating the development of the arts during the anti-Japanese war by means of the historical research method.

Keywords: anti-Japanese war period art, neorealism, giving national character to western art, art education, nationalization.

После событий 18 сентября 1931 года (*вторжение японцев в Манчжурию*) японские войска начали стремительное наступление на Китай. Над территорией всей страны нависла угроза неотвратимого кризиса национального масштаба. Вследствие этого в рамках профессионального художественного образования постепенно усиливалось продвижение национальной культуры, то есть происходил очевидный разворот искусства в сторону выполнения социальной функции и использования местных ресурсов. Курс на национализацию профессионального худо-

жественного образования особенно ярко проявился в образовательной политике, принятой в ответ на развязывание полномасштабной войны. В более ранние периоды вопросы придания национального характера художественному образованию касались того, как в условиях заимствования западной системы обеспечить ее совместимость со школой традиционной китайской живописи. Однако во время антияпонской войны основной акцент был сделан на том, как привести зарубежную модель искусства в соответствие с китайскими общественными реалиями.

По скорости реакции на требования военного времени художественные дисциплины, преподаваемые в учебных заведениях в начале антияпонской войны, не отвечали социальным потребностям китайского общества. В тот период молодые гравировщики и художники маньхуа стали активными участниками движения сопротивления японцам и спасения родины. В свою очередь, художники, специализировавшиеся на живописи маслом, скульпторы и художники в технике гошуа, преподававшие в образовательных учреждениях, напротив, оставались в тени. После начала полномасштабной войны сопротивления литература, история, философия и искусство должны были, по четко сформулированному требованию правительства, быть «упорядочены на основе научного подхода» с целью «укрепления народного духа». Поэтому профессиональное художественное образование вступило на неизбежный путь адаптации к китайской социальной реальности и соответствия требованиям военного времени. Вслед за формированием этого курса положение дел в сфере обучения западной живописи в системе профессионального художественного образования также изменилось. Наиболее заметной ключевой характеристикой такой трансформации стала «порожденная пламенем войны смена концепций и корректировка угла зрения» [12, с. 82–85] — формирование основ художественного направления неореализма. Под воздействием этих идей изображение войны и народных масс, а также обыкновенных пейзажей стало своего рода целью. Неореализм, порожденный движением сопротивления, получил поддержку со стороны правительства и общества и был классифицирован художественными и академическими кругами как отвечающий требованиям научного метода.

В изучении западной живописи появились две различные траектории: «реализм» и «выражение», которые сначала выделились естественным образом, но впоследствии стали результатом внешнего стимулирования.

До развязывания антияпонской войны произведения в направлении реализма не преобладали в живописи западного образца. После создания системы образования по иностранному образцу в эпоху поздней Цин (1644–1911) произведения западного искусства, правдиво отражавшие действительность, получили более широкое распространение благодаря практическому использованию в учебном процессе.

Но с расширением возможностей получения образования за рубежом стремление к художественной выразительности вышло из тени на передний план. В особенности это касается художников, отправившихся в 1920–1930-е годы в Токио и в Москву и отказавшихся от ограничений, накладываемых реализмом, в пользу большего разнообразия направлений развития своего искусства. По воспоминаниям современников, подавляющее большинство студентов, возвращавшихся в тот период из-за границы после получения художественного образования, переезжали в Шанхай, где один за другим получали приглашения от различных художественных институтов. «Что касается основных художественных методов их творчества, то здесь можно выделить две ключевых категории»: «Первый метод наиболее часто встречается в заморской живописи» — это и есть реализм; «Второй несет на себе отпечаток импрессионизма»; по-видимому, тогда оформился современный художественный метод со своей палитрой, впитавшей в себя множество веяний и оттенков» [17, с. 54–55].

По мнению некоторых исследователей, на самом деле, «вернувшись на родину, художники продвигали собственное восприятие западной живописи, которое, как и организация учебного процесса, было весьма разнородным, что привело к многократным потрясениям и возникновению цепных реакций в ходе движения к вестернизации китайской живописи» [16, с. 72–74]. В то же время, занимая различные должности в художественных учебных заведениях, худож-

ники в ходе образовательного процесса получали возможность отстаивать собственные взгляды на искусство.

При сравнении двух школ живописи можно заметить, что число последователей реализма было сравнительно невелико. Даже в таком влиятельном издании, как «Восточный журнал» («Дунфан Цзачжи»), где было представлено сравнительно большое многообразие художественных направлений того времени, школа классического реализма упоминалась относительно редко. Это красноречиво говорит об очевидно возросшем интересе Китая к западному импрессионизму, постимпрессионизму, экспрессионизму и другим направлениям. После возвращения в Китай в 1927 году Сюй Бэйхун, завершивший учебу за границей, принял участие в Совместной художественной выставке, которая была организована в Шанхае при участии более чем 60 художников, работавших в стиле западной живописи, среди которых были Чэнь Баои, Дин Яньюн, Чэнь Хун, Чан И (Санью), Чжу Инпэн и другие. Посетители выставки совершенно не проявляли интереса к академическому реализму господина Сюя, который среди «прогрессивной аудитории» не именовался иначе как представителем «старой школы». Так, Лоу Цзиньшэн в статье «Посещение Совместной выставки» писал следующее: «На мой взгляд, картины господина Сюй Бэйхуна не вызывают сильного эмоционального отклика» [3, с. 4]. Похожие чувства испытывал и участвовавший в выставке Ни Идэ, считавший, что живопись Сюя «никак не может пробудить чей-либо интерес» и даже выразивший надежду на то, что «господин Сюй внесет некоторые изменения в стилистическую направленность своих работ — это пойдет ему на пользу» [4, с. 4]. Очевидно, что вплоть до этого момента художественные произведения в стиле реализма не были удостоены достаточного внимания и не пользовались популярностью в художественных кругах.

Однако путь исторической действительности привел к тому, что ситуация начала

изменяться в лучшую сторону. Из анализа доступных источников становится ясно, что после представления произведений, отражавших социальную реальность, на художественной выставке, организованной в то время правительством, в системе преподавания западной живописи началась постепенная смена курса, признаки которой уже можно было заметить на Первой и Второй Всекитайской выставке изобразительного искусства. В апреле 1929 года Министерство образования организовало в Шанхае Первую Всекитайскую выставку изобразительного искусства. Среди 354 представленных на ней произведений западного искусства доля живописи, тяготевшей к модернизму, была непропорционально велика [6, с. 88–90]. Однако, хотя в отношении художественных кругов к тому, как оценивать сложившееся положение дел, не было единства, наиболее ярко эти различия проявились в дискуссии Сюй Бэйхуна и Сюй Чжимо, проведенной в 1929 году (*«дискуссия двух Сюй» о модернизме в искусстве Запада*).

Но только после 1930-х годов стала очевидной абсолютная непохожесть живописи, созданной в стиле «реализма», на произведения в духе «выражения». В то время обстановка постоянного поиска новых направлений способствовала тому, что западный реализм в изобразительном искусстве был оставлен без внимания на Первой Всекитайской выставке изобразительного искусства, организованной Министерством образования. Это и стало причиной недовольства Сюй Бэйхуна, отказавшегося принять в ней участие. В качестве протеста он написал критические очерки «Непонимание» и «Неутихающие сомнения», где открыто называл основное направление французского реализма XIX века академической основой искусства, а новые стили живописи, появившиеся после импрессионизма, — «просто бесстыдством» [7, с. 68–70].

В процессе принятия западной живописи Китаем под воздействием «эволюции» появилась возможность выбирать из многооб-

разия новых направлений в искусстве, среди которых наиболее популярными стали импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм и экспрессионизм. Отсюда совершенно не сложно понять, почему Сюй Бэйхуну в то время был оказан такой холодный прием. Но в период между событиями 18 сентября 1931 года и Суйюаньской кампанией⁵ общество стало обращать все более пристальное внимание на живопись в стиле реализма, отражавшую действительность в условиях войны. Этот тезис подтверждается примером Второй Всекитайской выставки изобразительного искусства, проходившей в Нанкине в апреле 1937 года; идея «все для сопротивления» начала приводить в движение систему профессионального художественного образования. Среди произведений изобразительного искусства того времени, изображавших непосредственно войну, можно назвать такие картины, как «Сторожевой», «Уханьский патруль», «Сигнальный огонь спасения Родины», «Солдат». Несмотря на то, что работы военной тематики были недостаточно представлены на упомянутой выше выставке, произведения в стиле реализма стали важной ее частью. Настоящим глотком свежего воздуха реальной жизни стали картины «Экскаватор», «Дезертир», «Фигуры покинутых», «Каменщик». Согласно имеющейся статистике, среди произведений искусства, представленных «на Второй Всекитайской выставке изобразительного искусства, в секции современного искусства из 220 работ в западной технике более 80 % приходилось на картины в стиле реализма» [19, с. 112–115].

Этот феномен служит отражением пристального внимания к актуальному общественному творчеству, которым уже начали интересоваться организаторы выставок и правительство. Однако в то время куда большим авторитетом обладало общественное мнение. А по словам современников,

⁵ Суйюаньская кампания — попытка Мэнцзяна отторгнуть от Китайской республики провинцию Суйюань в октябре — декабре 1936 года.

«только искусство, в полной мере отражающее действительность, которое становится правдой сегодняшнего дня, может претендовать на бессмертие» [15, с. 23–25]. После этого времени картины, на которых с помощью инструментария метода реализма изображались военные действия и жизнь народа, не только начали появляться в значительном количестве, но и были неоднократно отмечены правительственными наградами. С 1941 по 1945 год Министерство образования Национального (гоминьдановского) правительства также выделяло средства для поощрения создателей академических произведений искусства — за пять лет существования этого проекта было награждено 27 работ. Среди 15 картин, получивших призы, к категории живописи в стиле западного реализма относились следующие: «Великая победа в Хубэе», «Мать во время налета вражеской авиации», «Предвестие победы союзников» и другие работы на тему антияпонской войны; картины, изображавшие повседневную жизнь: «Наставление матери», «Человеческая фигура», «По пути на рынок» и «Поэма “Вечная печаль”», отражавшая древнюю историю. Произведения такого жанра составляли 81 % от всей живописи, удостоенной наград [1, с. 200–201].

Для сравнения: до начала всекитайской войны сопротивление японским захватчикам отношение к «реализму» и «выражению» в живописи хотя и было предвзятым, но в целом у двух форм можно было найти множество точек соприкосновения, позволявших им сосуществовать. Помимо Педагогического института Центрального университета, связанного с именем Сюй Бэйхуна, к реализму в преподавании западной живописи постепенно пришли также Государственное художественное училище Бэйпина (*Пекина*), Частное художественное училище района Учан (г. Ухань), Специальная школа искусств городского округа Сучжоу; отчетливый контраст составляло преподавание живописи в склонявшихся к стилю западного модернизма Государ-

ственном художественном училище Ханчжоу и основанных в районе Шанхая частных школах искусств. С началом всеобщей войны сопротивления японским захватчикам преподавание западной живописи стало двигаться в сторону унификации многих аспектов, а превращение реализма в основное направление живописи воспринималось как неоспоримый факт. Это доказывало, что внедрение западной системы и методики художественного образования уже перешло из стадии естественного принятия на этап укрепления и большей свободы выбора.

Стоит отметить, что в преддверии всекитайской войны сопротивления министр образования Ван Шицзе на Второй Всекитайской выставке изобразительного искусства, проведенной в Нанкине, призывал художников сблизиться с жизнью народа, используя метод реализма в качестве основного направления в творчестве. По мнению Ван Шицзе, лишь половину из двухсот представленных картин можно было отнести к направлению реализма. В связи с этим период проведения выставки стал кульминационным моментом переоценки искусства модернизма, в особенности «новых школ живописи». В частности, основным направлением работы специализированных художественных учебных заведений стало решение вопроса о том, как следует воплощать и претворять в жизнь метод реализма. Результатом усилий, прикладываемых правительством, стало более широкое одобрение мнения о необходимости через активное использование метода реализма строить «основы западного стиля живописи». Это гарантировало необходимое техническое обеспечение для развития творчества в стиле западного неореализма. Представителями художественных кругов, придерживавшимися такой позиции, были такие мастера, работавшие в направлении реализма, как У Цзожэнь, Люй Сыбай, Чан Шухун, Тан Ихэ, Цинь Сюаньфу — все они в 1930-е годы вернулись в Китай после учебы во Франции. С точки зрения опыта обучения и профессионального мастерства, понимание тра-

дий западного академического реализма у этих художников было более систематизированным, чем у предыдущего поколения, вернувшегося из-за границы в 1920-е годы, что позволило сформировать основы для будущего придания национального характера западной живописи.

Когда метод реализма, перенятый у Запада и ставший одним из направлений искусства, нашел отклик в национальном сознании, преисполненном стремления спасти родину от порабощения, появились новые взгляды на творчество и новые требования к искусству. Как отмечал в своем эссе Ни Идэ, в новых условиях метод реализма «в некоторых аспектах отличался от более раннего стиля»: помимо добавления «субъективности к объективному» в технике живописи, другим изменением стало то, что «с точки зрения содержания, в тематике нового реализма не было места идеализации, иллюзии и преувеличению, там без прикрас отражалась социальная реальность» [5, с. 22–24].

«Субъективность» в неореализме можно понимать как «дух правдивого отображения». Его инструментарий передачи действительности использовался для отражения «борьбы за право на жизнь» в условиях особых обстоятельств. Художники должны были не только «обладать развитым национальным сознанием» и «быть преисполненными пламенного патриотизма», но и «иметь смелость указывать обществу на его недостатки и с глубоким и искренним сочувствием изображать извлеченные ими уроки» [18, с. 41–43]. Эмоции, которые вызывали эти картины, очень сходны с тем, о чем говорил У Цзожэнь: «Возникшее у нас общее чувство вызвало к жизни силу, которую невозможно было остановить» [9, с. 38–40]. В тот период общественное мнение испытывало аналогичные потребности. Как показал Хун Ижань, присоединившийся к искусству периода антияпонской войны, «разумеется, только неореализм» был способен объективно отразить «наше искусство сопротивления». Ху Цзиньжэнь, представитель шанхайских

художественных кругов тоже почувствовал появившиеся после антияпонской войны перемены и обратился со следующим призывом: «Поскольку в этом году поднимает голову китайское национальное сознание, лозунг “отражения народного духа” все чаще выдвигается в разных аспектах творчества. Искусство — это зеркало эпохи, и художники должны понять, какие темы нужно выбирать для отражения в современном китайском искусстве. Благоклонное отношение людей к творчеству больше не основывается только на красоте внешней формы, требуется полнота содержания, куда следует чаще включать тему “прогрессивного сознания”, которая будет играть воодушевляющую и стимулирующую роль. Такая потребность вполне естественна... в это непростое время каждый художник обязан без колебаний взять на себя эту работу» [10, с. 25–27].

Одновременно с тем как неореализм целиком захватил художественный мир, начали появляться теории национальной формы. Исследования методов «придания китайского характера западной живописи» постепенно прояснили вопрос о том, каким образом должен был создаваться и развиваться неореализм. По мнению его основоположников, китаизированные художественные произведения в стиле западной живописи могли появиться только при условии реалистичности, как их формы, так и содержания. Конечно, такой реализм в корне отличался от классического академического европейского реализма XIX века; в его форме и содержании должен был отражаться «современный национальный характер и дух времени» [20, с. 75–77]. В рамках этого направления постепенно сформировался достаточно единообразный взгляд на социальную функцию и траекторию развития искусства в период антияпонской войны.

В частности, после образования Государственного художественного училища в результате объединения Государственных художественных училищ Ханчжоу и Бэйпина, вслед за изменением политики учебных за-

ведений, преподавательский состав «школы Хан» (*сокр. от Ханчжоу*) провел корректировку модернистских тенденций, ранее преобладавших в методике преподавания. Тэн Гу, руководивший Государственным художественным училищем во время антияпонской войны, в ответ на требования современной политической ситуации и для активной популяризации художественного образования в военный период говорил о необходимости «тесного сотрудничества с пропагандой сопротивления, которое можно обеспечить только в условиях продвижения метода реализма» [14, с. 737]. По мнению Тэн Гу, требовалось «исправление плохого стиля школы Хан»: «образование должно иметь естественную мощь в качестве основы и благородные величественные идеалы в качестве цели, при этом следует быть осторожным, чтобы не потерять главное в погоне за мелочами, не сбиться с верного пути, не превозносить новизну и не оказаться в упадке из-за стремления к материальному благополучию» [2]. Поэтому прежде господствовавший в «школе Хан» модернизм, легитимность которого оказалась под вопросом, был смещен со своих позиций: «художественное образование в период сопротивления должно готовить художников, изображающих реальную действительность» [13, с. 10]. В связи с этим на ключевые должности в учебных заведениях начали назначаться такие представители реализма, как, например, Чан Шухун. По воспоминаниям У Гуаньчжуна, Чжу Дэцюня и прочих, большинство студентов, учившихся до этого в «школе Хан», интересовал вопрос, «согласен ли новый глава школы со взглядами У Даюя и Линь Фэнмяня на художественное образование»; ответ, полученный ими на этот вопрос, был следующим: «Господин Чан Шухун — лучший художник Китая» [8, с. 19].

Когда метод реализма, руководствуясь требованиями военного времени, превратился в академический эталон, его собственное научное содержание и методы, которыми можно было руководствоваться при обучении,

были признаны в большей степени соответствующими базовым стандартам школьного образования. То, какими принципами художественная школа руководствовалась в области содержания и методики обучения, определяло предмет и стиль преподавания — позиция компетентных органов в сфере высшего образования была достаточно недвусмысленной. Очень показательным является заявление, сделанное Министерством образования: «Исходя из потребностей художественного образования в настоящее время, упор должен быть сделан на основополагающие знания и техники. Наиболее талантливые ученики могут продолжить образование, однако число таковых невелико, и потому нецелесообразно рассматривать их в качестве объектов обучения. Учебным заведениям следует уделить внимание массовой подготовке студентов, которые получив необходимое образование, смогут применить полученные знания для того, чтобы посвятить себя выполнению требований общества. Способы распространения такого образования должны соответствовать методикам, принятым в других университетах или училищах» [2].

Несмотря на то, что к середине 30-х годов XX века в области преподавания западной живописи в Китае уже сформировались образовательные программы различной направленности, следуя устоявшимся путем традиционного академизма, в образовательных учреждениях было, вообще говоря, достаточно легко внедрить содержание и методику преподавания живописи в стиле реализма. А другое направление, в основе которого лежало принятие модернизма, находилось в фазе развития с относительно большим числом неорганизованных группировок; в этом многообразии индивидуальных пред-

почтений и сознаний вновь проявился контраст с методами, которые выбирались и использовались в искусстве реализма. По сравнению с последним, системность продвижения модернизма в рамках образовательной системы была, очевидно, недостаточной.

Системность и научность традиций реалистического изображения в рамках «академизма» позволила выработать метод и порядок его использования в преподавании, а научнообразный характер, приобретенный неореализмом, унаследовал научную составляющую метода реализма, которая была с готовностью принята в управлении высшим образованием, которое основывалось на «унифицированных стандартах». Во время, когда сложившаяся ситуация вынудила реализм стать глашатаем сопротивления японским захватчикам, методика преподавания этого направления искусства стала в определенной степени соответствовать требованиям централизованного школьного образования и единых стандартов. Так метод реализма естественным образом занял ведущее положение в содержании и методике учебного процесса в государственных училищах. Хуан Цзунсянь пришел к следующему выводу относительно такого развития событий: в период антияпонской войны художественные круги определили роль метода реализма как искусства, которое должно было объединить всю Поднебесную, а довоенный прекрасный пейзаж уже канул в небытие. Большое число художников приняли или, лучше сказать, одобрили так называемую научную концепцию неореализма и его творческий метод и начали усердно внедрять их на практике [11, с. 58–60].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа. Искусство Китая в новую и новейшую эпохи. Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изящных искусств, 2005. 598 с. (阮荣春、胡光化: 《中国近现代美术史》, 天津: 天津人民美术出版社, 2005年, 598).
2. Коллекция Второго исторического архива Китая: Архив Министерства образования Национального правительства Гоминьдана. Главный архив № 5. Документ № 5645. (中国第二历史档案馆馆藏: “国民政府教育部档案”, 全宗号5, 案卷号5645).

3. Лоу Цзиньшэн. Краткий очерк о Совместной выставке изобразительного искусства // Газета Шэньбао. 13.09.1927. С. 4. (楼金声: 《美术联合展览会记略》, 《申报》1927年9月13日). 4.
4. Ни Идэ. Ретроспективный обзор Совместной выставки изобразительного искусства // Газета Шэньбао. 07.10.1927. С. 4. (倪贻德: 《美术联展之回顾》, 《申报》1927年10月7日). 4.
5. Ни Тэ. От живописи военного периода к неореализму // Художественный мир. 1939. Т. 1. № 2. Шанхай. Шанхайское художественное изд-во. С. 22–24. (尼特: 《从战时绘画说到新写实主义》, 《美术界》1939年第1卷第2号). 22–24.
6. Сун Яо. Критический обзор системы изобразительного искусства в западном стиле и художественной выставки западной живописи // Фуню. 1929. Т. 50. № 7. С. 88–90. (颂尧: 《西洋画派系统与美展西画评述》, 《妇女》第50卷第7号 (教育部全国美术展览会特辑号), 1929年7月). 88–90.
7. Сюй Бэйхун. Неутрачивающие сомнения // Выставка изобразительного искусства (дополнительный выпуск), 1929. Пекин: Народное художественное изд-во. С. 68–70. (徐悲鸿: 《惑之不解》, 《美展》增刊, 1929年). 68–70.
8. У Гуаньчжун. У Даюй: преданная забвению и вновь открытая звезда, см. Ностальгия по свободной песне: воспоминания к 80-й годовщине Китайской академии искусств. Ханчжоу: Издательство Китайской академии искусств, 2008. 198 с. (吴冠中: 《吴大羽——被遗忘、被发现的星》, 见中国美术学院校友总会: 《漫歌怀忆——中国美术学院八十华诞回忆录》, 杭州: 中国美术学院出版社, 2008年, 第198页).
9. У Цзожэнь. Необходимое нам искусство // Выставка изобразительного искусства в поддержку фронта: специальный выпуск. 1942. № 3. С. 38–40. (吴作人: 《我们需要艺术》, 《劳军美展特刊》(重庆) 1942年). 38–40.
10. Ху Цзиньжэнь. Краткое описание шанхайских художественных кругов // Шанхайский художественный ежемесячник. 1941, ноябрь. № 1. С. 25–27. (胡金人: 《略谈上海画界》, 《上海艺术月刊》创刊号, 1941年11月). С. 25–27.
11. Хуан Цзунсянь. Гармония, проходящая через столетия: о формировании и влиянии искусства неореализма // Изысканные искусства. 2001. № 1. С. 58–60. (黄宗贤: 《贯穿世纪的和声——论新写实主义美术观的确立与影响》, 《美术》2001年第1期). 58–60.
12. Хуан Цзунсянь, Юэ Ян. Трансформация концепций и переориентация взглядов в горниле войны — взгляд на современное искусство Китая через призму масляной живописи в период Сопrotивления японским захватчикам // Журнал Музея изобразительных искусств Китая. 2015. № 4. С. 82–85. (黄宗贤、岳阳: 《烽火中的观念转换与视野的转向——从抗战时期的油画界看中国美术的现代转型》, 《中国美术馆》2015年第4期). 82–85.
13. Чан Шухун. Художественное образование в военное время // Сборник статей об искусстве периода антияпонской войны Государственного художественного училища. Ханчжоу: Изд-во Академии художеств Китая, 1938. С. 10–15. (常书鸿: 《战时的艺术教育》, 见国立艺术专科学校: 《战时艺术论文集》, 1938年, 第10页). 10–15.
14. Чжао Ли, Юй Дин. Литература о живописи маслом в Китае (1542–2000). Чанша: Художественное издательство провинции Хунань, 2002. С. 737. (见赵力、余丁: 《中国油画文献(1542-2000)》, 长沙: 湖南美术出版社, 2002年, 第737页).
15. Чжао Цингэ. Наша речь // Даньхуа. 1938, март. № 1. С. 23–25. (赵清阁《我们的话》, 《弹花》创刊号, 1938年3月). 23–25.
16. Чжоу Фанмэй, У Фанчжэн. Влияние художников, обучавшихся живописи в Париже в 1920-е и 1930-е годы, на мир искусства Шанхая // Районы и Сети: сборник материалов международной научной конференции «Изучение истории искусства Китая за последнее тысячелетие». Исследовательский институт истории искусства Национального университета Тайваня (сентябрь 2001). Тайвань: Тайваньское художественное изд-во, 2001. С. 72–74. (周芳美、吴方正: 《一九二〇及三〇年代中国画家赴巴黎习画后对上海艺坛的影响》, 见《区域与网络——近千年来中国美术史研究国际学术研讨会论文集》, 台湾大学艺术史研究所, 2001年9月). 72–74.
17. Чэнь Баои. Очерк о зарубежном художественном движении // Шанхайский художественный ежемесячник. 1942. № 7. С. 54–55. (陈抱一: 《洋画运动过程略记》, 《上海艺术月刊》1942年第7期). 54–55.
18. Чэнь Сяонань. Приходите, взгляните на художественную жизнь Китая! // Художественный стиль. 1935. Т. 3. № 5. С. 41–43. (陈晓南: 《来, 来看看中国的艺术生命!》, 《艺风》1935年第3卷第5期). 41–43.

19. Чэнь Сяонань. Художественная деятельность за четыре года Антияпонской войны // Ежемесячник литературы и искусства. 1942, август. С. 112–115. (陈晓南: 《抗战四年来的美术活动》, 《文艺月刊》1942年8月). 112–115.

20. Ян Цуньжэнь. Прогресс в области китаизации живописи в западном стиле — обзор художественной выставки господина У Цзожэня // Приложение к Центральной газете «Чжуньян Жибао», 25.05.1945. С. 75–77. (杨邨人: 《西洋画中国化运动的进军——介绍吴作人先生的画展》, 《中央日报》副刊1945年5月25日). 75–77.