

Чжан Вэйчэнь

Русские художники-эмигранты в Шанхае и идеи классической философии о «служении искусства» и развертывании «мирового духа»

Шанхай первой половины XX в., будучи многонациональным мегаполисом на пересечении восточной, западной и русской культур, привлек множество русских эмигрантов. В 1920-х – 1950-х гг. многие из них активно участвовали в художественной и педагогической жизни города, оставив значительное культурное наследие. Их творчество сочетало традиции русской академической школы с элементами китайской визуальной культуры, а также отражало влияние западноевропейского модернизма, что способствовало формированию самобытного художественного стиля с ярко выраженными чертами межкультурного взаимодействия. Этот феномен не только обогатил визуальный ландшафт Шанхая, но и стал важной отправной точкой для исследования взаимосвязей между искусством, обществом и историей.

Ключевые слова: художник-эмигрант; русское искусство; китайское искусство; модернизм; философия Гегеля

Чжан Вэйчэнь

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Соискатель кафедры русского искусства

(научный руководитель – профессор кафедры русского искусства,

кандидат искусствоведения, доцент Е. Ю. Турчинская).

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: 407797880@qq.com

ORCID: 0009-0004-2412-7660

Zhang Weichen

Russian Emigre Artists in Shanghai and Ideas of Classical Philosophy on the “Service of Art” and the Unfolding of the “Absolute Spirit”

In the first half of the 20th century, Shanghai, as an international metropolis at the intersection of Eastern, Western, and Russian cultures, attracted a large number of Russian émigrés. During the 1920s–1950s, many of them actively participated in the city’s artistic and educational life, leaving behind a significant cultural legacy. Their creative work combined the traditions of the Russian academic school with elements of Chinese visual culture, and reflected the influence of Western European modernism. This fusion contributed to the formation of a distinctive artistic style marked by pronounced features of intercultural interaction. This phenomenon not only enriched the

visual landscape of Shanghai but also became an important starting point for research into the interrelations between art, society, and history.

Keywords: émigré artist; Russian art; Chinese art; modernism; Hegelian philosophy

Zhang Weichen

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Applicant for PhD degree in Art History of the Department of Russian Art

(academic advisor – Professor of the Department of Russian Art,

PhD in Art History, Associate Professor E. Yu. Turchinskaya).

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: 407797880@qq.com

ORCID: 0009-0004-2412-7660

Ряд исследователей уже обращались к изучению деятельности русских художников-эмигрантов в Китае и их влияния на местную культурную среду. Так, Н. П. Крадин в статье «Русские художники-эмигранты в Китае» [6] подробно рассмотрел жизнь, творчество и культурную интеграцию русских мастеров, подчеркнув уникальность этого явления. Ван Пинь в диссертации «Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века» [3] систематизировал творческую и педагогическую деятельность русских художников, акцентируя их роль в развитии культурного диалога между Россией и Китаем. Чэнь Синь в исследовании «Творчество китайских мастеров – учеников русских художников-эмигрантов в Китае в XX веке как проявление диалога культур» [11] проанализировал влияние русской художественной школы на формирование китайских мастеров, выявив процессы межкультурного синтеза.

Тем не менее существующие работы преимущественно сосредоточены на историко-культурном и фактологическом аспектах, в то время как систематическое философское осмысление данного феномена остается недостаточным. Учитывая этот пробел, настоящая статья ставит целью, опираясь на философию истории Г.-В.-Ф. Гегеля, теорию культурного поля П. Бурдьё и теорию структурирования Э. Гидденса, проанализировать феномен русских художников в Шанхае сквозь призму «служения искусства» и его духовной миссии в конкретной социальной структуре. Подобный подход позволяет не только глубже понять роль искусства в контексте межкультурного взаимодействия, но и переосмыслить

социальные функции и историческое предназначение искусства в условиях глобализации.

Кроме того, статья посвящена анализу культурного становления и историко-философской обусловленности художественной деятельности русских эмигрантов в Шанхае в 1920-х–1940-х гг. Автор предпринимает попытку не только реконструировать исторический контекст и социокультурное поле, в котором формировалось это искусство, но и осмыслить его как феномен, находящийся на пересечении философии истории, эстетики и социальной теории.

В первой половине XX в. Шанхай, будучи многонациональным мегаполисом на стыке восточной и западной культур, привлек большое количество русских эмигрантов. По оценке Иностранного отдела Шанхайского полицейского управления за 1934 г. общее число русских подданных в Шанхае составляло около 25 000, что составляло более 40% от всех западных иностранцев, делая русскую диаспору крупнейшей западной эмигрантской группой в городе [2, с. 5]. С 1920-х по 1940-е гг. русские эмигранты-художники активно участвовали в художественной и образовательной деятельности в Шанхае, оставив после себя богатое культурное наследие. Их произведения сочетали традиции русской художественной школы с элементами китайской культуры, формируя уникальный художественный стиль. Кроме того, русские художники сыграли значительную роль в художественном образовании и сохранении художественных традиций. Благодаря их вкладу стало возможным основание Шанхайского художественного училища¹ (1912–1952). Существование международных концессий способствовало тому, что Шанхай стал относительно свободным и открытым пространством, привлекавшим художников и интеллектуалов со всего мира. Это культурное многообразие не только обогатило художественную среду Шанхая, но и способствовало взаимному влиянию и синтезу различных культур.

Гегель в своих «Лекциях по философии истории» утверждал, что всемирная история – это развертывание разума, процесс самореализации «мирового духа» во времени и пространстве, а развитие

истории – это поступательное постижение и осуществление «мировым духом» собственной свободы [4]. Применяя эту идею к сообществу русских художников в Шанхае первой половины XX в., мы можем рассматривать их художественную практику как проявление «мирового духа» на определенном историческом этапе и в конкретном регионе. Просветительская деятельность и творчество русских художников отражали влияние глобальных социально-политических изменений на индивидуальное и коллективное сознание, способствовали разрыву исторического разума, став ключевой движущей силой этого процесса в Шанхае. Народный дух тесно связан с природной средой, а географическая обстановка служит основой для развития духа. Шанхай как многонациональный мегаполис со своей уникальной географией и социальной средой предоставил русским художникам плодотворную почву для творчества. Как указывал Гегель, хотя «связь духа народа с природой является внешним фактором, поскольку мы должны рассматривать ее как почву для развития духа, она по своей сути неизбежно становится основанием» [4, с. 126]. Таким образом, географическая обстановка и социальная структура Шанхая создали уникальный контекст для творчества русских художников, способствуя самореализации «мирового духа» в этом конкретном месте.

В эстетической теории Гегеля искусство рассматривается как чувственное проявление идеи, путь самопознания «мирового духа» [10, с. 261]. В 1920-х – 1940-х гг. творческая практика русских эмигрантов в Шанхае отражала их стремление к художественным идеалам и духовной миссии. Например, В. С. Подгурский, преподававший западную живопись в Шанхайской художественной академии, активно способствовал интеграции китайского и западного искусства. Его педагогическая концепция не только обогатила собственную творческую практику, но и подготовила множество художественных кадров, таких как Чжуан Цзымань (1907–1969), Ни Иде (1901–1970), Чжан Югуан (1885–1968) и Чэнь Баоьи (1893–1945). Более того, в 1922 г. Чжан Югуан уже был известным художником и преподавателем искусства в Шанхае. Он отмечал, что «методика русской

живописи В. С. Подгурского имеет научную основу и значительно помогла ему в создании китайской живописи» [цит. по: 5, с. 283]. Эти студенты добились значительных успехов и признания в китайском художественном сообществе, что отражает глубокое влияние В. С. Подгурского на художественное образование в Шанхае.

Гегель в своем труде «Эстетика» отмечает, что высшая миссия искусства заключается в «выражении идеи и в том, чтобы идея приобрела реальность через чувственный образ» [10, с. 141]. Суть искусства заключается не в его утилитарной службе каким-либо моральным, религиозным или политическим целям, а в том, чтобы через свои уникальные формы и содержание проявить идею, осуществить саморазвертывание духа. Таким образом, «служение искусства» не означает подчинение прагматическим социальным функциям, а представляет собой внутреннюю, свободную духовную миссию, одну из форм проявления «мирового духа» в историческом процессе.

Если перенести эту философскую позицию на русских художников в Шанхае первой половины XX в., можно увидеть, что их художественная практика как раз и воплощает подобное не-утилитарное понимание служения. Сам факт их эмиграции был следствием глобальных исторических изменений, а их «маргинальность» отстраняла их от господствующей идеологии и официальной культурной политики. Хотя их художественная деятельность в Шанхае неизбежно находилась под влиянием рыночных условий и необходимости зарабатывать на жизнь, эстетические идеалы и духовные стремления, воплощенные в их произведениях, зачастую выходили за рамки утилитарных потребностей, демонстрируя чистоту искусства в онтологическом смысле.

Например, Подгурский в период своей преподавательской деятельности в Шанхайской художественной академии не только обучал западной реалистической технике, но и стремился пробудить у студентов понимание духовного измерения искусства и его культурных основ. Живописные произведения Подгурского часто изображали спокойные и глубокие религиозные сцены, настенные

росписи были наполнены сюжетами из древнегреческой мифологии и одновременно включали восточные мотивы. Его творческие намерения исходили не из стремления угодить рынку или следовать моде, а из постоянного поиска художественной сущности и духовного выражения.

Эскизы декоративных панно, созданные М. А. Кичигиным и В. Е. Кузнецовой-Кичигиной для Французского клуба в Шанхае, также можно рассматривать как яркое воплощение этого понимания «опосредованного служения». Несмотря на то что эти произведения были созданы по конкретному заказу и, на первый взгляд, выполняют утилитарную декоративную функцию, художники в них продемонстрировали формальные поиски и духовные интенции, выходящие далеко за рамки прагматических требований. В работе Кичигина (*ил. 1*) чувствуется мощная динамика и символизированные природные формы: острые очертания растений переплетаются с абстрактными фигурами людей, формируя структуру, напоминающую ритуал или сражение. Основные цвета – пылающий красный, оранжевый, желтый – создают интенсивное визуальное напряжение. Этот выбор колорита и преувеличенная форма выражения намекают на пробуждение духовной силы и могут быть восприняты как символическое осмысление существования, порядка и стремления к трансцендентному. Эскиз Кузнецовой-Кичигиной (*ил. 2*), напротив, отличается утонченной декоративной эстетикой. Композиция развернута горизонтально; центральная группа фигур, по-видимому, участвует в таинственном ритуале или празднике, а в фоновом пространстве переплетаются листья пальм, геометрические мотивы и намеки на архитектурные формы, придающие изображению экзотический колорит. Особого внимания заслуживает использование техники серебрения, благодаря которой контуры растений и фигур приобретают тонкий отражающий блеск, усиливая многослойность изображения и создавая почти сакральную атмосферу. Этот прием можно рассматривать как современное переосмысление традиции применения металлического блеска в русской иконописи, а также как реакцию на интерес ар деко к материальности и эстетике формы. Художественный язык обоих

авторов одновременно продолжает русскую традицию символизма и декоративности и отвечает на вызовы многонациональной, модернизированной среды Шанхая. Их работы не были простым откликом на утилитарный запрос Французского клуба, но в условиях культурной периферии стали художественным средством воплощения идеи и выполнения духовной миссии искусства – проявления «мирового духа» в контексте эмиграции.

Такое художественное творчество, по сути, выполняло важную роль «посредника» между двумя культурами: оно не принадлежало целиком российской художественной традиции, но и не было в полной мере интегрировано в китайскую, а создавало уникальное межкультурное эстетическое пространство, являвшееся одновременно и полем воплощения идеи, и медиумом, через который «мировой дух» реализует себя в конкретных исторических и социальных условиях. Следовательно, «служение» русских художников следует понимать не как отклик на идущие извне запросы художественного рынка, но как естественное раскрытие внутренней логики: передача трансцендентной идеи и духовного напряжения через чувственную форму. Их искусство – это своего рода духовный труд, который не только выявляет чувственную структуру общества, но и активно участвует в ее формировании. Именно в этом заключается подлинный смысл гегелевской идеи о том, что «идея через искусство обретает проявление» [10, с. 205–206]. Распространение искусства и духовное самовыражение русских эмигрантов в Шанхае «внешне может казаться случайным, но в действительности в нем скрыта историческая необходимость» [10, с. 148].

В начале XX в. революция и гражданская война в России заставили многих интеллектуалов и художников эмигрировать. Часть из них, пройдя через Европу и Японию, обосновалась в Шанхае. Эта двойная миграция – географическая и идентичностная – не только ознаменовала резкий поворот в судьбе отдельных людей, но и отразила глубокие сдвиги в структуре мировой истории. Как отмечал Гегель, движение всемирной истории всегда обусловлено напряжением между «индивидуальной

свободой» и «национальным духом», что в конечном счете ведет к проявлению «мирового духа». Русские эмигрантские художники, будучи «обломками истории» в изгнании, были заброшены в колониальный по своей природе Шанхай. Их маргинальный статус не только не был стерт историей, но, напротив, в трещинах культурной инаковости пробудил особую художественную креативность, став конкретным воплощением «мирового духа» в специфическом историческом контексте. Эти изгнанники не могли свободно вернуться в Россию, но и не могли полностью интегрироваться в китайское общество – их «присутствие» представляло собой форму культурной медиативности. Пьер Бурдьё подчеркивал, что культурный капитал проявляется не только в знаниях и уровне образованности индивида, но и в том, способен ли он быть признанным и превращенным в символическую власть в рамках конкретного поля [15]. Реалистическая техника, академическая подготовка и религиозное наследие художников получили частичную капитализацию в сфере художественного образования и публичного искусства в Шанхае. Однако из-за их особого статуса они так и не были полностью включены в местную элиту. Это состояние частичного признания как раз и создало своеобразные условия для творчества, основанные на инаковости.

Шанхай первой половины XX в. демонстрировал уникальное сочетание различных социальных структур. Присутствие таких районов, как Британская, Французская и Русская концессии, не только формировало «пространственную иную сущность» города, но и делало Шанхай фронтиром слияния восточной и западной культур. В то же время непростое взаимодействие между китайским национальным капиталом, колониальной властью и эмигрантскими группами сформировало сложную структуру власти, одновременно создав уникальную социальную среду. Согласно теории структурирования Гидденса, общество не является фиксированной системой порядка, а представляет собой динамический процесс, состоящий из непрерывного воспроизводства и практики субъектов в рамках существующих социальных структур. Иными словами, социальная

структура – это не только внешние ограничения, но и результат постоянной корректировки и преобразования, осуществляемого действующими лицами через их повседневное поведение [1, с. 36–41]. Русские художники являются ярким воплощением этой теории: их действия в Шанхае того времени были ограничены рыночным спросом и районом проживания, однако через собственный художественный труд им удалось создать новые возможности. Они открывали галереи и художественные школы в концессионных районах, строили церкви, писали иконы (ил. 3) и участвовали в выставках. В 1920-х – 1940-х гг. в Шанхае кроме Подгурского работали русские художники-эмигранты Н. А. Пикулич, Л. Н. Пушкин, П. П. Густ [5, с. 283], Н. К. Соколовский, В. А. Засыпкин, М. А. Кичигин, В. Е. Кузнецова, Н. А. Кованцев, М. Ф. Домрачев, А. А. Ефимов, Я. Л. Лихонос и другие. Лихонос жил в Шанхае с 1923 г. и выполнял многочисленные скульптурные и декоративные заказы для иностранных архитектурных компаний, став одним из самых известных архитекторов-декораторов города. Он занимался не только проектированием церквей, но и живописью, участвовал во множестве персональных и коллективных выставок на Дальнем Востоке.

В последующие годы Шанхай стал важной ареной художественной практики русских эмигрантов. Различные организации, такие как Шанхайский художественный клуб (Shanghai Art Club) который в 1930–1940 гг. возглавлял В. С. Подгурский, Кооператив художников (основанный совместно китайскими и западными художниками), Клуб иностранных художников, Ассоциация еврейских художников и любителей искусства (ARTA), а также выставочные площадки в зонах интернирования лиц без гражданства, регулярно организовывали художественные выставки. В 1944 г. Шанхайский художественный клуб провел свою седьмую ежегодную выставку.

Хотя на первый взгляд деятельность этих русских художников могла показаться исключительно средством к существованию, на деле она представляла собой реконструктивное вмешательство в существующую культурную структуру Шанхая. Их художественная практика способствовала профессионализации

местной системы художественного образования, а также ввела в визуальную культуру религиозную символику и метафизические темы, расширив горизонты и выразительные средства китайского модернизма.

Таким образом, это культурное поле одновременно являлось и пространством конкуренции, и движения культурного капитала в понимании Пьера Бурдьё, и «полем агентности» в духе Энтони Гидденса – местом, где напряжение между структурой и действием порождало пути трансформации и воспроизводства.

Шанхай, как город с колониальными чертами и культурным многообразием, предоставил русским эмигрантам возможности для распространения их искусства. Художественные школы, выставочные учреждения, печатные издания и церковные приходы стали важными каналами, через которые культурный капитал русских эмигрантов преобразовывался в символические ресурсы – репутацию и социальный статус. Как отмечал Пьер Бурдьё, эффективное функционирование культурного капитала требует институционализированных механизмов поддержки [15]. А такие институции зачастую являются результатом пересечения объективных исторических процессов и стратегических действий индивидов. Например, В. Г. Третчиков работал иллюстратором и художественным директором в Mercury Press – студии по издательству и рекламе, принадлежавшей Американской азиатской страховой компании (одной из дочерних компаний крупнейшей в мире страховой корпорации «American International Group»). Он считается одним из самых коммерчески успешных художников середины XX в. [17]. Третчиков не только систематизировал западные реалистические техники в рамках китайской художественной системы для собственного творческого выражения, но и подчеркивал в своих работах формирование духовного измерения искусства. Такое «распространение идей внутри института» фактически представляет собой форму культурной миграции. Так, с помощью синкретического подхода в живописи он создал портрет «Китайская девушка»² (ил. 4), в котором преобразовал традиционный визуальный язык русской живописи, сделав его частью

городской культуры Шанхая. Подобные механизмы распространения не только делали заметной русскую эмигрантскую живопись, но и способствовали институционализированному сохранению и передаче ее художественных идей. Наиболее поразительной особенностью портрета «Китайская девушка» является зеленый оттенок кожи изображенной модели. В традиционном западном портрете, как правило, акцент делается на естественный цвет кожи, однако Третчиков выбрал прохладные зеленые оттенки, что придало картине сюрреалистичность. Этот цветовой прием делает образ загадочным и драматичным, создавая впечатление, будто она балансирует между реальностью и фантазией. Красные губы и теплый золотистый оттенок одежды усиливают контраст и визуальное воздействие.

Таким образом, в рамках гегелевской философии эти явления могут быть поняты как способ самопроявления «мирового духа» через искусство как посредника в конкретных исторических условиях [9, с. 9–13]. Здесь искусство выступает не как пассивный инструмент, обслуживающий социальные потребности, а как поле исторического свидетельства и практики духа, раскрывающегося между идеей и реальностью, чувствами и разумом. Оно не только отражает историю, но и активно участвует в ней, способствуя конкретизации «мирового духа».

В Шанхае русские художники сталкивались с множественными и разнородными «объектами служения», среди которых основными были русская диаспора, иностранные резиденты в концессиях, а также китайский высший и средний классы. Художественное творчество не являлось исключительно актом самовыражения, напротив, оно представляло собой результат взаимодействия художника с обществом, которое отличается сложностью и изменчивостью и требует умения находить возможности внутри него. Произведения художников-эмигрантов одновременно удовлетворяли религиозные и культурные потребности русской общины и служили символом статуса и культурной идентичности для иностранных резидентов и китайской элиты.

Русские эмигранты в Шанхае самостоятельно создавали организации и активно распространяли идеи православия. Они строили церкви, основывали благотворительные учреждения, политические партии, всякого рода союзы, ассоциации, объединения, клубы, землячества, в частности Русское общее собрание. Эти структуры предоставляли русским эмигрантам, оторванным от родины, правовую, материальную и духовную поддержку.

Понимание теории «дуальности структуры», предложенной Энтони Гидденсом, позволяет утверждать, что структура и социальные отношения являются неразделимыми и сосуществуют в едином процессе. Сам Гидденс отмечает: «Под дуальностью структуры я подразумеваю, что структурные характеристики социальных систем одновременно являются и средством, и результатом практики, формирующей эти системы» [цит по: 7, с. 325–326]. Таким образом, теория структурирования отказывается от дихотомии синхронии и диахронии, статичности и динамики. Структура – это не только ограничение; она также открывает возможности для действия. Главная задача социальной теории заключается в исследовании условий и механизмов, при которых эти два аспекта – ограничение и возможность – взаимодействуют в рамках социальной практики. Социальная структура Шанхая не являлась внешне навязанным и репрессивным порядком, но формировалась в процессе динамического взаимодействия между русскими эмигрантами – как отдельными художниками, так и художественными объединениями. Русские художники-эмигранты, обслуживая через свое творчество различные социальные группы, не только отвечали на потребности мультикультурной среды, но и активно участвовали в переосмыслении и трансформации существующих социальных структур, тем самым усиливая собственную художественную агентность и культурное влияние.

Например, реклама, созданная русским эмигрантом-художником А. А. Яроном для компании «Dongtieu Anthracite Coal» (ил. 5), является ярким примером стремления к созданию пространства действия в условиях множественных социальных структур. Эта работа была выполнена в Шанхае в конце 1930-х гг.

На изображении гигантская фигура полуобнаженного, алого цвета рабочего, возвышающегося над городом и держащего в руке пылающий кусок угля, символизирующий индустриальную мощь и жизненную силу современного мегаполиса. Несмотря на использование визуального языка советского социалистического реализма, произведение служит интересам местного шанхайского коммерческого капитала. Его изобразительная стратегия героизирует труд и соединяет его с идеологией модернизма, укорененной в контексте колониального города. Таким образом, «служебное искусство» проявляется здесь как форма гетерогенного синтеза и адаптации к местным условиям.

Подобные произведения показывают, что художник не пассивный объект социального давления, а активный субъект, «производящий структуру». Как подчеркивает теория структурирования Энтони Гидденса, структура не является внешней репрессивной силой, а постоянно воспроизводится и трансформируется в процессе практики. В данной работе Ярон адаптирует образ героя-труженика из революционного искусства России к местным условиям, отвечая на эстетические запросы иностранного сообщества Шанхая, и в то же время создает пространство для диалога между искусством и обществом. Это усиливает символическое присутствие и культурное влияние как самого художника, так и русской эмигрантской общины в культурном поле Шанхая.

Художественные произведения были не только воплощением эстетического опыта, но и важным носителем культурного капитала. Создавая портреты, религиозные картины, фрески и мозаики, русские художники не только приобретали символический капитал – репутацию и социальный статус, но и вступали в глубокое культурное взаимодействие с местным обществом. Эти художественные практики становились связующим звеном между художниками и различными слоями социума, способствуя формированию и развитию многокультурной среды Шанхая.

«Экзотичность», воплощенная в произведениях русских художников, являлась ключевым фактором их уникальной привлекательности в культурном поле Шанхая. В первой половине

XX в. Шанхай был городом, где интенсивно пересекались элементы восточной и западной культур, а визуальные традиции Восточной Европы и религиозная эстетика, принесенные русскими художниками, формировали его особый образ. Такая инаковость не только стимулировала воображение зрителей, обращенное к «чужой» цивилизации, но и отвечала эстетическим запросам различных социальных групп, стремящихся к восприятию культурных различий.

Художественный вкус возникает не из чисто индивидуального эстетического суждения, а формируется под влиянием социального положения, образовательного фона и распределения культурного капитала [14, р. 2]. Восприятие и потребление искусства на деле представляют собой практику социальной дифференциации. Для иностранных резидентов, проживавших в шанхайских концессиях, русское эмигрантское искусство являлось продолжением европейской визуальной традиции, а также формой культурной ностальгии по Старому Свету – оно поддерживало ощущение культурной стабильности в условиях мобильной идентичности. Для местной китайской верхушки и культурной элиты русское искусство становилось идеализированной проекцией западной цивилизации, визуальным воплощением «современности» и культурной утонченности, а также символическим выражением их социального статуса и эстетического вкуса.

Такая «экзотичность» обладает силой распространения именно потому, что она удовлетворяет глубокие психологические потребности воспринимающей стороны в процессе формирования культурной идентичности. В рамках дискурса «современной цивилизации» произведения русских эмигрантских художников воспринимаются как воплощение изысканного искусства и приобретают транскультурную символическую ценность в контексте китайско-западного взаимодействия. Они становятся не только объектами эстетического восприятия, но и важными знаками в механизме дифференцированной идентификации социальных слоев. Идентичность индивида не является неизменной сутью, а представляет собой процесс, который постоянно строится и корректируется

в ходе социальной взаимосвязи и культурного взаимодействия [13, с. 87–89]. Для русских художников, проживавших в Шанхае в первой половине XX в., художественное творчество было не только источником средств существования и эмоциональной отдушиной, но и важным способом поддержания национальной идентичности и культурной принадлежности в чужой стране. Продолжая традиции русской академической школы, используя религиозные символические схемы и исторические мотивы, они на визуальном уровне подтверждали свою память о «прошлом» и приверженность «русскости», тем самым создавая свою собственную систему идентичности в многокультурном и нестабильном культурном поле Шанхая.

В то же время в Шанхае, находившемся на переднем крае модернизации Китая, присутствовало стремление к внедрению западных культурных элементов. Западная живопись, архитектура, музыка, образование и др. сыграли важную роль в формировании «современной идентичности» нарождающегося местного нового среднего класса и культурной элиты. В этом контексте русское эмигрантское искусство не только удовлетворяло их эстетические потребности в «высокой культуре», но и выполняло роль межкультурного медиатора: оно было символом «западности», но в то же время более доступным и адаптированным к местной среде по сравнению с доминирующей западноевропейской и американской культурой.

Например, картина «Тихая вода» (ил. 6), созданная В. М. Марковым в 1930-х гг., наглядно демонстрирует, как «экзотичность» приобретает символическую ценность в культурном поле Шанхая. Стиль картины, отстраненный от реалистического повествования и сосредоточенный на форме и символике, восходит к эстетике русской православной традиции и восточноевропейского символизма, явно отличаясь как от традиционной китайской живописи, так и от западного импрессионизма. Пейзаж создавался не ради удовлетворения утилитарных потребностей рынка, а как попытка художника сохранить эстетический язык родной культуры в чуждой среде. В то же время картина транслирует зрителю ощущение

«дальней культурной интонации». Именно эта насыщенная символикой и «экзотическим» настроением визуальность особенно привлекала как иностранных жителей в шанхайских концессиях, так и китайскую городскую элиту. Для первых это было возвращением к «старому миру» Европы, ностальгией по утраченной стабильности; для второй – символом утонченной «западной» культуры и визуальным воплощением современности, вкуса и социального статуса. Это позволяет утверждать, что, картина «Тихая вода» существует не только как произведение искусства, но и как полисемантический символ в транскультурной социальной среде. Таким образом, распространение русских эмигрантских произведений искусства в Шанхае было важно не только с точки зрения развития арт-рынка, но и отражало процесс глубокой двусторонней идентификации. С одной стороны, русские эмигранты посредством художественного творчества продолжали свои культурные традиции и поддерживали духовную идентичность, с другой – китайское местное общество через восприятие русского искусства знакомилось с западноевропейской культурой и модернизмом. В этом взаимодействии искусство становилось общим носителем самопознания и культурного обмена, став свидетелем динамичного и сложного культурного взаимодействия между иммигрантской общиной и городским социумом.

Реализация духа – это не мгновенное достижение единства, а процесс постепенного достижения конкретной универсальности через постоянный диалог различий и противоположностей [18, с. 13]. С точки зрения философии истории культурная практика русских эмигрантских художников может рассматриваться как активное развертывание «мирового духа» в гетерогенном культурном поле. Посредством своего художественного творчества они привнесли в многокультурное городское пространство Шанхая русскую религиозную традицию, академическую художественную систему и уникальный визуальный язык, не только распространяя духовные смыслы своей нации, но и вступая в сложное напряженное взаимодействие с местной культурной средой.

Такое межкультурное взаимодействие не всегда происходило гладко. В конкретном историческом контексте западные визуальные нормы, принесенные русскими эмигрантскими художниками, порой резко сталкивались с местными эстетическими традициями и этическими представлениями Китая. Например, в 1912 г. Шанхайская художественная академия оказалась в центре общественных споров из-за введения западной методики преподавания рисования обнаженной натуры³. На поверхности это спор о педагогических методах и нравственных границах, но в более глубоком смысле он выявил фундаментальное напряжение между китайскими и западными художественными представлениями в период их модернизационного перехода.

Тем не менее, как подчеркивает философия Гегеля, прогресс истории осуществляется именно через противостояние различий. Конфликт и противоречие – это не конец, а прелюдия к преобразованиям. Система рисования обнаженной натуры, подвергшаяся общественной критике, постепенно была локализована и институционализована, что отражает процесс избирательного усвоения и синтеза после культурных столкновений. Такое рефлексивное принятие различия позволило системе художественного образования, сохраняя профессионализм, всё более адаптироваться к этическим структурам китайского общества и тем самым способствовало формированию собственного современного подхода в обучении художников.

Таким образом, распространение искусства русских эмигрантов было не просто односторонней культурной экспансией, а формированием поля межкультурного взаимодействия. В этом процессе художественные произведения вышли за пределы своего изначального культурного контекста и обрели новое значение в отражении и отклике «другого». Такое воспроизводство в чуждой культурной среде наделило произведения множеством символических значений и обогатило местную культурную среду, благодаря чему в Шанхае на пересечении Востока и Запада зародилась уникальная форма художественного модернизма. Рассматривая феномен русских художников в Шанхае сквозь призму идей Бурдье,

Гидденса и Гегеля, мы видим, что искусство является не только инструментом культурной трансляции, но и мостом во взаимодействии между личностью и обществом, историей и современностью, Востоком и Западом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шанхайская художественная академия (上海图画美术院) была основана 23 ноября 1912 г. У Шигуанем, Лю Хайсу и Ван Ячэнем, ее здание располагалось на улице Чжапу, 7. В дальнейшем учебное заведение несколько раз меняло название, а с 1930 г. и до расформирования называлось «Частной Шанхайской художественной специальной школой» (私立上海美术专科学校). [12].

² Портрет «Китайская девушка» был продан на аукционе Bonhams в Лондоне 20 марта 2013 г. за 982 050 фунтов стерлингов. Покупателем стал британский бизнесмен, ювелир и председатель правления компании «Графф Даймондс Интернэшнл» (Graff Diamonds International) Лоуренс Графф (Lawrence Graff), которому принадлежит винодельческое поместье Делэр Графф (Delaire Graff) вблизи Стелленбоша [16].

³ «Именно Лю Хайсу стал тем, кто вызвал волну споров вокруг преподавания с натурой, что впоследствии оказало глубокое влияние на последующие поколения», – говорит Чэнь Цзуй, научный сотрудник Института искусствоведения Китайской академии искусств. В 1912 г. Лю Хайсу Шанхайскую художественную академию, а два года спустя открыл курс рисования обнаженной натуры в отделе западной живописи [8].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Ань Дун Ни*. Ци Дэн Сы (Ин Го) : 《 Сянь Дай Син Дэ Хоу Го 》 Сю Дин Бань , Тянь Хэ Фань И , // И Линь Чу Бань Шэ , 04.2022 Нян , Гун 276 Е [Гидденс Э. Последствия модерности (перераб. изд-е), / пер. Тянь Хэ. Издательство «Ийлин», апрель 2022. 276 с. (На кит. яз.; 安东尼·吉登斯(英国):《现代性的后果》修订版, 田禾翻译, // 译林出版社, 04.2022年, 共276页。)

2. В Шанхае Более 25000 руссках! // Шанхайская заря. 1934. 1 марта. С. 5

3. *Ван Пинь*. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (Москва) , 2007. 326 с.

4. *Гегель Г.-В.-Ф.* Лекции по философии истории / пер. А. М. Водена. СПб. : Наука, 2000. 480с.

5. *Гун Юнь Бяо*. Хай Пай Ю Хуа Ши Лунь Гао , Шан Хай Жэнь Минь Чу Бань Шэ , 2017 Нян , Гун 438 Е . *Гун Юньбяо*. Историко-теоретические очерки по шанхайской школе масляной живописи. Шанхайское народное

издательство, 2017. 438 с. (На кит. яз. 龚云表, 海派油画史论稿, // 上海人民出版社, 2017年, 共438页。)

6. *Крадин Н. П.* Русские художники-эмигранты в Китае // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского Зарубежья / Междунар. благотв. фонд им. Д. С. Лихачева ; отв. ред. О. Л. Лейкинд ; редкол.: Е. П. Яковлева, Н. О. Гадалина-Шома, С. С. Лешошко, М. Д. Чернышова ; предисл. от редкол. . СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. С. 45–52.

7. *Огольцова Е. Г. Матвеева М. О.* Теория структуризации Э. Гидденса // Молодой ученый. 2022. № 52 (447). С. 325–326. URL: <https://moluch.ru/archive/447/98454/> (дата обращения: 10.04.2025).

8. *Сы У.* Цун Нью Не Дэн Чан Дао Фань Ло Ти Ши Дай : Чжун Го Жэнь Ти Мо Тэ И Бай Нянь [*Сы У.* От робкого выхода на сцену до эпохи всеобщей наготы: сто лет китайских натурщиков. Центральное телевидение Китая]. (На кит. яз. ; (斯芜 从扭捏登场到泛裸体时代: 中国人体模特一百年). CCTV International 央视国际). URL: https://discovery.cctv.com/20070428/100925_1.shtml. (дата обращения: 11.04.2025).

9. *Хэй Гэ Эр.* 《Ли Ши Чжэ Сюэ Цзян Янь Лу Ди И Цюань》 / Сунь Линь, Ван Тай Цин Фань И . Бэй Цзин : Шан У Инь Шу Гуань , 1 9 8 3 Нянь , Дао Янь . Гун 3 8 8 Е . [*Гегель. Г. В. Ф.* Лекции по философии истории. Т. 1 / пер. Сун Линь, Ван Тайцин. Пекин : Коммерческое издательство, 1983. Введение. Всего 388 с.]. (На кит. яз.; 黑格尔. 《历史哲学讲演录第一卷》. 孙麟, 王太庆翻译. // 北京: 商务印书馆, 1983年, 导言. 共388页。)

10. *Хэй Гэ Эр.* 《Мэй Сюэ》 Ди И Цюань . Чжу Гуан Цянь И , // Бэй Цзин . Шан У Инь Шу Гуань , 1 9 9 6 Нянь . Гун 3 8 7 Е [*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. I / пер. Чжу Гуанцянь. Пекин: Коммерческое издательство, 1996. 387 с.] (На кит. яз. ; 黑格尔. 《美学》第一卷. 朱光潜译, //北京. 商务印书馆, 1996年. 共387页。)

11. *Чэнь Синь.* Творчество китайских мастеров – учеников русских художников-эмигрантов в Китае в XX веке как проявление диалога культур : монография. Владивосток : Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2020. 190 с. : ил. ISBN 978-5-7444-4821-9.

12. Шан Хай Мэй Чжуань . Лю Хай Су Мэй Шу Гуань . [Шанхайская академия изящных искусств. Художественный музей Лю Хайсу]. (На кит. яз. ; 上海美专. 刘海粟美术馆.) URL: <https://www.lhs-arts.org/aboutlhs/school.html> (дата обращения: 09.04.2025).

13. *Якушина О. И.* Идентичность в социологической теории Э. Гидденса // Вестник российской академии естественных наук. 2014. № 4. С. 87–89.

14. *Bordieu P.* Introduction from: A Social Critique of the Judgement of Taste. // Originally published in 1979 by Les Editions de Minuit, Paris, as La Distinction: Critique sociale du jugement by Pierre Bourdieu, Translated by Richard Nice. 1984. 7 p.

15. *Bordieu P.* The Forms of Capital, The article appears here for the first time in English. Translated by Richard Nice. Пьер Бурдьё. 1986. URL: <https://www.marxists.org>

org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm (accessed 09.04.2025).

16. Chinese Girl by Vladimir Tretchikoff // www.bonhams.com in Wayback Machine. URL: <https://web.archive.org/web/20180514012123/https://www.bonhams.com/magazine/14471/> (accessed 10.04.2025).

17. Gorelik B. *Incredible Tretchikoff : life of an artist and adventurer*. London : Art Books, press, 2013. 304 p. ISBN 9781908970084, 1908970081.

18. Hegel G. W. F. *The Phenomenology of Spirit*. teanslated with introduction and commentary by Michael Inwood. Oxford University press, 2018. impression 1. ISBN 978-0-19-879062-4 . 543p. ISBN 978-0-19-879062-4 . 543 p.

REFERENCES

1. Anthony Giddens. *The Consequences of Modernity*. Translated by Tian He. Yilin Chubanshe, 2022, 276 p. (In Chinese).

2. *In Shanghai More Than 25000 Russians!* Shankhaiskaia zaria, 1934, 1 marta, p. 5. (In Russian).

3. Wang Ping. *Russian Art Emigration in China in the First Half of the 20th Century*: dissertation ... of Candidate of Art History: 17.00.04. Moscow, 2007, 326 p. (In Russian).

4. Gegel', G. V. F. *Lectures on the Philosophy of History*. St Petersburg, Nauka, 1993, 2000, 480 p. (In Russian).

5. Gong Yunbiao. *A History of Shanghai School Oil Painting*. Shanghai Renmin Chubanshe, 2017, 438 p. (In Chinese).

6. Kradin, N. P. *Russian Émigré Artists in China. Izobrazitel'noe iskusstvo, arkhitektura i iskusstvovedenie Russkogo Zarubezh'ia*. St Petersburg, Dmitrii Bulanin, 2008, pp. 45-52. (In Russian).

7. Ogol'tsova, E. G., Matveeva, M. O. *Anthony Giddens's Structuration Theory*. Molodoi uchenyi, 2022, no. 52 (447), pp. 325-326. Available at: <https://moluch.ru/archive/447/98454/> (accessed 10.04.2025). (In Russian).

8. Si Wu. *From Hesitant Debut to the Era of Universal Nudity: One Hundred Years of Chinese Art Models*. CCTV International. Available at: https://discovery.cctv.com/20070428/100925_1.shtml (accessed 11.04.2025). (In Chinese).

9. Hegel. *Lectures on the Philosophy of History*. Translated by Sun Lin, Wang Taiqing. Beijing, Shangwu Yinshuguan, 1983, Introduction, 388 p., vol. 1. (In Chinese).

10. Hegel. *Aesthetics*. Translated by Zhu Guangqian. Beijing, Shangwu Yinshuguan, 1996, 387 p., vol. 1. (In Chinese).

11. Chen Sin'. *The Work of Chinese Masters – Students of Russian Émigré Artists in China in the 20th Century as a Manifestation of Cultural Dialogue*: monograph. Vladivostok, Dal'nevost. federal. un-t, 2020, 190 p. (In Russian).

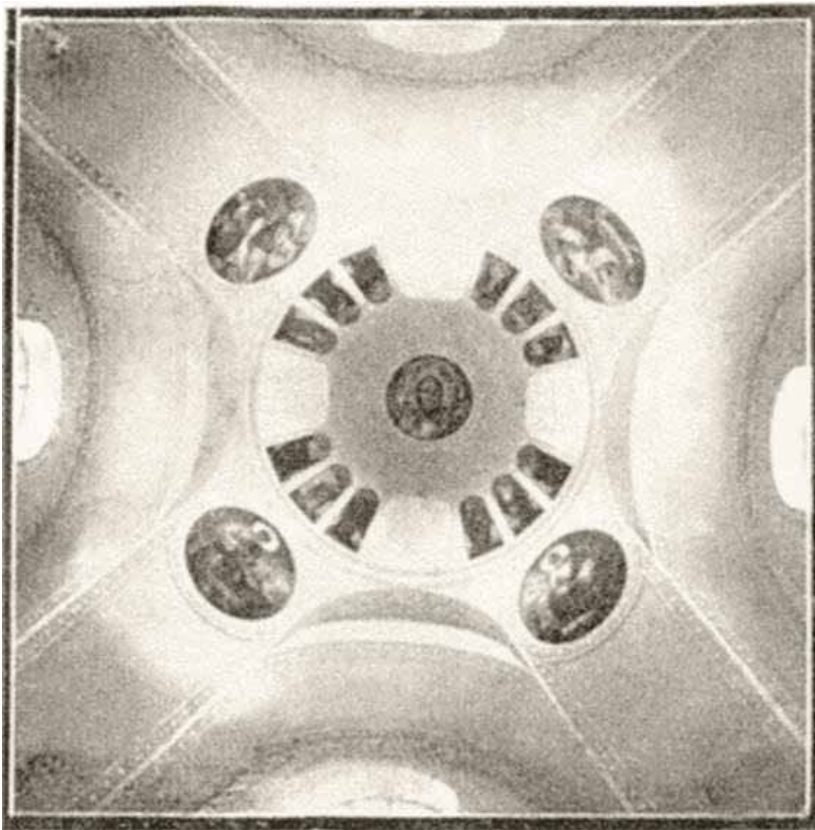
12. *Shanghai Fine Arts College. Liu Haisu Art Museum*. Available at: <https://www.lhs-arts.org/aboutlhs/school.html> (accessed 09.04.2025). (In Chinese).

13. Yakushina, O. I. *Identity in the Sociological Theory of Anthony Giddens*. Vestnik rossiiskoi akademii estestvennykh nauk, 2014, no. 4, pp. 87–89. (In Russian).
14. Bourdieu, Pierre. Introduction from: *A Social Critique of the Judgement of Taste*. Originally published in 1979 by Les Editions de Minuit, Paris, as *La Distinction: Critique sociale du jugement* by Pierre Bourdieu. Translated by Richard Nice, 1984, 7 p.
15. Bourdieu, Pierre. *The Forms of Capital*. Translated by Richard Nice, 1986. Available at: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm> (accessed 09.04.2025).
16. Wayback Machine. *Bonhams «The Chinese Girl»*. Available at: <https://web.archive.org/web/20180514012123/https://www.bonhams.com/magazine/14471/> (accessed 10.04.2025).
17. Gorelik, Boris. *Incredible Tretchikoff: life of an artist and adventurer*. London, Art Books, 2013, 304 p. ISBN 9781908970084.
18. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *The Phenomenology of Spirit*. Translated with introduction and commentary by Michael Inwood. Oxford, University press, 2018, 543 p. ISBN 978–0–19–879062–4.



1. М. А. Кичигин. Эскиз декоративного панно для Французского клуба в Шанхае. 1930-е гг. Бумага, акварель, карандаш графитный. 21,5×41,6 см. Ярославский художественный музей, Россия.

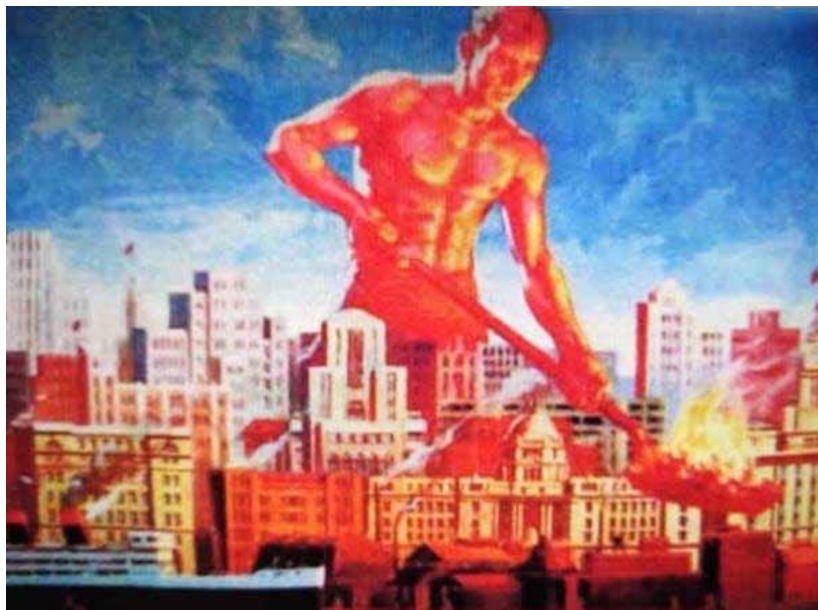
2. В. Е. Кузнецова-Кичигина. Эскиз декоративного панно для Французского клуба в Шанхае. 1930-е гг. Бумага, акварель, карандаш графитный, серебрение. 19,8×40,6 см. Ярославский художественный музей, Россия



3. Роспись купола Свято-Николаевской церкви:
 в центре – Христос Спаситель (мозаика архитектора А. И. Ярона);
 следующий ряд – двенадцать апостолов (В. А. Засыпкина);
 последний нижний ряд – четыре евангелиста (М. А. Кичигин)
 Фото М. П. Лукишнова (М. Р. Lukisnof). 1934–1935 гг.(?).
 Шанхай, КНР. Произведение не сохранилось



4. В. Г. Третчиков. Китайская девушка. 1953. Холст, масло.
76,2×66,5. Собрание Лоуренса Граффа (Lawrence Graff)



5. А. А. Ярон. Реклама шанхайской угольной компании «Dongtrieu Anthracite Coal». Конец 1930-х.
Местонахождение неизвестно



6. В. М. Марков. Тихая вода. Сангина (?), уголь (?). 1930-е.
Местонахождение неизвестно