

## **Четыре периода творчества китайской художницы Цю Ди**

Статья посвящена изучению живописного наследия художницы Цю Ди (1906–1958) – одной из первых представительниц китайского авангарда первой половины XX столетия. Творчество этого мастера является частью феномена, известного в Китае как «группа женщин-художниц», отстаивавших свой индивидуальный почерк и свое мировоззрение в изобразительном искусстве Китая начала прошлого столетия. В исследовании осмысляется творческий путь Цю Ди, которая, изучив основы модернистской живописи в Японии, соединила их с традициями отечественной художественной культуры. Особое внимание в изучаемом материале уделяется деятельности общества «Шторм», куда входили самые яркие представители китайского авангарда первой половины XX в., в том числе Цю Ди и ее муж Пан Сюньцин, творчество которых оказало существенное влияние на развитие современного искусства Китая.

*Ключевые слова:* китайская живопись; художественное общество «Шторм»; художественные выставки в Шанхае; Цю Ди; Пан Сюньцин; китайские художники XX века

**Liu Tianquan**

## **Four Periods of Creativity of the Chinese Artist Qiu Di**

The article is devoted to the study of the artistic heritage of Qiu Di (1906–1958), one of the first representatives of the Chinese avant-garde of the first half of the 20th century. The creative arsenal of this master is part of the phenomenon associated at home with the activities of the “group of women artists”. This definition is associated with the artistic activity of the fair sex, who defended their individual handwriting and their worldview in the visual art of China at the

beginning of the last century. The study comprehends the creative path of Qiu Di, who, having studied the basics of modernist painting in Japan, synthesized them with the traditions of domestic artistic culture. Particular attention in the studied material is paid to the activity of “Storm” society, which united the brightest representatives of the Chinese avant-garde of the first half of the last century, among which the works of Qiu Di and her husband Pang Xunqin had a significant influence on the development of modern art in China.

*Keywords:* Chinese painting; Art Society “Storm”; art exhibition of Shanghai; Qiu Di; Pang Xunqin; Chinese artists of 20th century

## Введение

До конца XIX в. женщины фигурировали в изобразительном искусстве Китая большей частью как объекты наблюдения и изображения. В занятиях художественным творчеством представительницы прекрасного пола в лучшем случае занимались копированием готовых образцов, не имея права на выражение собственной индивидуальности. В начале XX столетия в патриархальной культуре Поднебесной возник феномен, связанный с «женской живописью» и получивший название «группа женщин-художниц», которые с невиданной ранее активностью стали отстаивать свободу самовыражения в искусстве. На формирование этого феномена повлияло «Движение 4 мая», которое в 1919 г. придало новое направление развитию культуры Китая, переориентировав ее на вестернизацию и существенные изменения в эстетическом воспитании общества [7, с. 2]. В этот период, как никогда до этого, в стране стали популярны идеи просвещения, обучения и феминизма. Люди стали открыто обсуждать тему равноправия полов, в частности возможности реализации женщины в профессии наравне с мужчиной. Мысли о свободе активно проникали во все социальные сферы, в том числе и в творческую среду. В обществе появилась потребность представить героя новой культуры – независимого, талантливого, деятельного. Для этого открывались художественные учебные заведения – школы, училища, институты, академии, которые очень быстро стали осваивать европейские образовательные программы. Массовый интерес к западному искусству сформировал

два потока: центростремительный, связанный с въездом в страну европейских и японских наставников, и центробежный, направляющий китайцев учиться за рубеж. Многие из них, вернувшись назад с багажом новых традиций, внесли огромный вклад в художественные процессы Китая XX в. Одним из таких художников была Цю Ди (1906–1958).

Ее имя часто упоминается в истории искусства Поднебесной с связи с деятельностью «группы женщин-художниц», но не как сообщества, а как культурного явления, выразившегося в активном освоении китайками художественных специальностей в начале прошлого столетия. «В период Китайской Республики (1927–1948) число женщин-художников составляло несколько тысяч человек, что превышало количество мастеров прекрасного пола всех предшествующих периодов истории Китая» [9]. Наиболее известны имена Хэ Сянин, Ся Пэн, Пань Юйян, Сунь Доцы, Чжан Цяньин, Тан Юньюй, Лян Байбо, Чжоу Лихуа, Лян Сюэцин, Ван Цзинюань, Фэн Вэньфэн, Ли Цюцзюнь, Чэнь Сяоцуй, Гу Циньяо, Ян Сюэмэй, Гу Мофэй, Цю Ди. Некоторые из них отстаивали идеи социальной революции, другие рассматривали искусство как способ познания мира и самосовершенствования, были и те, кто своей целью обозначал создание «новой культуры» на волне западного модернизма. В любом случае художницы, независимо от задач, которые каждая из них решала для себя, привнесли в отечественное изобразительное искусство особую женскую тональность, проявляющуюся в отношении к миру, в композиционных и цветовых решениях, в тематических и жанровых предпочтениях, в стилистике творческого языка.

### **Период обучения (1925–1930). Пекин, Шанхай, Токио**

В октябре 1919 г. Национальное объединение по образованию рекомендовало устранить гендерную сегрегацию в вузах, чтобы женщины наравне с мужчинами имели право на высшее образование и выбор профессии [10, с. 15]. Руководство учреждений быстро отреагировало на данную установку. Например, в 1920 г. 19 девушек

были зачислены на факультет западной живописи частной Шанхайской академии изящных искусств [3, с. 6]. В 1925 г. студенткой этого факультета стала Цю Ди. Известно, что она занималась рисованием еще будучи ученицей школы Фучжой. В 1928 г. девушка получила диплом Шанхайской академии изящных искусств и продолжила обучение в Токио. Она была одной из первых китаянок, которые постигали основы западной живописи в Японии. Именно там сформировалась ее творческая индивидуальность, связанная с подчеркнутой декоративностью и тяготением к импрессионизму, который японцы переняли у Запада. В этот период она использовала творческий псевдоним Schudy, которым подписывала свои работы, в основном натюрморты. Два из них сохранились и известны современной отечественной публике.

«Натюрморт № 1» – холст небольшого формата, на котором изображены желтая груша, две грозди винограда, белый нож и стакан с желтым напитком. В работе много воздуха – это ощущение достигается за счет большого количества свободного пространства, пастельной палитры и сбалансированных отношений между предметами. Цю Ди использует нестандартный прием – диагональную композицию, в которой представлены самые обычные предметы из повседневной жизни. Это произведение написано маслом – в технике, которую художница освоила в Японии. Вторая картина, «Натюрморт № 2», создана тушью и пером на бумаге практически квадратного формата. Здесь живописец изображает дыню, глиняный горшок с растением бонсай. Мастер изучает текстуру и фактуру предметов – спелую плоть фрукта, керамическую поверхность сосуда, зелень растения. Для Цю Ди важно передать суть эстетики Японии – красоту в обыденном и всплох мгновения в проходящем времени.

## **Период становления (1930–1935).**

### **Шанхай**

В 1930 г. Цю Ди в возрасте 26 лет вернулась в Шанхай и стала работать в исследовательском отделе живописи Шанхайской академии изящных искусств. К слову, там же работала Пань Юй-лян – известная китайская художница, обучавшаяся живописи во

Франции и Италии, ставшая первой женщиной в истории страны, организовавшей персональную выставку. Это знаменательное событие произошло в 1929 г. в Шанхае – мегаполисе, художественная жизнь которого отличалась яркостью, динамичностью и свободой по сравнению с другими населенными пунктами Китая. Именно в Шанхае в 1931 г. художник Пан Сюньцин объединил 30 китайских живописцев, которые обучались мастерству в Японии или в Европе: Ни Идэ, Фан Ганьминь, Лин Фэнмянь, Лю Хайсу, Ван Юэчжи, У Даюй, Ван Цзиюань, Чжоу Дуо, Чжоу Чжэнтай, Дуань Пинью, Чжан Сянь, Ян Тайян, Ян Цюжэнь, Чэнь Чэнбо, Лян Байбо, Чэнь Баои, Дэн Юньти, Гуань Лян, Лян Сихун, Ситу Цяо, Вэй Тяньлинь, Сюй Синчжи, Дин Яньюн, Чжао Вуцзи Ли Дунпин, Чжао Лу, Цзэн Мин, Ли Чжуншэн. В этот союз, получивший название «Шторм», входил и искусствовед Фу Лэй, который, как и его товарищи, считал себя представителем нового поколения китайского искусства, находившего источник обновления в модернистских и авангардистских течениях. В 1932 г. товарищество получило юридический статус и опубликовало манифест, написанный художником Ни Идэ. Участники «Шторма» ставили перед собой задачу ввести в изобразительный язык Китая стилистику абстракционизма, дадаизма, кубизма, сюрреализма, фовизма, футуризма и других направлений европейского искусства. Эти творческие эксперименты, почерпнутые художниками на Западе, должны были встряхнуть отечественные традиции живописи, насытить их новой стилистикой, расширить их жанровые, тематические и технологические методы.

За годы своей деятельности члены общества «Шторм» провели четыре выставки. Первую из них, состоявшуюся 15 сентября 1932 г., посетила Цю Ди. Эта экспозиция, хотя и представляла результаты поисков ряда членов общества «Шторм», скорее явилась профессиональным триумфом Пан Сюньцина. Критики называли его творчество грандиозным, газета «Шанхай» писала: «...вчера, в первый день открытия выставки ее посетило более 500 зрителей» [4, с. 4]. Это событие было отмечено на первых полосах художественного журнала «Хорошие друзья», а позже

упоминалось и газетой «Парижская художественная жизнь». В последней также рассказывалось о жизни китайских студентов-живописцев за границей. На этой выставке состоялось знакомство Пан Сюньцина и Цю Ди, которые вскоре поженились.

Успех Пан Сюньцина, его дарование оказало огромное влияние на художественные поиски его жены. Вторая экспозиция общества «Шторм», которая состоялась в 1933 г., заставила общественность говорить уже о ней – как о перспективном молодом мастере, хотя официально она еще не являлась членом общества. Ее холст «Цветы» был настолько ярким и необычным для китайской публики, что вызвал самые различные чувства у современников: от полного неприятия до абсолютного восторга, причем не только у любителей искусства, но и у профессионалов. Цю Ди выбрала декоративное колористическое решение, написав цветок зеленым, а листья красным цветом. Она объясняла, что искусство меняет истинный облик объекта и цветок ею прежде всего рассматривается как символ ее родного города Сяпу. По мнению художницы, такая необычная трактовка растения должна донести дух современности, связанный со свободой и теми мировоззренческими трансформациями, которые переживает страна: «Присутствуют ли в цветах преувеличенные зеленые или багряные цвета, не имеет никакого значения, если художественная задача решается декоративными методами» [5, с. 14]. Триумф Цю Ди был столь велик, что репродукция «Цветов» многократно издавалась в художественных журналах Шанхая. Мастер Ни Идэ заметил, что Цю Ди произвела настоящий «шторм» в обществе «Шторм». После такого оглушительного успеха она стала его членом – единственной женщиной среди братьев по профессиональному цеху.

На третьей выставке, 1934 г., центральной работой которой стала картина Пан Сюньцина «Сын земли», Цю Ди выставила полотна «Натюрморт» и «Весна», которые зрители восприняли достаточно спокойно. Шанхайцы уже были подготовлены к художественным экспериментам местных мастеров, работавших в европейской манере, и перестали обращать внимание на неор-

динарность выразительных средств, к которым прибегали Цю Ди и ее товарищи. Между тем холст «Весна» заслуживает нескольких слов. Эта работа вторит произведению Матисса «Танец». В картине Цю Ди, так же как и у французского художника – основоположника фовизма, главными средствами художественного изображения служат цвет и ритм. В работе китаянки мы видим фигуры трех женщин, расставленные по кругу. Каждая из них является самостоятельной доминантой композиции. Первая фигура находится в состоянии покоя, она стоит, прислонившись к дереву. Вторая – в центре полотна – изображена лежащей на траве, словно утопающей в солнечном свете и аромате цветов. Третья женщина написана наполовину, она как бы врывается в пространство картины, привнося в нее динамику. В этой работе Цю Ди выразила различные эмоциональные состояния героинь через пластику их тел: стоящая фигура – лежащая фигура – двигающаяся фигура, мастер полностью отказывается от реалистических приемов, решая художественную задачу декоративными ходами, активным цветом в традициях фовизма – броским и кричащим. Так через авангардные приемы она выразила дух свободы, «весну» в жизни женщин Китая, которая ворвалась в их судьбы в начале XX в., выхватив из домашней рутины. К сожалению, полотно было утеряно в 1937 г., но сохранились его черно-белые снимки и отзывы современников, называвших его «метафорой нового времени» [2, с. 37].

Четвертая экспозиция «Шторма», прошедшая в 1935 г., была встречена горожанами без интереса. В этот период Китай переживал агрессивные выпады Японии, поэтому пропаганда национального искусства стала единственным разрешенным художественным методом. Страна была изнурена гражданским противостоянием, голодом, безработицей и отчаянием населения. На модернистские поиски, принесенные из западной культуры членами общества «Шторм», зрители стали реагировать отстраненно и даже враждебно. Пан Сюньцин получал записки угрожающего содержания и был вынужден с семьей покинуть Шанхай. Группа «Шторм» прекратила свое существование. Искусство стало развиваться по новой траектории. Отныне задачей мастеров

стало не раскрепощение и поиск творческой индивидуальности, а выполнение политического заказа партии.

### **Период неопределенности (1935–1945).**

#### **Скитания**

Для Пан Сюньцина и Цю Ди начались годы скитаний и нищенского существования. Переживания художницы отразились в работах этого времени. Например, в картине «Тряпичная кукла» 1939 г. Цю Ди сочетает декоративную и модернистскую стилистику, активно работая красным и синим цветами. Яркий колорит притягивает внимание к главному персонажу, символизирующему беспомощность человека, которым словно куклой, играет судьба. Известно, что игрушка, «позирующая» автору, в числе многих была сшита Цю Ди на продажу. Мастер пыталась хоть как-то финансово поддержать семью, которая в этот период выживала с огромным трудом.

В это время Пан Сюньцин, как и многие бывшие члены общества «Штурм», начал отходить от европейской стилистики, возвращаясь к национальным традициям в выборе средств художественной выразительности. Цю Ди пыталась найти баланс между этими новыми веяниями и профессиональными убеждениями, сформированными в молодости. Она стремилась не к реалистическому отображению мира, а сосредоточилась на выражении эмоций, которые в ее работах по-женски мягки, лиричны, поэтичны и изысканны. Но по мере напряжения политической ситуации, связанной с противостоянием Японии, а затем с «культурной революцией», художница стала более сдержанной не только в колористических решениях, но и в количестве написанных ею произведений. В это время она много внимания уделяла семье – поддерживала мужа, растила двоих детей, портреты которых написала в 1945 г. При создании этих работ Цю Ди использует технику масляной живописи, пришедшую в Китай из Европы, сочетает западные и восточные традиции, добиваясь их гармонии.

Также в этот период на формирование творческого почерка Цю Ди оказал ее муж. Живописные приемы, которыми мастерски



владел Пан Сюньцин, появились и в ее художественном арсенале: «...использование цветовых переходов, выстраивание тональности работы на белой, синей и желтой палитре, которая лучше, как им казалось, формирует объем, черты лица и пластику тела персонажей» [1, с. 40].

На протяжении всей жизни самым любимым жанром Цю Ди был натюрморт. Работая над каждым из них, она создавала ясную композицию, в которой уплощала форму, избегала резких контрастов, акцентировала тонкие цветовые отношения. Цвет – главный выразительный инструмент мастера, отмечающий необходимость использовать детали, которые, как она считала, бесполезны и лишь препятствуют фокусированию на целом и главном. При этом Цю Ди работала в теплой гамме, избегая резких колористических отношений, что позволяло ей достичь атмосферы «тихого разговора» со зрителем, в котором нет «громких звуков». Их лиричная тональность передает поэтичность внутреннего мира автора, например, в таких работах, как «Натюрморт III», «Цветок кактуса», «Натюрморт», «Виноград и фруктовый нож», «Камелия», «Хризантема», «Гардения», «Корень», «Роза и лаковая коробка».

Натюрморт «Хризантема» пронизан характерной для произведений Цю Ди атмосферой спокойствия, женского тепла, изящества. Из-за отсутствия материала эта работа была написана на мемориальной доске. Для постановки Цю Ди выбрала фарфоровую вазу с характерным китайским рисунком – птицами и облаками. Нейтральный цвет фона и глубокий темный цвет столешницы, которому вторит роспись сосуда, подчеркивают благородство и разнообразие палитры цветов. Эта работа не только источает сильный «китайский аромат», но и является проявлением зрелого художественного стиля Цю Ди.

### **Период зрелости (1945–1958).**

#### **Шанхай, Пекин**

В 1945 г. после окончания войны с Японией Пан Сюньцин и Цю Ди вернулись в Шанхай. Это время было одним из самых

счастливых в их жизни, что нашло отражение в творчестве. Работы Цю Ди покинуло ощущение отчаяния, тоски и безысходности. Ее произведения этого периода отличает особая одухотворенность. Например, в холсте «Тюльпаны у окна» она выражает философию буддизма, согласно которой все части мира пребывают в гармонии и созвучии друг с другом. Красные и белые цветы, стоящие в зеленой вазе, через цветовые пятна переключаются со «всем миром» – стенами комнаты, занавеской, черепицей и оконной рамой соседнего дома, деревьями, небом. На тулове вазы отражается еще одно окно, находящееся в комнате, делая его, скрытое от глаз зрителей, видимым. Внимание Цю Ди всегда было сконцентрировано на вопросах мироздания, тогда как большинство китайских художников в это время обращалось к политически значимым темам, связанным с войной, «культурной революцией» и образом человека труда.

В 1953 г. Пан Сюньцин вместе с семьей переехал в Пекин, где работал в Центральной академии изящных искусств (CAFA) и участвовал в создании Центральной академии декоративно-прикладного искусства. Здесь он реализовал давно задуманную идею – объединение европейского модернизма с традиционным китайским искусством гохуа. Цю Ди помогала мужу в этом начинании, демонстрируя разноплановость своего художественного дарования. Она работала на кафедре практического изобразительного искусства, где погрузилась в творческое исследование новой для нее темы – дизайна костюма, который она изучала сквозь призму национального декоративно-прикладного искусства. Одним из итогов этой деятельности стало вручение ей Национальной премии в 1956 г. за дизайн костюма «Сбор чая и ловля бабочек», выполненный в стилистике древних китайских канонов. К этому же времени относится написание ею книги «Разговор о стиле одежды», в которой она рассуждала о развитии дизайна. Впервые эта работа публиковалась на страницах журнала «Изобразительное искусство». Сегодня в Китае считается, что благодаря усилиям Пан Сюньцина и Цю Ди отечественное прикладное искусство было спасено от забвения. До них эту

тему художники обходили вниманием, считая традиционную культуру неинтересной, низкопробной и устаревшей.

### Выводы

Завершая исследование, посвященное творческой биографии Цю Ди, сделаем ряд выводов. Во-первых, мастер в своих картинах никогда не поднимала тем, связанных с историческими обобщениями, острым социальным контекстом или политическими призывами. Она ставила перед собой иные задачи – отобразить жизнь, связанную с детьми, цветами, природой, вещами, взятыми из повседневности – словом всем тем, что созвучно ее внутреннему миру. Она, будучи философом в живописи, рассуждала, а не кричала о незыблемых ценностях человека – доме, семье, природе, считая, что «искусство играет образовательную и воспитательную роль в жизни человека, помогает ему следовать по моральному и духовному пути» [8].

Связанное с «группой женщин-художниц», творчество Цю Ди сыграло важную роль в развитии китайского искусства. В культуре Поднебесной сохранилось мало сведений о художественных объединениях первой половины XX в. В исторической летописи зафиксированы факты о «Шторме» (1932–1935) и «Китайском женском обществе живописи и каллиграфии» (1934–1937), деятельность которых осуществлялась в Шанхае и была прервана событиями, связанными с японской оккупацией. Вместе с тем отметим, что Цю Ди обратила внимание людей на свою живопись не потому, что являлась женщиной, а потому, что была неординарным мастером. Ее творческая индивидуальность выделялась среди членов общества «Шторм», каждый из которых был ярким и самобытным мастером. Именно Цю Ди придала художественной палитре «Шторма» необходимую эмоциональную тональность, уравновешивающую мужественную энергетику работ ее товарищей по цеху. Ее картины всегда сбалансированы, настроены на созерцательный диалог со зрителем, предельно открыты миру, инновациям, духу времени. Произведения таких китайских художниц, как Цай Уильям, Пан Юйлян, Фан Цзюнь, хорошо известны

европейскому зрителю. У них западный стиль работы и солидный творческий багаж. Однако выразительный язык полотен Цю Ди более авангарден, индивидуален, узнаваем, направлен на изображение естественной красоты мира. Без эпатажа и саморекламы Цю Ди внесла неоценимый вклад в отношение китайского общества к женщинам как творцам, но не по принципу гендерных различий, а по художественной ценности ее работ.

В-третьих, постановки Цю Ди незамысловаты по сюжету, но крайне интересны по колористическому решению. В них с помощью цвета не только выстраивается форма, но и выражается непередаваемое – запах, эмоции, воздух, этическое отношение к миру. В ее картинах нет суеты, социального вызова, она доносит мысль о необходимости людям научиться «убирать пыль времени с вечности и заглядывать в ее свитки» [1, с. 8].

В-четвертых, во всех исследованиях, связанных с творчеством Цю Ди, подчеркивается, что на формирование ее художественного почерка повлиял муж. Однако необходимо отметить, что и она способствовала развитию талантов Пан Сюньцзиня. Она своим творчеством поддерживала его преданность технике масляной живописи и призывам европейского авангарда. Приверженность этим идеям в Китае после 1937 г. и до окончания «культурной революции» являлось смертельно опасным для мастеров. Многие из них, испытавшие влияние западной культуры, серьезно пострадали: оставались без работы, проходили через прилюдные унижения, пытки, тюремное заключение, подводились к самоубийству. Цю Ди с абсолютной самоотдачей следовала за Пан Сюньцинем и как за человеком, и как за творцом. Вместе с ним она участвовала в авангардных экспериментах, исследовала народные традиции, изучала искусство дизайна. Она, подтверждая влияние мужа на свою живопись, протестовала против гендерных характеристик в искусстве: «...мужчине, чтобы выразить себя в искусстве, не нужно заявлять, что он – мужчина. Однако женщина-художник должна почему-то подчеркивать, что она – женщина» [6].

К сожалению, сегодня невозможно до конца оценить мастерство Цю Ди. Большая часть ее наследия утрачена из-за бесконечных

скитаний по стране. Ее знаменитые произведения, которые заставили зрителей говорить о ее таланте, – «Цветы», экспонируемые на выставке общества «Шторм» в 1932 г. и «Весна» 1934 г. – сохранились лишь на черно-белых фотографиях. «Можно представить себе, какими уникальными были эти работы, учитывая колористический талант Цю Ди» [6].

Сегодня на родине она считается самым радикальным художником первого поколения авангардистов Китая. «Женщины-художники того периода предпочитали создавать работы на революционные темы, но ее полотна действительно имели для искусства революционное значение. Ее работы доносят атмосферу Парижа и дух буддизма одновременно» [9]. Известны около 30 произведений, принадлежавших руке этого мастера, каждое из них, созданное после долгих размышлений, стало ориентиром для современных художников на пути к обновлению языка изобразительного искусства Китая.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бовуар Симона де*. Ди эр син [«Второй пол»] // Шан хай и вэнь чу бань шэ [Шанхайское издательство переводов], 2021. 978 с. (на кит. яз; 西蒙娜·德·波伏瓦《第二性》. 上海译文出版社, 2021.978).

2. *Лин Чэньчжоу*. Цю Ди: ну син цзя тин юй цзя цзу [Цю Ди: женщины, семья и клан[J]] // Юй хуа [масляная живопись]. 2018. (06) : 3 (на кит.яз. 林宸胄. 丘堤: 女性、家庭与家族[J], 《油画》, 2018. (06) : 37).

3. *Лю Хайсу*. Гуань юй сяо чу сюэ сяо син бе гэ ли дэ янь цзян [Выступление о ликвидации гендерной сегрегации в институте] // Минь го жи бао [Китайская ежедневная газета.] 1920.9.7 № 11 (на кит.яз. 刘海粟. 关于消除学校性别隔离的演讲《民国日报》, 1920.9.7, № 11).

4. *Пан сюнь цинь*. Хуа чжан ди и жи [Первый день на выставке Пан Сюньцин] // Шэнь бао бэнь цюй синь вэнь [газета Шаньхайские новости местные]. Шанхай, 1932. 09.16 № 105. С. 4 (на кит.яз.; 《庞薰琹画展第一日》, 《申报·本埠新闻》, 1932年9月16日)

5. *Пан Тао*. Пан сюнь цинь цю ди цзао ци цзо пинь цзе чжу [Объяснение ранних работ Пань Сюньцин и Цю Ди[J]] // Мэй шу янь цзю [Художественные исследования], Пекин, 2001. (4) 68 (на кит.яз; 庞涛. 庞薰琹、丘堤早期作品解注[J] 北京. 美术研究. 2001. (4) 68.

6. Сюй Тин. Цю Ди цзи ци хэуи хуа и шу янь цзю [Цю Ди в мире китайской живописи] // [www.docin.com](http://www.docin.com): электронный журнал . URL:<https://www.docin.com/p-964650951.html> (дата обращения 14.02.2023) (на кит.яз.; 徐婷. 丘堤及其绘画艺术研究).

7. Цай Юаньпэй. Мэй юй дай цзун цзяо [О замене религии эстетическим воспитанием] // Синь цин нянь [Новая молодежь[J]] // 3. 1917. № 6. С. 2–6 (на кит. яз. 蔡元培. 美育代宗教. 新青年[J]–3.1917. (2)6).

8. Чжан Яньюань. Ли Дай Мин хуа ци [Запись знаменитых картин на протяжении веков] // Чжэ цзян жэнь мин мэй шу чу бань шэ [Чжэцзянское народное издательство изобразительного искусства] (на кит.яз. 张彦远. 《历代名画记》浙江人民美术出版社. 2011. : (17) : 182).

9. Чэнь Даныцин. Мин го мэй шу цзя цюди та дэ цзинь у хуа [Цю Ди, художница из Китайской Республики, рассказ о ее натюрмортах]. URL: [www.sohu.com/a/218860645\\_686587](http://www.sohu.com/a/218860645_686587) (дата обращения: 14.02.2023) (на кит.яз.; 陈丹青. 民国女画家邱堤, 她的静物画)

10. McElroy S. C. -Forging a new role for women: Zhili first women's normal school and the growth of women's education in China, 1901–1921 // Education, Culture, and Identity in Twentieth-Century China / Ed. by Glen Peterson, Ruth Hayhoe, and Yongling Lu. The University of Michigan Press. Michigan, 2001.(45) 368.



1. Пан Сюньцин. Портрет Цю Ди. 1937. Холст, масло

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 66:  
Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна



2. Цю Ди. Тряпичная кукла. 1939. Холст, масло

104 Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 66:  
Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна





3. Цю Ди. Хризантема. 1942–1943. Холст, масло

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 66:  
Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна



4. Цю Ди. Тюльпаны у окна. 1947. Холст, масло

106 Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 66:  
Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна