



人民中國藝術

О.Н.Глухарева

ИСКУССТВО  
НАРОДНОГО  
КИТАЯ







О.Н.Глухарева

# ИСКУССТВО НАРОДНОГО КИТАЯ



Государственное Издательство  
« Искусство »  
Москва

1958





## ПРЕДИСЛОВИЕ

Искусство великого китайского народа по праву занимает одно из наиболее значительных мест в сокровищнице мировой культуры. Оно имеет богатые художественные традиции, многие из которых сложились в древности и продолжали развиваться на протяжении последующих веков.

Все жизненное и ценное в художественном наследии китайского народа продолжает сохраняться и находить свое дальнейшее развитие в творчестве современных китайских художников.

Искусство Китая отличается богатством и своеобразием художественных форм. Уже в древности китайский народ создал замечательные памятники зодчества, живописи и скульптуры, великолепные изделия прикладного искусства, которые получили широкое признание во всем мире.

Черты неповторимой, национальной самобытности и своеобразной художественной формы особенно ярко проявились в китайской живописи, которая известна еще с V—III веков до нашей эры. Китайская живопись прошла сложный путь, в котором отразились особенности исторического развития страны — длительное господство феодальных отношений и ее полуколониальное положение в течение последних ста лет. Старая живопись развивалась главным образом в узкой среде феодальной знати и была мало доступна народным массам, но, несмотря на это, в ней сохранялись народные представления. В живописи нашли яркое выражение любовь народа к родной стране, его глубокое чувство познания природы, способность тонко и поэтично одухотворять ее.

Процесс создания национальной живописной формы протекал длительное время. В V веке нашей эры в Китае были разработаны наиболее важные принципы живописного мастерства и созданы

эстетические теории, в основе которых выражено стремление к отражению в искусстве конкретных явлений жизни.

Наивысшего расцвета средневековая живопись Китая достигает в периоды Тан (618—907) и Сун (960—1279), когда складываются основные традиции как в области формы, так и содержания, с его строгой регламентацией категорий жанра и сюжетов. В свитках живописи того времени с огромной полнотой отражено величие природы во всем многообразии ее явлений. В стенных же росписях буддийских пещерных храмов (IV—XII вв.), расположенных вдали от крупных центров, где работали народные мастера, не подчинявшиеся целиком догмам официальной живописи, наряду с религиозными композициями сохранились и живые образы простых людей, тружеников, созданные на основе непосредственных наблюдений. Эти черты реализма в изображении природы и человеческой деятельности в средневековой живописи Китая продолжают, хотя и значительно слабее, сохраняться и в более позднее время, несмотря на целый ряд условностей и строгих правил, которыми должны были руководствоваться художники.

В периоды Тан и Сун доминирующее значение в живописи приобретает классический пейзаж — „шань-шуй“ с изображением „гор и вод“, в котором с поразительной глубиной показан образ природы, полный внутреннего движения и гармонии. Философские и космические представления, сложившиеся в Китае еще к началу нашей эры, о постоянной изменчивости природы и вечном движении — „дао“ нашли свое отражение в самом построении пейзажа, где ощущается стремление художника расширить границы видимого пространства. Стремление раскрыть и передать живописными средствами величие природы, ее внутреннюю жизнь вызвало появление целого ряда особенностей художественной формы как в области композиции, так и в самой технике письма.

Проблемы живописной передачи пространства, воздушной среды, соотношения различных планов широко разрабатывались китайскими художниками на протяжении веков. Линейная перспектива с единой, центральной точкой зрения не применялась в китайской живописи вплоть до конца XIX века. Понимая огромное значение организации пространства в картине, китайские художники создали целый ряд сложных приемов. Китайский пейзаж делится обычно на ряд планов, видимых с различных, как бы постепенно передвигающихся точек зрения. Отдельные части композиции располагаются свободно на плоскости и объединены между собой или широким простором расстилающейся глади озера у подножия гор, или светлыми полосами тумана, стелющегося в расщелинах и долинах. Высокий горизонт, образованный замкнутой цепью гор, позволяет видеть лишь

небольшую часть неба, растворяющиеся в воздушной дымке дальние вершины создают своеобразную перспективу высоты и глубины. Этот пространственный принцип, созданный в VII—XIII веках, в своей основе является традиционным в китайской живописи вплоть до настоящего времени.

Повествовательность и внутренняя динамика, свойственные китайской живописи, нашли свое отражение в своеобразной форме китайской картины в виде длинного горизонтального свитка, развертывающегося на столе, или узкого, вертикального, украшающего стену.

Прозрачные водяные краски цветной туши или черная тушь с ее тонкой градацией оттенков соответствуют легкой воздушности изображения, в котором чистая, не заполненная живописью поверхность бумаги или шелка часто играет роль существенного компонента.

Динамика линий, „сила кисти“ („би ли“) и мастерство размывов туши в произведениях китайских живописцев позволяли им обходиться без применения светотени. Объемность в картине достигалась выразительными ударами то сухой, то насыщенной кисти, текучестью линий, которые не только ограничивали формы, но и моделировали ее. Экспрессивность самой линии и штрихов являлась главным критерием художественной ценности произведения. При отсутствии этого качества о произведении говорили — „без кисти“ („бу би“), что образно определяет значение линии, для которой требовалось прежде всего блестящее владение кистью, точность глаза и уверенное движение руки художника.

Эти главные особенности национальной формы китайской живописи развились в периоды общего подъема экономики и культуры страны. Вдумчивые поиски более жизненного и реального изображения в картине, пространственной глубины, выразительности формы, а также передачи воздушной среды и света живописными средствами свидетельствовали о новых значительных сдвигах в китайском искусстве.

В последующие века длительного господства феодальных отношений в Китае эти достижения стали непреложным канонem для художников и постепенно превратились в стеснительную академическую догму, заставлявшую их отказываться от живых наблюдений окружающей действительности.

Проблемы сохранения национальной формы, ее своеобразия глубоко волнуют современных китайских художников. В борьбе за реалистическое искусство, которое служит народу, они настойчиво ищут новых путей, стремясь сочетать лучшие достижения прошлого с тем настоящим, что идет от окружающей их кипучей действи-

тельности. В дискуссиях, развернувшихся в течение последних лет, горячо обсуждаются вопросы, связанные с сохранением национальных традиций. Встают задачи борьбы с чисто формальным копированием старых приемов, со слепым подражанием старому. Вместе с тем творческие поиски в области изучения и освоения традиций прошлого заставляют по-новому решать проблемы, связанные с дальнейшим сохранением и развитием национальной формы.

Современные китайские художники осваивают технику линейного рисунка, мазка туши и ее размыва, искусство владения эластичной китайской кистью, чтобы с той же остротой выразительности, какая была у мастеров прошлого, передавать образы современности. Они глубоко изучают мастерство пейзажистов прошлого, их умение выразить типическое и значительное в образе родной природы, их достижения в области передачи воздушной среды, особенности композиции.

Возрождение и развитие ценных традиций прошлого можно видеть не только в живописи, но и в скульптуре и в новых изделиях прикладного искусства.

Великая победа китайского народа создала огромные возможности для развития новой, демократической культуры. Современное, подлинно народное искусство Китая формируется в неразрывной связи с новыми, социалистическими преобразованиями в жизни народа, уверенно идущего вперед под руководством Коммунистической партии Китая.

Создание глубокоидейных, высокохудожественных произведений, близких и понятных народу, стало основной задачей современных художников Китая. Призывая деятелей искусства и литературы к созданию новых произведений, в которых должна найти свое яркое отражение жизнь народа, Мао Цзэ-дун говорил: „Революционный писатель или художник в Китае, писатель или художник, подающий надежды, должен идти в массы, должен надолго и безоговорочно, всей душой и всеми помыслами уйти в рабочие, крестьянские и солдатские массы, в самое горнило борьбы, к единственному, широчайшему и богатейшему источнику творчества, для того чтобы наблюдать, познавать, изучать и анализировать людей, общество, народные массы, все живые формы жизни и борьбы, весь исходный материал для литературно-художественного творчества. Только после этого можно переходить к процессу творчества.<sup>1</sup>

Современные китайские художники и мастера народного творчества, вдохновляемые великими идеями марксизма-ленинизма и следуя указаниям Коммунистической партии Китая, „сошли с крыш пагод“ и встали на славный путь служения своему народу, активно участвуя в его борьбе за построение социалистического общества.





## КИТАЙСКОЕ ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Искусство нового Китая родилось и выросло в тяжелые годы длительной и упорной борьбы народных масс за национальную независимость своей родины. На протяжении многовековой истории свободолюбивый китайский народ неоднократно поднимался на борьбу с силами внутренней реакции и чужеземными захватчиками.

Во второй половине XIX века, когда господствующие классы ряда европейских стран и США превратили Китай в полуколонию, национально-освободительное движение усилилось и разлилось по всей стране. Китайский народ не хотел и не мог примириться с тяжелым гнетом иностранного капитала, он вел непрерывную и героическую борьбу за свою свободу и независимость.

Зарождение в Китае нового искусства неразрывно связано с отдельными историческими этапами народной борьбы, которая развивалась на протяжении XIX века. В обстановке застоя, который переживала художественная культура Китая в этот период, вызванного общим упадком всей феодальной системы, в то же время начинают появляться первые ростки нового, демократического искусства, делаются попытки изображения окружающей действительности, жизни народа и его великой борьбы за независимость родины.

После первой „опиумной войны“ между Китаем и Англией, закончившейся в 1842 году для Китая поражением, народные массы не прекратили борьбы. Крестьянские восстания стихийно возникали и продолжали распространяться по всей стране, положив начало борьбе китайского народа против сил внутренней реакции и иностранных угнетателей.

В 1851 году в Китае вспыхнула великая крестьянская революционная война, известная в истории как восстание тайпинов, которая охватила значительную часть страны. Повстанцы, поднявшиеся на борьбу

против иностранного порабощения и феодального режима, организовали свою армию, которая при поддержке народа добилась успехов. На территории Центрального Китая было создано революционное государство, просуществовавшее до 1864 года, когда восстание тайпинов было подавлено с помощью иностранных интервентов.

Несмотря на свое поражение, восстание тайпинов оставило глубокий след в истории Китая. Оно пробудило национальное самосознание народа, всколыхнуло дремавшие в нем силы, что нашло свое отражение и в искусстве.

О развитии новых, демократических явлений в художественной культуре XIX века наглядно свидетельствуют сохранившиеся до наших дней многочисленные произведения литературы и искусства периода тайпинов, отражающие народную борьбу.

Ростки нового, демократического искусства ранее всего проявились в лубочных картинах и в гравюре, которая, как один из видов массового искусства, была известна в Китае с древности. До нашего времени дошла серия гравюр, посвященная восстанию тайпинов, в которой неизвестный художник правдиво отразил героизм народа, его мужество и упорство в борьбе. Если по своей художественной форме эти гравюры еще остаются тесно связанными с традициями китайской графики XVI—XVIII веков, что проявляется и в своеобразном решении пространства и в использовании ряда условных приемов в изображении батальных сцен, то по своему содержанию эта серия, посвященная революционной борьбе народа, ярко отражает новые, демократические тенденции, появившиеся в искусстве Китая. На одной из гравюр — „Осада города Юнъань в 1851 году“ — изображены повстанцы, которые подошли вплотную и мощным кольцом окружили городские стены. В другой гравюре — „Тайпины занимают город Юнъань, в котором основывают свое государство“ — художник изображает рукопашный бой повстанцев с маньчжурскими правительственными войсками среди городских зданий. В Юнъани после его освобождения и было торжественно провозглашено основание „Небесного государства великого благоденствия“ („Тайпин Тяньго“).

То, что эти прогрессивные художественные произведения, рисующие народную борьбу, были исполнены и размножены массовой техникой ксилографии, указывает на их широкую популярность среди населения.

Демократическая линия в китайском искусстве, вызванная к жизни появлением новых общественных сил, продолжает успешно развиваться в дальнейшем. Серии гравюр, отражающие национальное пробуждение китайского народа и его борьбу с иностранными поработителями, появляются и в последующие годы. Так, война



Китайские войска защищают город Бэйнин. Гравюра. 1884 г.

с французской интервенцией в Тонкине в 1884—1885 годах вдохновила ряд мастеров гравюры на создание глубоко патриотических произведений. Гравюра Янь Си изображает „Победу над французами под городом Бэйнином“, цветная гравюра Синь Дао посвящена „Обороне китайскими войсками города Бэйнина от французов“ и его же черная гравюра рисует „Бегство французов из Мэйчжоу 16 января 1884 года“. Художник Чжан И-ци в своей гравюре показывает разгром французской эскадры войсками генерала Лю.

К этим произведениям примыкают и гравюры неизвестных мастеров, посвященные подвигам генерала Лю Юн-фу и его дочери-патриотки, мужественно сражавшейся вместе с отцом против иностранных захватчиков. Среди этой серии выделяется лист „Взятие в плен французского генерала Ривьера генералом Лю“, передающий сцену боя китайских войск с французами. В центре композиции, как в старинных народных лубках, изображена схватка между двумя полководцами. Художник, используя старые приемы, изображает в одной гравюре целый ряд сцен. Он рисует здесь и традиционный горный пейзаж с рельефом тонко прописанных гор, которые, спускаясь по диагонали, делят композицию на несколько планов. Эта условность построения всей композиции подчеркнута также

высоким горизонтом и плоскостями горных отрогов, создающих ощущение пространства. Чтобы сделать сложные многофигурные сцены более понятными, художник, подчиняясь традиции, вводит пояснительные надписи непосредственно в композицию самой гравюры. Эта гравюра, так же как и предыдущая, исполненная в характере условной старой китайской графики, привлекает внимание своим новым содержанием и точностью в передаче отдельных сцен.

К этому же периоду относится и патриотическая серия гравюр неизвестного мастера, посвященная борьбе китайского народа с японской агрессией на острове Тайвань (1894—1895).

Несомненно, что все эти гравюры предназначались их авторами и издателями для самого широкого распространения. Гравюры о защите Тайваня воспроизводились в иллюстрированной газете „Цзяньшичжай“ и оказали большое влияние на народное искусство того времени. Горцы Тайваня в своих устных рассказах и песнях широко использовали как сюжеты, так и надписи патриотических гравюр, получивших большую популярность благодаря воспроизведению их в газетах<sup>2</sup>.

Защитники о. Тайваня отражают нападение японских военных кораблей. Гравюра.



Вторжение иностранного капитала в Китай, особенно усилившееся к концу XIX века, вызвало новый подъем народной борьбы против иноземных поработителей и местной реакции. К этому времени относится первое появление в Китае политической карикатуры, которая зло и остроумно высмеивала феодальные порядки, царившие в стране, и бичевала представителей власти, шедших на поводу у хозяйничающих в стране иностранцев. С этого периода в китайском искусстве начинают встречаться гравюры, рисунки и народные картины, направленные против империалистов.

Разгром в 1900 году объединенными силами внутренней реакции и иностранной интервенции антиимпериалистического движения Ихэтуань (известного в Европе под названием восстания боксеров) и последующее за ним усиленное закабаление Китая иностранным империализмом не сломили и на этот раз упорной борьбы народа за независимость.

Революция 1905 года в России вызвала в Китае новый подъем народно-революционного движения. Под ее воздействием в 1911 году в Китае началась революция, и после свержения власти маньчжурской династии в феврале 1912 года в стране была установлена республика.

Революция 1911 года, хотя и не раскрепостила китайский народ от иностранных интервентов и господства феодалов-помещиков, все же имела большое значение для дальнейшего развития его национального самосознания и приобщения широких народных масс к революционно-демократической борьбе.

С революции 1911 года начинается первый этап сложения и развития нового искусства Китая, отдельные элементы которого проявились уже в середине XIX века. Старая феодальная аристократия и ученое дворянство перестали быть единственными законодателями не только в политике, но также и в вопросах культуры и искусства. Большое значение в общественной жизни в это время приобретает национальная буржуазия и интеллигенция. Эти новые социальные силы уже не довольствовались старыми традиционными видами искусства, что привело к появлению в Китае искусственно насаждаемой культуры. Старые китайские методы воспитания художественной молодежи путем копирования классических картин и подражания мастерам прошлого в этот период все более вытесняются и сменяются европейскими. В 1912 году в Шанхае была открыта первая в Китае школа живописи, где вся система преподавания была построена по западноевропейскому образцу.

В кругах старой китайской знати ревнители старых живописных канонов поддерживали ряд художественных школ и течений, куль-

тивировавших старые, обветшалые формы живописи, утратившие к концу XIX века прежний живой смысл. Представительницей подобного поклонения „незыблемым канонам искусства“ была в первую очередь художественная школа „го цуй“ („драгоценного национального стиля“), вокруг которой группировались и отдельные круги интеллигенции. Художники школы „го цуй“ в своем творчестве лишь подражали сюжетам и традиционным приемам. Они стояли далеко от окружающей их жизни и не пытались средствами живописи отражать прогрессивные явления, нараставшие в стране.

Между двумя этими основными художественными течениями, сложившимися в искусстве Китая к началу XX века, происходили непрерывные столкновения, но, по существу, оба направления отражали антинародную идеологию старой феодальной бюрократии и части молодой, растущей национальной буржуазии, которая была связана с иностранным капиталом.

Вместе с тем уже в 80-х годах XIX века под воздействием народной борьбы и роста национального самосознания в передовых кругах новой художественной интеллигенции зарождается движение к возрождению национального искусства. Стремление к отказу от бесконечных вариаций на старые темы при сохранении лучших национальных традиций становится главной целью этих художников, порвавших с академизмом официальной живописи и провозгласивших непосредственное изучение природы и живое, реалистическое изображение ее явлений.

Основателем этого нового течения в искусстве Китая был известный художник Жэнь Бо-нянь (1840—1896), работавший в провинции Чжэцзян. Происходя из бедной семьи, Жэнь Бо-нянь еще в юности должен был добывать средства к существованию и заниматься изготовлением бумажных вееров, которые он украшал живописью. Позднее он учился в Сучжоу в мастерской известного художника Жэнь Фуй-наня.

Жэнь Бо-нянь создал новое направление в китайской живописи. Он порвал с официальным академизмом и отказался от обычного для того времени слепого подражания классическим образцам прошлого. Стремясь по-новому раскрыть явления природы, он начал писать цветы, птиц, животных, используя лишь свои личные непосредственные наблюдения природы. В его живописи ярко отражено чувство большой любви к родной природе. Жэнь Бо-нянь был также хорошим портретистом и тонким мастером пейзажа. Широко используя в своем творчестве лишь лучшие, жизненные традиции старой живописи, Жэнь Бо-нянь умело сочетал их со своими непосредственными наблюдениями.

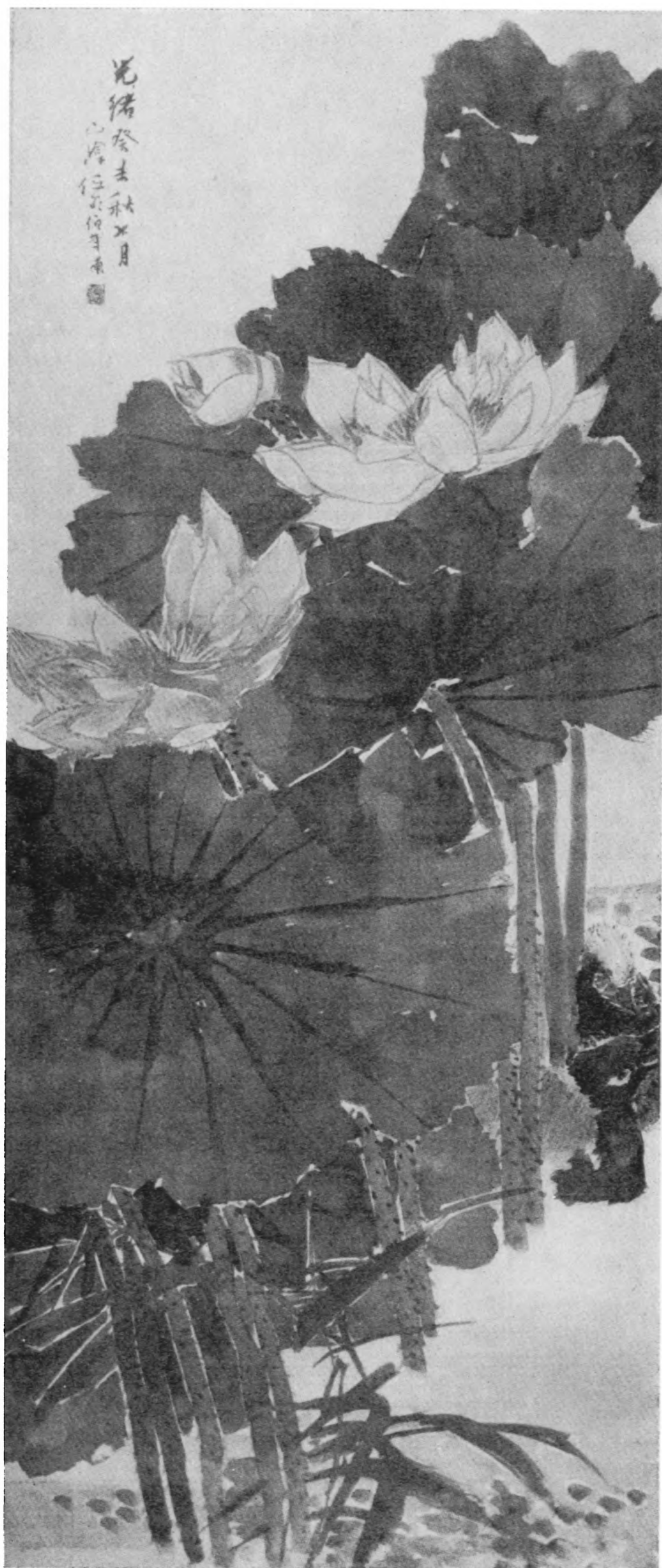
Учениками и последователями Жэнь Бо-няня были Ван И-дин, Хуан Биньхун, Ци Бай-ши, Сюй Дачжан и многие современные художники старшего поколения.

В XX веке в Китае получает дальнейшее развитие своеобразный национальный стиль „го хуа“ — буквально „национальная живопись“. Этим термином с начала XX века в Китае стали называть вид живописи, в котором художники используют национальные традиции и художественные приемы, сложившиеся в VIII—XIII веках. Художники „го хуа“ употребляют цветную и черную тушь, а также особую бумагу или шелк.

Среди многочисленных мастеров „го хуа“, творчество которых развивалось в конце XIX — начале XX века, наиболее крупным художником был Ци Бай-ши. В его искусстве лучшие традиции прошлого нашли свое яркое, новое претворение.

Ци Бай-ши (1860 — 1957) родился в провинции Хунань, в бедной крестьянской семье. Ребенком восьми лет он уже пас буйволов и собирал хворост, достигнув пятнадцати лет, поступил учеником к столяру и стал часто уходить из

Жэнь Бо-нянь.  
Лотосы и птички юаньян.  
Цв. тушь. Конец XIX в.



родного дома на заработки. Ци Бай-ши с детства любил живопись и в свободное от работы время рисовал пейзажи, цветы, фигуры людей, птиц и насекомых. В это же время он овладел мастерством художественной резьбы по дереву и составлением узоров для резчиков. Ци Бай-ши в юности учился у искусных народных мастеров Сяо Сян-гая и Вэнь Шао-хэ, которые научили его писать традиционные „портреты предков“, имевшие культовое назначение в старом Китае.

Талант Ци Бай-ши привлек к нему внимание местной старой интеллигенции Хунани, что позволило художнику приобщиться к классической литературе и поэзии, в которой он также пробовал свои силы.

В конце XIX века Ци Бай-ши много путешествовал по стране, это обогатило его разнообразными впечатлениями и оказало огромное влияние на его дальнейшее творчество. Изучая природу, смотря на нее внимательным и острым взглядом художника, Ци Бай-ши в то же время овладел в совершенстве мастерством национальной формы. В этот период им было создано около пятидесяти пейзажей, исполненных тушью в традициях живописи „го хуа“. Поражает простота и ясность его художественного языка, умение отразить внутреннюю жизнь природы. Необыкновенная способность Ци Бай-ши передавать всю целостность картин родной природы несколькими скупыми чертами особенно ощутима в таких его лирических пейзажах, как „Зима“, где тонкий ажур покрытых инеем ветвей как бы растворяется и тает во влажном воздухе, или в изображении плакучей ивы, склоняющей свои ветви над водой, четкий силуэт которой подчеркивает прозрачность осеннего утра и создает ощущение особой свежести, царящей в природе.

Являясь носителем лучших художественных традиций прошлого, Ци Бай-ши по-своему претворял их в собственном творчестве. С глубоким чувством ощущения родной природы он изображал и птиц, и насекомых, и цветущие ветви деревьев, рисуя их уверенной кистью предельно лаконично и вместе с тем выразительно и сильно. Мировой известностью пользуются его монохромные изображения крабов и креветок, в которых декоративность и законченность живописи гармонично сочетаются с изысканной каллиграфией поэтической надписи, дополняющей рисунок и помогающей раскрыть до конца его значение.

Ци Бай-ши внес большой и ценный вклад в развитие искусства китайского народа. Восприняв многое из того, что было накоплено в национальном творчестве многочисленными поколениями художников, он в то же время не разделил печальной участи большинства художников конца XIX века, которые в своем творчестве не смогли отойти от простого копирования и варьирования устаревших схем и приемов старых мастеров.



Во всех работах Ци Бай-ши чувствуется прежде всего яркая индивидуальность творческого почерка художника. Недаром на одном из своих свитков — с изображением пейзажа — он написал слова, выражающие основу его художественного мировоззрения: „Пользуясь своими кистью и тушью, создавай свои картины гор и рек“.

Ци Бай-ши. Пейзаж.  
Тушь. Около 1900 г.



И в то же время, всматриваясь в его произведения, можно отметить богатство художественных приемов и наличие различных методов художественного выражения.

В широко известных рисунках Ци Бай-ши для почтовой бумаги, исполненных техникой цветной туши, можно видеть огромное мастерство художника как в области рисунка, так и в умелом использовании цветового пятна с тончайшей градацией разнообразных оттенков.

В глубоко поэтичном изображении цикады на увядшем, пожелтевшем листе осеннего дерева Ци Бай-ши сумел образно раскрыть печальную красоту осени, передать грусть увядания и в то же время выразить деятельную жизнь природы в образе подвижной цикады, с ее хрупкими прозрачными крыльями, написанными с виртуозным блеском.

Рисуя цветы камелии, Ци Бай-ши скупыми средствами, используя только черную и красную тушь, в нарочито обобщенной, декоративной манере дает выразительное изображение цветущей ветки. Здесь форма цветов выявлена лишь алыми пятнами туши и своей незаконченностью хорошо передает впечатление свежести только что распустившихся лепестков. Красочное великолепие камелий усилено контрастным сопоставлением их с листьями, исполненными сочными мазками туши глубокого черного тона.



Замечательным художником-новатором был и Сюй Бэй-хун (1895—1953), работавший над возрождением лучших основ старой живописи Китая.

Подобно многим современным художникам старшего поколения, Сюй Бэй-хун получил первоначальное художественное образование в Китае, воспитываясь на классических образцах старой живописи. Первым учителем Сюй Бэй-хуна был его отец, Сюй Да-чжан (1867—1914), ученик Жэнь Бо-няня, также известный художник, поэт, каллиграф и ученый, знаток старой китайской культуры. Большое влияние на Сюй Бэй-хуна оказало и творчество известного в те годы художника У Ю-жу.

Позднее, в 1918 году, Сюй Бэй-хун изучал технику европейской живописи в Париже, где в течение восьми лет работал под руководством художников Даньян-Буврэ, Кормона и Фламона, творчество которых не было связано с формалистическими течениями европейской живописи того времени.

В своих произведениях Сюй Бэй-хун показывает себя многогранным художником. Он блестяще использует знание лучших классических традиций китайской живописи, умело сочетая их с жизненными, реалистическими принципами.

Сюй Бэй-хун с большой любовью писал животных и птиц, всегда изображая их в связи с окружающей природой. Его многочисленные изображения лошадей, написанные в различные периоды творческой деятельности, отличаются особой выразительностью. В своей известной картине „Табун“ он сумел ярко и образно показать радостное утверждение жизни, изобразив красивых, сильных лошадей, свободно пасущихся на лугу.

Ощущением радости жизни наполнена его композиция „Утренние песни“, изображающая маленьких птичек, щебечущих на обнаженных ветвях зимнего дерева в предчувствии скорой весны.



Ци Бай-ши. Камелии. Цв. тушь.

Сюй Бэй-хун стремился найти и передать в облике каждого животного, каждой птицы, насекомого присущее им своеобразие. Он мастерски изображал ленивую грацию кошек и медленную поступь спокойных буйволов. С особым проникновением и жизненностью Сюй Бэй-хун писал птиц — горных орлов, величественно сидящих на уступе скалы, живых, подвижных сорок и петухов, возвещающих восход солнца.

С большим мастерством Сюй Бэй-хун изображал также пейзажи родной страны. Его монохромные свитки живописи „В горах Эмэйшань“ и „Весенний дождь на реке Лицзян“ показывают виртуозное владение им китайской техникой размыва туши.

Сюй Бэн-хун создал также целый ряд больших исторических композиций, среди которых большой известностью пользуется „Тянь Хэн и пятьсот героев“, прославляющая патриотический подвиг древних воинов. Социальные явления, происходившие в начале XX века в жизни китайского народа, не смогли пройти бесследно для творчества Сюй Бэй-хуна. Страдания и бедствия народа, его угнетение гоминдановской кликой вызвали глубокое сочувствие художника.



Ци Бай-ши. Пальма.  
Тушь. 1948 г.



Ци Бай-ши. Белка.  
Тушь. Около 1930 г.

В 1930--1933 годах Сюй Бэй-хун исполнил в технике масляной живописи сложную композицию „В ожидании спасения“, в которой он изобразил истощенных от голода крестьян, с надеждой взирающих на небо в ожидании дождя. Художник здесь аллегорически выразил стремление народа к свободе и его надежду на лучшее будущее.

Многочисленные портреты маслом и зарисовки Сюй Бэй-хуна свинцовым карандашом свидетельствуют о глубоком изучении им реалистических принципов в изображении человеческой фигуры, об умении художника глубоко вскрыть и показать внутренний мир человека.

В произведениях Ци Бай-ши и Сюй Бэй-хуна, созданных в начале XX века, можно видеть стремление к возрождению лучших реалистических традиций национального искусства. Правда, в их живописи еще нельзя найти непосредственного отражения новых социальных идей, но все же в ней ясно ощущается протест против подчинения эстетическим идеалам феодально-буржуазной правящей верхушки, выразившийся в отказе этих художников от следования как тем старым незыблемым канонам, которые утратили свой жизненный смысл, так и в нежелании слепо подражать новым приемам формалистической живописи Западной Европы, которая в эти годы проникала в Китай и оказывала влияние на отдельных художников.

Сюй Бэй-хун писал в 1934 году:

„...положение искусства в Китае еще довольно неопределенное. В наши мастерские проникла экзотика, не имеющая никакой ценности. Идейная содержательность нашей живописи значительно выродилась со времени великих эпох.

Но мы питаем глубокую надежду, что среди молодых художников, отдающихся своему искусству с полнейшим бескорытием, найдутся мастера мужественные и упорные, которые, впитав в себя нашу тысячелетнюю культуру, смогут продолжить и возобновить искусство, за которым в его прошлом были признаны высокие качества оригинальности, благородства и мудрости“<sup>3</sup>.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эру в борьбе народов колониальных и зависимых стран и пробудила угнетенные массы народов Востока к борьбе за национальное освобождение. „Орудийные залпы Октябрьской революции, — говорил Мао Цзэ-дун, — донесли до нас марксизм-ленинизм. Октябрьская революция помогла прогрессивным элементам мира и Китая применить пролетарское мировоззрение для определения судьбы страны и пересмотра своих собственных проблем“<sup>4</sup>.

Периодом неуклонного нарастания революционного движения в Китае можно назвать 1917 — 1927 годы. В этой волне революционного подъема последовало быстрое распространение великих идей марксизма-ленинизма, что привело уже в 1921 году к образованию Коммунистической партии Китая, возглавившей революционную борьбу китайского народа.

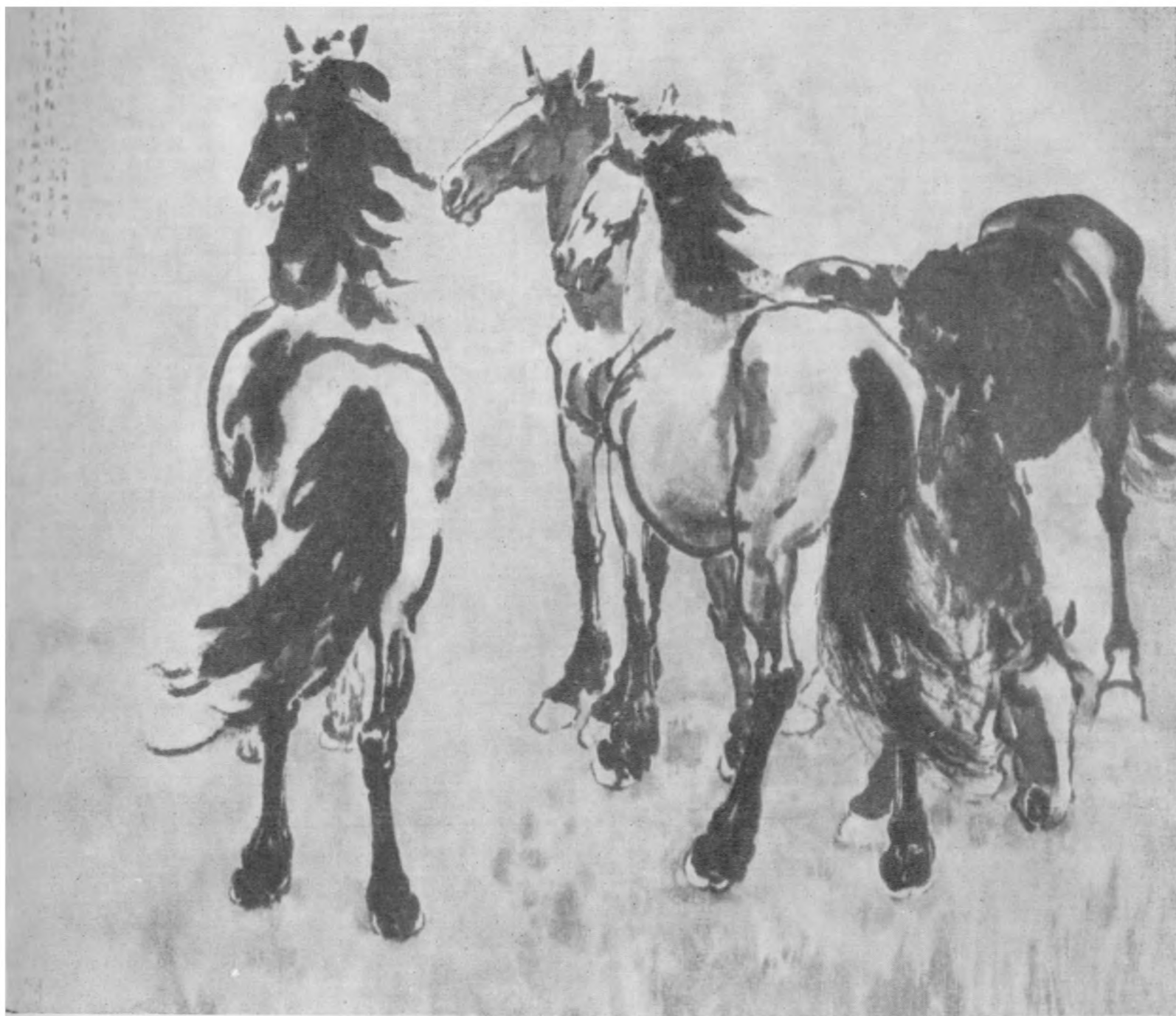
На политическую арену в эти годы выступил молодой пролетариат Китая, возглавивший массовое движение за новую культуру, начало которого обычно связывают с событиями 4 мая 1919 года, когда в Пекине на площади Тяньаньмынь состоялась студенческая демонстрация, превратившаяся в выступление революционных сил против феодальной культуры и господства империализма. „Движение 4 мая“, — писал Мао Цзэ-дун, — родилось в ответ на призыв мировой революции, призыв русской революции, призыв Ленина<sup>5</sup>. Оно привело к объединению интеллигенции с широкими народными массами и оказало также огромное влияние на дальнейшее развитие национально-революционной борьбы китайского народа, являясь новым этапом народно-демократической революции под руководством пролетариата. „Благодаря тому, — отмечал Мао Цзэ-дун, — что на политическую арену в Китае вышла новая политическая сила — китайский пролетариат и Коммунистическая партия Китая, — на фронте культуры новая армия в новых доспехах и с новым оружием, объединившись со всеми возможными союзниками, начала отважное наступление развернутым фронтом на империалистическую и феодальную культуру“<sup>6</sup>.

„Движение 4 мая“ послужило мощным толчком для развития новой, демократической литературы и искусства, которые с первых лет революционного движения становятся могучей силой идейного перевоспитания масс.

Уже в 1923 — 1925 годах в Китае появились революционные плакаты и карикатуры, которые призывали народные массы к борьбе против капиталистов, помещиков, милитаристов и реакционных генералов Чжан Цзо-лина, У Пэй-фу и других.

Эти плакаты и карикатуры, хотя и не высокие по своему художественному выполнению, все же представляют большой интерес, как первые ростки нового, боевого, агитационного искусства.

Но вместе с развитием новых, прогрессивных явлений в этот период в искусстве Китая продолжает усиливаться и влияние западноевропейских направлений в живописи — импрессионизма и экспрессионизма, — не получивших, правда, большого распространения в те годы, но широко культивировавшихся в кругах китайской буржуазии. Художники этого направления, целиком отказываясь от своей национальной культуры, слепо подражали образцам западноевро-



Сюй Бэй-хун. Табун. Цв. тушь. 1940 г.

пейского искусства и не выходили за пределы узкого круга сюжетов. В 1919 году в Китае появились и различные журналы, проповедовавшие западноевропейские эстетические направления, как, например, журнал „Небесная лошадь“ („Тянь ма хуа хуэй“), издававшийся в Шанхае, и др.

К этому буржуазному течению в искусстве 20-х годов примкнуло и реакционное направление, связанное с традициями „живописи ученых“ („вэнь жень хуа“). Так называлось направление в китайской живописи, развивавшееся в XII — XIII веках в кругах феодальной



С юй Бэй-хун.  
Счастливый день  
подобен году.  
Цв. тушь.  
Около 1930 г.



знати и рассчитанное на узкий круг любителей-эстетов. Главной целью представителей этого направления, которые не считали себя профессионалами-художниками, было стремление к предельно лаконичной передаче сущности изображаемого и проявления личности исполнителя.

К началу 1925 года поднявшаяся волна национально-освободительного движения охватила широкие народные массы.

Все более усилившееся нарастание революционного подъема дало возможность организовать летом 1926 года передовым силам Китая Северный поход Национально-революционной армии против милитаристов, что способствовало еще большему объединению всех прогрессивных сил в стране. Используя опыт советской Красной Армии в период гражданской войны, Компартия Китая создавала в воинских частях политотделы, которые вели большую политико-просветительную работу не только в армии, но и среди населения. В этой работе активное участие принимала также прогрессивная художественная молодежь страны.

К этому периоду относится появление новых революционных плакатов и листовок, а также литографских лубочных картин, которые издавались целым рядом организаций, как ЦК Коммунистической партии Китая, штабом Кантонской национально-революционной армии и Шанхайским студенческим союзом. Эти революционные произведения получили широкое распространение, особенно плакаты. Обычно они исполнялись в традиционной китайской форме в виде каллиграфически написанных лозунгов и сопровождались небольшими рисунками эскизного характера.

От этого же времени сохранилась целая серия новых лубочных картин с сопроводительным текстом, выпущенных в 1925 году Шанхайским студенческим союзом.

Горькой сатирической надписью сопровождается одна из таких картин-литографий, на которой нарисован тяжелый камень с надписью „Неравноправные договоры“, давящий на изображенных под ним китайцев. Вверху, на камне, расположились империалисты. Сопроводительная надпись гласит: „Братья, подумайте! Китайский народ находится под таким грузом! Больно это или не больно? Если бы все поняли эту боль, то как бы следовало нам поступить?“ На другом красочном лубке Китай изображен в виде льва, разметавшего клетку, на брусках которой написаны слова: „Неравноправные договоры“, „Европейское общество по сбору налогов“, „Управление концессиями“.

Интересным образцом раннего революционного плаката может служить работа художника Чжан Те „Долой помещиков, угнетающих крестьян!“ (1926), посвященная великой освободительной

миссии Северного похода. В яркой, красочной форме художник показывает борьбу Народной армии против гнета помещиков-шэнши. На плакате выразительно изображен толстый, грузный помещик, попирающий ногами изможденного крестьянина, распростертого на земле. На помещика со всей силой обрушился тяжелый, мощный кулак Народной армии. Плакат был издан объединенным политотделом военного комитета национального правительства.

Большое распространение в те годы получили также карикатуры. Еще примитивные по своему исполнению, они пронизаны горечью и едким сарказмом, бичующим иностранных поработителей-империалистов.

Все эти новые для Китая виды изобразительного искусства вызвали среди художников настойчивые поиски новой художественной формы. Старая национальная живопись, связанная с идеологией прошлого, казалась им совершенно неприемлемой для передачи актуальных революционных событий и новых образов. Поэтому молодые революционные художники целиком отказались в те годы от применения ее принципов в своем творчестве.

Эти первые шаги молодого революционного искусства на раннем этапе его развития были прерваны жестоким террором реакции,

Сюй Бэй-хун. Весенний дождь на реке Лицзян. Тушь 1937 г.



после того как в апреле 1927 года власть в стране была захвачена реакционной кликой партии Гоминдана. В стране было сформировано новое правительство, установившее реакционный режим буржуазии и помещиков, но все же деятельность революционных художников, впервые встретившихся с широкими народными массами, не угасла, она послужила крепким фундаментом для дальнейшего развития революционного искусства.

Второй этап сложения и развития нового искусства относится к 1927 — 1936 годам — периоду обострения революционной борьбы китайского народа.

После кровавого подавления Кантонской коммуны в 1927 году наступили тяжелые годы реакции. Но героическая борьба китайского народа под руководством Коммунистической партии против чужеземного империализма и сил внутренней реакции не окончилась, она продолжала в эти годы крепнуть и развиваться. „Однако Коммунистическую партию Китая, — писал Мао Цзэ-дун, — и китайский народ не удалось ни запугать, ни покорить, ни истребить. Они поднялись с земли, смыли с себя кровь, похоронили погибших товарищей и снова продолжали борьбу. Они высоко подняли знамя революции и развернули вооруженное сопротивление“<sup>7</sup>.

Искусство Китая этого периода характеризуется острой борьбой различных школ и течений. Все ярче разгорающееся пламя революционной борьбы и усиление агрессии японского империализма испугали многих художников из мелкобуржуазной среды. Политические репрессии вызвали в их кругах различные колебания и привели к отходу с пути революционного искусства.

Эти художники начали снова возрождать старые сюжеты и приемы китайской живописи. Уходя от кипучей действительности, они ставили своей главной задачей лишь усовершенствование своей техники, особого рафинирования в области так называемой „игры тушью“, повторяя и варьируя мертвые схемы старого искусства.

В их ряды влились и многие художники западноевропейского направления. Развитию их деятельности до известной меры способствовало также



Сюй Бэй-хун. Сычуанцы, носящие воду. Цв. тушь. 1937 г.

расширение в 1927 – 1930 годах рынка сбыта картин традиционного стиля, который увеличился за счет иностранных покупателей, главным образом европейской и американской буржуазии.

Это течение — „подражание древности“ — насчитывало в своих рядах многих известных мастеров живописи национального стиля. Оно поощрялось и реакционной гоминдановской кликой, так как, возрождая старые феодальные каноны и пережитки, это направление вводило художников с пути боевого, революционного искусства, отражавшего народную борьбу за независимость.

Несмотря на отход многих китайских художников от различных направлений буржуазного западноевропейского искусства, оно все же продолжало сохранять свое влияние и в этот период среди целого ряда группировок, отражавших эстетские вкусы национальной буржуазии. Художники этого круга создавали произведения, чуждые народным традициям и слепо подражавшие различным формалистическим направлениям, развивавшимся в те годы в Западной Европе. Это ярко было видно на первой же выставке „Общества художников-сюрреалистов“ („Цзюэ лань шэ“) в 1935 году. Среди художников, работавших маслом и стоявших на позициях реалистической живописи, в тот период оставались только Сюй Бэй-хун и У Цзо-жэнь.

Несмотря на жестокие репрессии и террор, в 1927 – 1929 годы революционные художники снова развернули свою деятельность. В тяжелых условиях реакционного гоминдановского режима они встали на славный и трудный путь служения народу. Их произведения отражали героическую борьбу трудящихся масс Китая, а также показывали и все неприглядные, темные стороны жизни, беспощадно клеймили и разоблачали все гнилое и порочное, что находило себе приют в недрах гоминдановского режима.

Уже первые тяжелые годы реакции ознаменовались ростом политической сознательности художественной молодежи. В 1927 – 1928 годы в художественных учебных заведениях Шанхая и Пекина вспыхнули студенческие волнения. Студенчество протестовало против преподавания засушенных схем феодального искусства, выразительницей которого была школа „го цуй“, а также и против слепого следования формалистическим течениям западного искусства.

Революционная молодежь, осознав необходимость политической борьбы, часто покидала в те годы художественные вузы и вставала в ряды прогрессивных передовых художников, искусство которых служило оружием в развивавшейся революционной борьбе.

В 1928 году в Пекине и Шанхае были организованы художественные общества, главной задачей которых являлась борьба с академизмом и старыми, отжившими канонами феодального искусства.



Сюй Бэй-хун. Утренняя песня. Цв. тушь. 1935 г

В первых рядах революционных художников стояли в те годы графики и карикатуристы; их искусство было подлинным революционным оружием и поддерживалось широкими народными массами.

Большое значение в развитии современного китайского искусства в 30-х годах имела деятельность великого революционного писателя Китая Лу Синя (1881 — 1936), который был большим другом советского народа и еще в 1928 году издал книгу о Советском Союзе и его культуре, сыгравшую большую роль в организации и деятельности художественных организаций Китая.

Лу Синь посвятил всю свою жизнь и творчество героической борьбе китайского народа. Мао Цзэ-дун, определяя огромную роль Лу Синя в китайской революции, писал: „Величайшим и отважнейшим знаменосцем этой новой армии был Лу Синь. Лу Синь был кормчим культурной революции в Китае. Он был не только великим писателем, но и великим мыслителем и великим революционером... Лу Синь был самым безупречным, самым отважным, самым решительным.



самым преданным, самым пламенным, невиданным дотоле национальным героем, который, представляя большинство народа, штурмовал позиции врага на фронте культуры“<sup>8</sup>.

Деятельность Лу Синя оказала огромное влияние на творчество революционных художников<sup>9</sup>. Он первый еще в 1929 — 1930 годах издал репродукции с работ прогрессивных художников Запада — Кэтэ Кольвиц, Мефферта и других. В 30-х годах Лу Синем было составлено и издано свыше десяти сборников-альбомов по искусству, к которым он сам писал предисловия и пояснения. Среди них особой известностью пользовались: „Избранные современные гравюры“ („Цзинь дай му кэ сюань цзи“), „Утренние цветы сокровища искусства“ („И юань цзао хуа“), „Избранные произведения живописи Новой России“ („Синь э хуа сюань“) и др. Лу Синь познакомил молодых художников с произведениями крупнейших мастеров советской гравюры, издав „Сборник избранных гравюр советских художников“.

Влияние советской графики на революционных художников Китая особенно сильно возросло после выставки советской гравюры, организованной в 1936 году в Шанхае, на которой были представлены работы ведущих мастеров советской ксилографии — А. И. Кравченко, В. А. Фаворского, Л. С. Хижинского, П. Н. Староносова, А. Д. Гончарова и других. Знакомство с работами советских художников послужило значительным стимулом к развитию революционной графики в Китае.

Вместе с тем нельзя не вспомнить, что в начале 30-х годов

Сюй Бэй-хун.  
Лошадь на водопое. Цв. тушь.

Сюй Бэй-хун. Портрет  
Рабиндраната Тагора.  
*Цв. тушь. 1942 г.*



отдельные формалистические приемы не были еще полностью изжиты и в творчестве целого ряда советских графиков. В изданных в Китае сборниках советской графики тех лет видно значительное воздействие на многих мастеров советской гравюры экспрессионизма, что находило свой отклик и в работах китайских художников.

Под руководством Лу Синя революционные художники возродили технику ксилографии, известную в Китае с древности и почти забытую в начале XX века; они обогатили ее новыми приемами резьбы, заимствованными у советских художников и прогрессивных мастеров гравюры Западной Европы и Японии.

Первые годы культурной революции характеризовались в изобразительном искусстве подчас подражанием отдельным европейским художественным течениям. В китайской гравюре можно было встретить и слепое повторение формалистических приемов кубизма и экспрессионизма.

Увлечение чисто формальными приемами западноевропейской гравюры привело многих молодых художников Китая на ложный путь. Лу Синь, внимательно следивший за развитием революцион-

ного искусства, неоднократно предостерегал мастеров гравюры от пагубного влияния формализма и в своих статьях, посвященных искусству, горячо призывал молодежь Китая постоянно учиться у советских художников, изучать их творчество, близкое и понятное народу.

Это способствовало дальнейшему развитию китайской ксилографии, повышению ее идейности и художественности. Новая тематика китайской гравюры отражала общественные сдвиги, происходившие в стране, и порывала как с далекими от жизни традиционными сюжетами старой живописи, так и с формалистическими композициями западных течений 20-х годов XX века.

Обширная деятельность Лу Синя помимо графики проявлялась и в области пропаганды китайского народного изобразительного искусства. Особенно интересны его мысли о значении народных новогодних картин-лубков, а также популярных среди народа повествовательных свитков-плакатов („Лянь хуань ту хуа“). Большое значение Лу Синь также придал и развитию карикатуры.

Первые прогрессивные художественные организации, образовавшиеся еще в конце 20-х годов на юге и на севере страны, после прихода к власти реакционного буржуазно-помещичьего правительства вынуждены были прекратить свое существование. Но, несмотря на все возрастающие репрессии со стороны гоминдановских властей, в 1930 году в Шанхае был вновь создан „Союз художников левого направления“, возглавляемый и руководимый китайской Коммунистической партией. Разбросанные по различным городам страны, молодые революционные художники начали объединяться под руководством членов нового Союза, которые организовывали художественные бригады для ведения агитацион-



Сюй Бэй-хун. Кошка.  
Цв. тушь. 1929 г.



но-пропагандистской работы среди населения. Среди этих бригад или объединений революционных художников большой известностью пользовались общества: „1 августа“ („И бао и шэ“), „Весенняя земля“ („Чунь ди“), „Вольный ветер“ („Ю фын“), „Общество по изучению гравюры“ (Му кэ янь цзюй хуэй“). С помощью этих объединений „Союз художников левого направления“ устраивал в различных крупных центрах художественные выставки гравюр и живописи. Преследования, которым непрерывно подвергались члены этих организаций со стороны гоминдановских властей, не могли сломить их боевого духа. Несмотря на незрелость их творчества и отсутствие широкой популярности в те годы, они все же находили поддержку своей деятельности в прогрессивных кругах.

Деятельность членов „Союза художников левого направления“ проявлялась также и в популяризации нового искусства. Многие граверы работали в то время в крупных китайских газетах и различных издательствах. Когда среди художников левого направления появился интерес к изучению старого искусства с новых позиций, то в 1934 году искусствовед и художник Ван Хун (работающий в настоящее время под именем Ху Маня) выпустил в Пекине книгу „История китайского искусства“, в которой впервые была сделана попытка дать марксистский анализ художественного наследия китайского народа.

В том же году под редакцией Лу Синя был также издан „Альбом образцов пекинской почтовой бумаги“ (Бэйпин цзянь пу“), состоящий из цветных гравюр, исполненных художниками национальной школы „го хуа“. Каждая из этих гравюр сопровождалась каллиграфически исполненной надписью и служила украшением листа почтовой бумаги.

Эта разнообразная деятельность прогрессивных художников привлекала к себе внимание широкой общественности. Молодые художники и их творчество с каждым годом вызвали все больший интерес и приобретали уважение широких народных масс.

В 1935 году в результате все усиливающихся репрессий и преследований революционных художников, многие из которых были брошены в тюрьмы, деятельность „Союза художников левого направления“ должна была прекратить свое существование. Художественный ежемесячник „Мань хуа шэн хо“, издававшийся в 1934 — 1936 годах при участии Лу Синя, дважды подвергался запрещению и в конце концов был закрыт.

В этой обстановке жестокого террора смогла развиваться лишь карикатура, быстро и злободневно откликавшаяся на политические события в стране. Среди художников-карикатуристов тех лет большим успехом пользовались работы Чжан Ло-пина, а также Е Цянь-юя,

который являлся автором популярного юмористического персонажа „Ван сяньшэн“ („Господин Ван“), постоянно появлявшегося на страницах газет и юмористических журналов в виде мужчины с длинными, тонкими китайскими усами, подвергавшего критике реакционные явления в политической жизни страны.

В 1931 году японские империалисты вторглись в Северо-Восточный Китай, не встречая сопротивления со стороны вооруженных сил гоминдановского правительства, оккупировали обширные районы Северного Китая и Внутренней Монголии.

Став в авангарде борьбы против японских милитаристов, Коммунистическая партия Китая призвала весь народ к сплочению и борьбе с японской агрессией. 1 августа 1935 года Центральный Комитет Коммунистической партии Китая опубликовал обращение к китайскому народу с призывом бороться против японского империализма, за национальное спасение. Этот призыв партии был документом огромного исторического значения. Он оказал также большое влияние на дальнейшее развитие революционного искусства.

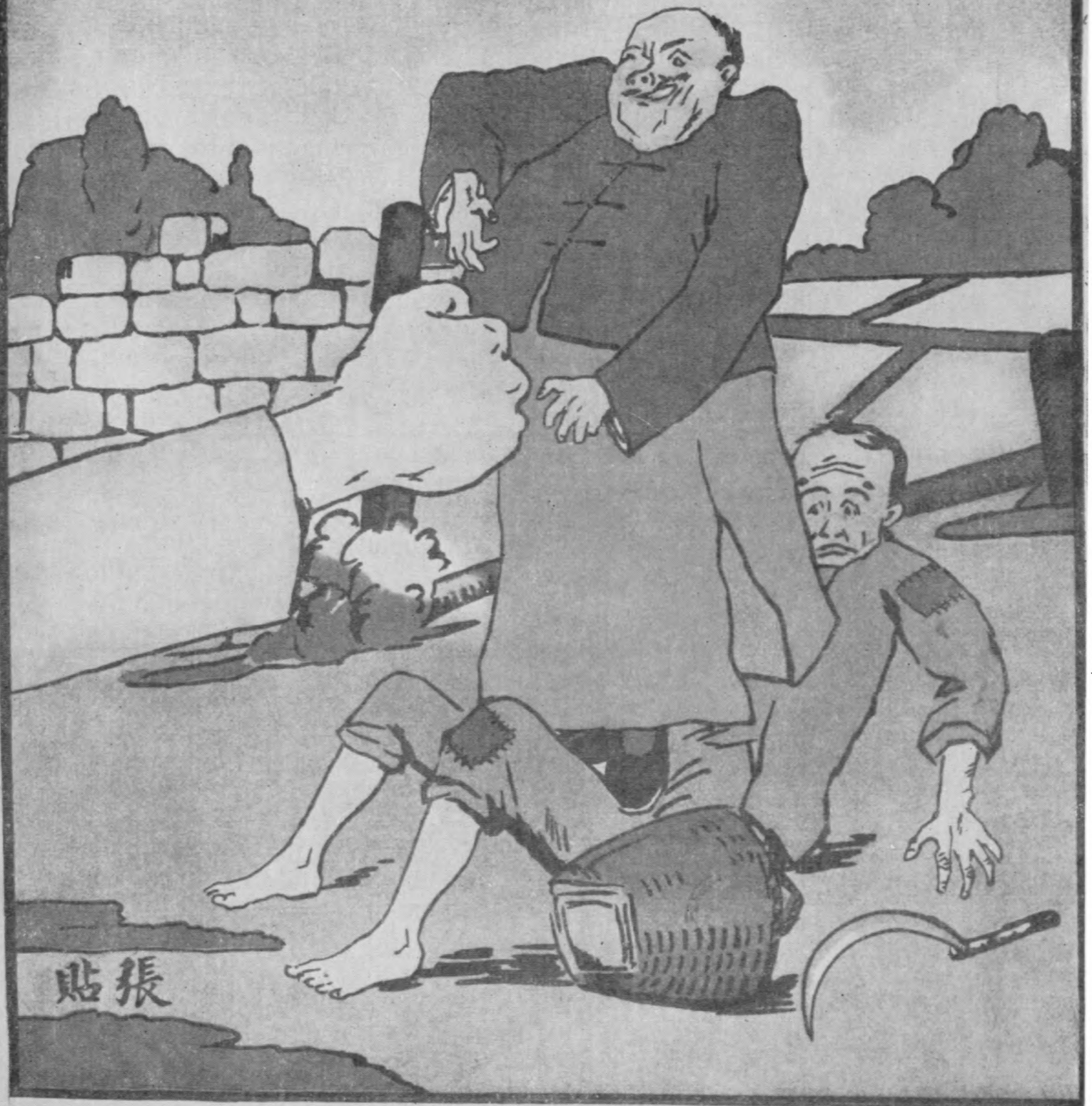
Хотя „Союз художников левого направления“ уже прекратил к этому времени свое существование, все же отдельные уцелевшие от репрессий революционные художники, работавшие в так называемых нейтральных художественных организациях, стали повсеместно снова развивать свою деятельность. Это новое движение в развитии революционного искусства Китая привело к созданию в 1935 году единого фронта борьбы за новое, революционное искусство.

Представленные на Всекитайских выставках 1935—1936 годов гравюры показывали значительный подъем революционного искусства. У ряда художников можно было видеть отход от формалистических приемов. Особенно благотворное влияние на творчество прогрессивных художников оказала выставка советской гравюры, о которой упоминалось выше.

После смерти Лу Синя, в 1936 году, прогрессивные китайские художники продолжали его дело, активно участвовали своим творчеством в народной борьбе против японской агрессии.

В июле 1937 года японские империалисты начали войну против Китая. Коммунистическая партия, опираясь на народные массы и их поддержку, на базе реорганизации Красной Армии Китая создала мощную Народно-освободительную армию для борьбы с врагом. На севере Китая, в японском тылу, были образованы особые районы, ставшие средоточием всех прогрессивных сил страны и глав-

# 打倒壓迫農民的地主



張貼

國民政府軍事委員會政治部印

Чжан Те. Долой помещиков, угнетающих крестьян!  
Плакат. 1926 г.

ным центром антияпонского сопротивления. Перед лицом нависшей над страной смертельной опасности призыв Коммунистической партии Китая к объединению всех сил страны для отпора японской агрессии был поддержан всем народом.

Война с японской агрессией за национальную независимость всколыхнула трудящиеся массы Китая, она вызвала новый патриотический подъем и у прогрессивных художников Китая. Творчество революционных художников, выросшее и окрепшее в тяжелые годы революционной борьбы, вступает теперь в новый этап своего развития, характерными чертами которого становятся ярко выраженный патриотизм, боевая направленность и политическая острота художественного замысла.

На основе тактики единого фронта и решений VI Пленума ЦК Коммунистической партии Китая, который призвал весь народ к самоотверженной борьбе за освобождение родины, революционные художники в годы войны с японскими оккупантами также стремились к сплочению мастеров искусства самых различных направлений. Они призывали все художественные организации и отдельных художников, без различия классовой принадлежности и личных воззрений, невзирая на трудности, использовать свое искусство как могучее оружие борьбы с японским империализмом.

Уже в первые дни войны, в августе 1937 года, молодые художники и студенты художественных школ создали „Первый союз художников-пропагандистов“, который объединил ряд художественных организаций. „Союз художников“ с первых же дней своего существования обслуживал фронтовые части. Помимо этого, молодыми мастерами искусства были организованы агитотряды для непосредственного обслуживания фронта и населения в тылу.

Гравюра, плакат, листовки и карикатура периода освободительной войны сыграли большую роль в развитии новых видов реалистического искусства.

В течение 1937—1938 годов, несмотря на преследование реакционных властей, были организованы три крупнейших объединения прогрессивных художников Китая: „Всекитайская ассоциация работ-



Чэнь Янь-цяо. Бойцы у костра.  
Гравюра. 1939 г.

ников изобразительного искусства“, „Всекитайская антияпонская ассоциация художников гравюры“ и „Всекитайская антияпонская ассоциация художников-графиков“. Эти организации охватывали все виды изобразительного искусства.

Однако нельзя не отметить, что, несмотря на развитие реалистического искусства, многие, даже прогрессивные художники, работавшие в те годы в этих организациях, несмотря на революционные тенденции, часто еще создавали произведения формалистические по своему характеру, что препятствовало их широкому распространению среди народных масс.

В годы войны были созданы художественные мастерские политуправлений, находившиеся в ведении правительственных и военных организаций.

В периодической прессе Китая, в отдельных брошюрах и листовках, распространявшихся как на фронте, так и в тылу, постоянно можно было встретить патриотические рисунки и гравюры художников, посвященные задачам освободительной войны. На зданиях и оградах в больших городах и в глухих селениях, в общественных местах и даже на больших деревьях по главным дорогам — повсюду можно было увидеть плакаты, острые рисунки и карикатуры, призывающие к защите родины. Прогрессивные китайские художники создали тысячи рисунков, гравюр и плакатов, призывавших к сопротивлению и сплочению народных масс.

За время войны особенно выросло искусство плаката. Не имея большой полиграфической базы, чтобы воспроизводить плакаты литографским способом, многие художники писали их на плотной бумаге или на ткани. Большие плакаты на длинном куске ткани, которые легко свертывались, как свитки, служили иллюстрациями для докладчиков и пропагандистов, которые разъезжали по стране и вели агитационную работу среди населения. На фронт и в важнейшие пункты тыла ежедневно рассылались иллюстративные листовки и плакаты, которые при наличии в те годы большого количества неграмотного населения получили особо важное значение, наглядно иллюстрируя задачи войны.

Среди художников-плакатистов тех лет особой известностью пользовались работы Чжан Ло-пина, пронизанные бодростью и уверенностью в победе над врагом. Широко распространились в 1938—1939 годы и плакаты Тэ Вэя, отражавшие трагедию бедняков-беженцев, оставшихся без крова и бредущих с детьми среди пожарищ и разрушений с жалкими остатками домашнего скарба. Большой популярности достигли в те годы оригинальные по форме рисунки-плакаты Го Цянь-дэ, работы Лу Чжи-сяна и других мастеров.



Гао Цзянь-фу.  
Тигр. Цв. тушь.  
Около 1930 г.

Одним из важнейших видов пропаганды задач освободительной войны среди неграмотного и малограмотного населения были свитки-плакаты „лянь хуань ту хуа“, в которых в форме повествовательного рассказа, подобно старым китайским горизонтальным свиткам живописи, художник рисовал на материале (около 10 м длиной) серию ярких и простых по форме картин. Плакат-повесть „История одного бойца“, повествовавший о том, как неграмотный крестьянин превратился в сознательного гражданина-патриота и мужественного бойца, горячо воспринимался зрителями. Еще в 30-х годах Лу Синь призывал художников к самому широкому распространению этого вида изобразительного искусства, учитывая незначительную грамотность среди народа.

В годы освободительной войны китайского народа особо большое развитие получило и искусство гравюры, которая, как было указано, благодаря созданию целого ряда объединений художников достигла большого распространения.

С самых первых дней войны художники-графики заняли ведущее место в агитационно-массовой работе среди населения. Они работали в политотделах армии, участвовали в различных агитбригадах, их работы постоянно печатались в прессе.

В Шанхае в 1937 году начал выходить каждые пять дней журнал „За спасение родины“, где воспроизводились новые работы художников-графиков. Отдельные издания этого журнала выпускались также в Нанкине, Ханькоу и других центрах. В Ухане большой популярностью пользовался журнал „Графика освободительной войны“, который выходил до захвата японскими войсками Уханя.

Развитию гравюры и ее популярности способствовало устройство многочисленных выставок. Передвижные выставки гравюры, получившие название „бродячих выставок“, быстро завоевали признание широких народных масс.

Крупнейшие мастера гравюры тех лет — Ма Да, Ван Ци, Чэнь Янь-цяо, Ли Хуа всецело посвятили свое творчество задачам войны. Их работы постоянно печатались в различных периодических изданиях, как, например, „Меч и кисть“, „Графика освобождения“, „Графика и ксилография“.

Среди работ 30-х годов, пользовавшихся большой известностью, нужно отметить гравюру Ма Да „Боец“, рисующую образ нового солдата Китая, высоко поднявшего в руках винтовку и призывающего к защите родины. Образ бойца полон внутренней силы и уверенности в конечной победе над врагом.

Известным и давно сложившимся художником Чэнь Янь-цяо была создана гравюра „Бойцы у костра“. Чэнь Янь-цяо рисует

группу бойцов, греющихся в холодную осеннюю ночь у ярко горящего костра. Художник с большой выразительностью скупыми средствами ксилографии сумел передать суровый дух войны, мужественные образы защитников родины.

Художник Су Чжоу-шань создал в гравюре образ В. И. Ленина, изобразив Владимира Ильича как кормчего, за штурвалом корабля, который он ведет сквозь грозу и бурю, пристально вглядываясь в темноту ночи.

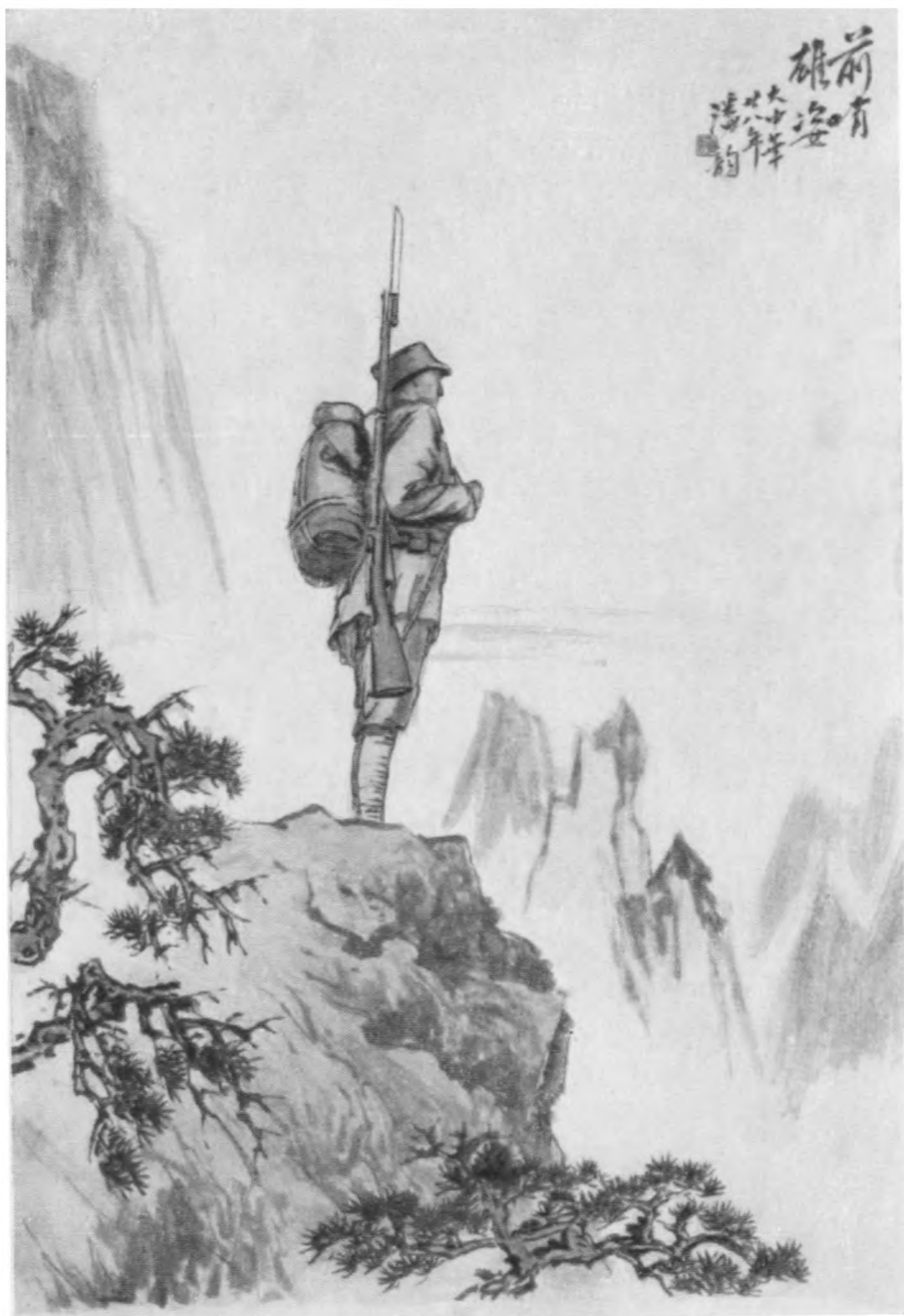
Китайские мастера гравюры никогда не оставались только наблюдателями, многие из них были непосредственными участниками войны или принимали деятельное участие в работе тыла.

В целом ряде работ китайских мастеров гравюры периода 1937—1938 годов можно отметить значительное влияние советских графиков — П. Я. Павлинова, В. А. Фаворского, А. И. Кравченко и других.

События, вызванные войной, огромный патриотический подъем, тяжелые переживания и бедствия китайского народа, его мужество

и храбрость — все это не могло не оказать должного воздействия и на мастеров национального стиля. В годы национально-освободительной войны многие художники этого вида живописи не смогли оставаться в замкнутом кругу своих сюжетов и писать лишь традиционные изображения цветов и птиц. Они, подобно мастерам гравюры, пытались перейти к решению актуальных тем, исполняя их в привычной для них форме, блестящее владение которой позволяло им создавать новые интересные композиции.

Первым среди подобных художников следует назвать представителя старшего поколения, художника из Гуанчжоу Гао Цзянь-фу. Владея в совершенстве живописью национального стиля, он мастерски изображал животных, птиц и растения. В период войны Гао



Пань Юнь. Часовой.  
Цв. тушь. 1939 г.



Цзянь-фу был одним из первых художников „го хуа“, пытавшихся при сохранении старых приемов перейти к созданию новых произведений, отражающих окружающую действительность. В 1937 году он создает композицию „Полет под дождем“, которая обнаружила слабость художника в передаче новых для него изображений. Самолет, летящий в небе, был похож на хрупкую стрекозу, привычную для кисти художника. Но уже в своей следующей работе, изобразив Китай в виде могучего тигра на скале, напряженная фигура которого выражала силу, мужество и готовность к борьбе, художник создал выразительный аллегорический образ борющегося Китая, не отказываясь при этом от традиций старой живописи.

Одним из интереснейших художников Китая являлся в 30-х годах и Пань Юнь, работы которого были полны национального своеобразия и вместе с тем показывали события окружающей жизни. Красивая и уверенная линия контура и богатство колористических приемов сочетались в его работах с новой реалистической трактовкой образа современного человека. В годы войны Пань Юнь создал ряд сложных многофигурных композиций, подражая горизонтальным свиткам старых мастеров с их повествовательными сюжетами и тонкой техникой миниатюрной живописи „гун би“ („прилежная кисть“). Но, используя традиции, Пань Юнь смотрел на окружающее глазами современного человека. Его широко известный свиток „Преклонный возраст, но дух бодрый“ был посвящен великой партизанской войне народа с агрессорами. Образ старого партизана, сидящего настороженно на боевом посту с винтовкой в руках, был понятен и близок широкому народным массам. В картине „Часовой“ Пань Юнь изобразил традиционный горный пейзаж Китая, на фоне которого четко выделяется фигура солдата. Пань Юнь показывает здесь человека



Пань Юнь. Преклонный возраст, но дух бодрый. Цв. тушь. 1939 г.



Цзян Чжао-хэ. Беженцы (Народное бедствие). Цв. тушь. 1943 г.

среди природы не условно в виде маленькой фигурки, подавленной величию гор, а как эмоциональный и активный образ человека, доминирующего над всем окружающим.

Целый ряд других картин-свитков Пань Юня — „Беженцы“, „В окопе“, „Битва под Тайэрчжуаном“, исполненных в традициях „го хуа“, также отражали подлинную действительность тех дней.

К числу известных художников „го хуа“ принадлежит и Цзян Чжао-хэ, художник, обладающий своеобразным художественным почерком. Творческий путь Цзян Чжао-хэ сложен, но типичен для многих современных художников Китая.

Цзян Чжао-хэ родился в Сычуани в 1904 году в бедной семье и еще ребенком начал рисовать, подражая приемам известных мастеров национального стиля. Тяжелое материальное положение семьи заставило его уже в 15-летнем возрасте покинуть родной дом и уехать на заработки в Шанхай. Здесь в течение семи лет юный художник-самоучка добывал себе средства к существованию, рисуя рекламные плакаты для различных предприятий. В эти годы он самостоятельно изучал технику масляной живописи, а также рисовал орнаментальные мотивы для мастеров прикладного искусства.

На Всекитайской выставке живописи в Шанхае его работы имели успех, и он был приглашен преподавателем в Нанкин. В 1927 году Цзян Чжао-хэ написал картину „Семья рикши“, изобразив на фоне шанхайских небоскребов голодных, бездомных людей, сидящих на улице. Эта картина была замечена Сюй Бэй-хуном, который стал оказывать всемерную помощь молодому художнику. Цзян Чжао-хэ стремился продолжать творческий метод Сюй Бэй-хуна, сочетая в своих произведениях принципы национальной живописи с европейскими приемами светотени, объемности и пространственного построения.



В 1936 году Цзян Чжао-хэ переехал в Пекин, где долго не мог найти преподавательскую работу и должен был открыть собственную художественную студию. И в Пекине он создавал образы несчастных людей, раздавленных нуждой нищих, бродячих музыкантов, уличных торговцев и бедных стариков-ремесленников.

В 1937 году Цзян Чжао-хэ совершил поездку на фронт, где изучал жизнь и суровый быт бойцов, писал плакаты и делал зарисовки. Оказавшись в зоне японской оккупации, он продолжал работать над образами страдающих и обездоленных людей. Творчество Цзян Чжао-хэ приобретает в эти годы черты сурового драматизма и глубоко эмоционального раскрытия образов. В 1938 году он написал в своей технике монохромной живописи тушью выразительный образ матери, оплакивающей ребенка, убитого бомбой, а также одно из наиболее значительных своих произведений - картину-свиток „Мальчики-нищие“. Стремясь отразить мрачную жизнь тех лет, он создал трагические образы детей, оставшихся без крова и брошенных на произвол судьбы в большом городе. Мастерство Цзян Чжао-хэ позволило ему скупыми средствами черной туши с небольшой подкраской розовато-желтым тоном создать яркие, выпуклые образы, наполнить их подлинным дыханием жизни. Особенно выразительно лицо старшего ребенка с настороженным взглядом умных глаз. Мальчик, с широко открытыми глазами, бредущий рядом, еще не теряет надежды на лучшее, а замыкающий всю группу ребенок уже устал и с трудом передвигает ноги. Вся его поникшая фигурка и потухшие глаза полны безысходной скорби и выражают полное отчаяние ребенка, брошенного в большой неустроенный, враждебный ему мир.

Глубоко сочувствуя народу в его освободительной борьбе, которая разгоралась по всей стране, Цзян Чжао-хэ, по его словам,

в то время не мог понять происходящего и продолжал идти лишь по пути пассивного сочувствия к обездоленным и страдающим. В условиях гоминдановского режима художник стремился отразить окружающую его тяжелую жизнь народа. К этим годам относится его картина „Мать“ (1938), в которой художник сумел с большой жизненной правдивостью раскрыть скорбный образ матери, у которой взяли сына в гоминдановскую армию. Лаконично и просто выполнена картина „Мать, продающая сына“ (1938), рисующая страшную трагедию обездоленных матерей, принужденных продавать своих детей, чтобы спасти их от голодной смерти. В „Портрете А-Кью“ — героя одноименного рассказа Лу Синя — Цзян Чжао-хэ проявил себя как замечательный иллюстратор, рисуя образ униженного, жалкого, бездомного батрака старой китайской деревни. В слегка согбенной спине, в опущенных глазах чувствуется безграничная униженность и страх.

В 1943 году Цзян Чжао-хэ создает большую многофигурную композицию „Беженцы (Народное бедствие)“. На большом полотне в форме развертывающегося горизонтального свитка он изобразил тяжелые бедствия народа от налетов вражеской авиации. С огромным мастерством, используя главным образом синий цвет и тончайшие градации оттенков черной туши, Цзян Чжао-хэ изобразил крестьян, сидящих с остатками домашнего скарба, матерей, бредущих с плачущими голодными детьми, ученых, оставшихся без крова и скорбно, без надежды на спасение идущих по дороге со своими близкими. Каждая из фигур при всей скупости изобразительных средств необычайно выразительна. Используя прием повествовательности, характерный для старых жанровых картин, Цзян Чжао-хэ как бы развертывает перед зрителем страшную повесть о народном горе, о человеческих страданиях. Воздействие этой картины на зрителя было, по-видимому, очень сильным. Не случайно, показанная на выставке в Пекине, она была снята японскими властями.

Теплотой и любовью к народу были проникнуты работы талантливого художника Гуань Шань-юэ, изображавшего в те годы тяжелую, полную лишений жизнь рыбаков и крестьян. В пейзаже „Жизнь в горах“ он показал величественную картину природы, изобразив выступающие из тумана зеленые отроги гор. Великолепно вписанная в пейзаж фигура скотовода-кочевника, ведущего лошадь к раскинутой на переднем плане палатке, повествует о суровой жизни горцев. Картины Гуань Шань-юэ „Бомбардировка рыбачьих джонок“, „Возвращение с рыбной ловли“ и большая композиция из шести свитков „Бедствие рыбаков“ показывали трагедию тружеников, у которых война отнимала возможность спокойно жить и работать.



Цзян Чжао-хэ. Мальчики-нищие. Цв. тушь. 1938 г.



Цзян Чжао-хэ. „Прoшу подаянния!“ Тушь. Около 1930 г.

В работах Сюй Бэй-хуна, Пань Юня, Цзян Чжао-хэ, Гуань Шань-юэ и других художников „го хуа“ 30-х годов можно видеть первые попытки к раскрытию психологического образа человека.

В период создания единого фронта в китайском искусстве, как и ранее, наблюдалась все обостряющаяся борьба противоположных художественных течений. Уже в начале 1938 года, когда стала проявляться изменническая политика правящей буржуазно-помещичьей верхушки, возглавляемой Чан Кай-ши, активная пропагандистская деятельность революционных художников и их творчество стали подвергаться многочисленным репрессиям.

Страх перед репрессиями и моральная неустойчивость художественной интеллигенции, вышедшей из мелкобуржуазных слоев, проявились в отходе некоторой части художников с позиций боевого, революционного искусства. Отказываясь от участия в народной борьбе и ее отражения в своем творчестве, они замыкались в узком кругу сюжетов, повторяя снова и снова излюбленные пейзажи, цветы и мотивы изображения обнаженного тела. Это искусство находило свое признание лишь в узких кругах буржуазии, разбогатевшей от военных прибылей, и было чуждо народным массам, боровшимся за освобождение родины.

Некоторые художники национального стиля уходили в своем творчестве в область чисто формальных экспериментов, мало понятных народу, отказываясь от прогрессивных традиций художественного наследия.

Это размежевание художественных сил в стране еще более резко выявилось на втором этапе освободительной войны, когда открыто проявилась вся реакционная сущность политики Чан Кай-ши.

В эти тяжелые, мрачные годы не только революционное, но и любое прогрессивное произведение искусства и литературы подвергались постоянному преследованию цензуры. Многие прогрессивные и революционные деятели искусства были брошены в тюрьмы, и их имена вносились в „черные списки“.

Отказ от лучших, прогрессивных национальных традиций и преклонение перед формалистическими течениями западноевропейского искусства проявляются в этот период в гоминдановских районах с особой силой.

В творчестве художников антиреалистических направлений культивируются в этот период малопонятные и чуждые широким массам эстетские и формалистические изощрения. Сезаннизм, кубизм, супрематизм и другие формалистические течения находят также большое распространение в художественных школах Ханчжоу, Шанхая и Пекина. Молодые художники воспитывались здесь в духе

преклонения перед искусством Западной Европы и были полностью оторваны от изучения прогрессивных национальных традиций.

Многие из китайских художников этого круга, выученики французских и немецких мастерских, пропагандируя в 30-х годах свою „независимость“, создавали сугубо формалистические произведения. Эти чуждые народу, бездейные произведения таких художников, как Линь Фын-мянь, У Да-юй и другие, находили поддержку и широко рекламировались в реакционных кругах.

В обстановке террора революционное искусство Китая испытывало на себе постоянный полицейский гнет и гонение. Лучшие сыновья и дочери китайского народа, борцы за народное счастье погибали в мрачных стенах тюрем, но не сдавали своих позиций.

В Шанхае, Нанкине и других центрах ведущее положение занимала революционная гравюра, которая в годы жестокой реакции постоянно преследовалась.

В гравюрах художников Ли Хуа, Кэ Пина, Чжан Ян-си, Ван Ци и других, работавших в гоминдановских районах, нашли отражение тяжелые картины мрачной действительности, показывающие кровавые преступления, казни и жестокие преследования передовых людей Китая. Особенно ярко эти события изображены в гравюрах Ли Хуа, посвященных героической борьбе народа. Гравюры Ли Хуа шанхайского периода отличались острой выразительностью линий, внутренним пафосом и взволнованностью. Таковы его „Безработный“, „Наши стремления едины!“, „Беженцы“, „Восстание“, „Выбиваются из сил“, „Студент, возвращающийся с демонстрации при гоминдановском режиме“ и другие. Эти гравюры пронизаны горькой жизненной правдой тех суровых лет, жгучей ненавистью художника к палачам народа и героикой борьбы народных масс. Несмотря на некоторое стилизаторство и условность, что было вызвано увлечением Ли Хуа отдельными приемами экспрессионизма, его гравюры получили в то время широкую известность и признание в прогрессивных кругах.

В обстановке репрессий и преследований прогрессивные художники все же упорно добивались восстановления художественных обществ, закрытых гоминдановскими властями<sup>10</sup>.

После начала второй гражданской революционной войны белый террор еще более усилился. Карикатура, которая, подобно гравюре, была в те годы подлинно боевым агитационным искусством, после целого ряда преследований должна была существовать на нелегальном положении.

Особенно значительную роль в деле пропаганды сопротивления реакции сыграло подпольное „Общество карикатуристов студентов



и рабочих“, членами которого была прогрессивная молодежь. Эти молодые художники закалились в революционной борьбе и смело выступали со своими произведениями на нелегальных выставках, бичуя продажность гоминдановской верхушки.

Горячее желание непосредственного участия в борьбе народа против японской агрессии заставляло революционно настроенную молодежь Китая уходить на северо-запад страны, где в пограничном районе провинций Ганьсу — Шэньси — Нинся под руководством Коммунистической партии Китая были созданы в 1935—1936 годах новые, освобожденные районы.

В те годы город Яньань, который в Китае называют „священной колыбелью революции“, стал средоточием новой, демократической

Г у а н ь Ш а н ь - ю э. Жизнь в горах. Цв. тушь. 1930-е годы.



культуры. Сюда, в главный центр особых районов, со всех концов страны, через линию фронта, часто рискуя жизнью и подвергаясь репрессиям, стекались передовая молодежь Китая и прогрессивные деятели культуры и искусства. В Яньани, этом древнем городе, возникла новая жизнь, и он стал по праву называться „городом молодежи“.

Несмотря на тяжелые жизненные условия, в первые же годы в Яньани были организованы многочисленные учебные заведения, где создавались кадры работников для строительства нового, демократического Китая.

Невзирая на трудности и лишения, в них учились тысячи мужественных юношей и девушек Китая, около сорока тысяч молодых людей здесь получили высшее образование. Все эти академии и институты размещались в сводчатых пещерах, искусно вырытых самими учащимися в толще лёссовых холмов, окружавших город. Приветствуя на митинге молодежь, прибывшую в Яньань, Мао Цзэ-дун обрисовал положение и произнес памятные слова,

указав, что он рассматривает „строительство пещер, как первый этап в овладении высотами марксизма“.

В апреле 1938 года по инициативе Мао Цзэ-дуна и Чжоу Энь-лая в Яньани была создана и Академия искусств имени Лу Синя с факультетами изобразительного и драматического искусства, литературы и музыки. Здесь, в Академии, была заложена прочная основа для развития нового, идейного, революционного искусства. Слова Мао Цзэ-дуна „За революционный романтизм и антияпонский реализм!“, начертанные над входом в выставочные помещения изобра-



Чжан Ян-си. Нищяя.  
Гравюра. 1939 г.



Ли Хуа. Беженцы. Гравюра. Начало 1940-х гг.

зительного факультета, определяли главный принцип, положенный в основу произведений воспитанников Академии искусств имени Лу Синя.

На художественном факультете Академии преподавались обществоведение, теория искусства, анатомия, история китайского искусства, живопись, ваяние и графика. Обучение в Академии было рассчитано на девять месяцев и делилось на три курса. Оно было построено с учетом большой практической работы студентов как в тылу, так и в прифронтовых частях.

Студенты, которых в конце 1938 года насчитывалось уже более двухсот, с большой настойчивостью и упорством овладевали знаниями, учились писать плакаты и карикатуры, создавали декорации для театральных постановок, осваивали технику ксилографии и лепили статуи. После трех месяцев обучения они направлялись в деревни или в войсковые части, где могли непосредственно изучать живую действительность. Студенты выезжали также для работы в районы, оккупированные японскими войсками, где нередко принимали участие в партизанской войне. После трех месяцев практических работ они снова появлялись в пещерных аудиториях Академии в Яньани.



Ли Хуа. Студент, возвращающийся с демонстрации при гоминдановском режиме. Гравюра. Около 1947 г.

Среди преподавателей Академии искусств было много известных деятелей культуры — писателей и художников, композиторов и музыкантов, которые отдавали свой опыт и все свои знания молодежи. Это была, по словам китайского поэта Эми Сяо, „великолепная кузница большого народного искусства“. По окончании Академии искусств молодых художников посылали на работу в тыл или в части и политотделы Народно-освободительной армии (тогда называвшейся 8-й армией), где они также создавали особые „Отряды художников по обслуживанию фронта“. Существовавшее при Академии искусств имени Лу Синя „Общество изучения гравюры“ периодически устраивало выставки, организовывало доклады и лекции, привлекая к этому крупнейших художников и искусствоведов страны. В тяжелых условиях молодые художники закалялись и становились передовыми борцами революции. Многие из них, принимая участие в боях, погибли смертью героев.

Большое значение для дальнейшего развития революционного творчества художников и писателей особых районов имели указания Коммунистической партии Китая.

В июле 1937 года Мао Цзэ-дуном был написан философский труд „Относительно практики“, который показал художникам и писате-

лям с марксистских позиций значение теории для революционной практики. Ряд ценнейших замечаний по вопросам изучения и развития народного искусства и народных традиций был высказан Мао Цзэ-дунем в его труде „О новой демократии“, который появился в 1940 году. В этой работе, излагая программу демократического переустройства страны, Мао Цзэ-дун призывал работников искусства и литературы не забывать о замечательных традициях китайской национальной культуры и широко использовать в своем творчестве национальные формы искусства, обогащая их и развивая на основе современности. Вместе с тем, основываясь на гениальном положении Ленина о наличии двух культур в каждой национальной культуре, Мао Цзэ-дун указывал на необходимость критического подхода к изучению традиций прошлого, призывая отобрать из них лишь все демократически ценное. „За долгий период существования феодального общества в Китае, — писал Мао Цзэ-дун, — была создана замечательная культура. Разобраться в процессе развития этой древней культуры, выкинуть из нее всю феодальную рухлядь, взять ее демократическое зерно — вот необходимое условие развития новой национальной культуры для укрепления веры нации в свои силы. Однако ни в коем случае нельзя воспринимать все некритически, огульно. Нужно отличать всю гниль, порожденную господствовавшим классом феодалов древности, от прекрасной древней народной культуры, то есть от того, чему были свойственны в большей или меньшей степени демократичность и революционность“<sup>11</sup>.

Становление новой национальной демократической культуры Китая было неразрывно связано с той огромной повседневной работой, которую проводила Коммунистическая партия в освобожденных районах.

В мае 1942 года в Яньани по инициативе Центрального Комитета Коммунистической партии Китая было проведено совещание по вопросам литературы и искусства. На этом историческом совещании, применяя марксистско-ленинские положения к конкретным условиям китайской действительности, Мао Цзэ-дун со всей четкостью и ясностью определил конкретные задачи, поставленные партией перед работниками литературы и искусства.

Главным принципом, выдвинутым Мао Цзэ-дунем на совещании в Яньани, было служение искусства народным массам — рабочим, крестьянам и солдатам Народной армии. Но, чтобы служить народу, быть ему близким и понятным, чтобы заслужить его признание, говорил Мао Цзэ-дун, художники и писатели Китая должны прежде всего овладеть методом марксистского мышления.

Придавая большое значение борьбе с пережитками и отсталыми взглядами в искусстве, Мао Цзэ-дун в своей речи призвал усилить



Г у Ю а н ь. Воз соломы. Гравюра. 1940 г.

воспитательную работу с художниками и писателями, которые вышли из мелкобуржуазной среды, но искренне стремятся служить своим творчеством народу.

Мао Цзэ-дун говорил, что путь перевоспитания — трудный путь, что он потребует от художников и писателей много усилий и продолжительного времени. Чтобы преодолеть все трудности на своем пути и начать мыслить по-новому, по-пролетарски, чтобы суметь по-настоящему правдиво и глубоко показать жизнь народа со всеми ее противоречиями, создать образы новых людей, близких и понятных народным массам, художники и писатели должны пойти в самую гущу народных масс и принимать самое активное участие в их борьбе. Только после этого слияния с народом, жизнь которого является единственным и неисчерпаемым источником для их творчества, они сумеют изжить в себе все пережитки прошлого и создать полноценные произведения.

Развивая мысль о тесной связи искусства с жизнью, Мао Цзэ-дун говорил о необходимости единства содержания и формы. „Недостаточно художественные произведения искусства, как бы они ни были прогрессивны политически, все же не действительны. Поэтому, выступая против произведений искусства, содержащих ошибочные политические взгляды, мы в то же время выступаем и против тенденции к писанию „агиток“, содержащих только правильные политические взгляды, но художественно беспомощных“<sup>12</sup>.

Особо важное значение, указывал также Мао Цзэ-дун, имеют для искусства вопросы народности и национальной формы; необхо-

димо тщательно собирать и изучать народное творчество, которое было всегда любимо народными массами и незаслуженно забыто в последнее время. Мао Цзэ-дун говорил, что революционные художники не должны в своем творчестве подражать иностранным образцам, а должны создавать произведения глубоко национальные по форме, которые показывали бы все своеобразие богатой национальной культуры Китая. Предостерегая против использования старых, отживших канонов национального искусства, Мао Цзэ-дун говорил, что нужна не консервация старых феодальных форм, а создание и развитие нового искусства, национального по форме.

Но, признавая всю важность освоения своей собственной культуры, Мао Цзэ-дун указывал в то же время на необходимость использования богатого художественного опыта всех прогрессивных народов, и прежде всего мастеров Советского Союза, творчество которых, отображающее социалистическую действительность, представляет большую ценность и для китайского народа.

Китайские художники всем сердцем откликнулись на призыв Коммунистической партии. Они коренным образом изменили направление своего творчества и достигли серьезных успехов. Их искусство, тесно связанное с жизнью народа, приобрело большое национальное своеобразие.

Сложный процесс формирования нового, революционного искусства особенно отчетливо проявился в гравюре, в создании которой принимали участие воспитанники и преподаватели Академии искусств имени Лу Синя — Гу Юань, Ли Цюнь, Ван Ши-го, Ся Фын, Ма Да, Ло Гун-лю, Ши Лу и другие.

Свое творчество эти художники стремились



Гу Юань. Водонос.  
Гравюра. 1940 г.



Гу Юань. Продажа дочери.  
Из серии „Прошлое и настоящее  
китайского крестьянина“. Гравюра.  
1942 г.

прежде всего тесно связать с жизнью народа, отразить и запечатлеть все то новое, что принесла с собой народная власть в освобожденные районы. Они глубоко изучали народную жизнь, не рассматривая ее только со стороны, глазами случайного наблюдателя, но близко соприкасаясь и принимая в ней самое непосредственное участие.

Помня призыв Мао Цзэ-дуна, художники и студенты Академии искусств имени Лу Синя тщательно и кропотливо изучали богатое и многогранное народное творчество, чтобы использовать его в своих произведениях.

С начала 1943 года гравюра, новогодние лубочные картины, повествовательные свитки-плакаты (лянь хуань ту хуа), плакаты-листовки получили широкое распространение и стали ведущими видами агитационного искусства в освобожденных районах.

Среди художников гравюры видная роль принадлежала молодому Гу Юаню, который уже в период национально-освободительной борьбы народа, работая в Яньани, проявил себя как талантливый новатор в области гравюры. Творчество его было всецело посвящено изображению окружающей его действительности.

Гу Юань родился в 1919 году в семье крестьянина на юге страны, в деревне Начжоу провинции Гуандун, и еще до начала войны с японскими захватчиками закончил среднюю школу в Цзянсяне. Осенью 1938 года Гу Юань, рискуя жизнью, пробрался в освобожденные районы, где начал с 1939 года изучать технику живописи и гравюры в Академии искусств имени Лу Синя под руководством известных художников Ли Цюня и Ху И-чуаня. К числу его ранних значительных работ относятся гравюры „Воз соломы“ (1940), „Отара овец“ (1940), „Водонос“ (1940). Особенно в первой из названных гравюр проявилось мастерство Гу Юаня, сумевшего скупыми средствами поэтично и просто раскрыть красоту в самом обыденном явлении жизни.

В 1940 году художник покинул Яньань и поехал в деревню, где участвовал в работе местного самоуправления уездов освобожденного района и вел агитационно-просветительную работу. Благодаря тесному общению с крестьянами он мог близко наблюдать



Гу Юань. Умирают от голода. Из се-  
рии „Прошлое и настоящее китайского  
крестьянина“. Гравюра. 1942 г.



их суровый быт. Гу Юань стремился прежде всего запечатлеть новые отношения людей, возникшие на освобожденной земле. В этот период им были выполнены такие гравюры, как „В деревне“ (1940), „Зимняя школа“ (1941) и другие. Летом 1941 года Гу Юань вернулся в Яньань, где продолжал работать над гравюрой. В 1942 году он исполнил серию маленьких гравюр „Прошлое и настоящее китайского крестьянина“, в которых с острой выразительностью и драматизмом раскрыл трагедию голода и нищеты старой китайской деревни. Эти гравюры, особенно наиболее выразительные из них „Умирают от голода“ и „Продажа дочери“, вызывали у зрителя чувство скорби и гневного протеста.

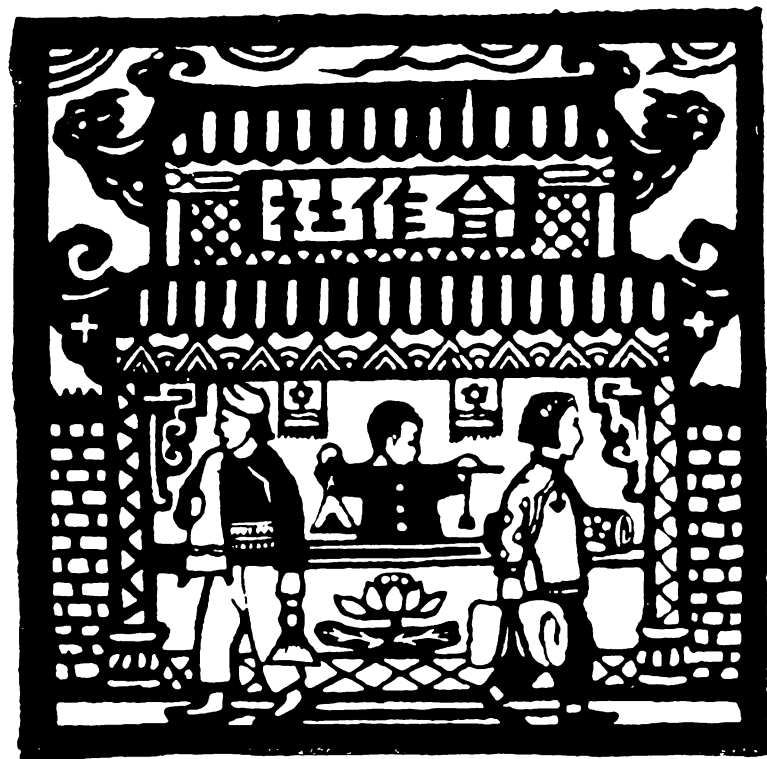
Заключительные листы этой серии Гу Юань посвятил борьбе крестьян с помещиками и новой, светлой жизни в освобожденной деревне.

Несмотря на некоторую условность, которую можно видеть в изображении людей, исполненных Гу Юанем с некоторым налетом стилизаторства, идущего от западноевропейской гравюры, серия подкупает своей экспрессией, мастерством, а также чувством нового, которое проявляется в каждом рисунке.

После совещания по вопросам литературы и искусства, в 1942 году, Гу Юань начал изучать народное творчество и создал ряд новогодних лубков, которые печатались тиражом около десяти тысяч.

Среди них очень интересны парные лубки для створок дверей с изображением мальчика и девочки, сидящих на волшебных животных — цилинях, которые, по народным верованиям, являются предвестниками счастья. Оба лубка ярко раскрашены от руки и сохраняют своеобразие старой народной картины.

К 1942 году относится гравюра Гу Юаня „Засуха“, в которой художник своеобразно раскрыл тему борьбы человека с природой. Под палящим зноем солнечных сжигающих лучей, по раскаленной, потрескавшейся земле движутся худые фигуры изнуренных, но не сдающихся в борьбе с природой мужественных людей, вытаскивающих с огромным напряжением сил бадью с водой из глубо-



Гу Юань. Кооператив в деревне.  
Из серии „Год деревенской жизни“.  
Вырезка из бумаги. Гравюра. 1942 г.

кого колодца. Светлый колорит гравюры, с ее ярким, горящим оранжевым цветом опустошенной земли и с раскаленными добела лучами солнца, композиционный строй гравюры, с его динамикой фигур, напряженно движущихся по диагонали и как бы слитых воедино в своем трудовом порыве, — все это помогло выразительному решению значительной темы.

Серия гравюр „Год деревенской жизни“ была создана Гу Юанем в начале 40-х годов на основе изучения народного творчества так называемых „оконных цветов“ („чуан хуа“). Эти ажурные силуэты из цветной бумаги, которые крестьяне вырезают для наклеивания на непрозрачную бумагу окон, заменяющую в китайской деревне стекло, служат традиционным украшением жилища и пользуются огромной популярностью в ряде провинций Китая. Используя народные приемы резьбы из бумаги для украшения окон, Гу Юань живо изобразил в этой серии народные типы и своеобразно показал первые преобразования в жизни народа. Его лаконичные, выразительные силуэты, идущие от народных традиций „оконных цветов“, радуют своей непосредственностью. Пастух с ягнятами, партизан, сеятель, крестьянские дети, идущие в школу, изображенные Гу Юанем в его „оконных цветах“, получили широкое распространение в быту крестьян. Большое декоративное мастерство художника особенно отчетливо выступает в небольшом по формату листе этой серии — „Кооператив в деревне“, где, создавая тонкое кружево ажурного рисунка, художник показывает в своеобразной национальной форме новое радостное явление в жизни китайской деревни.

Новые работы, созданные Гу Юанем в последующие годы, свидетельствовали о преодолении художником прежней условности: в них уже нередко проступают черты типичного, идущего от жизненных наблюдений. Таковы гравюры „Приезд старшего брата — бойца 8-й армии на побывку“ (1942), „Требование к помещику о снижении арендной платы“ (1948), „Ма Цзи-у разбирает дело о разводе“ (1943) и др. В 1944 году Гу Юань начинает преподавать в Академии искусств имени Лу Синя, продолжая свою творческую деятельность. Гу Юань создает в это время живые, яркие образы крестьян, солдат, женщин, детей, свидетельствующие о его стремлении к реалистическому показу новых явлений преобразенной жизни и к изживанию отдельных формалистических приемов, которые можно было наблюдать в некоторых его ранних гравюрах.

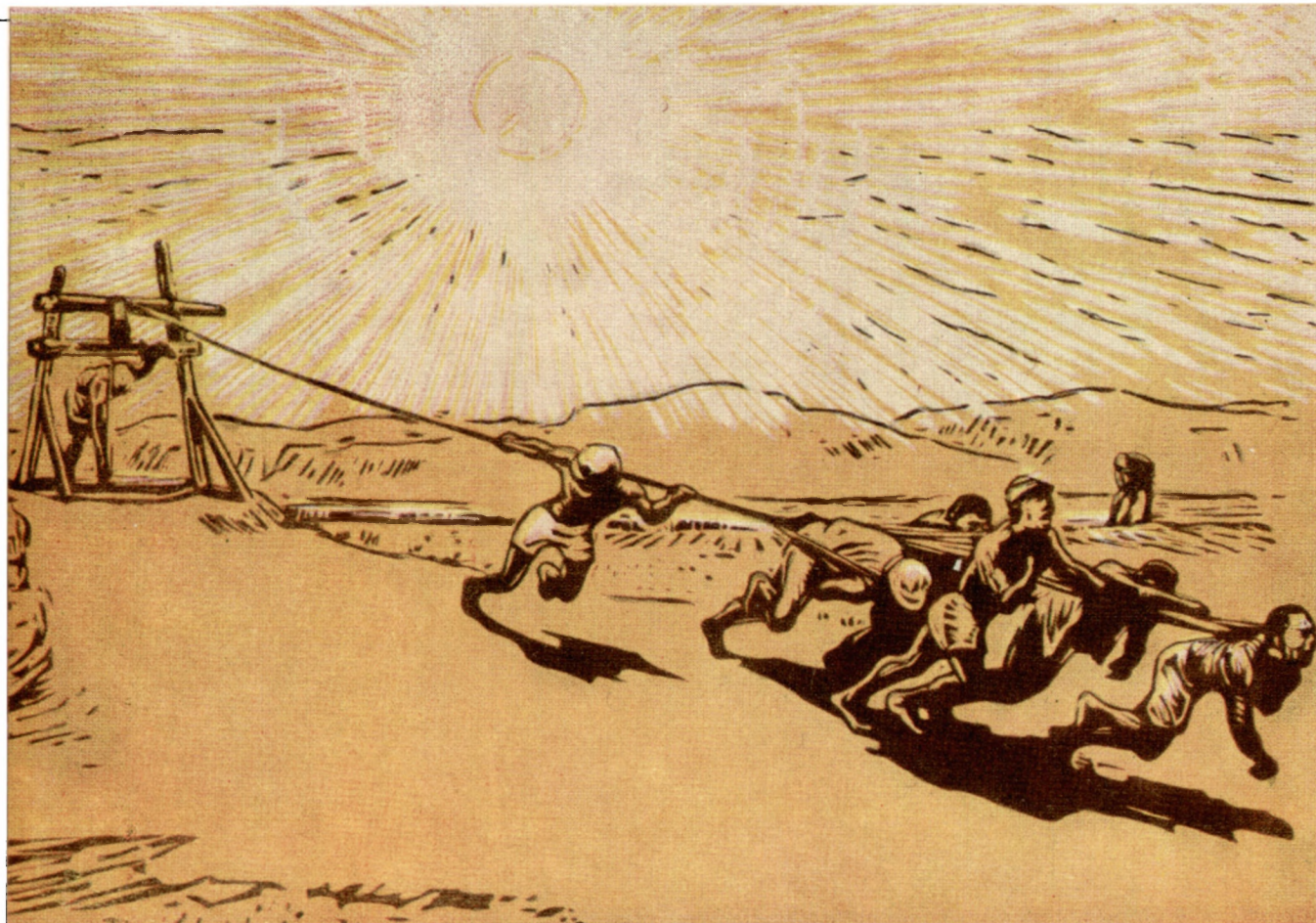
Другим видным мастером гравюры, работавшим в освобожденных районах, был талантливый художник Ли Цюнь, который еще в 1930-х годах примкнул к революционному движению. Не окончив художе-

ственный институт в Ханчжоу, так как был исключен из числа студентов за организацию революционного клуба, Ли Цюнь переехал в Шанхай, где под руководством Лу Синя начал работать над возрождением техники ксилографии и созданием новой, революционной графики. Для этих целей, совместно с графиком Чэнь Янь-цяо, он организует „Союз шанхайских художников граверов“, вокруг которого начали группироваться молодые прогрессивные мастера ксилографии.

Ранние работы Ли Цюня были показаны на выставке китайского искусства в Москве в 1939—1940 годах. Такие гравюры, как „Подарок любимым бойцам“, „Максимка“ за работой“ (Пулеметчик), „Портрет Лу Синя“, исполненные реалистически и проникнутые глубоким чувством патриотизма, вызвали большой интерес у советского зрителя.

С 1941 года творчество Ли Цюня вступает в новый период. Подобно многим революционно настроенным художникам, он перебирается в Яньань и начинает работать в Академии искусств имени Лу Синя. Его гравюры тех лет отражали главным образом жизнь китайской деревни, показывая тяжелый труд крестьян. Такие работы, как „Прополка поля“, „Пьет воду“, заслужили широкое признание и выдвинули Ли Цюня в первые ряды молодых графиков Яньани.

Г у Ю а н ь. Засуха. Цв. гравюра. 1944 г.





Ли Цюнь. Пьет воду. Гравюра. 1942 г.

Особой выразительностью образа отличается вторая из упомянутых гравюр, изображающая усталого крестьянина, который жадно пьет воду из большого сосуда. Некоторая дробность короткого штриха, присущая гравюрам Ли Цюня тех лет, благодаря сильной и уверенной линии контура не нарушает целостности композиции гравюры.

В 1942 году, после выступления Мао Цзэ-дуна по вопросам литературы и искусства, Ли Цюнь приступает к изучению традиций народного лубка, на основе которых создает цветную гравюру „Изобилие“. Используя яркие, контрастирующие краски и сильные линии контура, художник изобразил счастливую семью крестьян, впервые „разогнувших спину“. Эта красочная гравюра была широко распространена в деревнях освобожденных районов и служила украшением крестьянского календаря. В ином плане решена

его вторая цветная гравюра того времени — „Помощь семье фронтовика“. Лаконично и очень скуп по цвету Ли Цюнь изобразил характерную сцену передачи лошади бойцами Народно-освободительной армии семье фронтовика.

К числу крупных художников гравюры, работавших в Яньани, принадлежит и Ма Да, творчество которого тоже сложилось в конце 1930-х годов, в те годы большого подъема революционного искусства, когда все прогрессивно настроенные художники посвятили свое творчество пропаганде задач войны против японских милитаристов, призывая народные массы к сопротивлению врагу.

Помимо его широко известной гравюры „Боец“, о которой упоминалось выше, Ма Да создал целый ряд работ, в которых живо и эмоционально отразил суровую обстановку военных лет.

Среди его работ яньаньского периода особую известность заслужили гравюры, рассказывающие о жизни и своеобразном быте того времени. В очень динамичной по своему решению гравюре „Размол зерна“ Ма Да с большой непосредственностью изобразил молодую женщину, которая идет по кругу, управляя ослом, вращающим тяжелый каменный жернов.

Очень близкая к ней по характеру и вторая гравюра „Жилища, построенные в горах Яньани“, показывающая суровую действительность тех дней. Ма Да изобразил вход, ведущий в пещеру, в виде арки, украшенной пятиконечной звездой. В таких пещерах, вырытых в толще лёссовых холмов, жили и учились тысячи борцов революции. Суровость пейзажа смягчена изображением хрупкой фигурки девушки, идущей по дороге. В гравюрах Ма Да с их экспрессивностью линий и светлым фоном можно видеть преемственность от традиций старой китайской гравюры.

В произведениях художников-графиков, работавших в те годы в освобожденных районах, можно отметить присущее всем стремление к созданию новых образов, глубоко народных по своему характеру. Стиль и характер их гравюр резко отличаются от работ художников-графиков, продолжавших работать на юге страны в условиях гоминдановского режима. Гравюры, созданные в освобожденных районах, отличались сильным и выразительным рисунком,

*Ли Цюнь. Прополка. Гравюра. Начало 1940-х гг.*



сохраняли лучшие традиции китайской классической ксилографии, с ее великолепной, острой выразительностью рисунка.

Карикатура, получившая большое распространение по всей стране благодаря периодическим изданиям, развивалась и в Яньани, где известный мастер Дин Ли руководил отделением художественной сатиры в Академии искусств имени Лу Синя. На творчество Дин Ли оказали значительное воздействие работы известного советского мастера сатиры Дени.

Благодаря издававшимся в освобожденных районах журналам „Красное знамя“, „Борьба“, где печатались наиболее интересные произведения художников-графиков и карикатуристов, сатирические работы ведущих художников достигли широкого распространения среди народных масс. После совещания по вопросам искусства в Яньани в 1942 году политическая карикатура стала еще более острой и злободневной. Особой популярностью пользовались карикатуры Хуа Цзюнь-у, который применял в своем творчестве так называемый стиль „тянь чу ды“ — простой, выразительный, четкий рисунок на белом фоне, избегая при этом больших черных пятен, что делало карикатуру более близкой к национальной форме.

Художники освобожденных районов стремились к использованию любимых и понятных массам форм искусства, в том числе и таких привычных для народа видов искусства, как вырезки из бумаги

Ма Да. Жилища, построенные в горах Яньани. Гравюра. 1945 г.





Гу Юань. Живой мост. Цв. гравюра. 1949 г.

и лубочные новогодние картины. Еще в 1943 году в освобожденных районах, а позднее и в Северо-Восточной области началась работа над созданием новых новогодних картин-лубков.

Старинный обычай украшать жилище к Новому году яркими лубочными картинами сохранился в Китае до нашего времени. В каждом доме крестьянина, в комнате рабочего, мелкого торговца, ремесленника в дни новогоднего праздника постоянно можно было увидеть красочные нарядные картины с изображением многочисленных духов и божеств, приносящих счастье, богатство и благополучие. Эти дешевые массовые картины печатались на тонкой бумаге способом ксилографии и раскрашивались от руки или в более позднее время литографским путем. По словам современного китайского писателя Гэ Бао-цюаня, „для широких народных масс, в прошлом неграмотных и подавленных тяжелыми условиями жизни, эти примитивные и наивные лубочные картины давали некоторое моральное удовлетворение, порождая смутную надежду на лучшее будущее“<sup>13</sup>. Вместе с тем отдельные старые лубки, пронизанные конфуцианской моралью и устаревшей феодальной тематикой, в течение веков были проводниками вредной реакционной идеологии.

Учитывая огромное агитационное и воспитательное значение лубочной картины, народное правительство освобожденных районов призвало художников к созданию новых новогодних картин, которые были бы близки и понятны народу и отражали бы новые преобра-

зования в его жизни. При обсуждении и просмотре новых лубков часто присутствовали и крестьяне, которые вносили ценные предложения. С 1944 по 1949 год было создано 400 новых народных картин, которые размножались в тысячах экземпляров. В те годы лубки печатались в три-четыре краски литографским способом и не всегда отличались хорошим исполнением.

Среди первых лубков, выпущенных в освобожденных районах и в Северо-Восточной области, особой популярностью пользовались работы художников Чжан Дина, Ань Линя, Ся Фына, Чэнь Син-хуа и Гу Юаня. К работе над лубками были привлечены также и старые опытные мастера новогодних картин.

В то время для мастеров изобразительного искусства это была, по замечанию известного китайского художника Чжан Дина, самая непосредственная и самая эффективная форма служения народу. Художники широко использовали привычную форму старого лубка с ее яркой декоративностью, красочностью и четкостью рисунка. Они наполнили ее новым, подлинно народным содержанием, раскрывающим смысл и значение преобразований, которые совершались в те годы на освобожденной земле. Новые лубки получили широкое распространение в деревнях среди крестьян, а также в воинских частях и соединениях 8-й армии.

Помимо лубков в освобожденных районах широко использовались книжки-картинки, составленные из серии графичных, тонко исполненных иллюстраций к простому тексту, доступному даже для малограмотных и детей. Таких книжек-картинок было выпущено около 150 тысяч. Наибольшей популярностью пользовались работы художников Шао Юя („Земля“), Цай Жо-хуна („Откуда идут трудности“) и Ди У-юня („Мать красноармейца“) <sup>14</sup>.

Своеобразным по форме видом массового искусства были также „синь янь-пянь“ — повествовательные серии больших рисунков, которые исполнялись на длинных полосах ткани и демонстрировались с успехом в деревнях и городах освобожденных районов, где к их показу обычно привлекали народных сказителей и певцов. Эти серии картин охватывали широкий круг тем и оказывали огромное воздействие на многочисленных зрителей. По свидетельству художника Ши Лу, показ такой серии картин под названием „Две пустые головы“, созданной на тему о перевоспитании крестьян-лодырей, вызвал массовый энтузиазм среди крестьянства, и после этого остальные крестьяне зачастую принимались за работу. Большим успехом пользовалась также картина на тему „Женитьба“, рассказывающая о бесправии и тяжелой участи женщин.

Все эти новые для Китая виды изобразительного искусства были теснейшим образом связаны с конкретными политическими задачами,

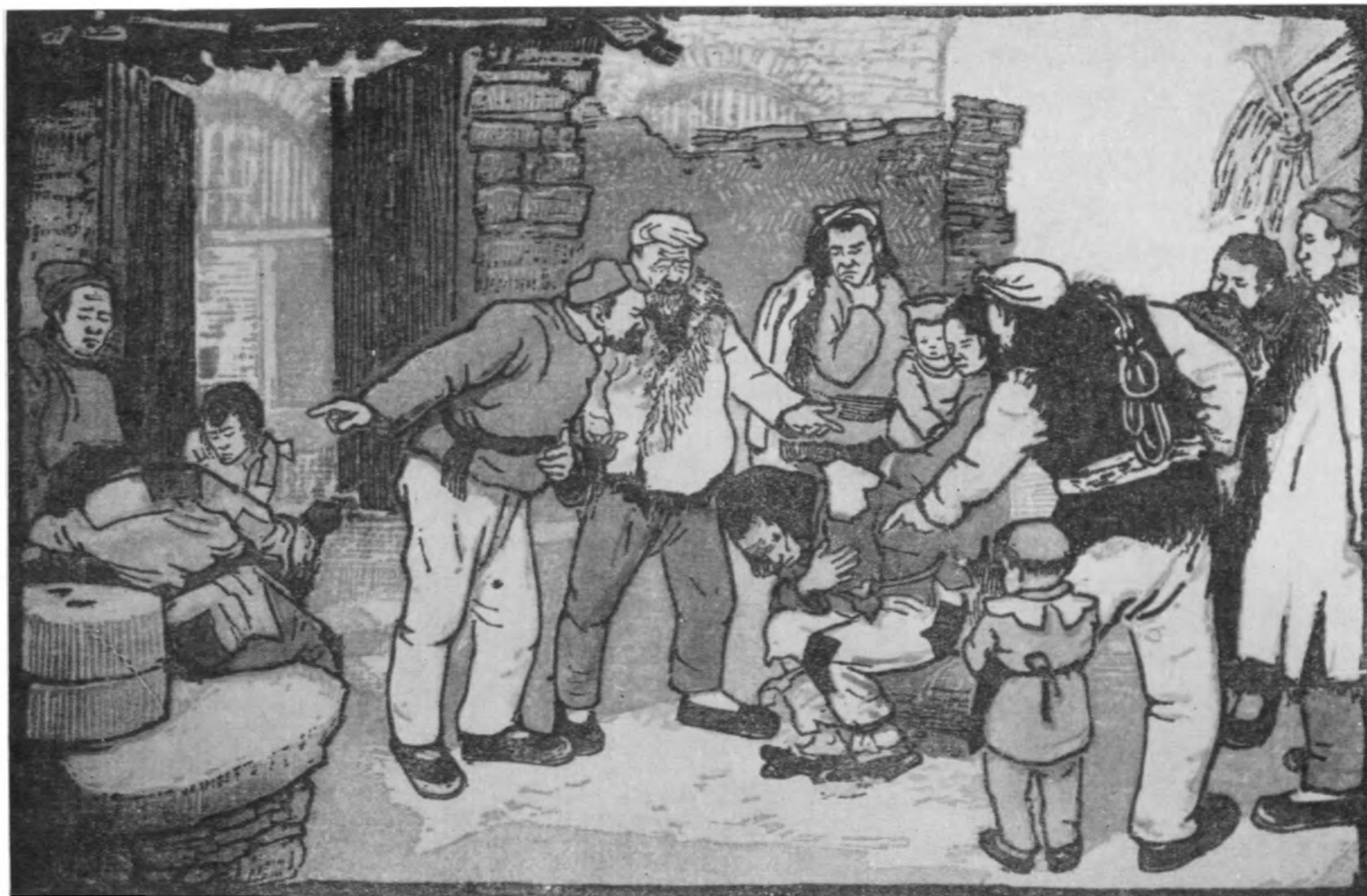


что требовало от художников помимо выразительности и доходчивости рисунка также острой злободневности в выборе и решении темы.

После 1942 года получила большое развитие художественная самодеятельность в частях 8-й армии и среди крестьянства освобожденных районов. Солдаты и командиры народной армии издавали иллюстрированные журналы, рисовали диапозитивы для проекционного фонаря и иллюстрировали стенные газеты. В ряде городов Северного Китая образовались также кружки рабочих-художников. Многие современные профессиональные художники, графики, а также скульпторы вышли из самодеятельных изокружков и стали известными мастерами. В изокружках горячее участие принимали многочисленные художники-профессионалы, отдавая народу свой педагогический опыт и знания.

Поражение японского империализма не привело китайский народ к долгожданному миру и окончанию военных действий. Против освобожденных районов в июле 1946 года выступили новые реакционные силы в лице американского империализма и его ставленника — Чан Кай-ши.

В а н Ш и - г о . Перевоспитание лодырей. Цв. гравюра. 1948 г.



По призыву Коммунистической партии Китая на борьбу поднялись широкие массы трудящихся Китая.

Вдохновленные героическими подвигами Народно-освободительной армии, революционные художники создали в период 1945—1949 годов ряд замечательных произведений батального характера, рассказывающих о мужестве и несокрушимой воле к победе над врагом ее прославленных бойцов и командиров.

В тяжелые и трудные годы войны такие виды искусства, как станковая живопись, скульптура и прикладное искусство, не имели материальной базы для широкого развития. Главным образом развивалась в те годы графика.

Широкой известности достигла в этот период графика Гу Юаня. В 1947 году он переезжает во вновь освобожденный Северо-Восточный район, где создает серию гравюр, посвященную теме раскрепощения крестьян от произвола помещиков.

Но особенно большой успех имела его батальная цветная гравюра „Живой мост“, созданная в 1949 году. В этой гравюре Гу Юань изобразил героический эпизод великой Хуайхайской битвы, происходившей в 1948—1949 годах, когда одно из подразделений Народной армии переправлялось на другой берег реки по бревнам, которые держали на плечах их товарищи, десять бойцов-героев, стоявшие в течение долгого времени по грудь в ледяной воде. Гу Юань с большим мастерством передал напряженную обстановку боя. Красные вспышки оружейных разрывов выхватывают из темноты часть пространства, бросая беспокойные отсветы на струи зеленой воды. Бойцы бегут с винтовками в руках, устремляясь вперед и балансируя на неустойчивых, колеблющихся под их ногами длинных бревнах. Их темные силуэты четко вырисовываются на фоне красного зарева войны.

В этой гравюре ощущаются новые творческие поиски Гу Юаня в области художественной формы. Он применяет здесь новые графические приемы и порывает с несколько условными образами прошлых лет. Богатство колористического решения с его контрастами светлых и темных пятен способствует более полному раскрытию глубокой эмоциональности всей композиции.

Начавшаяся в освобожденных районах в 1946 году земельная реформа вызвала новый подъем в творчестве революционных художников, многие из которых принимали непосредственное участие в ее проведении. Гравюры Ся Фына, Ши Лу, Ли Цюня и других были посвящены изображению великих преобразований в жизни китайского крестьянства.

В многочисленных произведениях мастеров гравюры, работавших в освобожденных районах в период проведения земельной реформы

翻身樂



北京華北出版  
行發行  
北京

С я Ф ы н. Радость освобождения. Лубок. Литография. 1948 г.

и в течение последующих лет Народно-революционной войны 1946—1949 годов, можно проследить пути развития китайской революционной графики. Работы Ся Фына, Ло Гун-лю, Ли Цюня, Ши Лу, Ху И-чуаня, Ма Да и других известных художников ярко отражают великие сдвиги, происходившие в жизни крестьянства освобожденных районов.

В гравюрах художника Ся Фына, воспитанника Академии искусств имени Лу Синя в Яньани, с большой непосредственностью переданы живые образы крестьян, приобщавшихся к новой жизни.

Интересна по замыслу его гравюра „Ликвидация неграмотности“, где изображена молодая крестьянка, которая, стоя у коровника, внимательно смотрит на иероглифы, написанные на доске у входа, чтобы запомнить их начертание.

Другая гравюра, небольшая по формату, — „Коробейник“ образно рассказывает о первых шагах кооперативной торговли в деревне, изображая группу крестьян, покупающих книги, пряжу, ткани и другие товары у бойкого, расторопного продавца.

Вместе с Чжан Дином, Ань Линем и Чэнь Син-хуа Ся Фын, стремясь ответить на духовные запросы народа, много работал в конце 1940-х годов над созданием новых лубочных новогодних картин. Эти ранние лубки Ся Фына были посвящены преобразованиям в жизни крестьян освобожденных районов, коллективному труду первых бригад взаимопомощи, единению Народно-освободительной армии с народом и новой зажиточной жизни крестьянства.

Особой красочностью отличается его лубочная картина „Радость освобождения“, которая, согласно традициям, решена в форме повествовательного рассказа и содержит ряд сцен, расположенных по горизонтали, показывающих коллективный труд крестьян на уборке урожая. Вверху, на ярко-голубом небе, сияет солнце, под горячими лучами которого жнецы вяжут снопы и крестьянка несет им на коромысле завтрак. А ниже художник рисует молотьбу, веяние зерна и сыпку его в мешки. Еще ниже изображен красный обоз — телега, груженная новым зерном, которую везет несколько лошадей. Композиция завершается показом чествования героя труда, которого под звуки музыки награждают „цветком славы“ и приветственными стягами. Весь лубок пронизан оптимистическим, радостным звучанием.

Художник Ван Ши-го, уроженец провинции Шаньдун, получил художественное образование в Шанхайской Академии искусств, которую закончил в 1935 году. В период войны против японских империалистов его творчество было всецело посвящено изображению народного сопротивления. Не желая подвергаться репрессиям в гоминдановских районах, Ван Ши-го в 1938 году уехал в Яньань, где

продолжал работать в Академии искусств имени Лу Синя. В тот период им был создан целый ряд гравюр, посвященных трудовым подвигам народа. Одной из лучших цветных гравюр того времени была его работа „Перевоспитание лодырей“ (1948). Она сохраняет в себе традиции китайского искусства прошлого, четкость выразительного контура и гармонию локальных цветовых пятен.

Художником своеобразного дарования проявил себя Ши Лу, обладавший уже в те годы ярко выраженным индивидуальным почерком. Его работы 1940-х годов пронизаны глубоким сочувствием к народу, к его горестям и страданиям. В гравюре „После ухода бандитов“, исполненной с большой взволнованностью, молодой художник изобразил деревню на севере Китая, разоренную и ограбленную гоминдановскими солдатами. На переднем плане видны брошенные кости, вокруг которых кружатся и летают голодные черные птицы. Тяжелая, мрачная обстановка еще более усиливается одинокой фигурой женщины, стоящей на коленях и роющей в земле в поисках случайно упавшего зерна или съедобного корешка травы. Безлюдные дома вдаль, расположенные на возвышенности, с черными зияющими арками входов, вызывают чувство безысходной тоски, горечи и уныния.

В других гравюрах Ши Лу ощущается стремление к показу новых явлений жизни, которые становились все более ощутимыми

Ся Фын. Работа на своей земле. Гравюра. 1940-е гг.



и все чаще находили свое отражение в творчестве художников. В гравюре „Собрание крестьян, посвященное критике“, исполненной Ши Лу в конце 1940-х годов, запечатлено волнующее событие тех лет, когда первые преобразования народной власти всколыхнули огромные крестьянские массы северо-восточных областей Китая, освобожденных навсегда от векового гнета и произвола помещиков. Ши Лу умело строит многофигурную композицию, размещая группы крестьян на большом пространстве двора, где происходит собрание. Благодаря контрастным сопоставлениям черных и светлых пятен он добивается впечатления яркого солнечного света, который освещает каменный дом и часть двора. Внимание к выступающему крестьянину подчеркнуто сдержанностью поз и жестов всех присутствующих.

Торжественным пафосом проникнута его символическая гравюра „Долой феодализм!“ Как неприступная крепость возвышается огромное здание, олицетворяющее твердыню феодального гнета, но уже движутся вокруг нее народные массы, поднявшиеся на борьбу за освобождение, они уверенно поднимаются вверх по высоким лестницам.

Острой выразительностью образов отличается гравюра Ши Лу „Обвинение помещика“, созданная художником на основе непосредственного наблюдения и участия в событиях тех лет, когда происходила земельная реформа и народ судил своих угнетателей. Стремясь к психологическому раскрытию темы, Ши Лу выделяет в гравюре лишь самое значительное, сосредоточивая внимание целиком на облике людей. Убедительно переданы им лица крестьян, гневно бросающих слова обвинения в лицо помещику, стоящему перед ними с трусливо опущенными глазами. Ши Лу показывает себя в этой работе продолжателем традиций старой китайской гравюры, использующим выразительность линейного рисунка и лаконизм изображения.

К 1946—1949 годам относится и развитие другой области графики — карикатуры, которая в эти годы стала более острой и идейной по своему характеру.

Главной темой политической карикатуры тех лет становится разоблачение предательской деятельности Чан Кай-ши. Образ пресмыкающегося перед американскими империалистами Чан Кай-ши был создан в тот период Чжан Дином, Чжу Данем, Дин Да-мином, Хуа Цзюнь-у, Е Цянь-юем, Ми Гу и другими художниками карикатуры, работавшими не только в освобожденных районах, но и в областях, подвластных Гоминдану, где они постоянно подвергались репрессиям, а их работы уничтожались.

Творческая работа художников сатиры в годы войны сочеталась

с пропагандистской работой в армии и среди населения. Их работы часто печатались в газетах и журналах.

Художники сатиры приступили в те годы к освоению художественного наследия и изучению различных форм народного творчества. Авторы карикатур, чтобы создать живые и яркие сатирические образы, широко использовали народные предания, поговорки и исторические эпизоды. Они заимствовали у мастеров старой китайской живописи традиционные приемы рисунка с его выразительностью линий.

Творчество художников освобожденных районов, сложившееся и развивавшееся в годы народной борьбы с иностранным империализмом и гоминдановской реакцией, может по праву рассматриваться как один из важнейших этапов в многовековой истории китайского искусства. Художники освобожденных районов создали в течение десяти лет произведения, близкие и понятные широким массам рабочих, крестьян и солдат. Эти произведения оказали огромное, решающее влияние на художественную культуру всего Китая и послужили прочной базой для создания нового искусства наших дней, целиком принадлежащего свободному китайскому народу.



## ИСКУССТВО НАРОДНОГО КИТАЯ

Осенью 1949 года более чем столетняя борьба народа за свободу и независимость увенчалась великой исторической победой. 1 октября 1949 года в Пекине на площади Тяньаньмынь состоялось торжественное провозглашение Китайской Народной Республики. Под руководством Коммунистической партии Китая китайский народ обрел свободу и приступил к строительству нового, социалистического государства.

В освобожденном Китае культурное строительство достигло большого расцвета. Народное правительство проявляет большую заботу о быстрейшей ликвидации культурной отсталости и стремится к развитию в стране литературы и искусства, стоящих на службе интересов народа.

За короткий срок существования Китайской Народной Республики достигнуты значительные успехи во всех областях культуры и искусства.

Прогрессивные художники и мастера народного творчества являются активными участниками строительства нового, социалистического Китая. Они встали на славный путь служения своему народу в его борьбе за новую, счастливую жизнь.

В начале июля 1949 года в освобожденном Пекине состоялся Первый всекитайский съезд работников литературы и искусства, на котором присутствовало более шестисот человек. На съезде были заслушаны доклады о творческой и организационной работе, проделанной художниками и писателями после совещания по вопросам литературы и искусства в 1942 году в Яньани, а также разработаны планы дальнейшей работы в области искусства. Одним из важнейших мероприятий съезда было создание „Единой ассоциации работников китайской литературы и искусства“, главным



назначением которой является содействие и всемерное оказание помощи творческим работникам в становлении новой народной китайской культуры.

Большие сдвиги можно наблюдать в развитии изобразительного искусства. Развернувшаяся в течение последних лет среди художников Китая борьба за подлинное народное реалистическое искусство способствовала созданию новых высокоидейных и национальных по форме произведений. Эта борьба за искусство, нужное и близкое народу, поставила художников Китая вплотную перед глубоким и серьезным изучением новых жизненных явлений. Она заставила их глубоко осмыслить происходящее, чтобы они смогли правдиво отражать народные стремления и чаяния, показывать в своих произведениях великие события и преобразования в жизни страны, а также запечатлеть живые, типические образы новых людей — строителей народного Китая.

### ЖИВОПИСЬ „ГО ХУА“

Большие изменения прежде всего наметились в „го хуа“ — национальной китайской живописи. Современные мастера этого направления на основе изучения лучших прогрессивных традиций художественного наследия стремятся найти и проложить новые пути для своего творчества.

Проблемы, связанные с дальнейшим развитием национальной живописи, глубоко волнуют художников и искусствоведов Китая. Об этом ярко свидетельствуют творческие дискуссии, развернувшиеся в последние годы на страницах журналов и газет, а также выступления ряда ведущих мастеров и теоретиков искусства по вопросам национальной формы. Отмечая большие успехи художников национального стиля в течение последних лет, большинство художественных критиков Китая призывает мастеров „го хуа“ к изучению жизни народа, к глубокому осмыслению окружающей их действительности, а также к непрерывному повышению мастерства. Задачи изучения художественного наследия в свете марксистской эстетики приобретают все большее значение в последнее время.

Нельзя забывать, что многие мастера национальной формы жили долгие годы в гоминдановских районах и их мировоззрение и творчество складывалось в иной обстановке, чем у художников освобожденных районов. Передовые художники и критики в лице Ван Чао-вэня, Цай Жо-хуна призывают мастеров „го хуа“ к творческому овладению художественным наследием. Они говорят

о том, что художники, работающие в области национальной формы, не должны бояться трудностей и, изучая лучшие, прогрессивные традиции старого искусства, умело претворять их в своем творчестве. В своих выступлениях по поводу освоения и дальнейшего развития лучших реалистических традиций национальной живописи они говорят о необходимости поднять искусство „го хуа“ на небывалую высоту, чтобы достигнуть успехов художников Танского и Сунского времени и превзойти их достижения в области формы и содержания.

Чтобы отобразить великие преобразования в жизни своего народа, чтобы передать в художественной форме сложные чувства и переживания современных людей Китая, художники национальной школы должны отойти от слепого восприятия традиций, порвать с методом копирования и смело прокладывать новые пути. Эти высказывания прогрессивных художников и критиков горячо воспринимались современными художниками традиционного стиля.

Для повышения мастерства художников и дальнейшего развития лучших национальных традиций за последние годы в Китае были созданы научно-исследовательские институты и общества по изучению национальной живописи и произведений старых мастеров, а также старых трактатов об искусстве с позиций марксистской эстетики. Были организованы также экспедиции художников в отдаленные от центров местности, где в пещерных храмах Майцзишаня, Дуньхуана, Бинлинсы сохранились до наших дней замечательные произведения народных мастеров скульптуры и стенописи. В Пекине и в других городах были открыты выставки старой национальной живописи и выпущены альбомы с репродукциями классических произведений искусства. Кроме того, произошли коренные реформы в области преподавания национальной живописи. Взамен бесконечного копирования старых приемов и варьирования сюжетов прошлого в Академии художеств и в других художественных вузах Китая перед учащимися ставятся задачи — на основе овладения блестящим мастерством прошлого правдиво передавать в своих работах явления окружающей их действительности.

В последние годы значительно расширилась тематика художников „го хуа“, она стала значительней и разнообразней. Художники „го хуа“ все более используют в своем творчестве светотень, линейную перспективу и другие приемы европейской живописи, смело сочетая их с великолепным мастерством „би ли“ как в выразительности линий, так и в технике размыва туши.

Среди современных мастеров национальной живописи наиболее значительное место по праву занимал недавно умерший Ци Бай-ши. Его художественный почерк в совершенстве отвечает традицион-

ному методу живописи „сэ и“ („выражение идеи“), умению воплощать сложные понятия и представления в лаконичной форме, пользуясь лишь простыми средствами черной туши.

В течение последних лет Ци Бай-ши создал ряд композиций, посвященных борьбе народов за мир. Особой известностью пользуется его картина „Мир“. Яркое цветение весенней природы передано художником с присущим ему мастерством и пониманием декоративных особенностей традиционного жанра „хуа няо хуа“ („цветов и птиц“).

В 1954 году, несмотря на преклонный возраст, Ци Бай-ши принял участие в создании большой картины „Гимн миру“, которая была выполнена коллективом художников „го хуа“ к Всемирной ассамблее мира. Согласно китайским традициям, передавая аллегорически идею борьбы за мир, художники изобразили голубей среди пионов, магнолий, ирисов и других цветов, растущих под сенью старой сосны. Это большое декоративное полотно (2×4 м) дает ощущение радости и покоя мирной жизни.

В создании этого произведения помимо Ци Бай-ши непосредственное участие принимали тринадцать художников, среди них Сюй Янь-сунь, Хэ Сян-нин, Юй Фэй-ань и другие мастера старшего поколения, плодотворно работающие в классическом жанре „цветов и птиц“.

Своим творчеством Ци Бай-ши активно участвовал в деле защиты мира. По решению Всемирного Совета Мира ему была присуждена

Ци Бай-ши. Мир. Цв. тушь. 1952 г.





Ци Бай-ши.  
Цветок лотоса.  
Цв. тушь. 1954 г.

Международная премия мира за 1955 год. Старейший художник Китая продолжал плодотворно работать в области национальной живописи до последних дней жизни; известно, что в 1957 году он создал около четырехсот картин.

Всю свою творческую деятельность Ци Бай-ши посвятил созданию прекрасных образов природы, реалистически претворяя в своих произведениях лучшие национальные традиции.

Говоря о мастерах живописи „го хуа“ старшего поколения, нельзя не остановиться на последнем этапе творчества Сюй Бэй-хуна. В 1949 году он создает картину „Когда сведения об освобождении города Нанкина дошли до Всемирного конгресса сторонников мира“, в которой художник стремился отразить события современности в форме традиционного китайского свитка.

После освобождения страны Сюй Бэй-хун много и упорно трудился над созданием образов новых людей Китая. Бурная, кипучая действительность не могла не захватить художника. В 1950 году он работал над большой монументальной композицией „Мао Цзэ-дун среди народа“, которая не удовлетворила его и осталась незаконченной. Задумав написать картину о новых людях Китая и о великих преобразованиях, свершающихся в стране, Сюй Бэй-хун в 1950 году посетил ирригационное строительство на реке Ихэ в провинции Шаньдун. Работая там над многочисленными зарисовками и портретами, художник внимательно подмечал черты нового. В этих портретах эскизного характера, исполненных углем и белилами, несмотря на европейскую технику письма, можно видеть в то же время следование национальным реалистическим традициям, которые проступают как в уверенных линиях рисунка, так и в тонкой, выразительной передаче национального характера в облике человека. Среди многочисленных эскизов Сюй Бэй-хуна, относящихся к этому периоду, выделяется портрет отличника труда строителя Жэнь Цзи-дуна. Скупыми средствами художник правдиво раскрывает в нем характер человека, показывая мужественное, волевое лицо участника народной стройки.

К числу последних работ Сюй Бэй-хуна принадлежит также хранящийся в его доме в Пекине замечательный эскиз головы Мао Цзэ-дуна, написанный черной тушью. Полное жизни, веселое, смеющееся лицо Мао Цзэ-дуна исполнено с большой экспрессией и сохраняет живую непосредственность наброска, сделанного с натуры. В этом портрете чувствуется глубокое понимание художником национальных традиций письма тушью.

В мастерской художника в Пекине, где сейчас организован музей, хранится также целый ряд портретов, исполненных техникой масляной живописи в 1950—1952 годах. Это главным образом



Ци Бай-ши. Птичка на ветке.  
Лист почтовой бумаги. Цв. Тушь.

средней школы он в конце 20-х годов поступил в университет провинции Фуцзянь, который через полгода должен был покинуть из-за недостатка средств. Е Цянь-юй начал рисовать рекламные плакаты для торговых фирм, пробовал свои силы в области книжной иллюстрации и создавал рисунки для учебников. Проживая в Ханчжоу, он брал уроки живописи у одного из европейских художников, а позднее — в Гонконге у китайского пейзажиста Чжан Да-цяня. Более десяти лет Е Цянь-юй занимался также карикатурой и, как уже указывалось, в период народно-освободительной войны в Китае создал в политической карикатуре сатирическую маску „Вансяньшэн“.

портреты солдат и командиров—героев Народно-освободительной армии, написанные живо и просто. В последние годы своей жизни Сюй Бэй-хун работал над большой композицией „Лу Синь и Цюй Цюбо“, от которой сохранились два варианта, исполненные тушью. Художник успел лишь эскизно наметить портреты двух выдающихся революционных писателей Китая.

Помимо своей творческой работы Сюй Бэй-хун много сил отдавал преподаванию живописи национального стиля в Академии художеств. С 1949 года он был президентом Академии художеств и председателем Всекитайской ассоциации работников искусств.

Одним из крупных мастеров нового Китая, работающих в национальных традициях „го хуа“, является Е Цянь-юй — интересный живописец, блестящий рисовальщик и карикатурист.

Е Цянь-юй родился в 1907 году. После окончания



Ци Бай - ши.  
Лимон и кузнечики.  
Цв. тушь.



Еще в 30-х годах Е Цянь-юй начал заниматься живописью „го хуа“, внимательно изучая лучшие традиции мастеров VIII—XIII веков.

После освобождения страны Е Цянь-юй переехал в Пекин и с этого времени ведет класс национальной живописи в Центральной Академии художеств.

Творчество Е Цянь-юя ярко свидетельствует о тех новых сдвигах, которые происходят в живописи „го хуа“. Художник, стремясь запечатлеть типичные образы и жизнь народа, неустанно борется за создание новой тематики в традиционной живописи. Значительным достижением художника на этом пути была его картина „Ложная могила“ (1950), посвященная событиям, связанным с проведением аграрной реформы. Е Цянь-юй повествует о борьбе крестьян за землю, изображая момент разоблачения крестьянами помещика, который, учитывая сохранившиеся в китайской деревне древние традиции культа предков и связанное с этим бережное отношение к старым погребениям, соорудил на своем лучшем плодородном участке подобие могилы. Художник создал меткие, живые образы разгневанных крестьян и растерянного помещика с бегающими испуганными глазами, наделив их острой характеристикой.

В этой композиции Е Цянь-юй удачно соединяет значительность замысла с выразительностью и мастерством традиционной формы. Умело используя своеобразное деление пространства на ряд отдельных планов, он выносит главное развитие сюжета на передний план, обобщенно показывая происходящий вдали раздел земли, который как бы развивает основную тему картины. В картине сказалась характерная для мастера особая четкость композиционного построения и выразительность контура. Спокойный колорит картины с ее легкими зелеными и коричневыми тонами объединяет планы и создает единство всей композиции.

В 1951 году Е Цянь-юй выполнил для Историко-революционного музея Пекина многофигурную композицию на тему „Дружба и единение народов Китая“, красочно и ярко изобразив торжественный

С юй Бэй - х у н. Когда сведения об освобождении города Нанкина дошли до Всемирного конгресса сторонников мира. Цв. тушь. 1949 г.



прием Мао Цзэ-дуном представителей многочисленных национальностей Китая, собравшихся в честь празднования первой годовщины образования Китайской Народной Республики.

С присущим ему декоративным мастерством художник располагает отдельные яркие группы и фигуры на плоскости, связывая их целым рядом композиционных приемов в единое целое, что соответствует основному замыслу изображения. Первоначально Е Цянь-юй мыслил расположить фигуры в саду или на фоне архитектуры Пекина, но позднее он отказался от этого. Этот своеобразный прием — отсутствие общего фона — часто встречается в классической живописи Китая.

В 1953 году состоялся Второй всекитайский съезд работников литературы и искусства, на котором были отмечены успехи художников за прошедшие четыре года со дня освобождения страны. Съезд призвал художников повышать художественное мастерство и создавать правдивые образы новых людей.

Стремясь, подобно другим китайским художникам, создать образ нового человека, Е Цянь-юй исполнил в 1954 году свиток живописи — „Летом“, на котором изобразил старика крестьянина, стоящего в широкополой соломенной шляпе среди высоких стеблей кукурузы, удовлетворенного успехами своего труда. По словам художника, во время поездки в деревню он встретил этого крестьянина. Там же, на месте, художник сделал с него ряд зарисовок, а по возвращении в Пекин исполнил первоначальный эскиз композиции. Позднее он сделал второй, более тщательный эскиз, и только после этого перешел к работе над картиной. Подобный процесс работы художника



С юй Бэй-хун. Портрет строителя, отличника труда Жэнь Цзи-дуна. Уголь. 1952 г.

над реальным образом при непосредственной работе с натуры свидетельствует о тех больших сдвигах, которые произошли в области национальной живописи, оторванной в течение веков от непосредственного изучения жизни.

Еще до освобождения страны Е Цянь-юй совершил свое первое путешествие в Тибет. В 1953 году, после поездки с учениками в пещерный храм Дуньхуана, где они изучали старую живопись и писали копии, он снова посетил Тибет и создал ряд рисунков и больших композиций, как, например, „Продажа шерсти“, „Тибетские крестьяне“ и другие, ярко рассказывающие о преобразовании жизни в Тибете. Особенно мастерски исполнены художником пейзажи, которые он создавал во время своих путешествий.

Свежестью и тонким проникновением в жизнь природы наполнен его рисунок „Весна в Дуньхуане“. Художник создает правдивую картину суровой природы Северо-Западного Китая, медленно и с трудом просыпающейся от зимнего сна. Желтеющие вдаль горы лишены растительности, как и расстилающаяся перед ними долина, по которой движется обоз, и лишь сплетенные в ажурный узор тонкие ветви больших деревьев переднего плана с их зеленеющей молодой листвой говорят о наступлении весны. Подчеркивая линией контура старые, исхлестанные ветром стволы деревьев, Е Цянь-юй добивается в пейзаже ощущения глубины и воздушности. Порывая с условностью старой пейзажной живописи, он в то же время в построении пространства с его делением на планы и в тонких размывах цветной туши использовал приемы классического пейзажа.

С глубоким чувством поэтичности исполнены и другие его тибетские пейзажи — „Путешествие в горах“, „Изумрудное ущелье“, „Монастырь в Лобноре“. В них ощущается глубокое понимание художником своеобразия природы этого края и ее неповторимой красоты.

В композиции „Тибетский танец лопулэн“ Е Цянь-юй как бы обращается к традициям древних росписей пещерных храмов. Картина отличается большой декоративностью и экспрессивностью, гармония красочных пятен здесь удачно сочетается с силуэтностью и плоскостностью изображения. Художнику удалось схватить характерное в позах танцующих, передать оригинальность пластических движений тибетских девушек. Во время пребывания в Пекине Ансамбля народного танца СССР Е Цянь-юй сделал ряд интересных зарисовок,

Художник старшего поколения Гуань Шань-юэ после освобождения страны, продолжая создавать картины в технике национальной живописи, все более отказывается от традиционных условностей и стремится связать свое творчество с реальной жизнью.



С юй Бэй-хун. Писатели Лу Синь и Цюй Цю-бо. Эскиз. Тушь. 1951 г.

В картине „Кочевники монголы“ (1950), изображая передвижение каравана в степи, Гуань Шань-юэ рассказывает о новой, зажиточной жизни монгольского народа в Китае. Он рисует яркие костюмы кочевников и важную поступь сильных, мощных верблюдов, поднимающих вокруг себя золотистую пыль желтеющей степи. Тонкость и законченность рисунка сочетается здесь с яркой декоративностью цветowych пятен.

Тема строительства и освоения малонаселенных областей страны привлекает к себе внимание многих художников „го хуа“, которые, удачно сочетая традиционный стиль с реалистическим методом живописи, создали в течение последних лет целый ряд интересных произведений. К числу таких работ можно отнести и картину Гуань Шань-юэ „Новая шоссейная дорога“ (1954), в которой он образно рассказывает о новых людях — покорителях природы, об их

Е Цянь-юй. Ложная могила. Цв. тушь. 1950 г.





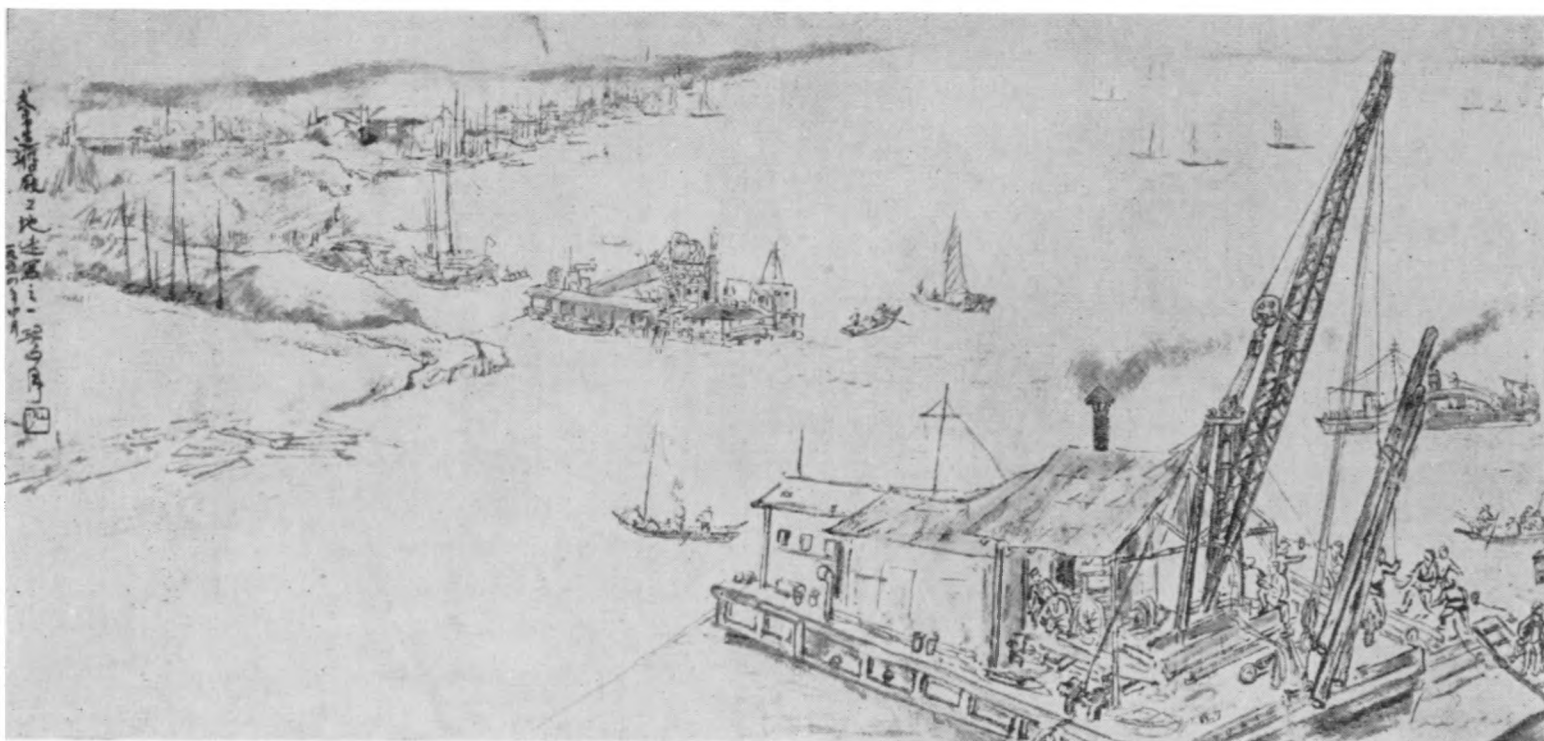
Е Цянь-юй. Весна в Дуньхуане. Цв. тушь. 1953 г.

большом созидательном труде. Художник создает классический горный пейзаж с зеленеющими отрогами гор, которые громоздятся вверх, заполняя все пространство картины. Розовеющая от утренних лучей солнца пелена тумана сползает по узкому ущелью, приоткрывая широкую ленту нового шоссе, пролегающего среди хаоса горной природы, по которому движется автомашина. На переднем плане художник изобразил группу встревоженных обезьян, испуганно карабкающихся по изогнутой ветке старого дерева. Деятельность человека нарушила нетронутость и покой дикой природы.

В 1954 году Гуань Шань-юэ сделал интересные зарисовки тушью на судоверфи в Учане. В изображении современного индустриального пейзажа он соединил традиционный принцип пространственного построения пейзажа с изображением панорамы различных сооружений, раскинувшихся по берегам реки.

Пань Юнь является одним из тех художников старшего поколения, которые еще в 30-х годах ставили перед собой задачи реалистического показа подлинных больших событий действительности в традициях национальной формы.

Прекрасный мастер национального стиля, хорошо знакомый с живописными традициями периодов Тан и Сун, Пань Юнь продол-



Гуань Шань - юэ. Строительство верфи. Этюд. Тушь. 1954 г.

жает создавать и в наши дни увлекательные композиции, полные живой повествовательности и радостного оптимизма. Его яркое дарование отличается, как и ранее, своеобразным мастерством в умении сочетать тонкую выразительность линейного рисунка с красочным пятном и объемом отдельных деталей.

Пань Юнь быстро откликается в своем творчестве на новые события окружающей жизни. Еще в 1950 году он начал изучать жизнь крестьянства, путешествуя и собирая материал для своих картин в деревнях Южного Китая.

На длинном горизонтальном свитке „За повышение урожая!“ (1950) Пань Юнь в традиционной повествовательной форме изображает ряд живых сцен, используя тонкий штрих живописи „гун би“ („прилежная кисть“). Художник умело строит пространство на узкой полосе свитка, добиваясь в картине ощущения глубины. Композиция очень динамична, вся она наполнена веселым оживлением массы людей, занятых созидательной работой или отдыхающих после труда. Отдельные группы объединены в единое целое ритмическим распределением отдельных частей композиции, а также спокойным колоритом с ярким звучанием радостных пятен красного цвета. Художник как бы ведет зрителя за собой, с увлечением показывая ему подготовку к посевной на освобожденной земле. В центре композиции крестьянская бригада взаимопомощи ремонтирует несложный сельскохозяйственный инвентарь, слушая в то же время чтение газеты. В домах, прилежно склонясь над ткацкими станками, работают крестьянки. От острого, наблюдательного взгляда



Пань Юнь. Восстановление дамбы Великого канала. Цв. тушь. 1950 г.

художника не ушли и старики крестьяне, помолодевшие, с улыбающимися лицами, которые слушают чтение, куря свои длинные трубки. Весь свиток пронизан ощущением радости жизни и ярко отражает возрождение страны.

Стремясь как можно правдивее показать народные стройки, Пань Юнь едет на восстановительные работы по укреплению дамб Великого канала. Непосредственно принимая участие в общенародном труде, Пань Юнь создает ряд интересных живописных свитков.

В своей многофигурной композиции „Восстановление дамбы Великого канала“ (1950) он развертывает панораму народной стройки. На переднем плане Пань Юнь изображает солдата Народно-освободительной армии, оживленно беседующего со стариком крестьянином и студентами, которые вместе со своим профессором принимают горячее участие в общем труде. Пань Юнь применяет и здесь

Пань Юнь. Весеннее утро. Цв. тушь. 1954 г.



характерный для него прием повествовательности, изображая рядом с работающими красный вымпел с надписью „Академия художеств Ханчжоу“, профессором которой он является, желая показать непосредственное участие художников в строительстве и новых преобразованиях народной власти.

Торжеством и оптимизмом наполнен его свиток „Ликование народа“, задуманный как плакат к фестивалю молодежи в 1950 году. Используя традиции народного лубка с его красочностью и декоративностью, Пань Юнь показывает праздничное шествие победившего народа. Художник строит многофигурную композицию по вертикали, ритмично располагая яркие фигуры на белой плоскости фона. Процессия как бы спускается навстречу к зрителю. Праздничные традиционные фигуры старинного дракона и танцующего льва сопровождают веселые, ликующие массы народа. Под звуки оркестра юноши и девушки танцуют народный танец „яогу“, ритмично ударяя в барабаны и медные тарелки. Все в картине полно радостного оживления, ярких красок и пронизано ощущением новой, свободной жизни. В реющем колыпании красных флагов и знамен, в изображении голубя мира, осеняющего земной шар, в призывах на стягах, которые несут демонстранты, отражена великая победа народа и его борьба за мир.

На Второй всекитайской выставке живописи, которая была организована в Пекине весной 1955 года, была представлена новая картина-пейзаж Пань Юня „Весеннее утро“. Это произведение отличается большой декоративностью. Оно радуется оптимистическим решением темы, своей лиричностью и свежестью. Великолепно написан пейзаж Южного Китая, тонко передающий красоту раннего весеннего утра. Вдали зеленеют холмистые отроги гор, подернутые белой пеленой расстилающегося тумана, а на переднем плане цветут розовые деревья мэй-хуа и нежные зеленые ивы склоняют ветви над голубой водой озера. За группой высоких сосен с их характерно изогнутыми стволами видны белеющие вдали усадьбы крестьян. По дороге, расположенной вдоль берега, идут на весенний сев крестьяне — члены сельскохозяйственного кооператива, неся на плечах плуги и подгоняя лениво шагающих буйволов.

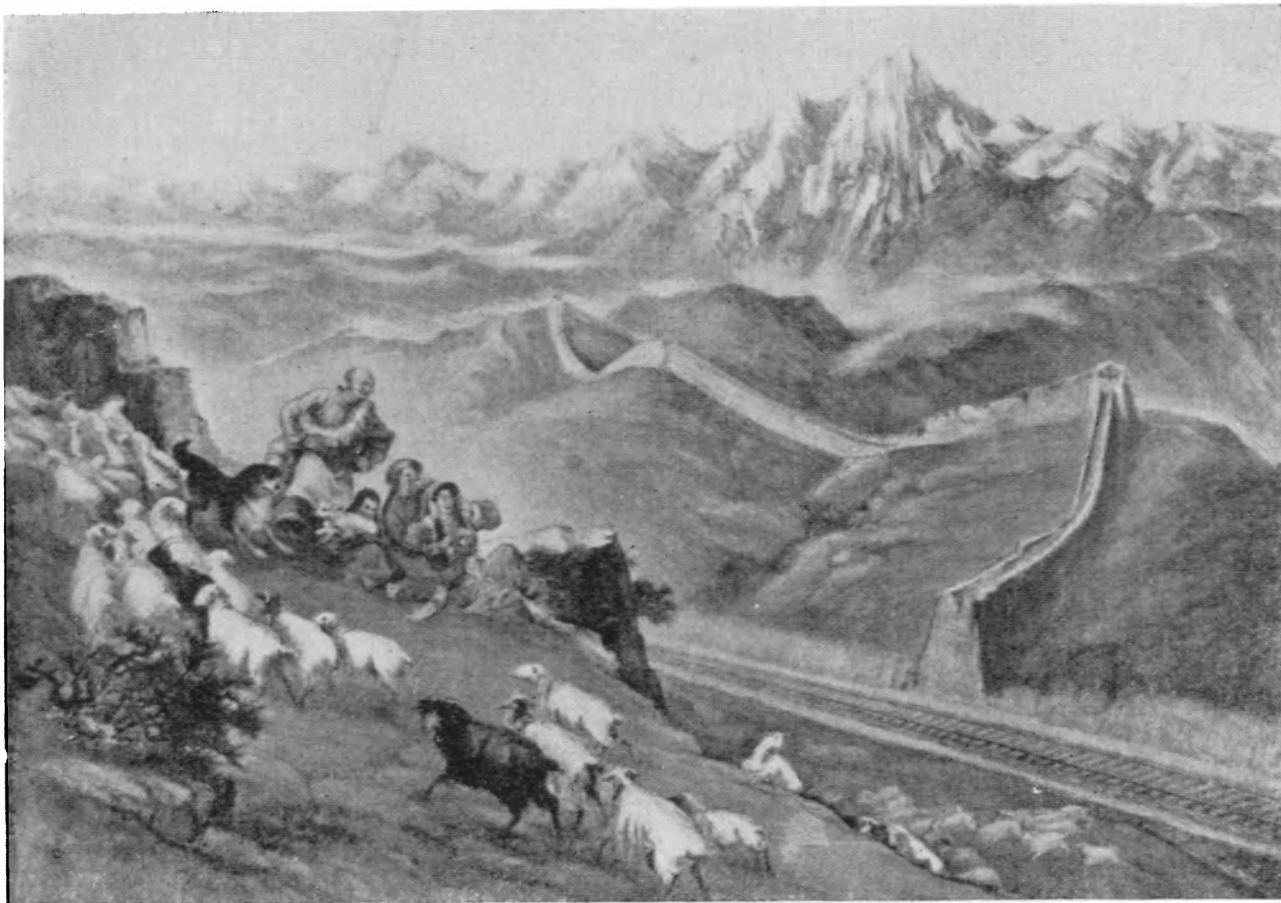
Повествовательность всей композиции усиливается тонко и мастерски выполненными деталями, а также тщательностью в разработке всех ее компонентов.

Большие успехи можно видеть и в творчестве Ши Лу — художника, плодотворно работавшего в годы национально-освободительной войны в Академии искусств имени Лу Синя. Ши Лу владеет выразительным рисунком и всегда стремится к обобщению и жизненной передаче своих наблюдений. Его картина-свиток „Крестьянская бри-





Пань Юнь.  
Ликование народа.  
Цв. тушь. 1949 г.



Ши Лу. За Великой китайской стеной. Цв. тушь. 1954 г.

гада поднимает целину“ (1950) овеяна романтической приподнятостью, характерной для многих произведений первого года Китайской Народной Республики. Художник показывает типическое явление тех дней — создание в деревне первых крестьянских бригад взаимопомощи и коллективный труд на освобожденной земле. Сплоченные трудовым энтузиазмом, крестьяне усиленно работают, выстроившись цепочкой и поднимая сильным взмахом своих мотыг тяжелые слои желтой земли. На переднем плане в корзине лежит сложенная газета, предназначенная для чтения во время совместного отдыха.

В 1951 году Ши Лу побывал в отдаленной от главных центров страны провинции Сикан, где познакомился с тибетским населением и сделал ряд зарисовок. Его „Тибетская девушка“, „Учитель“ и живо написанная сценка „Тибетцы рассматривают новогодние лубочные картины“ свидетельствуют об острой наблюдательности художника. Яркий колорит их с изумрудной зеленью горных пастбищ и яркостью национальных костюмов и украшений отвечает оптимистическому стремлению художника показать радостные, новые явления в жизни далеких окраин.

Результатом этих поездок и многочисленных зарисовок была картина Ши Лу „За Великой китайской стеной“ (1954), появившаяся

на Второй всекитайской выставке живописи. Картина посвящена преобразованиям далеких окраин. Веками не менялась жизнь в этом суровом краю, где горные цепи с их острыми снежными вершинами высоко поднимаются к небу и по каменистым отрогам которых, извиваясь, проходит Великая китайская стена — плод огромного человеческого дерзновения и труда. Там, где через пролом в стене проложен новый железнодорожный путь, на склоне зеленеющей горы расположилась семья кочевников тибетцев, пасущих стадо овец. Ши Лу сумел передать острый и напряженный момент появления первого поезда, который еще не виден зрителю, но о его приближении красноречиво говорят лица и позы кочевников. Испуганная быстрым, невиданным до сих пор движением поезда и его шумом, молодая женщина закрывает руками уши, но, не отрывая глаз, смотрит с восторженным изумлением вперед, как и рядом сидящая девочка, прижимающая к себе испуганного белого ягненка. Напуганные овцы стремительно бегут по склону горы. Стоящий позади старик, одетый, согласно обычаю тибетцев, в шубу, накинутую на левое плечо, стоит подбоченясь, радостно взволнованный появлением поезда. Композиция радуется свежестью и жизненностью своего содержания. Художник создал убедительные и своеобразные по своему характеру образы пастухов-кочевников, живущих на далеком северо-западе страны. Несмотря на отдельные погрешности в рисунке и некоторую незавершенность образов, это произведение можно рассматривать как новое, большое достижение на творческом пути Ши Лу.

В последние годы Ши Лу много путешествовал. В 1955 году он побывал в Индии и создал целый ряд новых произведений, отличающихся национальным своеобразием формы и вместе с тем хорошо и правдиво раскрывающих образ страны. Среди



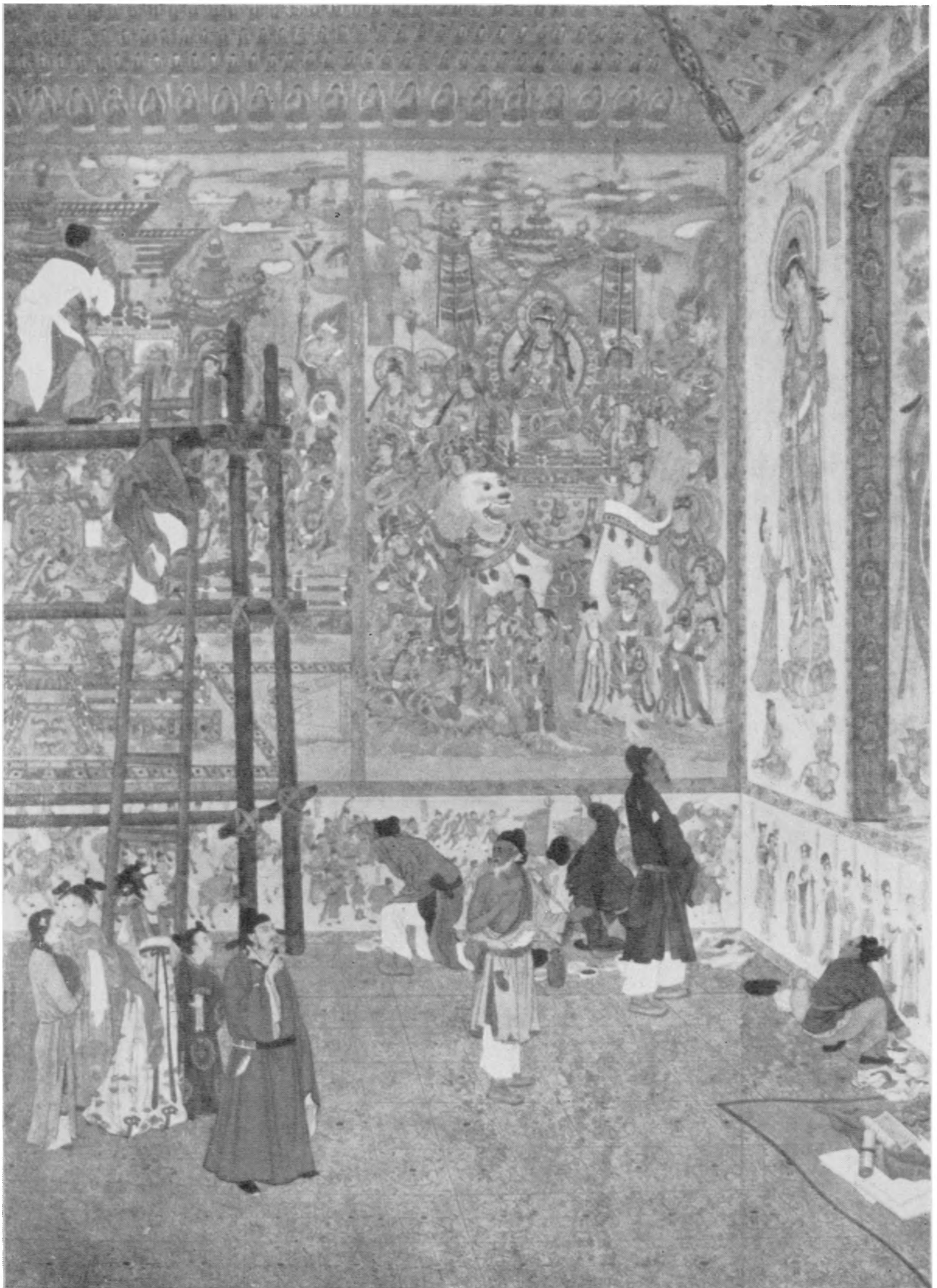
Цзян Чжао-хэ. Девушка крестьянка за чтением. Тушь. 1956 г.



Цзян Чжао-хэ.  
Внучка читает  
дедушке газету.  
Цв. тушь. 1953 г.

картин, посвященных памятникам Индии, выделяется пейзаж „Старая крепость“, проникнутый лиризмом и едва уловимым ощущением грусти. В свободной эскизной манере художником созданы яркие образы людей, среди которых особенно привлекает живой непосредственностью портрет рабочего, сидящего на земле со скрещенными ногами. Его задумчивое лицо полно глубокой сосредоточенности, а поза и жест сложенных рук прекрасно передают сдержанность и внутреннее благородство индийского труженика.

Поэтичны и проникнуты чувством тепла и дружбы произведения Ши Лу, посвященные Египту, который он посетил в 1956 году. Природа страны и величие ее древних памятников глубоко и по-своему раскрыты художником в таких пейзажах, как: „Вечером у пирамид“, „Памятники Луксора“, „На берегу Нила“. Ши Лу хорошо передает цветовые эффекты освещения розовеющего ве-



Пань Цзе - цзы. Создатели настенной живописи в Дуньхуане. Цв. тушь. 1954 г.

черного неба и песков пустыни, добиваясь этого размытыми туши с мягкими переходами от серовато-лиловых тонов к густому розовому. По необычности точки зрения интересна его работа „Кокосовая пальма“ с длинным, наклоненным по диагонали стволом, по которому взбирается мальчик в синей одежде. Широко раскинувшиеся листья пальмы, расположенные в верхней части, создают уравновешенность всей композиции.

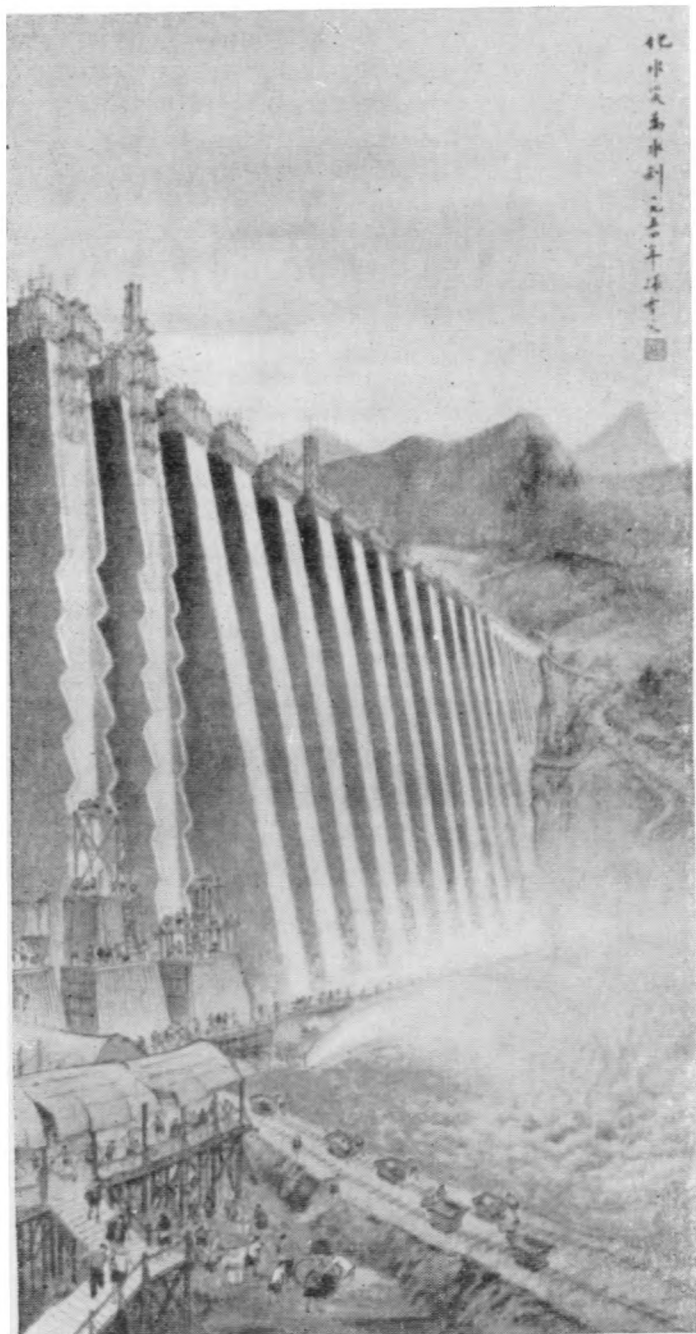
Реалистической выразительностью отличаются образы, зарисованные художником в различных областях Египта. В рисунке „Кучер“ Ши Лу, обобщая фигуру, тщательно выписывает черты лица старого человека, выделяя пристальный взгляд его больших умных глаз, чем достигает большой характерности.

По этому же принципу исполнен и „Портрет египтянина“, напоминающий быстро выполненный набросок. Такие произведения, как „Корабль пустыни“, „Деревенская девушка“, „На Ниле“ и другие, свидетельствуют о богатстве впечатлений и умении Ши Лу создавать образы, идя от непосредственного восприятия природы.

В своих работах последних лет встал на новый путь и художник Цзян Чжао-хэ.

Освобождение страны заставило Цзян Чжао-хэ посмотреть на окружающую его действительность новыми глазами. Художник ищет и подмечает в окружающей его жизни все новое и значительное. Он стремится воплотить жизнеутверждающие образы новых людей свободного Китая, сочетая в своем творчестве выразительность линий „го хуа“ со стремлением к психологическому раскрытию внутреннего мира человека.

В своей монохромной композиции „На страже у реки Ялу“ (1952) художник, рисуя семью крестьян, охраняющую священные рубежи родной земли, передает состояние большой настороженности, охватившей не только взрослых, но и ребенка, их глубокую ненависть к нарушителям счастливой новой жизни. Решению темы способствуют четкая композиционная схема, внутренний ритм и сила выразительного контура, характерные для творчества художника.



Чжан Сюе-фу. Фоззылинская плотина.  
Цв. тушь. 1954 г.

В картине „Получение земельного документа“ (1951) художник правдиво и просто показал трогательный облик молодой крестьянки, внимательно читающей документ о получении земельного надела, и ее мужа, взволнованно следящего за ее чтением. Захватывающая значительность момента выявлена художником и в фигуре ребенка, поднявшего удивленное лицо и тоже желающего понять происходящее, чтобы принять участие в общей радости.

К числу удачных работ художника последних лет надо отнести „Письмо на фронт“ (1953), исполненное с подкупающей простотой и в своеобразной форме отразившее любовь народа к народным добровольцам, сражавшимся в Корее, яркую по цветовому решению картину „Внучка читает дедушке газету“, а также тонкий рисунок тушью „Девушка-крестьянка за чтением“ (1956).

Все эти произведения показывают неустанные поиски художника на пути создания новых типических образов, его стремление отразить в своих работах преобразования в жизни китайского народа.

О значительных успехах художников национальной живописи в течение последних лет убедительно свидетельствует ряд новых произведений, высоко оцененных китайскими критиками и искусствоведами. К их числу принадлежит работа художника Фан Цэн-сяна — „Каждое зернышко достается с трудом!“ (1955), рисующая характерный образ современного крестьянина — подлинного хозяина своей страны. Используя художественную манеру „го хуа“, Фан Цэн-сян лаконично и с удивительной простотой раскрывает типические черты труженика, изображая пожилого крестьянина, опустившегося на мгновение к земле, чтобы поднять упавшие с воза колосья. Метко схваченное движение и сосредоточенность, сквозящая в чертах лица, способствуют еще большей эмоциональности образа. Энергичные линии и скупая расцветка, а также повозки, нагруженные снопами, едва выступающие на заднем плане, — все это указывает на большое понимание художником основных принципов национальной живописи.

Весьма интересна как по своему сюжету, так и по тонкости исполнения картина художника Пань Цзе-цзы „Создатели



Чжоу Чан-гу. Пастушка с ягнятами.  
Цв. тушь. 1954 г.

настенной живописи пещерного храма в Дуньхуане“, изображающая народных мастеров VIII века в процессе их работы. Пань Цзе-цзы сам работал в Дуньхуане над копиями стенописей, и там, по-видимому, у него зародилась мысль создать историческую картину.

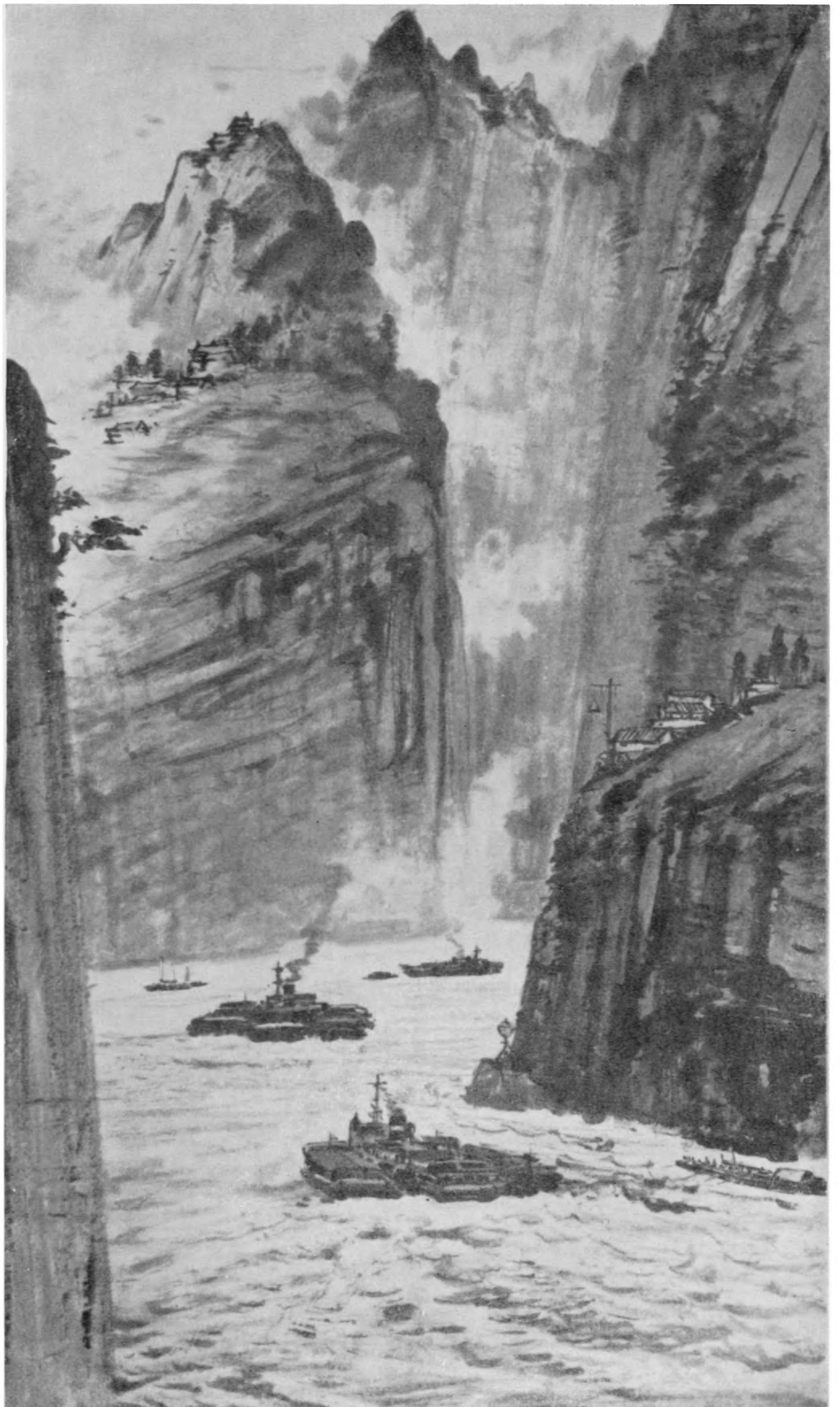
Пань Цзе-цзы, подобно Пань Юню, работая в тонкой манере техники „гун би“, правдиво повествует о великом творческом труде безымянных художников. Как бы в противовес скромному облику художников в заплатанных одеждах, он изображает в центре композиции знатного чиновника, который в сопровождении членов семьи и слуг рассматривает живопись на стенах храма. Этот интересный опыт воссоздания исторической обстановки, в какой развивалась ранняя живопись Китая, оказался весьма удачным.

Китайская критика, давая оценку произведениям художников „го хуа“, созданным в течение последних лет, единодушно указывает на незначительное развитие больших тематических композиций и отсутствие подлинной глубины в раскрытии образов современных людей, отмечая при этом, что художники старшего поколения мало вторгаются своим творчеством в жизнь народа, а молодежь еще не достигла большого мастерства. Соглашаясь с этим высказыванием, надо все же отметить значительные достижения в творчестве целого ряда художников, многие работы которых были представлены на выставках в Советском Союзе и пользовались успехом.

Среди произведений жанрового характера одно из первых мест занимает живопись молодого художника Чжоу Чан-гу, уроженца провинции Чжэцзян, который после окончания художественного образования, в 1953 году, поехал в Дуньхуан, где работал над копиями древней стенописи пещерных храмов. Его картина „Пастушка с ягнятами“, написанная на основе личных наблюдений во время путешествия художника на северо-запад, заслужила всеобщее признание. Чжоу Чан-гу создал лиричный образ девушки тибетки. Легкая грация ее позы передана художником сдержанно и просто. Применяя размыты черной туши, художник добивается живописности и мягкости всей композиции, оживляя скупость расцветки чуть заметными пятнами голубого и красного цвета. Тонкий каллиграфизм линий в рисунке широких рукавов свидетельствует об использовании художником национальных традиций.

На выставке живописи „го хуа“ в Москве большой успех имела и другая картина Чжоу Чан-гу — „По дороге домой“ (1956), в которой художник сумел ярко и образно раскрыть радость материнства. Юная женщина-горянка спешит домой, закончив работу в поле. Легко ступая, она несет на плече коромысло с корзинами, в одной из которых сидит ребенок. Задумчивое лицо молодой женщины, слегка склонившееся к малышу, полно нежности и любви.





Цзун Ци-сян.  
Три ущелья реки  
Янцзы. Цв. тушь.



Ли Сюн-цай.  
Продадим излишки  
хлеба государству.  
Цв. тушь. 1954 г.

В этом произведении Чжоу Чан-гу, как и в „Пастушке с ягнятами“, сумел найти интересное решение своего замысла, изобразив фигуру женщины вне обстановки действия и сосредоточивая все внимание на передаче глубоких человеческих чувств. Рисунок художника отличается большой экспрессивностью линий и мягкими, свободными мазками туши в изображении развевающейся одежды, что сообщает динамичность всей композиции.

Большие успехи можно отметить и в творчестве пейзажистов, работающих в национальном стиле. В этом жанре, особенно традиционном и любимом в Китае, где вплоть до XIX века неизменно держались каноны, сложившиеся еще в X—XIV веках, в последние годы особенно ярко чувствуются новые, свежие веяния.

Жизненным и глубоко правдивым выглядит пейзаж известного пекинского художника Цзун Ци-сяна „Три ущелья реки Янцзы“. Величественные горные массивы и отвесные берега, образующие глубокую расщелину, в которой бьются струи реки, показаны Цзун Ци-сяном с большим мастерством и знанием приемов классического пейзажа. Вместе с тем в пейзаже не ощущается условности старой живописи, а чувствуется непосредственное наблюдение природы. Цзун Ци-сян сумел уловить и передать в пейзаже ощутимые черты нового не только через изображение отдельных деталей,

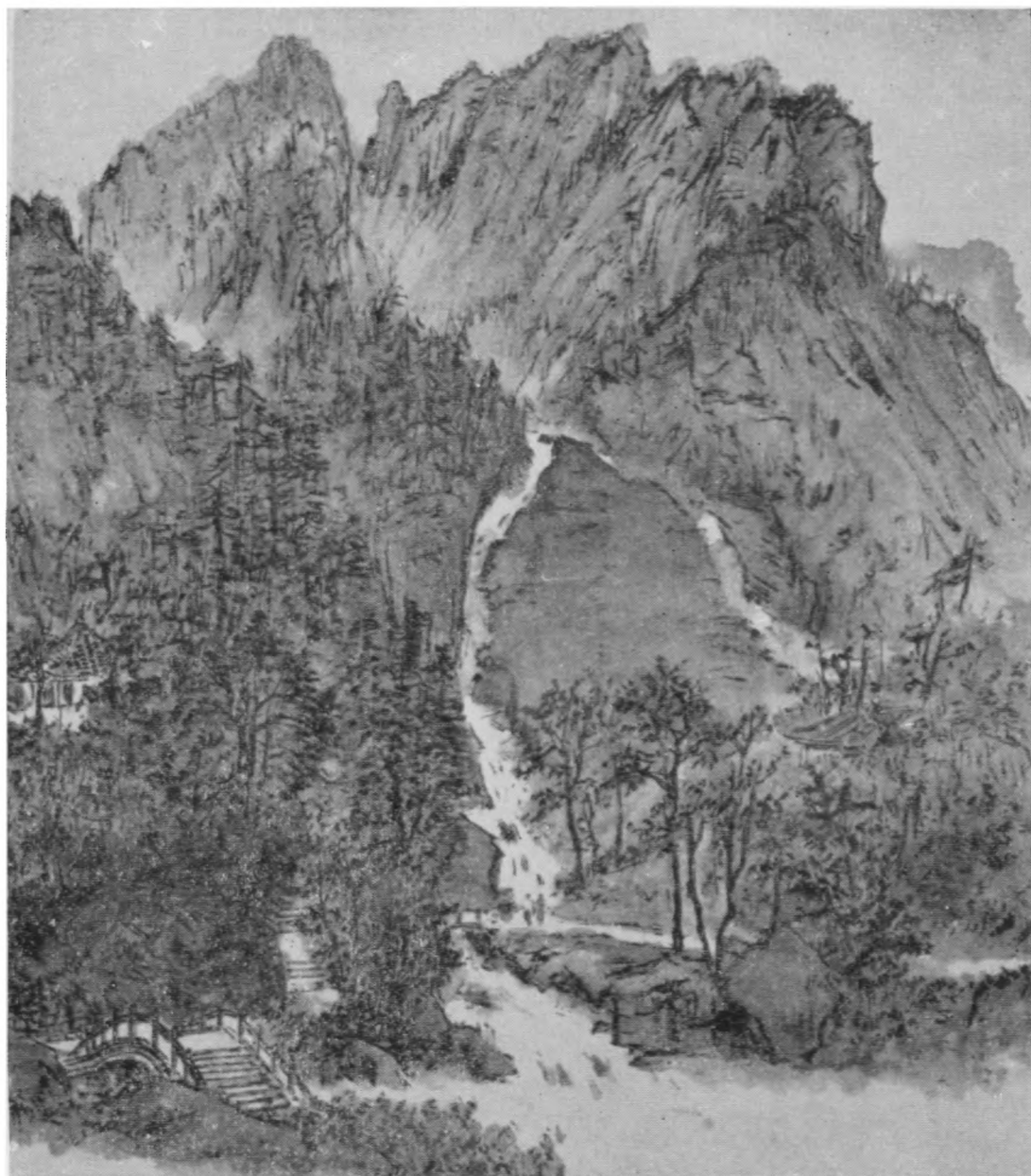
Ло Мин. Переправа в Тунлуэ. Цв. тушь. 1954 г.



вроде парохода и барж, плывущих по реке, но и через общее восприятие природы глазами современного человека.

В ином плане исполнен пейзаж молодого художника Чжан Сюе-фу. Изображая современное строительство Фоцзылинской плотины, художник, исходя здесь от традиций прошлого, оригинально решил пространственное построение композиции одновременно с двух точек зрения. Воздвигаемая плотина, замыкая собой пространство, стремительно поднимается вверх. Этим приемом художник достигает впечатления мощи и грандиозности сооружения, которое еще усиливается изображением работающих в котловане людей, показанных с высокой точки зрения. Пейзаж, выдержанный в серовато-голубых и золотистых тонах, радует свежестью восприятия.

Широкой известности достигли в последние годы пейзажи Ли Сюн-цая. Еще на Первой всекитайской выставке живописи привлекал внимание его пейзаж „Сплав леса“ (1952), в котором реалистические традиции прошлого, положенные в изображение образа природы, удачно сочетались с показом трудовой деятельности человека. По своему характеру очень близок к этой картине и другой



Л о М и н. Водопад  
„Жэньцзыпо“.  
Цв. тушь. 1954 г.



Чжан Дин. Деревня на юге. Цв. тушь. 1954 г.

его пейзаж — „Перевозка леса для строительства“ (1954), рисующий живописную лесную дорогу в горах, по которой движутся подводы, груженные бревнами.

Лучшей работой Ли Сюн-цзя может считаться его картина в форме свитка „Продадим излишки хлеба государству“ (Музей восточных культур в Москве), где на фоне тонко написанного пейзажа Южного Китая изображены крестьяне, идущие по тропам и дорогам с корзинами зерна нового урожая. Светлый и радостный колорит картины хорошо передает трудовой энтузиазм и праздничное, приподнятое настроение крестьян.

Одним из интереснейших и значительных начинаний в развитии современного пейзажа Китая является организация творческих поездок художников на места новостроек, а также в различные живописные области страны. Несколько групп художников уже побывали в различных провинциях Южного Китая, в тех местах, где и в прошлые века работали прославленные пейзажисты.

Такую поездку совершили летом 1954 года три известных пекинских художника — Чжан Дин, Ло Мин и Ли Кэ-жань, работающие в национальном стиле. Они посетили юго-восточные области Китая, славящиеся красотой своей природы, — провинцию Чжэцзян, горы Хуаншань в провинции Аньхой, побывали на знаменитом озере Тайху и в одном из красивейших городов Китая — Сучжоу. В сентябре 1954 года, по возвращении в Пекин, они устроили выставку из восьмидесяти отобранных ими картин, которая имела большой успех.

Художники сумели своеобразно и по-новому изобразить пейзажи, известные с древности. Они, не пытаясь подражать старым мастерам, писали с натуры и создали глубоко реалистические картины, наполненные большим чувством любви к родной природе и ее неиссякаемой красоте. По своему внутреннему восприятию пейзажи всех трех художников близки друг другу. У всех трех прозрачные, чистые тона красок, глубина пространства и необычайная воздушность, что создает впечатление особой свежести и изысканности цветового решения в целом. Но у каждого из них свой творческий почерк.

Пейзажи Чжан Дина отличаются остро отточенной графичностью рисунка. В его пейзаже „У берегов озера Сиху“ тщательно написаны мощные старые деревья, ветви которых образуют причудливое сплетение. Ему же принадлежит тонкое по колориту изображение арочного моста Хэнган в Сучжоу, оживленное изображением плывущей по реке лодки, нагруженной желтыми стеблями тростника, а также великолепный по цвету пейзаж „Деревня на юге“.

Рисунки другого художника, Ло Мина, отличаются большей мягкостью и мастерством в технике размывов туши. Его пейзажи „Лодки на озере Сиху“, „Водопад Жэньцзыпо“, „Источник Тянь му“ и другие отличаются изысканностью живописного решения.

Особенно лирична по своему внутреннему строю картина Ло Мина „Переправа в Тунлуне“. Открывающиеся сверху дали и спокойная гладь воды, исполненные розовыми и серебристо-голубыми тонами туши, создают чувство покоя и тишины, разлитой в природе. Белые постройки с чернеющими крышами, написанные подчеркнуто четко и графично, придают пейзажу особую живописность.

Третий из участников творческой поездки на юго-восток, художник Ли Кэ-жань, уже более десяти лет изучает технику национальной живописи. Он ученик Ци Бай-ши, мастер большого и своеобразного дарования.

Ли Кэ-жань пробует свои силы в лубке, рисует с предельным лаконизмом мальчиков-пастухов, плывущих на буйволах, и создает пейзажи, полные поэтического настроения, в которых традиции



Ли Кэ-жань. Вершины Хуаншань скрываются в тумане. Цв. тушь. 1954 г.

прошлого сочетаются с восприятием современного человека. Подобно Ло Мину, он один из первых стал рисовать городские пейзажи, разрушив этим навсегда круг ложных представлений о невозможности в технике „го хуа“ воспроизводить реальные пейзажи и городские здания.

Во время поездки Ли Кэ-жань исполнил ряд зарисовок, среди которых по мастерству можно выделить „Беседку Саньтань на озере Сиху“ с тонким узором ветвей, поникших над водой, и с небольшой беседкой в центре моста, розово-лиловые столбы которой оживляют общий голубовато-зеленый колорит рисунка.

Очень своеобразно написаны им славящиеся своей живописностью горы Хуаншань в провинции Аньхой, хотя Ли Кэ-жань и не смог здесь отойти от влияния пейзажных традиций XII—XIII веков. Он хорошо использовал скупую технику монохрома, изобразив суровое величие гор, у подножия которых расстилается туман, создавая ощущение огромного пространства. На переднем плане изображены старые сосны с искривленными от ветра ветвями, которые четко вырисовываются на белом фоне поднимающегося тумана. На связь с прошлым указывают и две фигуры, сидящие за столом у скалы, напоминающие старых отшельников-ученых в горах, и само название картины „Вершины Хуаншань скрываются в тумане“.

Совсем по-иному написан художником пейзаж „Дома у реки“, реалистически передающий живописность зеленых холмов и серебристые струи реки Луци, по которой плывут сампаны рыбаков. По обоим берегам теснятся постройки, залитые розовым светом вечернего солнца.

Среди работ Ли Кэ-жаня последнего времени следует отметить также мастерски написанный пейзаж „В парке Летнего дворца — Ихэюань“ с нарядной красной беседкой на верхней площадке горы Ваньшоушань, откуда перед зрителем открывается широкая панорама голубого озера Куньмин. Вся композиция, наполненная ощущением свежести и простора, выдержана в светлых тонах и передает радостную атмосферу летнего дня.

Ли Кэ-жань является одним из наиболее интересных и своеобразных художников современного Китая, обладающий яркой творческой индивидуальностью и умением найти красоту в повседневных явлениях окружающей действительности. Его многочисленные работы в области создания нового, реалистического пейзажа пронизаны глубоким чувством природы и отражают горячую любовь художника к родной стране. Традиционная условность, которая идет от классического китайского пейзажа и встречается в его работах, всегда мастерски сочетается с живым и непосредственным восприятием природы, что придает его работам особую остроту и выразительность.



Творчество Ли Кэ-жаня развивается с каждым годом, обогащаясь как новыми образами современности, так и новыми средствами художественной выразительности.

Среди художников живописи „го хуа“, которые работают над развитием реалистических традиций пейзажа, нельзя не отметить также деятельность Фу Бао-ши, одного из крупнейших мастеров современного Китая, работающего в Нанкине. Творческая личность талантливого художника отчетливо и ярко проявляется в особой живописности его произведений, исполненных свободной, мягкой кистью, в которых линейный рисунок сочетается с красочным пятном размытой туши.

Фу Бао-ши получил художественное образование в Японии и с 1935 года является профессором Нанкинского университета, работая в области искусствознания. Свою преподавательскую и художественную деятельность он совмещает с большой общественной работой.

Его картины „Четыре времени года“, иллюстрации к одам Цюй Юаня, а также целый ряд пейзажей получили широкое признание. К числу исторических композиций Фу Бао-ши относятся

Ли Кэ-жань. Мальчик на буйволе. Цв. тушь. 1953 г.





一九五五年一月  
傅抱石画于南京



Фу Бао-ши.  
На склоне горы  
Цзинган. Цв. тушь.  
1955 г.

произведения, посвященные подвигам солдат и командиров во время Великого похода. В одной из них Фу Бао-ши показывает переправу Красной Армии Китая через горную реку Даду. Художник изобразил в центре композиции лодку с бойцами, пересекающую стремительно несущиеся, кипящие воды реки. Своеобразным решением пространства, как бы замкнутого массивом высокого скалистого берега, открывающего только водный простор с низко несущимися над водой хлопьями тумана, художник добивается впечатления суровой мощи природы, созвучной тяжелой и напряженной обстановке момента.

По своему содержанию и живописному звучанию интересна также его картина „Дождь на Горе цветов в Нанкине“, в которой, основываясь на личных впечатлениях, Фу Бао-ши изобразил шествие народа в традиционный праздник Цинмин весной 1956 года к могиле героев революции. „Несмотря на проливной дождь, — рассказывает он, — тысячи людей выразили свою любовь и признательность, придя почтить память борцов революции, погибших за счастье народа“.

Художнику удалось передать в пейзаже свежесть ненастного дня, когда под струями дождя набухшая земля и весенняя зелень, покрывающая склоны горы, кажутся пронизанными сыростью.

С большим мастерством, используя размыты туши, Фу Бао-ши показывает насыщенный влагой воздух, обволакивающий все кругом и создающий особую мягкость колорита. Вместе с тем художник сумел выразить порыв людей, поднимающихся по склонам горы. Настроение особой приподнятости и торжественности достигается оживлением приглушенной цветовой гаммы алым цветом флагов, развевающихся на вершине горы.

Творчество Фу Бао-ши является глубоко национальным по своему характеру, и его произведения можно рассматривать как одно из значительных явлений в современной живописи „го хуа“.

Заканчивая обзор живописи „го хуа“, необходимо отметить, что в течение последних лет значительно выросли молодые талантливые художники, работающие в национальных традициях.

Среди них, вместе с Чжоу Чан-гу, о котором говорилось выше, одно из первых мест бесспорно занимает и Хуан Чжоу, награжденный за свою картину „Метель в пустыне“ золотой медалью на выставке молодых художников, организованной в дни фестиваля в Москве.

Хуан Чжоу является вполне сложившимся художником большого дарования, создавшим целый ряд интересных произведений, разнообразных по замыслу и художественному решению. Уже в 1954 году китайская критика высоко оценила его картину „Врач спешит к больному“, в которой Хуан Чжоу сумел образно раскрыть живое явление новой действительности, изобразив молодую девушку-врача и сопровождающего ее старика кочевника, мчущихся на лошадях по

заснеженной степи в холодную зимнюю ночь. Художник, следуя традиции „го хуа“, весьма обобщенно изобразил пейзаж со светлым простором необозримой степи и широкой полосой зимнего неба, затянутого облаками, через которые проглядывает луна. Контрастируя с этим общим нейтральным фоном, четко вырисовываются динамичные фигуры всадников и темные, силуэтные изображения лошадей с развевающимися от быстрого бега гривами и хвостами. Лаконизм изображения способствует раскрытию значительности содержания, подчеркивая лишь самое важное и значительное для раскрытия темы.

На выставке живописи „го хуа“ в Москве (1957) большое внимание привлекала картина Хуан Чжоу „Свидание“, овеянная поэзией юношеской любви. В этой жанровой по своему характеру композиции Хуан Чжоу проявил себя как художник лирического склада, идущий по пути психологического раскрытия человеческих чувств.

Продолжая развивать живописные традиции своих предшественников — Ци Бай-ши и Сюй Бэй-хуна, Хуан Чжоу в то же время по-новому видит и передает образы своих современников. Лаконично и просто воспроизводит он сцену свидания, изображая молодых крестьян — юношу и девушку, стоящих под нежными ветвями весеннего дерева, около которого мирно пасутся животные. Вволнованность и смущение, охватившее обоих, удивительно живо переданы художником как в нарочито наивной постановке фигур, так и в предельно скупой выразительности поз. Красная кофта девушки, оживляя всю композицию, еще больше способствует радостному восприятию всей сцены.

Хуан Чжоу мастерски владеет методом „се и“ (выражение идеи), что свидетельствует о преемственности и развитии им традиций „го хуа“. Отсутствие деталей, обобщенность в передаче фигур и пейзажа — все это способствует восприятию лишь самого главного, предоставляя зрителю самому участвовать в создании образов, дополняя их в своем воображении.

В произведениях Хуан Чжоу ощущается глубокий интерес к жизни, к богатству и разнообразию ее явлений, и в этом можно видеть особую ценность его творчества.

Благодаря тесному соприкосновению с жизнью народа творчество художников национальной школы непрерывно развивается, поднимаясь на новую высоту. В течение последних лет оно увенчалось значительными достижениями. Все больше появляется произведений, отмеченных непосредственным восприятием действительности.

Художники „го хуа“ непрерывно ищут новых путей, используя лучшие реалистические традиции для передачи нового содержания, стремясь раскрыть внутренний мир людей, отразить все богатство переживаний человека, чего не знала старая живопись Китая.



Хуан Чжоу. Свидание. Черн. и цв. тушь. 1957 г.

## АКВАРЕЛЬ

Очень тесно по своему творческому методу к живописи „го хуа“ примыкают и новые работы китайских художников-акварелистов. За последние годы в Китае создано много интересных произведений, свидетельствующих о большом мастерстве и великолепном владении художниками богатыми возможностями акварельной живописи. Прозрачность краски, свежесть и чистота тонов, позволяющие передавать все богатство светотеневых отношений, воздушность и глубину пространства, с успехом используются такими художниками, как Цзун Ци-сян, Шао Юй, Гуань Шань-юэ, Ли Ху, Гуань Гуан-чжи и другими мастерами пейзажа.

Акварели, созданные в течение последних лет, отличаются прежде всего свежестью и непосредственностью восприятия явлений окружающей природы и жизни. Пейзажи пронизаны ощущением теплоты и лиричности, они говорят о желании художников-акварелистов раскрыть по-новому деятельность людей, связанную с преобразованием природы.

Великолепна по своему решению акварель Ли Ху „Подготовительные работы на месте строительства железнодорожного моста

Ли Ху. Подготовительные работы на строительстве моста через Янцзы. Акварель. 1954 г.

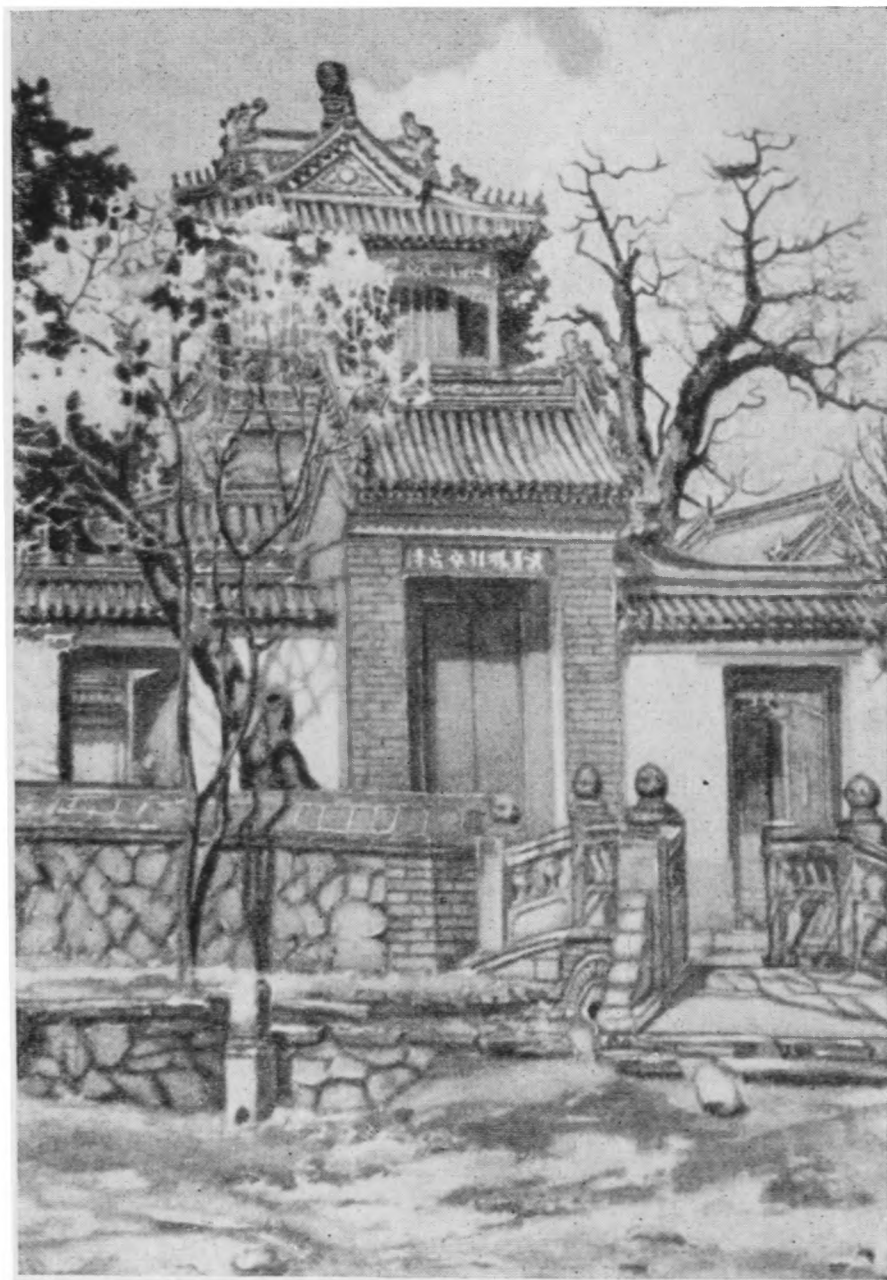


через Янцзы“ (1954). Художник нашел для своей темы своеобразное построение пространства и колорита, изобразив огни напряженной, не прекращающейся ни днем, ни ночью стройки на великой китайской реке. Приглушенная гамма зеленовато-голубых тонов передает краски вечернего неба и необозримый водный простор Янцзы, среди которого чернеют силуэты понтонов и лодок с фигурами работающих людей. Мощный свет электроламп, рассекая темноту вечера, отражается в струях реки, создавая на ее поверхности живописную феерическую игру огней, переливающихся розоватыми и голубыми полосами.

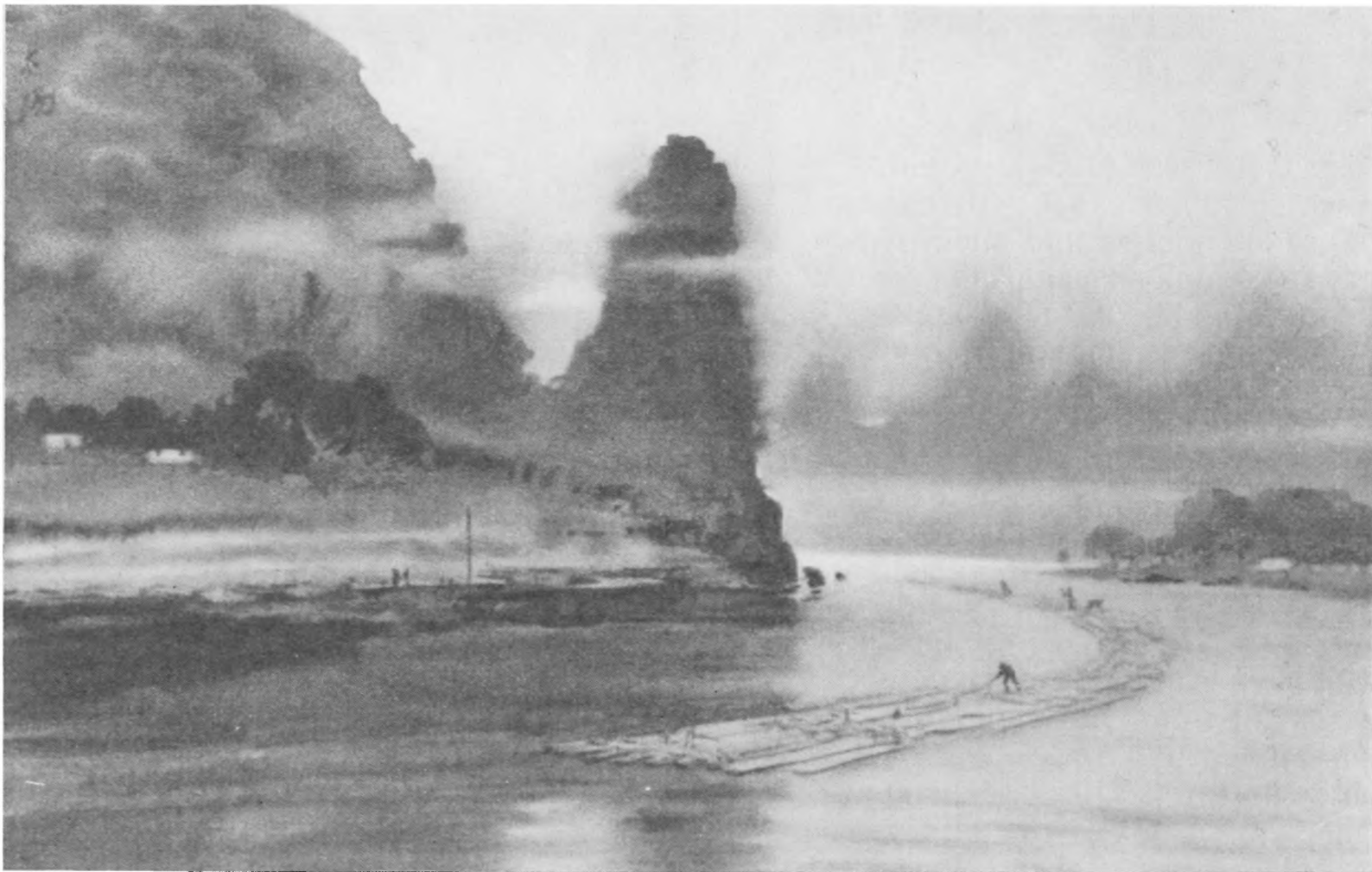
Большим мастерством исполнения отличаются и глубоко реалистические пейзажи Цзун Ци-сяна, также связанные с показом трудового энтузиазма, охватившего современных людей Китая. В его акварели „Строительство выставочного павильона СССР в Пекине“ (1954) тонкая, сдержанная

гамма серых и голубых тонов помогает выявить напряженность трудового процесса, изображенного на переднем плане. Другая акварель Цзун Ци-сяна — „Сделаем народный парк еще прекраснее“ — вся наполнена ощущением весны и новой, радостной жизни. Это чувствуется и в фигурах сосредоточенно работающих каменотесов и в изображениях детей, гуляющих вдали, красные платья которых оживляют спокойный, нейтральный колорит акварели и еще больше способствуют оптимистическому раскрытию темы.

Художник Шао Юй, автор прекрасных карандашных рисунков, посвященных видам Пекина, в то же время — тонкий мастер акварели. Его пейзаж „Сучжоу после дождя“ (1954) исполнен с большой свежестью и свободой живописного наброска.



Гуань Гуан-чжи. Мечеть в Саньлихэ.  
Акварель. 1954 г.



Ян Тай-ян. Лесосплав на реке Лицзян. Акварель. 1954 г.

Известные мастера национальной формы Сы Ту-цао, Чжан Мэй-сун, Гуань Гуан-чжи также обращаются в своем творчестве к технике акварели. Об этом свидетельствуют великолепные акварельные городские пейзажи Чжан Мэй-суна, прекрасная работа старого художника Гуань Гуан-чжи „Мечеть в Саньлихэ“ (1954), показывающая его достижения в передаче солнечного света и тонких деталей архитектуры.

К числу акварелей, получивших заслуженную известность, принадлежит и работа Ян Тай-яна „Лесосплав на реке Лицзян“ (1954), выполненная в национальных традициях с тонким пониманием чувства цвета. Поэтично изображая прославленный многими китайскими художниками пейзаж реки Лицзян с ее зеркальной гладью воды и изумрудной зеленью гор, Ян Тай-ян сумел отойти в своей акварели от прочно сложившихся канонов, найти новую художественную форму и выразить свое восприятие родной природы.

Акварели Дай Цзэ — художника, работающего в области станковой живописи, — радуют своим отражением непосредственных наблю-



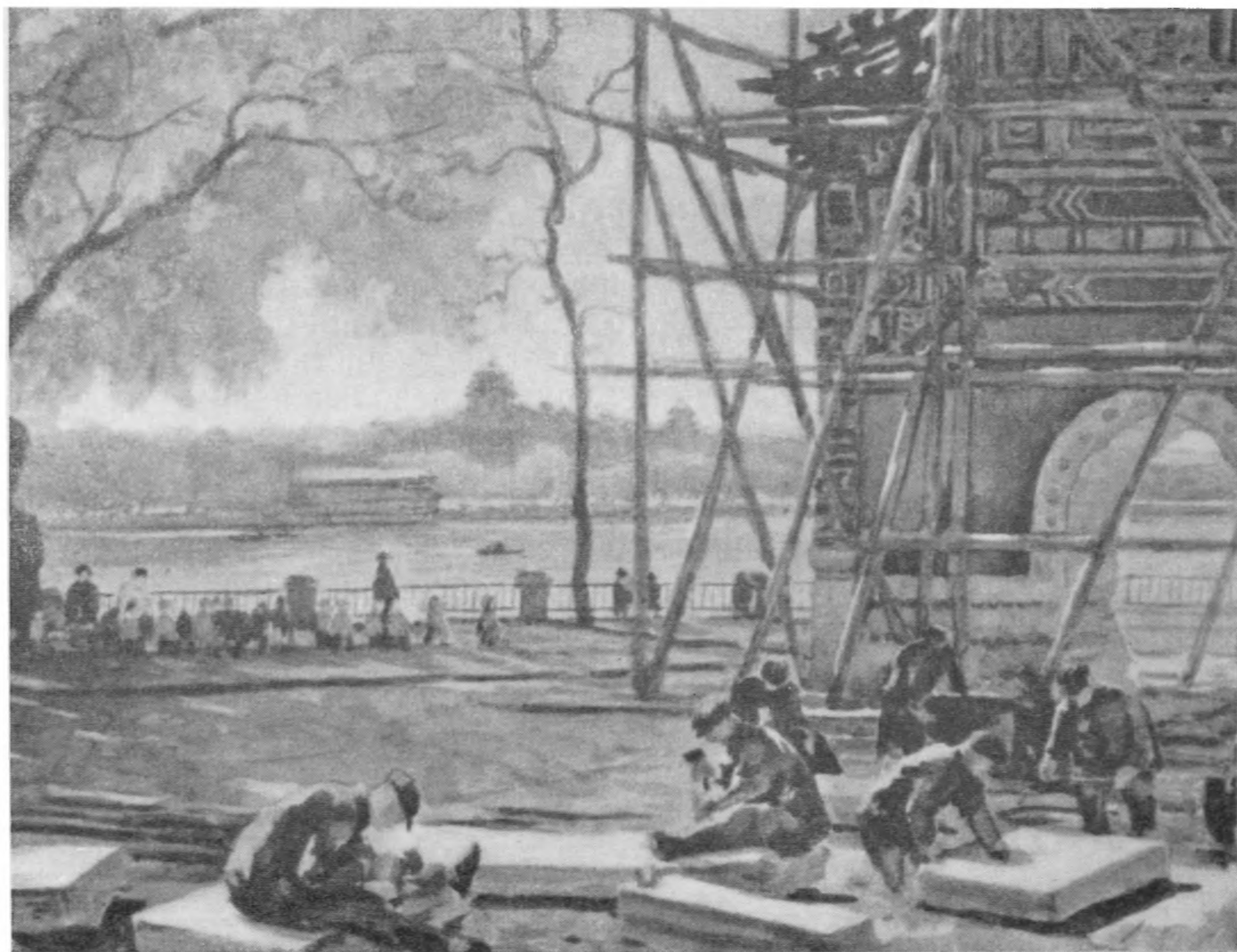
дений. Его красочный рисунок, посвященный Международному фестивалю молодежи в Берлине в 1950 году (участником которого был сам художник), передает праздничную, торжественную обстановку тех дней.

В последние годы в технике акварели работает и Гу Юань, создавший серию тонких пейзажей, посвященных окрестностям Пекина.

Следует упомянуть также небольшую акварель художника Чжао Ци „Озеро Сиху зимой“, сумевшего светлыми прозрачными тонами акварели передать тонкое очарование зимней природы Южного Китая. Чжао Ци увидел глазами современного человека неповторимую красоту озера Сиху, воспетого в течение веков многими поэтами Китая. Сдержанный колорит, подчиненный общему голубовато-серому тону, придает пейзажу впечатление успокоенности и тишины. Работа Чжао Ци привлекает своей непосредственностью и свежестью художественного замысла.

Эти значительные достижения в области акварельной живописи показывают большие возможности дальнейшего развития ее в творчестве китайских художников.

Цзун Ци-ян. Сделаем народный парк еще прекраснее. *Акварель. 1954 г.*



## МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ

В становлении нового искусства в Китае большое значение приобретает станковая живопись маслом, ставшая в руках художников Китайской Народной Республики новым видом национального искусства.

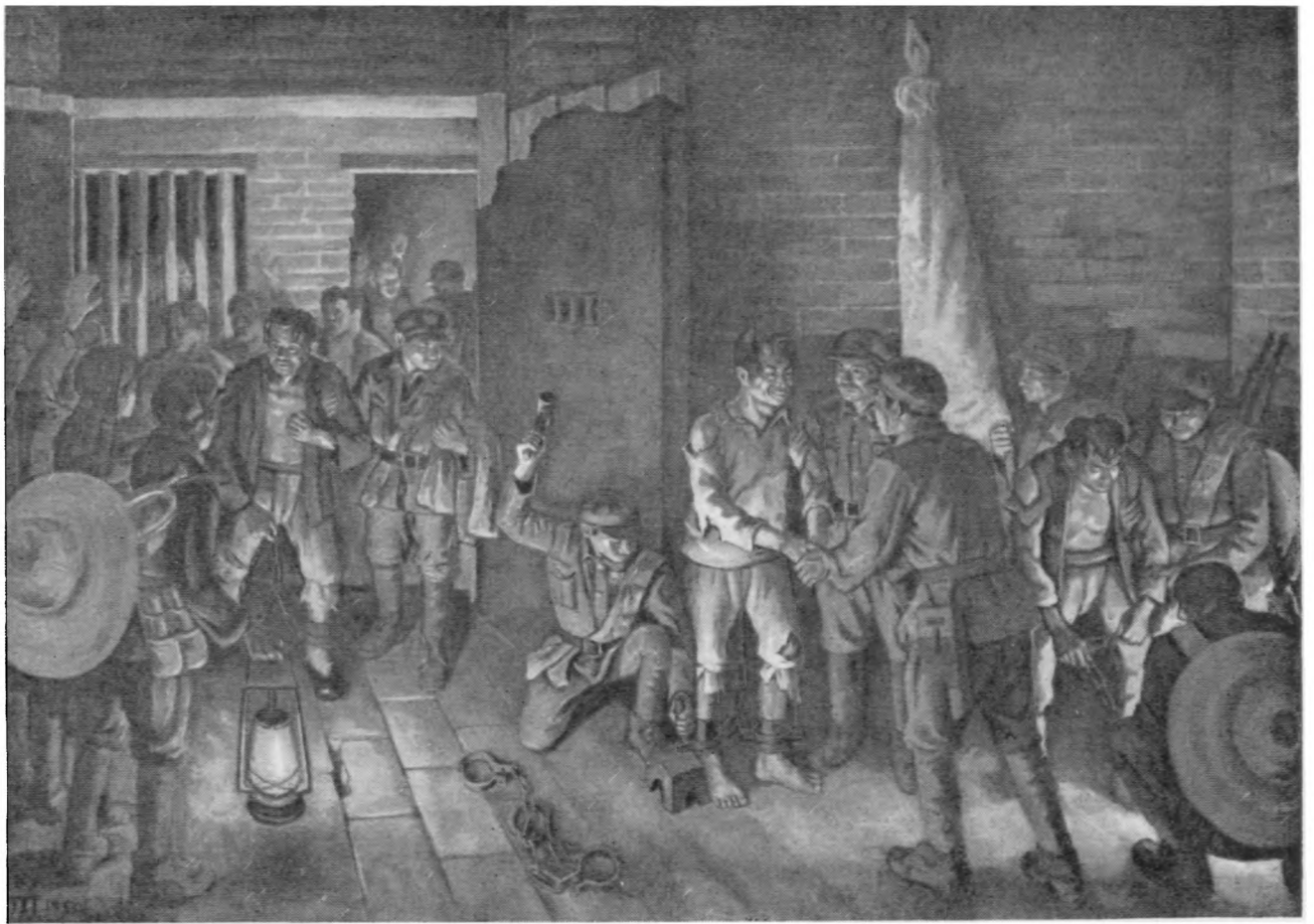
Еще в течение 1949—1951 годов ведущими художниками Китая были созданы значительные произведения масляной живописи.

В эти первые годы после освобождения страны прогрессивными художниками нового Китая была создана большая серия картин, посвященная национально-освободительной борьбе китайского народа, начиная с Тайпинского восстания в середине XIX века и вплоть до ее завершающего победного этапа в наши дни.

Несмотря на то, что живопись маслом не имела в Китае сложившихся традиций, она продолжает развиваться. Отсутствие первоклассных произведений европейских мастеров, на которых можно было бы учиться, затрудняло ее развитие. Но все же за короткий период времени значительно выросло мастерство художников, и повысился их идейный уровень. Художники станковой живописи, изучив опыт мастеров Советского Союза, создали в последние годы ряд новых произведений, в которых нашли свое воплощение живые образы современных людей Китая.

Одним из представителей старшего поколения художников, работающих маслом, является Ху И-чуань, уроженец Фуцзяни, окончивший Академию художеств в Ханчжоу и в начале 1930-х годов принимавший деятельное участие в развитии революционной гравюры. В те же годы в Шанхае Ху И-чуань организовал „Общество молодых художников-графиков“, которое работало под непосредственным руководством Лу Синя. За свою революционную и художественную деятельность Ху И-чуань и его жена, художница Ся Пын, неоднократно подвергались репрессиям гоминдановских властей, а в 1934 году они были схвачены полицией и брошены в тюрьму. Ся Пын умерла в заключении, а Ху И-чуань в течение четырех лет находился в тюрьме. После выхода из заключения художник работал в газетах, а позднее, как и другие революционные художники, переехал в Яньань, где преподавал в Академии искусств имени Лу Синя и участвовал в партизанской войне.

После освобождения страны маститый художник написал картину „Освобождение политических заключенных Народно-освободительной армией“ (1950), в основе которой, несомненно, лежат его личные переживания. Ху И-чуань показывает мрачную камеру пекинской тюрьмы, где томились политические узники и куда, распахнув ворота, только что вошли командиры и солдаты армии-освободитель-



Ху И - ч у а н ь. Освобождение политических заключенных Народно-освободительной армией. Масло. 1950 г.

ницы. Заключенные еле держатся на ногах, закованных в кандалы, но лица их, измученные пытками и страданиями, освещены радостью освобождения.

Творческий путь одного из крупнейших мастеров масляной живописи Китая, У Цзо-жэня, уроженца провинции Аньхой, характерен для многих художников, работавших в гоминдановских районах Китая.

В течение многих лет У Цзо-жэнь находился под большим влиянием французского импрессионизма и модернизма. В конце 30-х годов в его творчестве намечаются поиски реалистических принципов, о чем свидетельствуют его ранняя работа „Туча над рекой“ и другие. Но все же любовь художника к яркой декоративности как самоцели продолжала сохраняться в отдельных его вещах, исполненных и в последующие годы. Особенно ярко эта черта выступает в его картине „Базар в Цинхае“ (1944). Художник ищет в этой картине прежде всего эффектного сочетания ярких пятен и возможности показать свое декоративное мастерство в передаче национальных костюмов, различных украшений и других аксессуаров, не делая попытки раскрытия образа человека.

В последние годы в творчестве талантливого художника намечались большие сдвиги. Отказываясь от прежней условности в эскиз-

ности, У Цзо-жэнь уже в 1950 году написал замечательный портрет героя труда, знатного машиниста Ли Юна. Стремясь к психологическому раскрытию образа человека труда, У Цзо-жэнь показывает Ли Юна в рабочей обстановке, на его прославленном паровозе. Художником выразительно передано живое, энергичное лицо знатного машиниста с пристальным и напряженным взглядом умных глаз, смотрящих на открывающийся перед ним далекий путь.

Говоря об этом портрете, нельзя не вспомнить, что в старой живописи Китая образ труженика, активного создателя жизни, не нашел своего полноценного воплощения, и только в наши дни, после победы революции, эти люди, представляющие собой огромную творческую силу нации, нашли воплощение в произведениях целого ряда художников и скульпторов.

В 1952 году У Цзо-жэнь создал картину, посвященную героической эпопее „Великого похода“ Красной Армии Китая, в которой он изобразил один из труднейших этапов пути, когда, преодолевая бездорожье и утопая в снегах, войска поднимались на снежные кручи горных перевалов. В своем стихотворении, посвященном героическому походу, Мао Цзэ-дун говорит об этом горном районе: „А потом Миншань, — и на тысячи ли снега и гор ледяной венец...“.

Являясь профессором Центральной Академии художеств, У Цзо-жэнь отдает много сил художественному воспитанию молодежи, прививая своим ученикам реалистический, жизненный подход в изображении природы и человека.

Летом 1954 года У Цзо-жэнь побывал у себя на родине, в провинции Аньхой, на строительстве Фоцзылинского водохранилища, которое является наиболее крупным гидросооружением народного Китая. Здесь, на месте стройки, художник выполнил целый ряд этюдов и зарисовок. Результатом поездки У Цзо-жэня явилось большое полотно „Окончание работ на строительстве Фоцзылинской плотины“ (1954). Этот новый пейзаж показывает дальнейшее развитие реалистических принципов в творчестве художника.

Мастерство У Цзо-жэня как портретиста ярко проявилось в его портрете художника Ци Бай-ши, написанного в традициях национальной живописи. Стремясь раскрыть все богатство внутреннего духовного мира человека, У Цзо-жэнь сосредоточивает внимание зрителя на мудром и одухотворенном лице и выразительных руках старого художника.

Реалистическое, жизненное начало находит выражение также и в работах художника Ло Гун-лю, работавшего в годы войны в Яньани, где он создавал гравюры и мотивы для оконных украшений в традиционном народном стиле, обогащая их новым содержанием.

В своей картине „Партизанский отряд в подземелье перед схваткой с японскими оккупантами“, созданной им в 1950 году, он живо и эмоционально изображает борьбу всего народа против оккупантов. Ло Гун-лю рисует мужественные образы китайских женщин — молодой партизанки, стоящей на страже, и старой крестьянки, тоже принимающей непосредственное участие в борьбе. Картина передает острый, напряженный момент, характерный для партизанской войны в тылу, когда крестьяне для борьбы с захватчиками создавали подземные туннели из одного селения в другое, откуда предпринимали внезапные вылазки на врага.

В широко известной картине Ло Гун-лю „Речь Председателя Мао Цзэ-дуна в Яньаньской партийной школе в феврале 1942 года“ художнику удалось создать убедительный образ Мао Цзэ-дуна. Фигура Мао Цзэ-дуна, стоящего на возвышении, в светлом костюме, притягивает к себе внимание. Широкий жест его простертой вперед руки подчеркивает напряженность и важность момента. Ло Гун-лю

У Цзю-жэнь. Портрет героя труда — знатного машиниста Ли Юна. Масло. 1950 г.





Ван Ши-го. Встреча отрядов Мао Цзэ-дуна и Чжу Дэ в горах Цзиньганшань в 1928 году.  
*Масло. 1950 г.*

правдиво показывает суровую простоту обстановки тех лет, лишь немного оживляя нейтральный тон картины яркими пятнами красного и синего цвета, которые помогают создать впечатление особой приподнятости и торжественности.

Уроженец провинции Шаньдун, художник Ван Ши-го получил художественное образование в Шанхайской Академии искусств, которую закончил в 1935 году. В 1938 году Ван Ши-го уехал в Яньань, где работал в области гравюры.

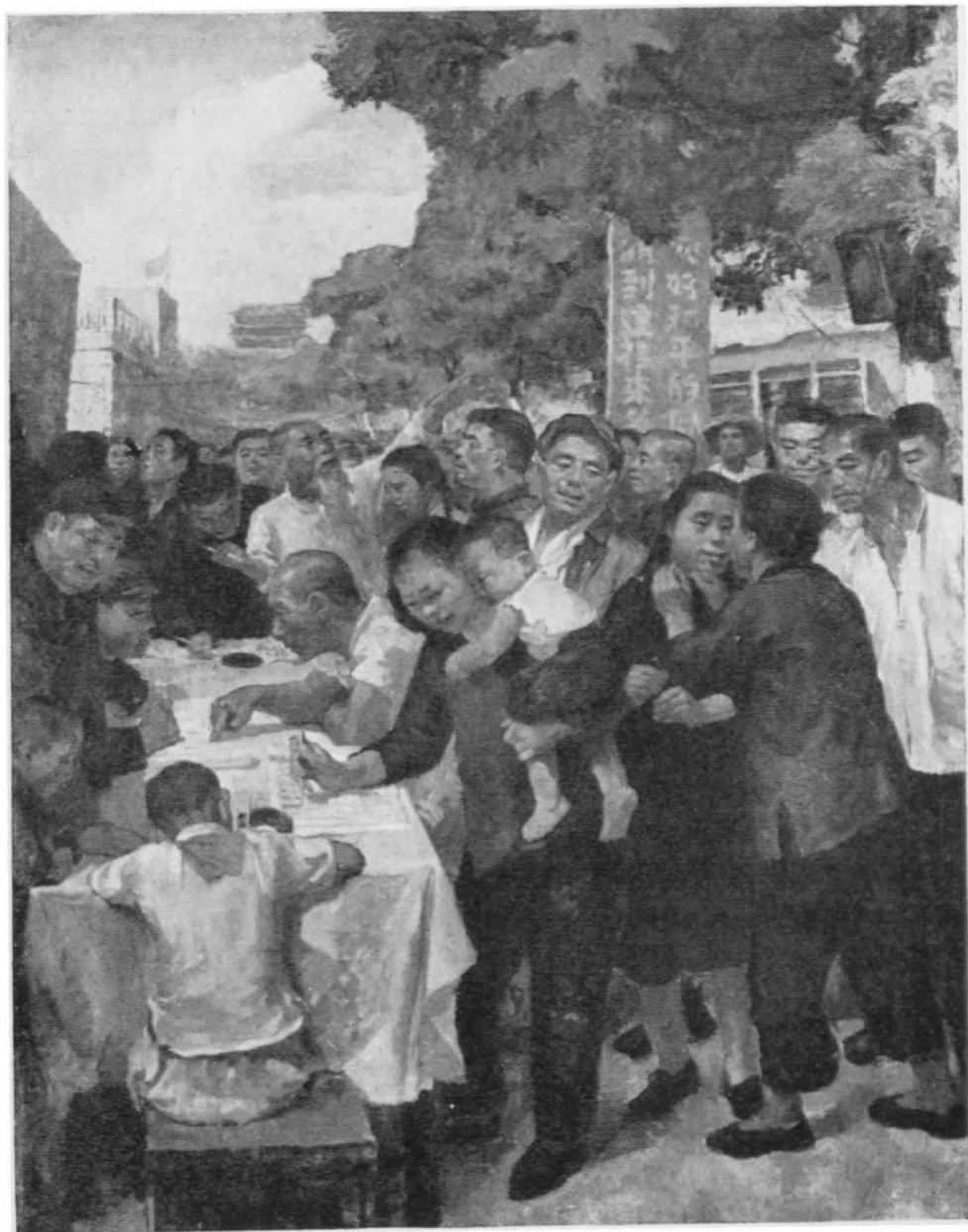
После освобождения страны Ван Ши-го переехал в Пекин, где работает в настоящее время преподавателем Центральной Академии художеств. В течение последних лет он отошел от работы над гравюрой и создал ряд картин, исполненных в технике масляной живописи.

Широкую известность приобрела написанная им в 1950 году историческая картина „Встреча отрядов Мао Цзэ-дуна и Чжу Дэ в горах Цзиньганшань“, в которой Ван Ши-го запечатлел волнующий момент встречи в мае 1928 года боевых отрядов Мао Цзэ-дуна, организованных из хунаньских крестьян — участников восстания „Осеннего урожая“ — и хубэйских рабочих-горняков, с частями

революционных войск, возглавляемых Чжу Дэ. Это историческое объединение боевых отрядов послужило к созданию 4-го корпуса Рабоче-Крестьянской Красной Армии Китая для дальнейшей революционной борьбы. Просто и с большой искренностью Ван Ши-го изобразил приветствующие друг друга отряды рабочих и крестьян. Плохо одетые и слабо вооруженные бойцы, объединенные верой в конечную победу народа, приветствуют друг друга, поднимаясь на вершину горы, где в крепком товарищеском рукопожатии как бы застыли Мао Цзэ-дун и Чжу Дэ. Художник показывает их мужественные фигуры на фоне светлого неба, подчеркивая в их лицах и позах решимость к продолжению дальнейшей борьбы.

Еще в годы войны против японских империалистов Ван Ши-го создал эскиз для большой композиции „Проводы добровольцев, вступивших в Народно-освободительную армию“. Этот эскиз был им использован впоследствии для создания станковой картины на эту же тему. В своей картине Ван Ши-го сумел правдиво отразить любовь народных масс к армии-освободительнице и непоколебимую веру в ее конечную победу. Картина свидетельствует о достижениях художника в области колорита, в мастерстве построения многофигурной композиции.

Молодой художник Дай Цзэ является представителем нового поколения мастеров живописи, которые с первых творческих шагов стремятся идти по реалистическому пути и отражать новые явления в жизни народа. Об этом свидетельствует его ранняя картина „Крестьяне определяют классовый состав деревни“ (1950), где художником поднята большая и важная тема первых лет революции. Откликаясь на призыв всего прогрессивного человечества бороться за мир, против поджигателей войны, Дай Цзэ одним из первых худож-



Дай Цзэ. Сбор подписей под  
Стокгольмским воззванием.  
Масло. 1950 г.

ников Китая создал большое полотно, показывающее стремление китайского народа к миру. В своей картине „Сбор подписей под Стокгольмским воззванием“ (1950) художник раскрывает эту волнующую тему, изображая простых людей — тружеников Пекина, пришедших в общественный парк, чтобы поставить свои подписи под воззванием. Художник рисует живые образы и старика рабочего, с глубоким энтузиазмом призывающего окружающих подписывать воззвание, и женщин, оживленно обсуждающих происходящее, и активистов — сборщиков подписей, которые разъясняют народу огромное значение борьбы за мир, и молодую мать с ребенком на руках, старательно выводящую кистью иероглифы своего имени.

Одним из крупнейших и своеобразных мастеров китайской станковой живописи является Дун Си-вэнь, творчество которого совершенствуется год от года. Дун Си-вэнь является представителем старой китайской прогрессивной интеллигенции. Стремясь к созданию подлинно народных произведений, художник обратился к непосредственному изучению истоков народного творчества. Дун Си-вэнь побывал в провинции Ганьсу, где в пещерных храмах Дуньхуана изучал стенопись V—X веков, в которой сохранились живые, реалистические сцены, рисующие жизнь простых людей — бурлаков, строителей, конюхов и пастухов. На основе этого изучения Дун Си-вэнь с большим мастерством претворил в своем творчестве образы народа, создав праздничные, красочные сцены в форме традиционного новогоднего лубка.

В настоящее время Дун Си-вэнь упорно работает как мастер станковой живописи, показывая в своих произведениях все возрастающую идейную направленность своего творчества.

Если в его работах 1946—1948 годов („Верблюды в пустыне Гоби“, „Отряд водоносов на строительстве дороги“ и др.) можно было наблюдать увлечение чисто внешней декоративностью и эскизностью, то в новых полотнах эти явления или совсем исчезают, или отходят на задний план. В 1950 году Дун Си-вэнь написал небольшую историческую композицию, изображающую переход Красной Армии Китая через мост Лудин, но художник все же не сумел еще полностью раскрыть величие этого события, хотя с большим настроением и правдиво написал суровое ущелье и ползущих по цепям мужественных солдат. В этом произведении уже выступают черты, характерные для его последних работ, — законченность рисунка и завершенность формы.

О большом идейном и творческом росте художника, ставшего на путь реалистической живописи, ярко свидетельствует его большое полотно „Самоотверженный труд в освобожденных районах“, написанное в том же 1950 году. Дун Си-вэнь принимал непосред-



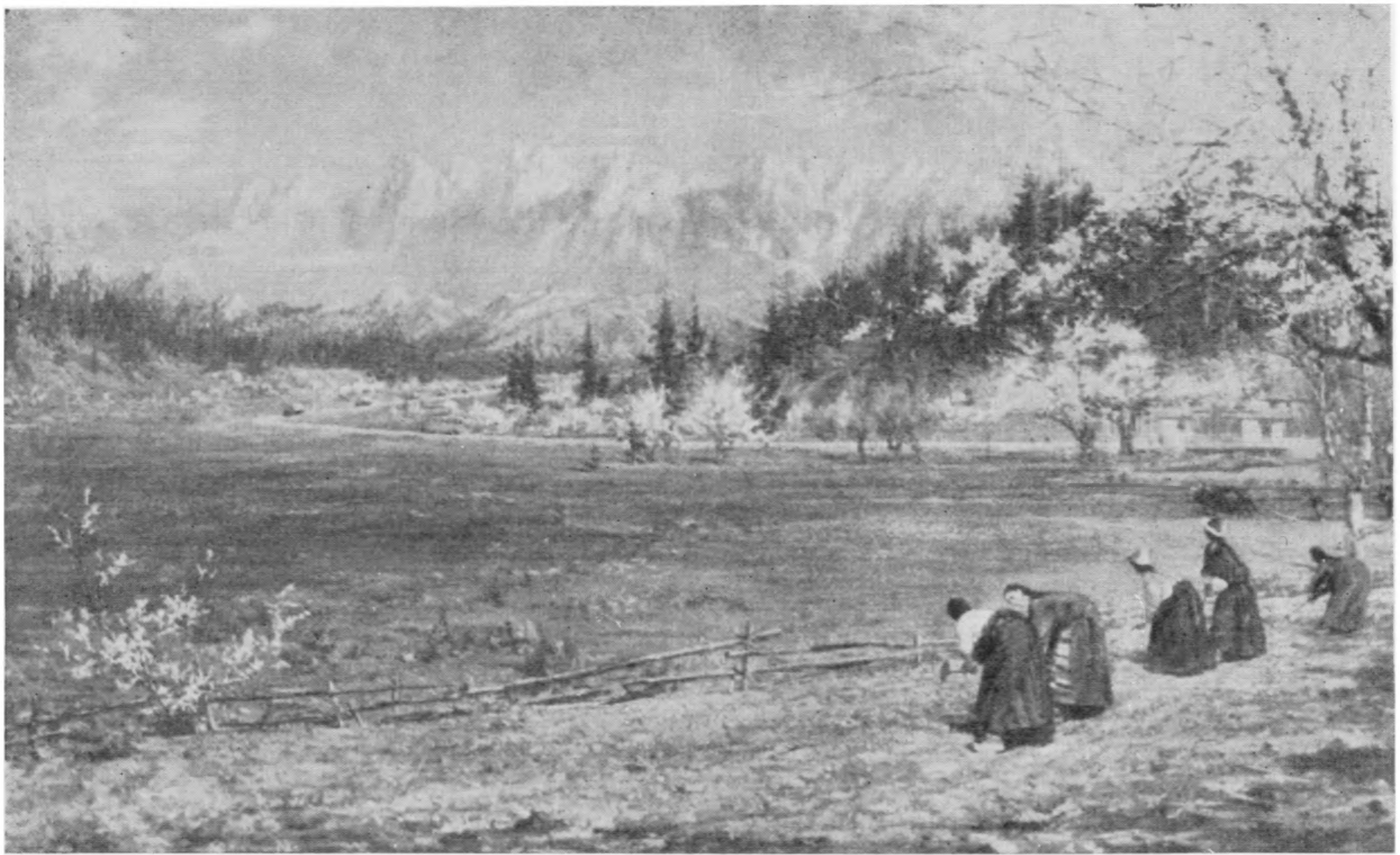
ственное участие в проведении земельной реформы, и это дало ему богатый творческий материал.

Художник изображает счастливых крестьян, получивших от народной власти земельные наделы и впервые работающих на свободной земле. Всюду видны разрушительные следы только что прошедшей войны — разбитые дома и укрепления на горе, печальные стволы деревьев с обглоданной корой и сломанными ветвями, но голубое небо и первая рыхлая борозда на весенней земле радуют и говорят о начинающемся возрождении страны. Пейзаж как бы участвует в раскрытии образа новых людей, не боящихся трудностей созидательного труда. Не имея рабочего скота, они дружно впряглись и тащат все вместе тяжелый деревянный плуг. Глубокая радость освещает их лица. Старик крестьянин с лучистой улыбкой на загорелом морщинистом лице, напрягаясь и шагая по пашне, слушает рассказ пришедшего им на помощь бойца Народной армии. Особенно запоминается образ радостной молодой женщины, протянувшей вперед руку и как бы стремящейся идти еще быстрее навстречу новому счастью. В общем труде участвует и девочка. Она шагает в ногу со взрослыми и, радостно удивляясь всему необычному, жадно прислушивается к их дружной веселой беседе. Яркие образы, хорошо продуманное композиционное построение и большая живописность помогли художнику создать одно из самых значительных произведений современной китайской живописи маслом.

Рассказывая о творческом пути Дун Си-вэня, нельзя не упомянуть о его небольшой композиции „Утро в горах Цзилян“, которая была показана на выставке живописи в 1953 году. В основу картины были положены личные впечатления художника, а также эскизы, сделан-

Дун Си-вэнь. Самоотверженный труд в освобожденных районах. Масло. 1950 г.





Дун Си-вэнь. Весна пришла в Тибет. Масло. 1954 г.

ные им во время путешествия в Дуньхуан. Дун Си-вэнь написал суровый горный пейзаж цветной тушью, в традициях национальной формы, но в то же время он сознательно отошел от условности старых мастеров и, широко применяя светотень, создал живой, реальный образ природы, оживленный присутствием людей. На переднем плане картины Дун Си-вэнь изобразил отряд геологов, поднимающийся по склону горы.

В феврале 1954 года Дун Си-вэнь посетил Тибет и наблюдал строительство нового шоссе, которое сооружалось с огромными трудностями в тяжелых условиях горной природы Юго-Западного Китая. Богатые впечатления от поездки в Тибет вызвали многочисленные новые замыслы у художника. Ярким воплощением одного из таких замыслов явилось его большое полотно „Весна пришла в Тибет“ (1954).

Основная тема картины, правдиво раскрытая художником, это новая жизнь Тибета, который преобразуется с братской помощью китайского народа. Дун Си-вэнь живописно и поэтично передал в своей картине весеннюю красоту пробуждающейся природы Тибета. В зеленеющей долине, замкнутой на заднем плане лиловою цепью снежных гор, идут весенние работы. На переднем плане,

под цветущими ветвями абрикосовых деревьев, осыпанных розовыми цветами, видна группа тибетских женщин, рыхлящих мотыгами влажную землю и бросающих взгляды на новое извивающееся лентой шоссе, по которому движутся автомашины. Картина полна воздуха и солнца. Отдельные красочные пятна хорошо сочетаются с общей спокойной цветовой гаммой.

Картина „Весна пришла в Тибет“ экспонировалась на Второй всекитайской выставке и вызвала всеобщее одобрение, принесла заслуженный успех художнику.

В настоящее время Дун Си-вэнь по заданию Историко-революционного музея Пекина приступил к работе над большой композицией, посвященной героическому Великому походу Красной Армии Китая. Серьезный и вдумчивый художник для собирания материала в 1955 году посетил исторические места в провинции Сычуань на юго-западе Китая, где проходили части Красной Армии Китая во время Великого похода, и написал маслом и акварелью целую серию пейзажей, которые дают яркое представление о невероятных трудностях, встречавшихся на пути участников героического похода. Акварель „Цандэлянцзы“, тонкая по колориту, хорошо передает панораму гор, покрытых вечными снегами. Четкий рисунок зеленеющих на переднем плане елей, как бы застывших в прозрачном, разреженном горном воздухе, подчеркивает суровую красоту пейзажа.

Интересно решена Дун Си-вэнем и композиция с изображением исторического моста Лудин на реке Даду, исполненная маслом. Весь пейзаж с бурной рекой и длинным подвесным мостом, уходящим вдаль, пронизан чувством современности. И новое здание на противоположном берегу и люди, спокойно идущие по мосту, — все это говорит о новой созидательной жизни в этом далеком краю, где героически сражались солдаты Красной Армии Китая.

Можно полагать, что выросшее мастерство талантливого художника, прочно стоящего на позициях реализма, позволит ему воплотить и этот новый творческий замысел.

Изучение творческой деятельности современных китайских художников, работающих в области станковой живописи, убедительно свидетельствует о том, что в течение времени, прошедшего со дня освобождения страны, их творчество непрерывно крепнет и развивается, руководствуясь принципами социалистического реализма. Близкое соприкосновение мастеров станковой живописи с жизнью народа, с его трудовой деятельностью и подвигами способствовало их идейному росту, а также значительно расширило тематику их произведений и привело к созданию художественных образов, взятых непосредственно из окружающей действительности.

## ГРАФИКА

Гравюра на дереве, достигшая большого развития в годы народно-освободительной борьбы и заложившая в Китае основу нового искусства социалистического реализма, продолжает успешно развиваться и в настоящее время.

Правда, в первые годы после освобождения гравюра потеряла прежнее ведущее значение и развивалась слабее, чем живопись и народная лубочная картина, но это явление продолжалось сравнительно недолго, и последние годы ознаменовались новыми творческими достижениями старых и молодых мастеров гравюры. Об этом новом расцвете искусства ксилографии ярко свидетельствовал успех, которым пользовались Выставки современной гравюры, проводившиеся в последние годы в Пекине Всекитайской ассоциацией работников изобразительного искусства.

Как и в живописи, в графике последних лет можно отметить большие сдвиги. Близкое соприкосновение художников с жизнью народа, с его трудовой деятельностью и новым бытом значительно расширило в последние годы тематику произведений. В новой гравюре нашла отражение кипучая современная действительность с ее богатыми событиями и образами.

Значительно обогатилось само мастерство гравюры. На смену лапидарной простоте рисунка с его условностью, характерной для раннего периода революционной гравюры, современная китайская гравюра овладевает более полным раскрытием образов, приобретает эмоциональную выразительность линий и разнообразие композиционных приемов. В то же время художники сохраняют в своем творчестве лучшие достижения народных мастеров старой китайской гравюры — силу линии, оригинальность композиционного построения и особую тонкость рисунка, удачно сочетая эти художественные качества с новыми, реалистическими принципами.

Среди старых мастеров гравюры, творчество которых складывалось и формировалось в Яньаньской Академии художеств, по-прежнему видное место занимает Гу Юань. Его акварели и гравюры 1949—1951 годов, в отличие от более ранних, носят ярко оптимистический характер.

В 1949 году Гу Юань создал цветную гравюру „Восстановление доменной печи Аньшаньского металлургического завода“, впервые изобразив рабочих, строителей нового Китая. Гравюра овеяна пафосом созидания. Художник передает ажурное членение металлических конструкций с их спокойной, скупой блекло-зеленой и розовато-желтой расцветкой. Гу Юань показывает здесь и напряженную деятельность людей, их труд и настойчивое, горячее стремле-

ние победить разруху. Фигуры рабочих органично входят в общую композицию рисунка. Гравюра показывает рост мастерства и освоение художником новых графических приемов.

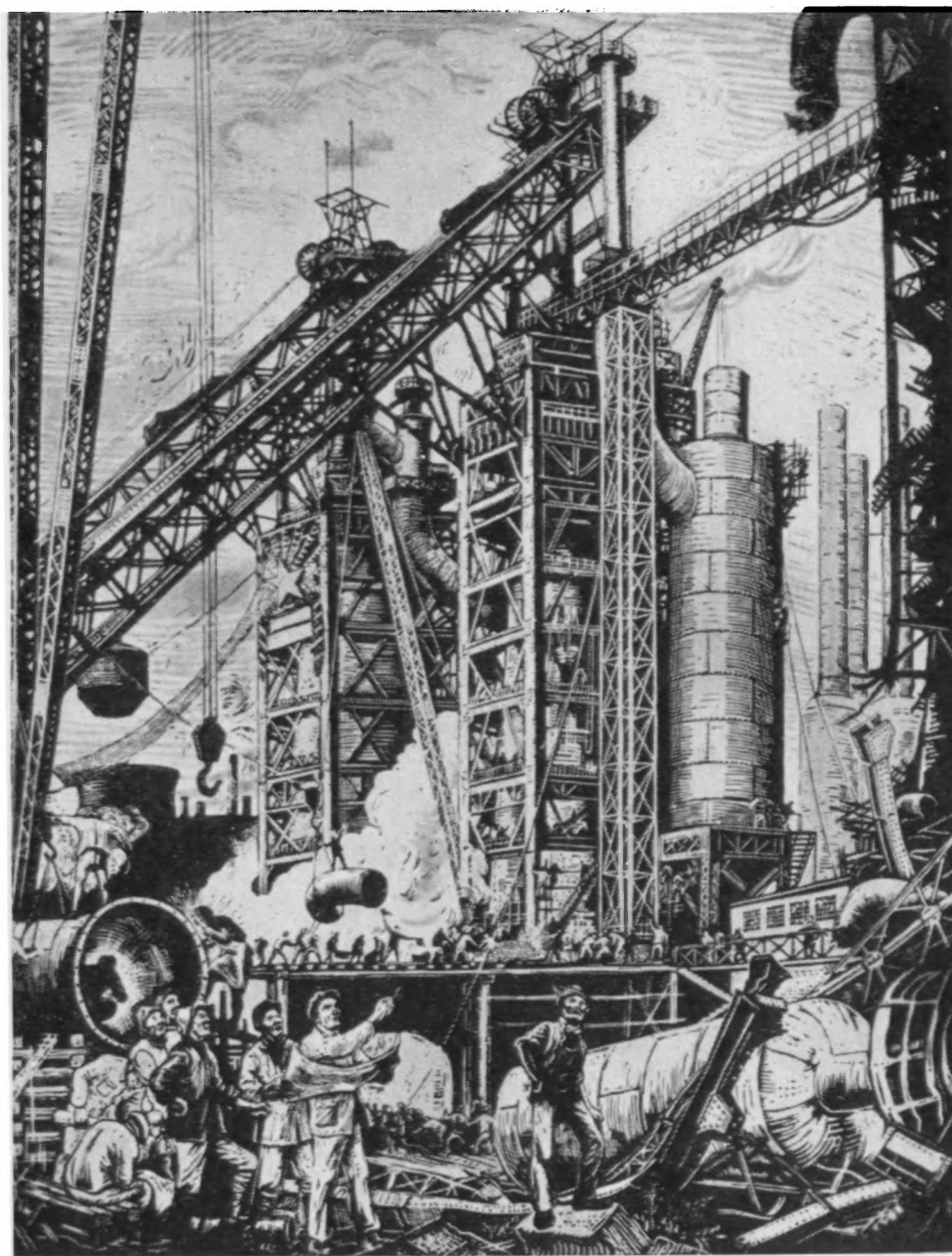
В эти же годы Гу Юань создал серию гравюр, показывающих новую жизнь китайских рабочих, — „Мы хозяева заводов — мы любим свои машины“, „На митинг“, „Дворец культуры трудящихся“ и тонкую по исполнению гравюру „Рабочие идут в вечернюю школу“.

Радует жизненностью своего содержания и гармонией цветового построения гравюра Гу Юаня „Расчистка дорожки в снегу“ (1955). Гравюра дает ощущение тихого зимнего дня, рисуя обнаженные деревья с их тонким кружевом узора из переплетающихся заснеженных ветвей. Дети усердно расчищают засыпанную снегом дорожку.

Спокойные краски зимы оживлены внесением в композицию ярких пятен голубой одежды и алых галстуков пионеров.

Интересна по своему колористическому решению гравюра Гу Юаня „Осенняя пахота“ (1955), отличающаяся тонко прочувствованным образом осенней природы. Черные полосы вспаханной земли, контрастируя с золотисто-желтым тоном осенней травы и деревьев, придают всей композиции острую выразительность, подчеркнутую силуэтным изображением работающих крестьян.

Видное место в современном искусстве гравюры занимает творчество известного художника Ли Хуа. Гравюры Ли Хуа 1940-х годов были посвящены главным образом изображению тяжелой жизни крестьян в условиях гоминдановского режима. Отличаясь ярко



Гу Юань. Восстановление доменной печи  
Аньшанского металлургического завода  
*Цв. гравюра. 1949 г.*

выраженной революционной тематикой, они в то же время свидетельствовали о значительном влиянии экспрессионизма на творчество художника. Но уже в работах 1947 года в творчестве Ли Хуа наметился известный перелом и значительный отход от условных приемов, что можно видеть в его гравюрах „Возвращение студента с демонстрации“ и „Разгон студенческой демонстрации в Шанхае“. В 1948 году, после переезда художника из Шанхая в Пекин, он продолжает свою творческую деятельность, работая над революционными листовками и гравюрами, в которых заметна злая ирония и сатира, направленная по адресу гоминдановских властей.

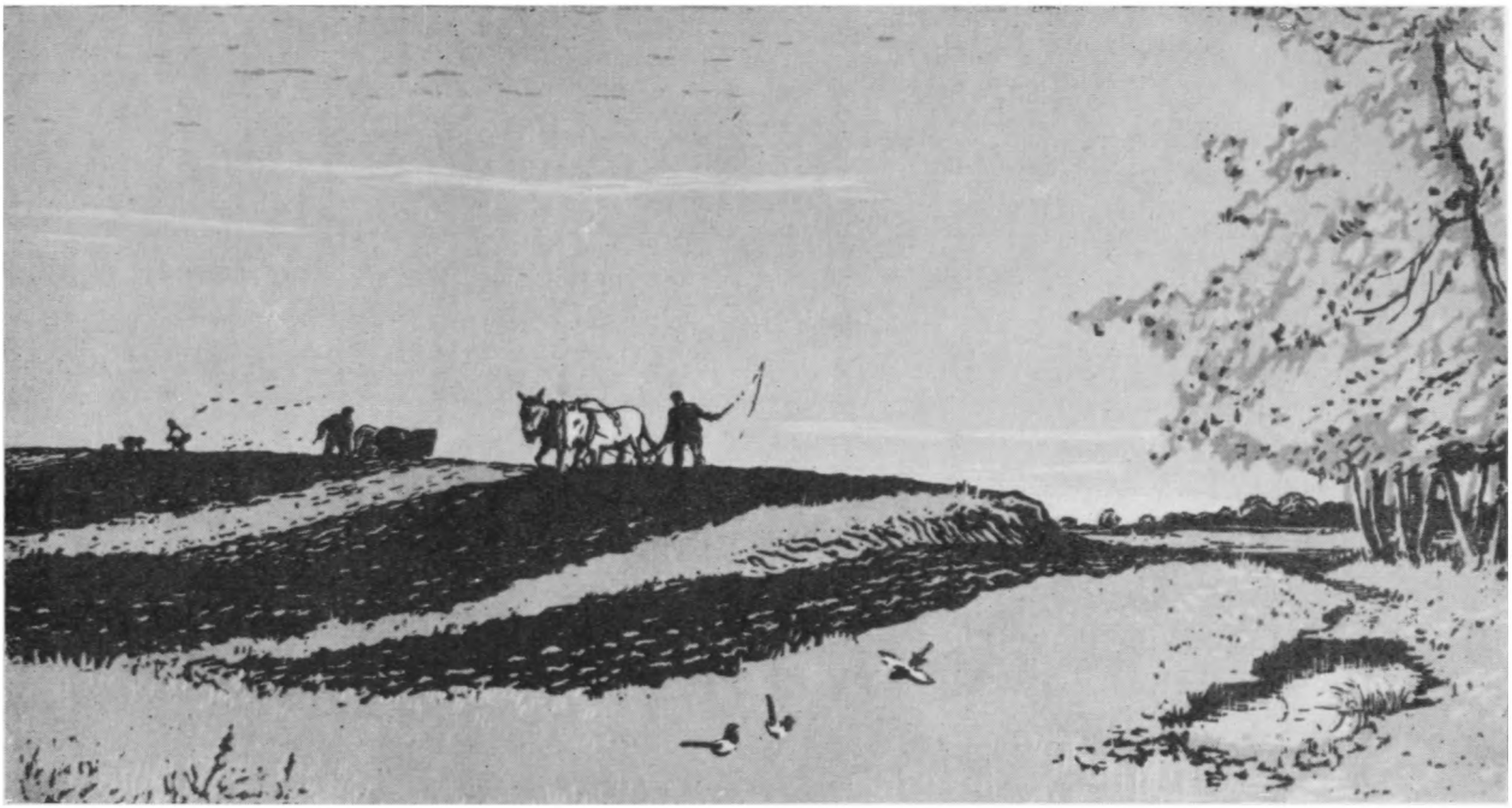
После освобождения страны в творчестве Ли Хуа появились новые темы, воспевающие поэзию созидательного труда. Отход художника от условностей экспрессионизма и дальнейшее развитие в творчестве Ли Хуа реалистических принципов ясно ощущаются в гравюрах „Восстановление электрогенератора ускоренными темпами“ и „Железнодорожники, читающие газету во время обеденного перерыва“, исполненных в 1949 году. Обе гравюры образно и ярко показывают передовых рабочих нового Китая, их сознательное отношение к труду и огромный интерес к политической и общественной жизни страны. Переход Ли Хуа на реалистические позиции заметен и в цветной гравюре „Великий поход“ (1950). В 1951 году, откликаясь на военные события в Корее, Ли Хуа создал ряд патристических гравюр, в которых нашли свое яркое выражение доблесть китайских бойцов и большая дружба двух народов.

Ли Хуа является блестящим рисовальщиком, о чем свидетельствуют его многочисленные зарисовки уличных торговцев, старьевщиков, фокусников и других характерных персонажей старого Пекина.

В последние годы художник начал работать над книжной иллюстрацией. Он создал серию реалистических гравюр к рассказу писателя Чжан Тянь-и „Господин Хуа Вэй“, в которых с присущей ему острой выразительностью показал типический образ болтуна, ханжи и карьериста, великолепно раскрыв замысел писателя.

В настоящее время Ли Хуа ведет большую преподавательскую работу. Он является профессором Академии художеств и заведует отделом графики.

О больших творческих достижениях Ли Хуа в области цветной гравюры убедительно говорят его работы „Починка сетей“ (1954), „В часы отлива“ (1954), „Возвращение с работы“ (1957), отличающиеся мастерством рисунка и своеобразным цветовым решением. Первая из них, построенная на сочетании золотисто-желтого и черного цветов, показывает женскую бригаду, занимающуюся на берегу моря починкой рыболовных сетей. Вторая гравюра, изображающая



Г у Ю а н ь. Осенняя пахота. Цв. гравюра. 1955 г.

морской берег с острыми серыми скалами и большими желтыми камнями на переднем плане, пленяет тонким колоритом. Лиловеющие вдали горы, замыкая горизонт, четко выделяются своими вершинами на фоне белого неба. В рисунке прибрежных скал и в фигурах детей чувствуется острая выразительность линий, характерная для гравюр Ли Хуа. В этих работах видно растущее мастерство художника и обогащение изобразительных средств его искусства.

В области цветной ксилографии новые значительные успехи можно видеть и в творчестве Ли Цюня, который в течение ряда лет работал в Академии искусств имени Лу Синя в Яньани.

В своей гравюре „Разработка плана повышения продукции“ (1951) художник сумел почувствовать и передать биение новой жизни в китайской деревне в первые же годы после освобождения страны. Ли Цюнь мастерски строит композицию, располагая по кругу фигуры крестьян, участвующих в совещании. С большой выразительностью передано состояние взволнованности и всеобщее оживление, вызванные обсуждением важного вопроса. Оптимизм и радостное чувство нового передано всем цветовым построением гравюры, ярким сочетанием интенсивных зеленых и красных пятен на общем нейтральном фоне.

Гравюры Ли Цюня последних лет — „Зима в Пекине“, „Цинерарии“ и другие отличаются богатством художественных приемов и высокой

техникой исполнения. Его пейзаж „В горах Тайханьшань“ (1955) с ярко-красными пятнами осенней листвы и лиловеющими вдали горными массивами свидетельствует о смелости и изысканности колористического решения.

Прекрасные традиции старой китайской ксилографии с ее тонким линейным рисунком умело используются Ли Цюнем в его глубоко лирической гравюре „Рассвет“ (1957). Для передачи ощущения раннего утра с его холодными предрассветными красками серовато-голубых оттенков художник отказывается от контрастных сочетаний, характерных для его творчества. Как средство эмоциональной выразительности он использует здесь тонкую игру линий, рисуя черные обнаженные ветви деревьев на фоне светлеющего неба и одинокую фигуру крестьянина, встречающего рассвет по дороге в поле.

Новые поиски и достижения Ли Цюня в области выразительности рисунка и цвета свидетельствуют о том, что национальные традиции, которые ярко проявлялись в работах яньаньского периода, находят свое дальнейшее развитие и в его зрелом творчестве в наши дни.

Китайские художники настойчиво ищут новых путей, чтобы еще теснее связать свое творчество с жизнью народа.

Ли Х у а. В часы отлива. Цв. гравюра. 1954 г.

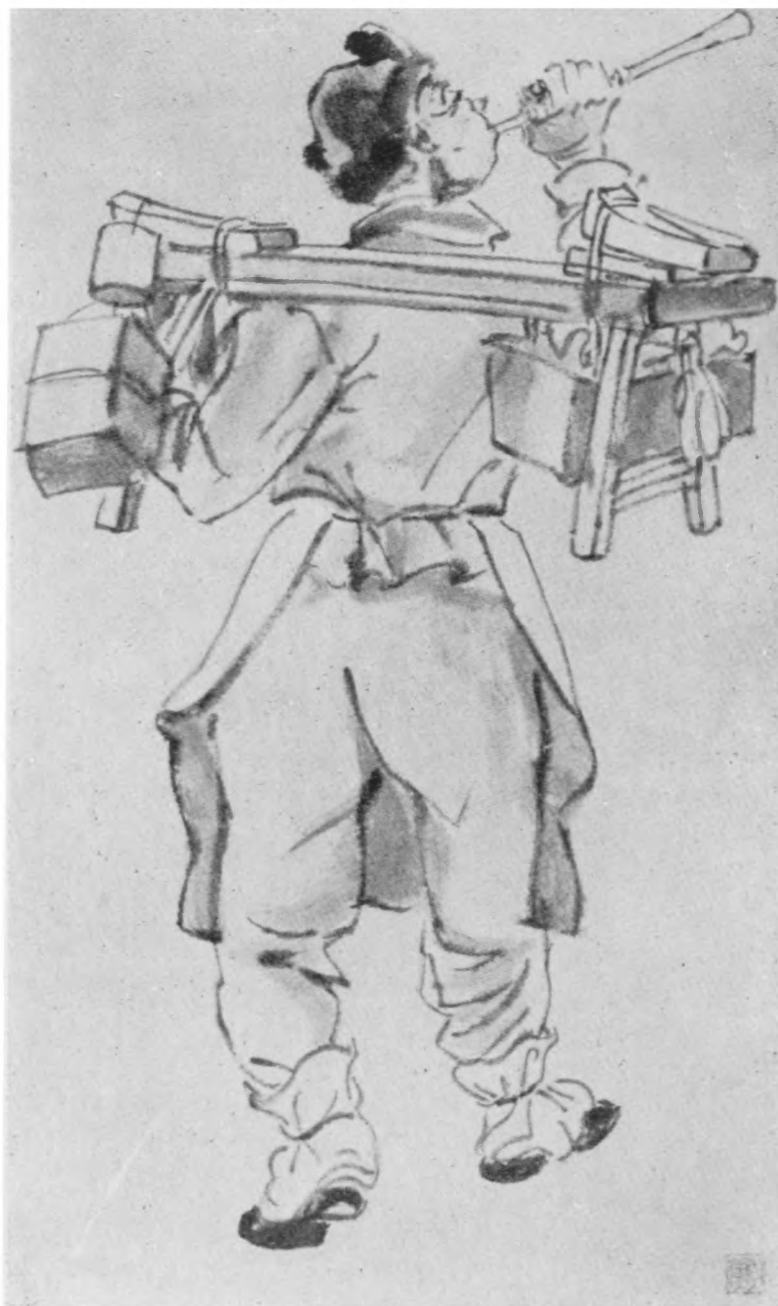




С каждым годом все больше появляется работ, в которых глубокая содержательность образа раскрывается с тонким мастерством и прекрасным использованием национальных традиций. К числу таких гравюр можно отнести большую и сложную по композиции цветную гравюру „Строительство плотины в новом Китае“ художника Чэнь Янь-цяо.

За последние годы значительно повысилось художественное качество современной китайской гравюры, появились и новые художники, работающие в черной и цветной ксилографии. Художественная критика Китая высоко оценивает работы Чжао Цзун-цзао, Лян Юн-тая, Хуан Яня, Чжан Цзянь-вэня, Чжао Янь-няня и других. Тематика произведений этих художников всецело связана с изображением новой действительности. В их гравюрах находят свое отражение грандиозное строительство, развернувшееся в стране, преобразование природы и напряженный созидательный труд людей.

Молодой, недавно умерший художник Лян Юн-тай, обладавший своеобразным творческим почерком, создал интересную по своему решению гравюру, назвав ее „Там, где не ступала нога человека“. В глубоком ущелье, поросшем старыми искривленными деревьями и густыми зарослями папоротников, у края пропасти видны олени, которых испугнул шум первого поезда, проходящего по новому мосту. Работая тонким штрихом, Лян Юн-тай создал сложную композицию с тонкими световыми переходами светлых и темных пятен. Художник не отказался целиком от традиций прошлого, но вместе с тем он сумел и сочетать их с новыми, реалистическими приемами. Гравюра Лян Юн-тая, образно раскрывающая новое явление в жизни глухих, отдаленных окраин Китая, пользуется большой популярностью.



Ли Хуа. Уличный торговец. Эскиз. Тушь.

Другая его гравюра — „Рыбачий поселок“ (1955), хотя и отличается оригинальным построением пространства, но лишена той выразительности, которую можно видеть в его первой работе.

Очень близко к гравюрам Лян Юн-тая по своей тематике при-мыкают и новые работы художника Хуан Юн-юя. Его эффектная по композиции гравюра „Первые тракторы в лесу“ также отражает новое в жизни страны, показывая лесную глухомань и настороженных, испуганных оленей, убегающих от проходящих на лесные разработки тракторов. Но в отличие от Лян Юн-тая гравюра Хуан Юн-юя при всем своем мастерстве несет в себе многое от чисто внешней декоративности и не лишена известной стилизации как в изображении животных, так и в решении пространства.

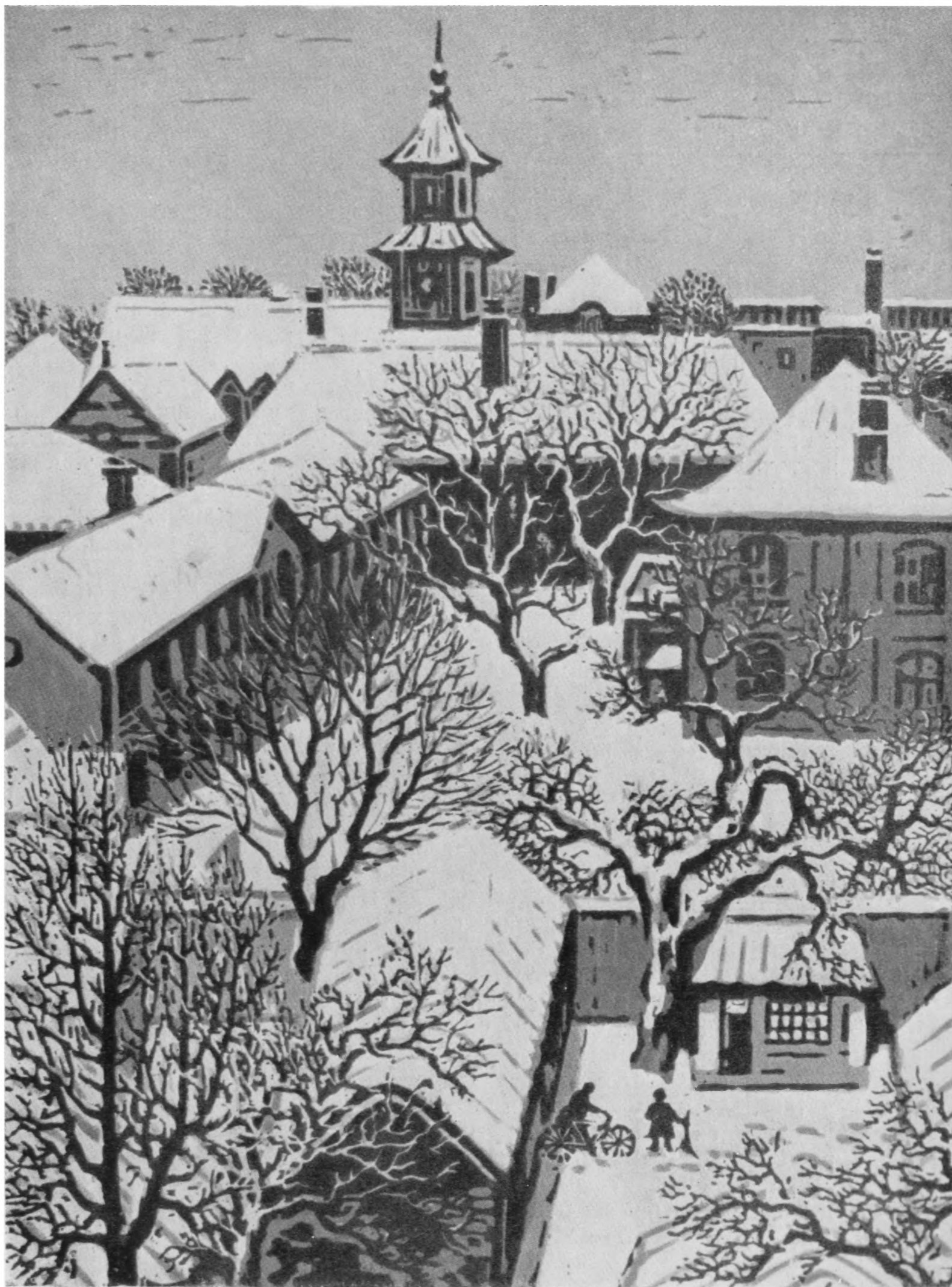
В 1955 году Хуан Юн-юй создал серию замечательных цветных гравюр-иллюстраций к народной поэме „Ашма“ национальности сани, проживающей на юге Китая, в провинции Юньнань. Это глубоко поэтическое произведение, повествующее о красивой девушке Ашма, которая была похищена злым помещиком, но, не желая покориться, убежала из его дома, после чего помещик разрушил дамбу на озере и девушка погибла в его разлившихся волнах.

Гравюры, посвященные этой поэме, отличаются своеобразием и яркой декоративностью, присущей народному творчеству. Хуан Юн-юй сумел найти средства художественной выразительности, созвучные эпическим строфам поэмы.

Вспоминая произведения Хуан Юн-юя 1940-х годов, также отмеченные чертами национального своеобразия и близкие по своему характеру к народным вырезкам из бумаги, можно говорить о большом творческом росте художника, сохраняющего свой художественный почерк и продолжающего непрерывно совершенствовать свое мастерство.

Художественная критика Китая высоко оценивает и работу молодого художника Ли Хуан-миня „Тибетские женщины за изготовлением ковра“, сумевшего создать живые образы трудящихся женщин Тибета. В тени, под густыми ветвями дерева, сосредоточенно работают две молодые женщины. Одна из них, стоящая около станка, на котором натянут ковер, подрезает ножницами готовый ворс, другая, сидя на земле, вяжет узлы. Выразительность рисунка и четкость композиции достигаются не только удачным распределением темных и светлых пятен, но применением контрастной светотени для передачи яркого солнечного света. Работа Ли Хуан-миня свидетельствует о большом даровании молодого художника и его реалистическом подходе к жизненным явлениям.

Пафосом созидания пронизаны гравюры художника Хуан Яня. Его гравюра „Гуаньтинское водохранилище“ (1954) показывает одно



Ли Цюнь. Зима в Пекине. Гравюра. 1957 г.

из крупнейших ирригационных сооружений Китая в процессе его строительства. Грандиозность нового сооружения Гуаньтинского водохранилища раскрыта художником в показе величественной природы, которая преобразовывается руками человека. Суровые трудовые будни переданы художником с романтической приподнятостью. Своеобразный художественный почерк Хуан Яня с его тонким штрихом и резкими переходами светотени отличается остротой и выразительностью. Новые сооружения, новая техника, которые он показывает в гравюрах, всегда органично входят в пейзаж, составляя с ним единое целое.

Сооружение одного из самых больших железнодорожных мостов Китайской Народной Республики через реку Ханьшуй привлекло к себе внимание многих современных художников как грандиозностью замысла, так и мощным размахом строительных работ. К их числу принадлежит и Хуан Янь. В своих двухцветных гравюрах, посвященных строительству моста через реку Ханьшуй, он показывает людей и их самоотверженный труд на благо родины. Одна из гравюр Хуан Яня этой серии особенно запоминается своим острым раскрытием сюжета. Высота и мощь воздвигаемого мостового быка, доминирующего над всем окружающим, подчеркнута изображением маленьких фигурок людей, работающих на его верхней платформе. Открывающаяся панорама реки с джонками и моторными лодками, с лебедками работающих кранов усиливает ощущение напряженного труда строителей, изображенных на переднем плане. Чувство приподнятости и романтической одухотворенности ощущается и в пейзаже с его внутренней динамикой.

В ином плане решена черная гравюра молодого художника Чжао Цзун-цзао „На берегу реки Уцзян“, изобразившего оживление, царящее на берегу реки, и своеобразную красоту южного города с его высокими домами, теснящимися у воды. Панорамность композиции еще более подчеркивают силуэты подъемных кранов, возвышающихся на берегу. Гравюра в целом носит пейзажный характер.

В очень декоративной гравюре другого художника — Ли Пинфана — „Осень“ — острая выразительность уверенного рисунка органично сочетается со скупой гаммой осенней листвы и серого неба, на фоне которого выделяются стволы старых сосен с их изломанными ветром ветвями.

Заканчивая обзор достижений современных ведущих мастеров китайской гравюры, нельзя не упомянуть характерную своим национальным своеобразием работу молодого художника Северо-Западного Китая Чжан Цзянь-вэня, изобразившего в цветной гравюре „Родная деревня“ тонкое очарование желтых лёссовых холмов Яньани, вырисовывающихся на золотистом фоне неба.

Зеленеет поросший цветущими розовыми кустами мэй-хуа склон горы, на котором пасутся овцы. Юноша пастух, стоящий на вершине горы, пристально устремил свой взгляд на расстилающуюся перед ним вдали знакомую картину Яньани. Сколько мыслей о героическом прошлом этого края возникает при взгляде на эту гравюру! И далекий строгий силуэт пагоды на холме и сохранившиеся пещеры на склонах холмов — все это будит волнующие воспоминания и вызывает горячие чувства в сердцах современных людей Китая.

Гравюры Чжан Цзяньвэня — „Вырезание оконных цветов“, „Рассказ о Китайской Красной Армии“ и другие свидетельствуют о большой одаренности молодого художника и многосторонности его творчества.

Новые достижения китайских мастеров в области цветной гравюры, получившей большое развитие в течение последних четырех лет, позволяют предполагать, что этот вид массового искусства, имеющий замечательные традиции в прошлом, достигнет в дальнейшем высокого расцвета.

Большой популярности гравюры в первые годы после освобождения страны способствовало ее широкое распространение в народных массах в форме общедоступной новогодней лубочной картины.

Учитывая огромное значение лубка как агитационного и массового вида искусства, любимого народом, Народное правительство и Коммунистическая партия сразу же после освобождения Пекина призвали художников усилить работу в области народной картины. К производству массового красочного лубка-гравюры были привлечены опытные резчики и печатники гравюр.



Ли Хуан-минь. Тибетские женщины за изготовлением ковра. Гравюра. 1954 г.



Лян Юн-тай. Там, где не ступала нога человека.  
Гравюра. 1954 г.

пространение в быту трудящихся. Последующие серии этих лубков-гравюр, выпущенных в 1950 году, также вызвали большой интерес как разнообразием новых сюжетов, так и красочной декоративностью и мастерством рисунка.

Огромные тиражи новых лубков (например, в 1950 году было выпущено семь миллионов экземпляров) свидетельствовали об их актуальности и большом распространении среди широких слоев народа.

Уже в 1949 году была выпущена первая серия новогодних картин-гравюр, отличающихся яркостью и оптимизмом.

Для первой серии лубков были использованы гравюры лучших художников-графиков — Ван Ши-го, Чжан Дина, художниц Дэн Шу, Фын Чжэнь и других. Лубки эти очень высоки по технике исполнения. Яркие, сочные краски, тонкая печать, хорошее качество оттисков — все это говорит не только о работе художников, но и о замечательных исполнителях народного лубка-гравюры.

Появление в 1949 году этих новых лубков-гравюр было встречено с большой радостью как крестьянами и рабочими, так и широкой художественной общественностью нового Китая, которая видела в них первые произведения подлинно народного искусства, получившего широкое рас-

Содержанием и основной тематикой современных лубков служили первые преобразования народной власти — земельная реформа, свободные и равноправные выборы, а также отражение других новых явлений в жизни народа. Эти новые лубки с яркими и сочными красками всецело отвечали оптимистическому характеру народной картины.

Развитие в новом Китае полиграфической промышленности и все растущие тиражи новогодних лубочных картин заставили пекинское издательство отказаться от использования ксилографии и переключить производство лубков на массовую литографскую печать, что позволило во много раз увеличить тиражи новых произведений и создать возможность еще большего распространения их по всей стране и за ее рубежами.

Откликаясь на все значительные события в жизни китайского народа, художники лубка создали в последующие годы целый ряд замечательных произведений.

По многочисленным отзывам китайских художественных критиков, народная картина молодого художника Линь Гана — „Чжао Гуй-лань на приеме героев труда“ (1950) является одной из лучших по глубокому раскрытию образов.

Показывая встречу юной героини китайского народа Чжао Гуй-лань с Мао Цзэ-дуном на приеме в Пекинском дворце, художник с большой теплотой воспроизвел мужественный образ юной де-

Чжан Цзянь-вэнь. Родная деревня. Цв. гравюра. 1954 г.



вушки, с риском для жизни спасшей завод от взрыва и потерявшей при этом левую руку.

Мастерство Гу Юаня проявилось не только в создании новой гравюры, но также и в народной картине. Еще в Яньани в 1942 году, после выступления Мао Цзэ-дуна по вопросам литературы и искусства, он создал первые лубки с новым содержанием, которые предназначались для новогоднего украшения дверей, взамен старых картин с изображением „духов ворот“ — хранителей дома. В конце 40-х годов Гу Юанем был создан новый красочный лубок „Народ делит землю и имущество помещиков“, исполненный в традициях старой лубочной картины, плоскостной рисунок которого напоминал старинную китайскую стенопись.

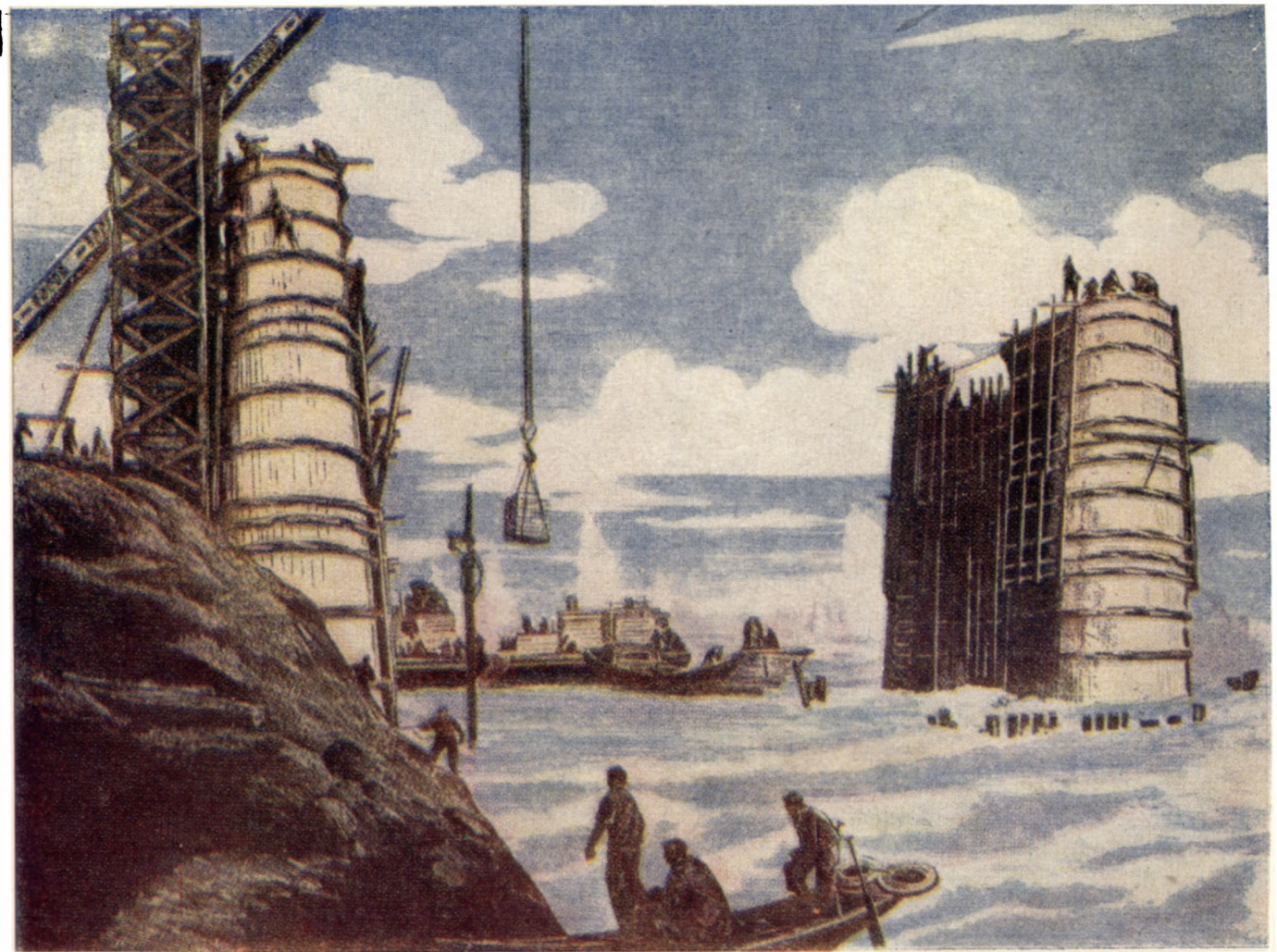
Развитие реалистических принципов в современном искусстве Китая привело Гу Юаня в 1950 году к созданию новой новогодней картины, которая свидетельствует о его успехах в освоении реалистического метода живописи. В картине „Беседа Мао Цзэ-дуна с крестьянами“ Гу Юань изобразил историческое собрание в Яньани, на котором Мао Цзэ-дун рассказывал крестьянам о преимуществе коллективного труда над единоличным и призывал их к созданию первых крестьянских бригад взаимопомощи. Рисуя типические яркие образы крестьян, Гу Юань строит сложную композицию, отражающую сплоченность и единение народа, его глубокую внутреннюю связь со своим руководителем. Мастерство Гу Юаня выразилось и в декоративности этой композиции, характерной для народного лубка.

В течение 1951—1956 годов лубочная народная картина получает в Китайской Народной Республике еще большее распространение. Тираж ее доходит до двухсот миллионов экземпляров в год. Более четырехсот художников принимают участие в создании этого вида массового искусства.

С каждым годом расширяется тематика народной картины. Она отражает великие идеи, волнующие в наши дни все прогрессивное человечество, — борьбу за мир, дружбу между народами — и откликается на все важнейшие события, происходящие в Китае и во всем мире. Главным героем современной лубочной картины является народ Китая — строитель и созидатель нового, социалистического государства. Борьбе за мир посвящена лубочная картина „Крестьяне подписывают Стокгольмское воззвание“ (1950) художницы Дэн Шу, исполненная в своеобразной красочной манере старого народного лубка.

Тема великой и нерушимой дружбы Советского Союза и Китайской Народной Республики занимает важное место в творчестве многих китайских художников. Бескорыстная помощь Советского





Хуан Янь. Строительство нового моста. Цв. гравюра. 1954 г.

Союза в строительстве нового Китая отражена в целом ряде народных картин. Например в работе художника У Дэ-цзу „Учиться у старшего брата — Советского Союза!“ (1951) изображен советский токарь-скоростник, обучающий китайских рабочих своему мастерству. У Дэ-цзу изображает эту сцену наглядно и живо, с характерной для китайского лубка повествовательностью.

Большое количество народных картин посвящено теме повышения культурного уровня трудящихся масс Китая. Среди них выделяются картина Ван Цзюэ „Дворец культуры трудящихся в Пекине“ (1951) и коллективная работа художников Пань Чан-чжэна, У Мин-юна и Чжан Фын-бао „В зимнюю школу“, выразительная по рисунку и прекрасно решенная по цвету. Художники изобразили группу крестьян — мужчин и женщин, направляющихся в школу по зимней дороге, запущенной снегом. Радостные и оживленные, они идут учиться в свободное от полевых работ время. Их яркие одежды красного, зеленого и синего цвета, выделяясь на фоне светлого зимнего пейзажа, придают лубку оптимистическое, бодрое звучание.



Чжан Би-у. Народ и армия — единая семья. Лубок. 1950 г.

Известные художники „го хуа“ — Ли Кэ-жань, Е Цянь-юй, Чжан Дин и другие проявили себя как мастера лубка, создав целый ряд интересных произведений, отмеченных живым восприятием народных традиций.

В 1952—1953 годах к созданию лубочных картин были привлечены и старые мастера, работавшие в этой области еще до освобождения страны. Среди них большой известностью пользуются художники Ли Му-бай и Чжан Би-у, создавшие ряд хороших новых картин. Работа Чжан Би-у „Народ и армия — единая семья“ отличается реалистической трактовкой. В ней, как и в других работах Чжан Би-у, много занимательной повествовательности.

За последние годы создано также много лубочных картин, отражающих преобразования в быту народа и образно рассказывающих о борьбе с пережитками в сознании людей. В интересной повествовательной форме, в виде целого ряда последовательных изображений, художники рассказывают о борьбе молодежи за новые бытовые отношения. На эту тему выполнен целый ряд радостных, оптимистических лубков, свидетельствующих о значительности этой темы в народном искусстве Китая.

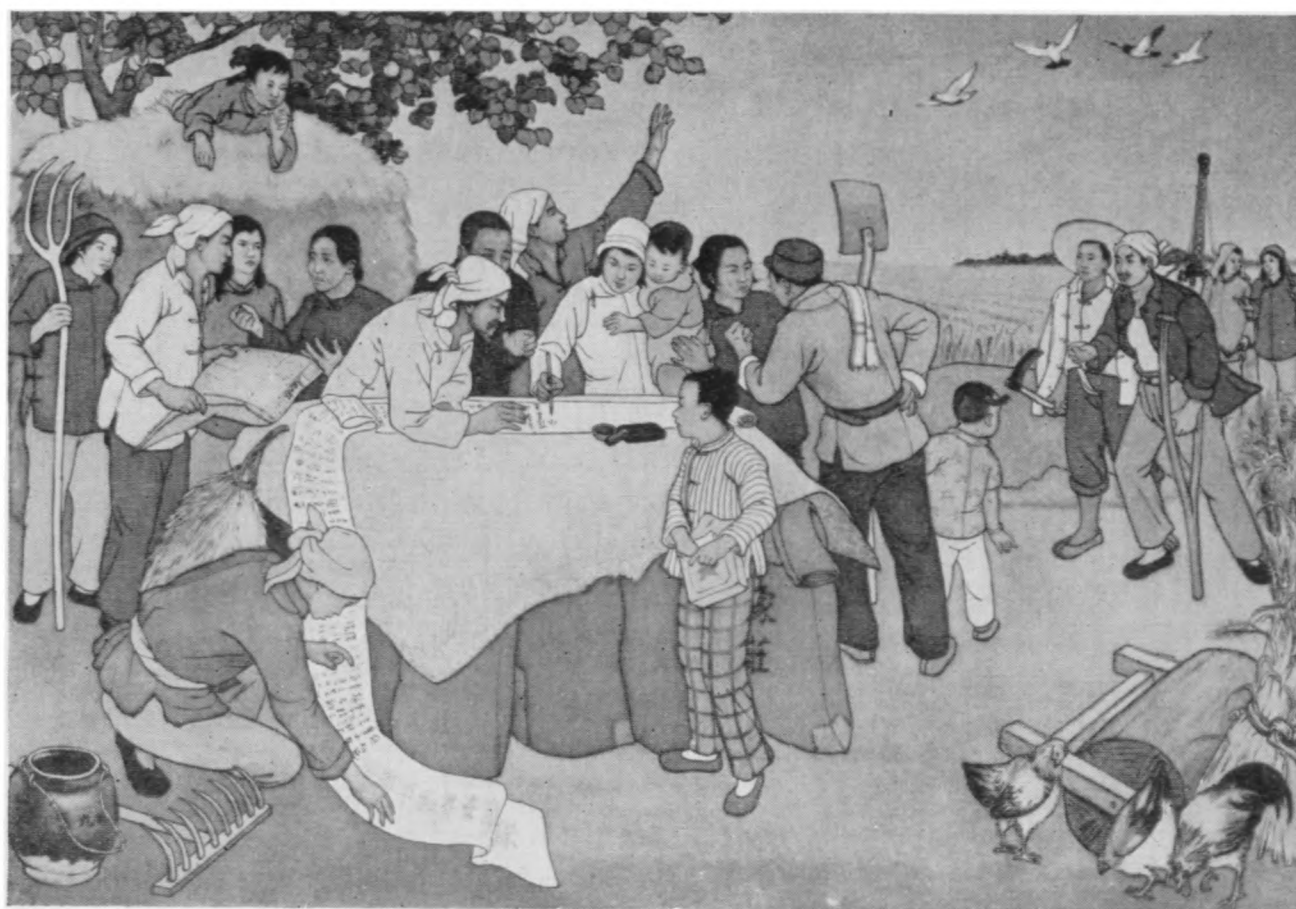
Среди произведений этой группы можно отметить лубок Лэй Чжэн-миня „Регистрация брака“ (1953), в котором художник хорошо подметил особенности характеров и взаимоотношения всех присутствующих в загсе. К этой же теме, посвященной раскрепощению женщины и ломке старого феодального уклада в китайской деревне, относится и работа Чжан Би-у „Повесть о новом браке“ (1951), поэтично показывающая новое явление в жизни народа.

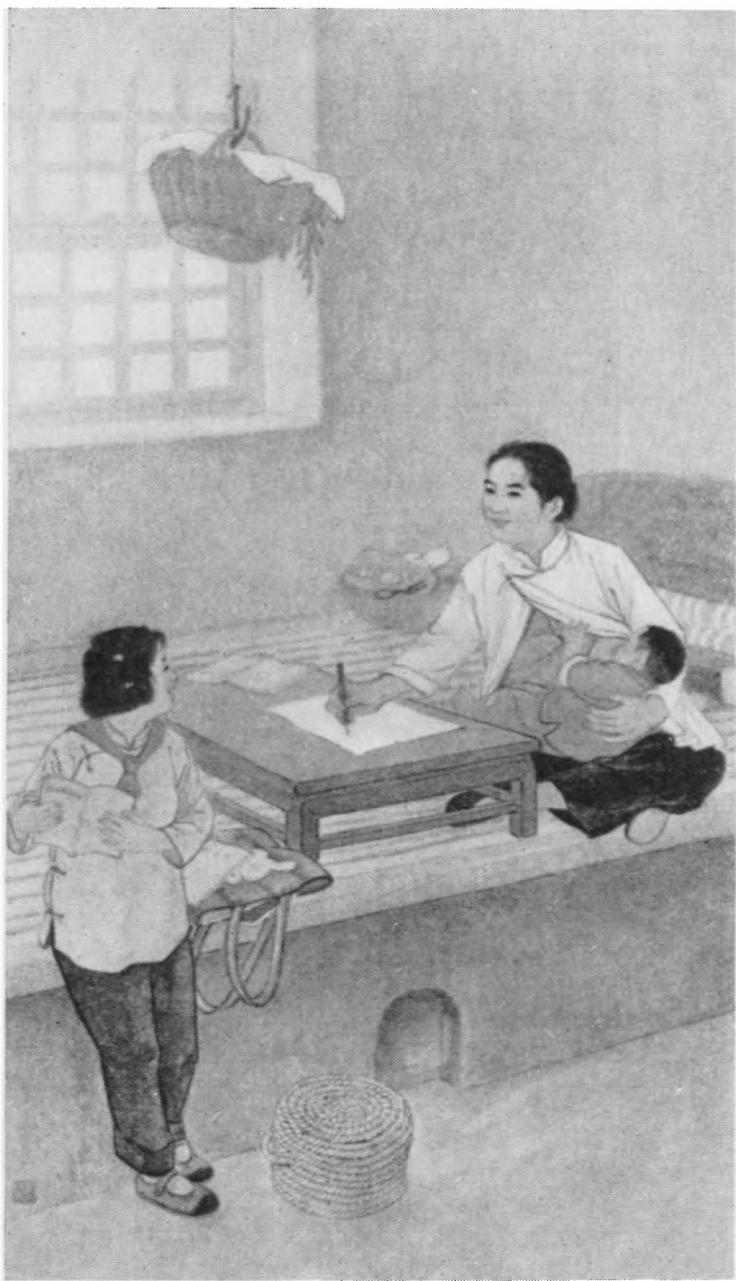
Одна из лучших современных народных картин — „Отец и мать идут в вечернюю школу“ (1954) известного художника Ли Цюня — раскрывает с живой непосредственностью народного лубка большую и важную тему о возникновении новых человеческих взаимоотношений в быту китайских крестьян.

Разнообразие сюжетов, доходчивость, способность лубка быстро откликаться на все происходящее в окружающей действительности, высокая идейность замысла, а также прекрасное качество литографской печати сделали его в настоящее время самым популярным и любимым видом искусства китайского народа.

Но вместе с тем нельзя не отметить, что лубочные картины последних лет начали терять свою специфику и часто их трудно отличить от литографских репродукций других категорий живописи. Становится все труднее понять, например, почему прекрасная акварель художницы Цзян Янь „Проверим маму!“ (1953) не является народной лубочной картиной, хотя по своему содержанию и по

Дэн Шу. Крестьяне подписывают Стокгольмское воззвание. Лубок. 1950 г.





Цзянь Янь. Проверим маму!  
Цв. тушь. 1953 г.

характеру исполнения очень близка к ней, а работа художника У Цзинь-бо „Соревнование в поле“ (1954) является лубочной народной картиной, хотя характером раскрытия сюжета, сложным построением композиции и живописной нюансировкой отдельных деталей она скорее напоминает станковую живопись маслом.

Эта утрата специфики лубка и все больший отрыв от лучших традиций старой новогодней картины очень ярко ощущается даже в работах недавнего времени — в лубке Чжэнь Мо-гуана „Рабочий санаторий на озере Сиху“ (1953) и в интересной по сюжету народной картине художников Юнь И-цан и Лю Дэ-чжэн „Споём песню и проводим делегатов!“ (1954).

Назревшие вопросы об утрате специфики лубка и о дальнейшем пути развития этого важного вида агитационного искусства вызывают среди китайских художников и искусствоведов, а также и издательских работников много разноречивых мнений и высказываний. Для разрешения спорного и волнующего всех вопроса о том, какой вид современного лубка более всего отвечает требованиям народа, был произведен широкий опрос среди его главных потребителей — трудя-

щихся деревни и города, который вызвал целый ряд горячих откликов и пожеланий, полученных из различных областей страны.

Первое требование, которое было предъявлено художникам лубка, — это желание видеть оптимистические картины, рассказывающие о счастье новой жизни. Если в старом новогоднем лубке можно видеть только мечту народа о счастье, то теперь, когда она осуществилась, надо показать все лучшее, что приходит с каждым днем в жизнь победившего народа. Много упреков было получено по адресу тех художников, которые показывают на своих картинах не людей, а только новые сложные технические приборы и машины. Было высказано также много пожеланий видеть в народ-

ных картинах образы новых людей труда, их героические подвиги, чтобы они могли воодушевлять и помогать людям в преодолении трудностей.

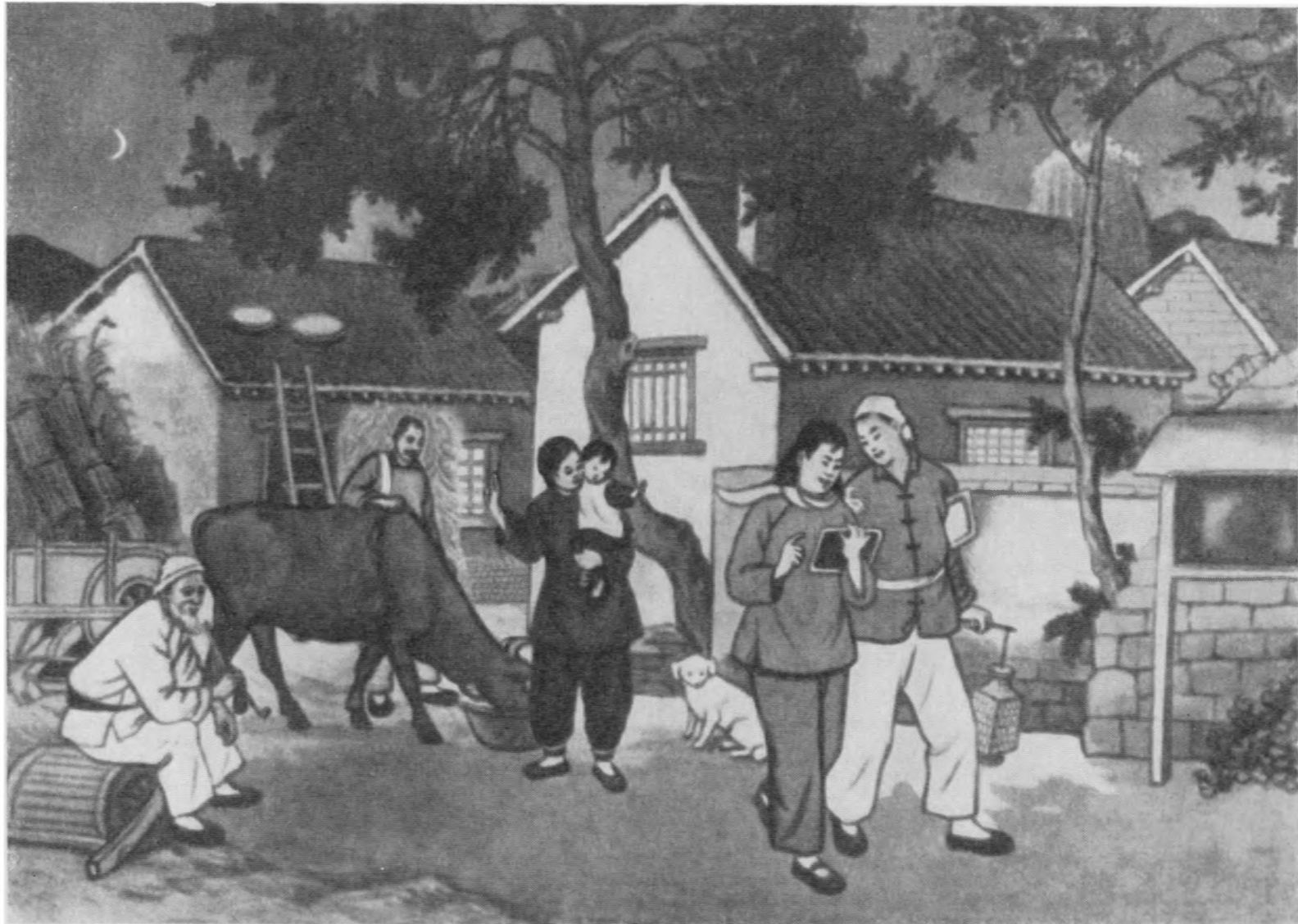
Во многих отзывах высказывалось пожелание иметь лубочные картины, поэтично раскрывающие новые отношения людей, воспевающие красоту юношеской любви.

Указывая и напоминая художникам, что лубочная картина служит украшением жилища и должна радовать людей, трудящиеся выдвинули также ряд справедливых требований к ее художественным качествам, упрекая художников в отсутствии у них чувства декоративности и утрате ими лучших традиций в этой области.

Эти высказывания и пожелания трудящихся были с большим вниманием восприняты современными мастерами народной картины и, надо полагать, покажут свои результаты в ближайшем будущем.

По своему характеру и агитационному значению к лубочной картине близко примыкает своеобразный вид графического искусства Китая — так называемые „книжки-картинки“, получившие в последние годы огромное распространение по всей стране. О попу-

Ли Цюнь. Отец и мать идут в вечернюю школу. Лубок. 1954 г.



лярности книжек-картинок у населения свидетельствует их выпуск в 1952—1953 годах в количестве более двух тысяч наименований, общим тиражом около двадцати миллионов экземпляров.

Эти книжки небольшого, удобного формата, часто с красивыми цветными обложками, содержат около ста, а иногда и более двухсот рисунков, связанных общей повествовательной темой и сопровождающихся коротким простым текстом.

Книжки-картинки появились в Китае около пятидесяти лет тому назад и предназначались главным образом для детей, но в настоящее время, в связи с тем, что тематика их произведений значительно изменилась, они получили распространение и среди взрослого населения. Книжки-картинки ввиду своей наглядности и доходчивости имеют большое воспитательное и познавательное значение, так как приобщают к современной и классической литературе огромный круг читателей.

Еще в дореволюционное время многие книжки-картинки отражали прогрессивные взгляды своего времени, иногда в форме злой сатиры, бичуя отрицательные стороны старого общества.

В период гоминдановского правления многие передовые писатели и художники перерабатывали для книжек-картинок лучшие, прогрессивные произведения, за что неоднократно подвергались репрессиям, а их работы конфисковывались и уничтожались.

Лю Цзи-ю. Иллюстрация из книжки-картинки „Учитель Дун Го“. 1954 г.



Но, несмотря на то, что в целом этот вид искусства носил демократический характер, содержание большинства книжек отражало феодальные, реакционные идеи и понятия и не отвечало народным запросам.

В настоящее время тематика книжек-картинок в корне изменилась. Их содержанием служат лучшие классические и современные произведения, которые несут идеи гуманизма и патриотизма, рассказывают о новой жизни и ее явлениях.

В создании современных книжек-картинок принимают участие многие крупные художники и писатели, стремящиеся приобщить широкие народные массы к культуре и знаниям. Монохромные рисунки книжек-картинок выполняются четкими выразительными штрихами на белом фоне. Многие художники, специализирующиеся в создании иллюстраций для книжек-картинок, как Лю Цзи-ю, Чэнь Юань-ту и другие, широко используют в своем творчестве лучшие традиции национального рисунка с его выразительностью линий и ясным построением композиции.

Большой любовью у населения Китая пользуется книжка-картинка „30 лет Коммунистической партии Китая“ с рисунками Гу И-чжоу и У Цзинь-бо, которая, по образному выражению художника Ли Цюня, служит „популярным справочным пособием для изучения истории китайской революции“.

Не меньшую известность получила книжка-картинка „Срочное донесение“ (носящая на русском языке название „Письмо с петушиными перьями“). Она составлена Дун Цзоу-сянем по рассказу известного революционного писателя Хуа Шаня и иллюстрирована замечательными по своей выразительности рисунками художника Лю Цзи-ю. Это история о мужественном мальчишке-пастушке Хай Ва, вожатом пионерского отряда одной из деревень на севере Китая, который благодаря своей сообразительности и исключительной отваге сумел обмануть японских оккупантов и доставить срочное донесение командиру партизанского отряда. Лю Цзи-ю создал в своих предельно лаконичных рисунках обаятельный образ Хай Ва, который вызывает чувство огромной симпатии у самого широкого китайского зрителя.

Известную современную автобиографическую повесть „На фарфоровом заводе“ писателя-самоучки Гао Юй-бао с большим тактом изложил для книжки-картинки Сюй Гуан-юй под названием „Молодой рабочий“. Художники Лу Тань, Ван Сюй-ян, Вэнь Цин-юй, Чжоу Ли и Тэн Чжи-ан создали к ней сто три иллюстрации, дающие яркое и конкретное представление о горькой и тяжелой жизни подростка, работавшего в годы японской оккупации на фарфоровом заводе.

В книжках-картинках можно встретить и популярные народные сказки; к их числу принадлежит наглядно иллюстрированная художником Чэнь Юань-ту сказка „Умная жена“.

Огромной популярности достигла книжка-картинка „Учитель Дун Го“, составленная Дун Цзоу-сянем по мотивам древней басни „Чжуншаньский волк“, написанной в V—III веках до нашей эры. Тонкие по мастерству иллюстрации к этому произведению выполнил Лю Цзи-ю, показав прекрасное знание национальных традиций и умение конкретно передать в рисунках исторические особенности и быт Древнего Китая. Иллюстрации Лю Цзи-ю отличаются выразительностью и законченностью композиции, своей образной повествовательностью они помогают еще глубже раскрыть содержание повести.

Ликвидация неграмотности и непрерывное повышение культурного уровня народных масс Китая являются верным залогом того, что в ближайшие годы книжки-картинки получат еще большее значение.

Большого развития достиг в последние годы и политический плакат, этот сравнительно молодой для Китая вид агитационно-массового искусства.

Еще в 1948—1949 годах, окрыленные успехом Народно-освободительной армии, китайские художники приступили к изданию художественных литографских плакатов, но в то время не было еще прочной полиграфической базы на севере страны. Несмотря на все эти трудности, все же незадолго до окончательного освобождения страны был выпущен ряд работ, показывающих большие сдвиги и в этой новой области.

После освобождения страны политический плакат приобрел еще большее значение, как одна из наиболее доступных и доходчивых форм массовой агитации.

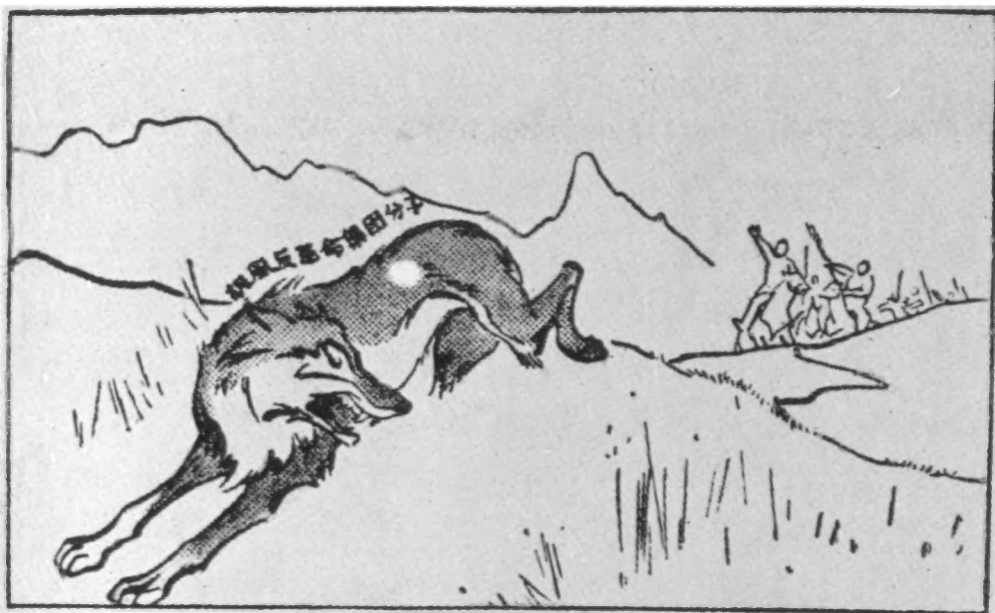
В целом ряде плакатов, выпущенных в течение восьми лет, как и в лубочной картине, нашли свое воплощение такие животрепещущие вопросы современности, как защита мира и укрепление дружбы между народами.

Тема борьбы за мир нашла свое яркое раскрытие в великолепном плакате художника Шао Юй „Голуби мира“ (1952), получившем огромную известность. Стремясь передать радость мирной жизни, Шао Юй изобразил группу детей в праздничный день, стоящих на фоне голубого неба и овеваемых свежим порывом теплого летнего ветра. На переднем плане девочка-пионерка в темно-голубом платье, развевающимся от быстрого движения, выпускает в синеву неба большого белого голубя. Вверху, как легкое облачко, расположены строки стихов: „В защиту мира во





Цзян Чжао-хэ. Мы требуем мира! Плакат. 1953 г.



一 狼被人們追趕得走頭無路。



二 狼說：「親愛的東郭先生，請讓我在你的書箱裏再躲一次吧！我實在是個從不吃人的好狼。」



всем мире! Против агрессивных войн! Выше знамя мира! Пусть голубь мира взвьется ввысь!» Плакат отличается особой четкостью композиции. Прозрачные светлые краски голубовато-синих оттенков оживлены алыми пятнами праздничных флагов и красным пионерским галстуком девочки.

Большой популярности достигли плакаты на эту же тему художников Цзян Чжао-хэ, Ша Гэньши и других, выпущенные в связи с организацией Конференции сторонников мира стран Азии и Тихого океана, состоявшейся в Пекине в 1952 году. По своей выразительности, свежести цвета и национальному своеобразию в рисунке особенно привлекает плакат Цзян Чжао-хэ «Мы требуем мира!», изображающий молодую женщину, стоящую со своим сыном пионером. Воля и решимость китайских женщин бороться за мир хорошо подчеркнуты во всей фигуре и в крепко сжатом кулаке левой руки. Изображение летящего голубя позади фигуры усиливает эмоциональное воздействие плаката.

Среди огромной массы плакатов, выпускаемых в настоящее время, надо отметить появление множества работ воспитательного характера, призывающих к дисциплине труда, к повышению его производительности и образно раскрывающих новое отношение к труду передовых рабочих и крестьян. К их числу принадлежат плакаты известных художников У Дэ-цзу „Отвечаем перед родиной за качество продукции!“, Чэнь Син-хуа „Построим наше счастье на века!“, а также плакаты Ань Линя, Цай Жэнь-хуа и других.

Плакат Чжоу Лин-чжао „Учитесь боевому духу на примере Великого похода! Покоряйте природу, чтобы строить нашу родину!“ (1953) призывает молодежь к подвигам; он изображает молодую девушку — геологоразведчика, смело поднимающуюся с отрядом исследователей на горные кручи. Тема героического прошлого раскрыта художником при помощи введения в композицию тематического отдельного изображения Великого похода, выделенного цветом и замкнутого в рамку.

Осваивая все больше богатство художественных приемов плакатного рисунка, современные китайские художники создают на основе этого изучения произведения глубоко национальные по форме, отличающиеся высоким идейным и художественным качеством.

В течение последних лет многочисленные художники карикатуры непрерывно совершенствуются в мастерстве и повышают свой идейный уровень, что помогает им правильно и с большой сатирической остротой откликаться в художественной форме на злободневные политические события международной жизни, а также высмеивать и бичевать уродливые явления в жизни своей страны.

Еще в конце 40-х годов на севере страны, когда широкие народные массы активно начали участвовать в освободительной войне и в борьбе с внутренней реакцией, можно было наблюдать большое распространение сатирических плакатов и рисунков, которые иногда исполнялись художниками углем и тушью прямо на стенах зданий. К этому же времени относится и широкое участие художников карикатуры в периодической прессе. Активное участие в развитии карикатуры тех лет, как уже говорилось, принимали художники Чжан Дин, Чжу Дань, Динь Да-мин и другие, создавшие острый гротесковый образ предателя родины Чан Кай-ши.

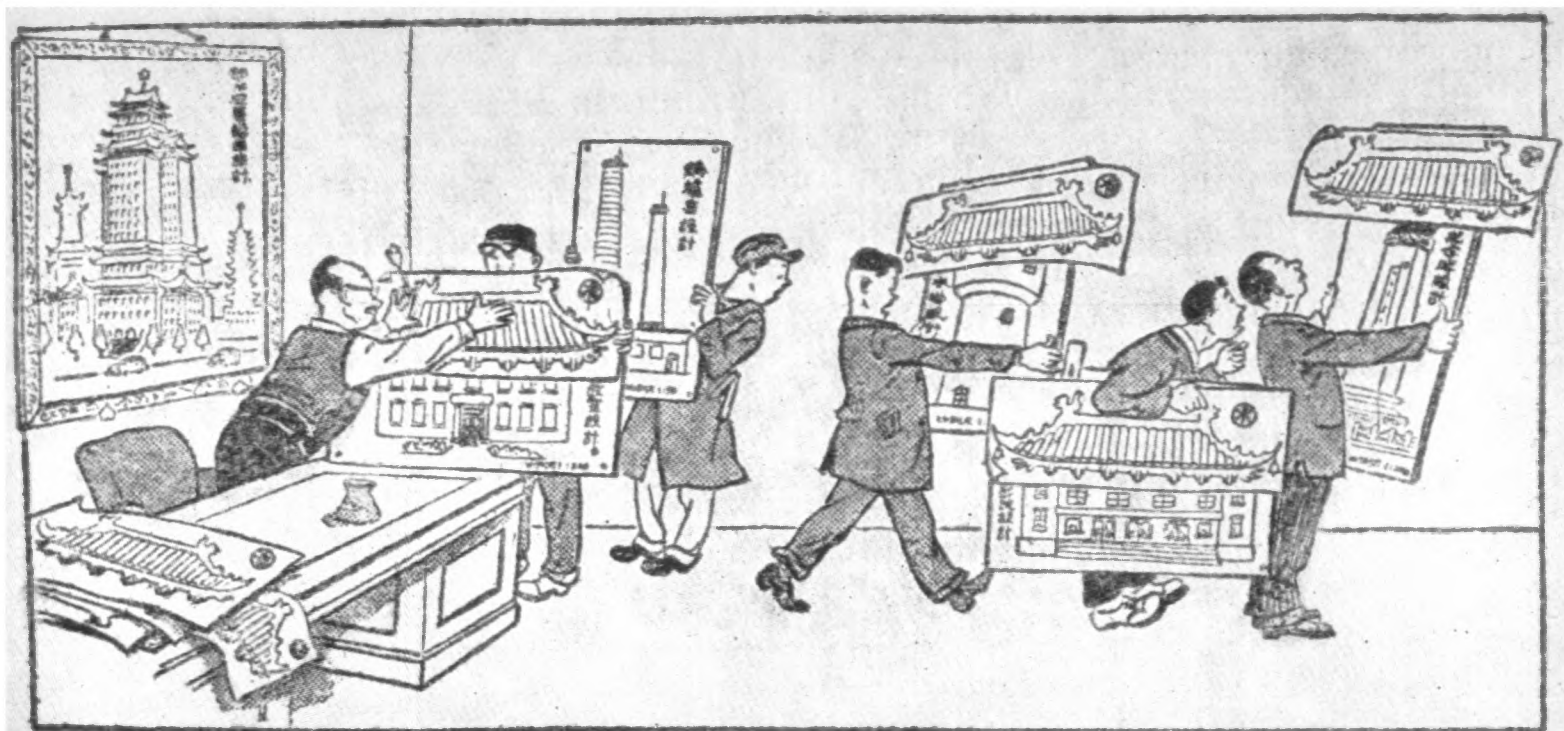
Среди современных китайских художников сатиры одно из первых мест занимает Хуа Цзюнь-у, автор многих хорошо известных карикатур, получивших широкую популярность. Его многочислен-

ные карикатуры на международные темы выполнены с большой экспрессией и отличаются ясным раскрытием замысла. С большим мастерством он разоблачает в своих последних работах антинародную деятельность Ху Фына, которая в течение ряда лет была направлена на подрыв революционных завоеваний китайского народа.

Хуа Цзюнь-у в целом ряде своих карикатур остро бичует Ху Фына. В лаконичной и выразительной по рисунку карикатуре „Хорошие друзья“ (1955) он изображает Ху Фына в виде пожилого мужчины, закрывающего веселой, улыбающейся маской свое злобное лицо с застывшей гримасой и обнимающего в то же время человека с повязкой на глазах, на которой написано „анархизм“. В другой своей карикатуре — „Взаимосвязь“ — Хуа Цзюнь-у обличает Ху Фына в связи с контрреволюционной гоминдановской кликой, изображает его низкопоклонствующим и угодливо склонившимся перед агентом гоминдановской разведки, стоящим с бичом в руках. Хуа Цзюнь-у отличается от других художников сатиры лаконизмом и простотой своих рисунков, легко понятных широким массам.

Успехи в области современной карикатуры ощутительны и в творчестве других мастеров сатиры. Острой политической злободневностью отличаются работы художника Чжоу Ши, широко известного под псевдонимом Ми Гу, работавшего в 40-х годах в Яньани в Академии искусств имени Лу Синя и проводившего в 1940 году в Шанхае и Гуандуне большую подпольную работу. В настоящее время Ми Гу является редактором сатирического

Мяо Ди. Типовое проектирование. Карикатура. 1955 г.



журнала „Маньхуа“, работая также и в других периодических изданиях Шанхая. В числе его талантливых работ можно назвать известную карикатуру „Разные дороги — одно направление“ (1949), сатирически раскрывающую общность всех реакционных агрессивных сил мира. Разоблачение антинародной деятельности Ху Фына также нашло отклик в его творчестве. Ми Гу изобразил Ху Фына в виде театрального персонажа в костюме китайского полководца, танцующего под оркестр, над которым написано „контрреволюция“. Это своеобразное решение очень характерно для творчества художника, вносящего обычно в свои сатирические рисунки элементы национального своеобразия.

В области карикатуры работают также художники Е Цянь-юй, Чжан Ло-пин и Тэ Вэй, творчество которых не связано целиком с сатирой. Очень остроумно решена Тэ Вэем, давно работающим в области плаката и карикатуры, его новая работа, посвященная разоблачению Ху Фына. Художник строит карикатуру „Новый вариант сказки об учителе Дун Го“ (1955) в повествовательной форме иллюстраций книжек-картинок, используя популярную сказку о прямодушном учителе Дун Го, который чуть не погиб, доверив свою жизнь хищному волку. Тэ Вэй создает три выразительных рисунка, изображая на первом последователя лживых теорий Ху Фына в виде голодного волка, который бежит, преследуемый людьми. На втором рисунке художник, подходя очень близко к ситуации, сложившейся в сказке, рисует встречу волка с ученым, который имеет облик современного китайского учителя. Подражая известным словам сказки, волк, стремясь обмануть учителя, произносит: „Дорогой учитель Го, прошу, спрячь меня еще раз в твой сундук для книг! Я действительно хороший волк и не ем людей“. На третьем рисунке, уже в противоположность событиям, развернувшимся в старой сказке, ученый, не доверяя волку, со словами: „Ну нет, на этот раз я уже научен!“ — убивает его.

Эта повествовательная карикатура, исполненная в традициях национальной формы, ярко показывает отношение китайской общественности к антинародной деятельности Ху Фына.

Борьба с украшательством в современной архитектуре, которая в течение последних лет ведется в Китае, также нашла свое отражение в интересной карикатуре художника Мяо Ди „Типовое проектирование“. Художник создал сатирические образы руководителей проектно-строительных организаций, которые хотят украсить все новые, строящиеся здания подряд, невзирая на их назначение, парадными, торжественными дворцовыми крышами, утверждая, что в этом заключается „национальный стиль“. Мяо Ди остроумно высмеивает это увлечение, рисуя группу архитекторов,

которые держат в руках проекты новых заводов, магазинов и других зданий, к которым прикреплены исполненные на отдельных листах изображения старинных крыш с поднятыми углами и украшениями.

Подлинная народность и национальное своеобразие, лежащие в основе творчества современных китайских художников сатиры, делают их произведения близкими и понятными широким народным массам нового Китая. Все это позволяет высоко оценивать их достижения, особенно учитывая сравнительно недавнее появление политической карикатуры в Китае.

## СКУЛЬПТУРА

После освобождения страны большие успехи можно видеть и в китайской скульптуре, почти совсем было угасшей в период гоминдановского правления.

Китайская скульптура имеет большие художественные традиции, сложившиеся в феодальную эпоху как в монументальной пластике, так и в погребальной скульптуре, а также и в народном искусстве резчиков по дереву, камню и кости. Несомненно, что изучение и использование всех лучших, прогрессивных достижений пластического искусства прошлых веков будут способствовать еще большему расцвету современной скульптуры.

Выступление Мао Цзэ-дуна в Яньани в 1942 году по вопросам литературы и искусства нашло горячий отклик среди прогрессивных скульпторов Китая, многие из которых находились в то время под большим воздействием формалистического искусства Западной Европы и Америки. Прогрессивные скульпторы, как и художники, восприняли со всей серьезностью указания партии о необходимости создания искусства для народа, они стали повышать свой идейный уровень и в первые же годы после освобождения страны показали значительные достижения в своем творчестве.

Тесное соприкосновение скульпторов с жизнью народа, пафос великих строек и ощущение новой действительности — все это вдохнуло новые силы в их творчество.

Уже произведения китайских скульпторов 1950—1951 годов позволяли говорить о ярко выраженном стремлении к созданию монументальной пластики, героических образов победившего народа.

Эти успехи в становлении новой реалистической скульптуры можно было видеть в произведениях Ван Чао-вэня, Лю Кай-цюя, Чжан Сун-хэ, Гу Да и других мастеров, работавших в первые годы после освобождения страны.



Ван Чао-вэнь.  
Лю Ху-лань. Гипс.  
Около 1950 г.



Ху а Тянь-ю. Труд рабочих и крестьян. Барельеф. Гипс. 1950 г.

Ван Чао-вэню принадлежит создание волнующего образа народной героини Лю Ху-лань, которую китайский народ часто образно называет „наша Зоя“. Стремясь передать непреклонную волю славной дочери китайского народа, ее верность Коммунистической партии Китая, Ван Чао-вэнь создал мужественный, героический образ юной партизанки, замученной гоминдановской кликой. В энергичной фигуре девушки, как бы стремящейся вперед, скульптор раскрывает мужество партизанки, ее готовность пойти на муки, умереть, но не изменить делу народной борьбы. Обобщенный и типический образ героини Лю Ху-лань, созданный Ван Чао-вэнем, пользуется большой любовью народа. Эта статуя считается одним из лучших произведений современной китайской монументальной скульптуры.

К тому же времени относятся и первые достижения молодого скульптора Чжан Сун-хэ, который в течение многих лет был на партийной работе в частях Народно-освободительной армии и принимал непосредственное участие в партизанской борьбе. Только с 1943 года, после демобилизации из армии, он смог приступить к творческой работе в области скульптуры. Значительное мастерство художника показывает его монументальная группа „Партизаны“ (1951), отразившая революционную романтику народной борьбы. Чжан Сун-хэ в образах молодой девушки и юноши, зарывающих мину на пути врага, добился яркого раскрытия мужественных образов народных мстителей, придав их позам пластичную выразительность.



Известный и уже сложившийся в годы народной борьбы представитель реалистического направления скульптор Лю Кай-цюй с первых лет освобождения страны нашел новые пути для своего творчества. Используя народную традицию украшать скаты кровли скульптурой, Лю Кай-цюй вылепил в 1949 году с большим мастерством большую группу для украшения крыши Дома крестьянина в Пекине. Реалистические и живые образы работающих и отдыхающих крестьян хорошо связаны между собой единством замысла и гармонично входят в архитектуру здания, показывая замечательный синтез скульптурных и архитектурных форм.

Скульптурный портрет еще до недавнего времени был редким явлением в искусстве современного Китая, и поэтому особенно привлекают внимание ранние работы в этой области Лю Кай-цюя, Ван Чао-вэня, Чжан Сун-хэ и Гу Хао, создавших ряд убедительных образов.

Вспоминая скульптурные работы первых лет после освобождения страны, нельзя не назвать барельеф Хуа Тянь-ю „Труд рабочих и крестьян“ (1950) с его крепко построенной композицией и ярким раскрытием замысла. Тема дружбы, связывающей рабочих и крестьян нового, народного Китая, также интересно решена Хуа Тянь-ю в большой скульптурной группе „Рабочий показывает крестьянину модель трактора“, где простота и сдержанность в позах и постановка фигур хорошо связаны с выражением глубокой идеи произведения.

Реалистические основы новой скульптуры, которые уже ярко проявились в произведениях первых лет после образования Китайской Народной Республики, продолжали развиваться и далее, о чем свидетельствует целый ряд новых произведений китайских скульпторов, созданных в последующие годы.



Ч ж а н С у н - х э. Партизаны.  
Гипс. 1951 г.

Большие творческие достижения как в области идейного замысла, так и художественного мастерства можно видеть в работах скульптора Сяо Чуань-цзю, создавшего в 1952 году монументальную группу „Союз рабочих и крестьян“. Пластическое решение этой скульптуры просто по замыслу и хорошо связывается с реалистическими, жизненными фигурами крестьянки и рабочего, держащих победоносное знамя революции в своих крепких руках. Сяо Чуань-цзю изобразил рабочего с протянутой вперед рукой, указывающей путь молодой крестьянке, стремясь в этом жесте выразить руководящую роль рабочего класса в народной борьбе и строительстве нового государства.

Этому же автору принадлежит очень удачная по характеристике образа статуя „Рабочий на охране завода“ (1951), в которой передана бдительность и настороженность человека, находящегося на боевом посту.

Задача в создании полноценного художественного образа, вставшая перед скульпторами нового Китая, нашла свое воплощение в целом ряде работ, исполненных в 1953—1956 годах.

Нельзя, однако, не упомянуть при этом, что большинству произведений современной скульптуры этих лет еще недостает подлинного мастерства в раскрытии психологических сторон образа. Многие работы, показывающие людей труда, часто еще идут от передачи внешнего облика человека и лишены художественного, творческого осмысления натуры.

Новые достижения современной скульптуры Китая можно видеть в целом ряде произведений, которые были экспонированы на Второй всекитайской выставке в 1955 году.

Китайская художественная критика справедливо отмечает удачные работы скульпторов Чжоу Юй-куна, создавшего статую „Крестьянин с зерном“, вылепленную с большой эмоциональной выразительностью, и Юань Сяо-цина, исполнившего динамичную, живую и пластичную группу „Отставшие овцы“, в которой образ юного пастуха невольно ассоциируется с героем известной повести Хуа Шаня мальчиком Хай Ва.

Большим лиризмом отмечена также группа Пань Хао „После уроков“, трогательно и жизненно передающая образы детей, воздвигающих из земли и песка модель плотины. Здесь чувствуется умение Пань Хао хорошо передать внутреннюю взаимосвязь и показать большой замысел в простом и обыденном.

Обзор достижений современных скульпторов Китая был бы неполным без упоминания об их коллективной работе над сооружением грандиозного монумента на площади Тяньаньмынь, посвященного памяти погибших борцов революции. Эта работа, осуществлен-

ная коллективом скульпторов под руководством Лю Кай-цюя, создавалась в течение ряда последних лет. Основные части монумента по своей форме связаны целиком с национальными традициями мемориальных памятников Китая. Четырехугольный монументальный пилон высотой 34 метра, увенчанный сложным навершием, возвышается на широкой двухступенчатой террасе, украшенной резными мраморными балюстрадами и широкими лестницами, поднимающимися к пилому. К этой работе привлечены были также народные мастера — резчики по камню, создавшие уже ряд прекрасных деталей. Выполнены эскизы барельефов, в которых отражены восемь эпизодов из истории освободительной борьбы китайского народа на протяжении ста лет.

### ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Успешное строительство нового, народно-демократического государства и непрерывное улучшение материальных жизненных условий трудящихся создали в стране широкие возможности для развития народного творчества в области производства различных художественных изделий.

Уже с древности высоко ценились не только у себя на родине, но и во всем мире великолепные изделия китайских мастеров — шелковые узорчатые ткани, декоративные вышивки, лаки, резные камни и другие виды богатого творчества народа. Заслуженной славой пользовался и китайский фарфор, который на протяжении тысячи лет вывозился в далекие страны Азии и Европы, где вызывал бесчисленные подражания.

Современные мастера и художники, работающие в области производства художественных изделий, творчески используя богатое художественное наследие, возрождают лучшие народные традиции. Огромная творческая фантазия, декоративность, свобода композиционного решения, разнообразие художественных приемов — все это, созданное на протяжении веков безымянными мастерами-умельцами, широко используется современными резчиками, керамистами, ткачами, лакировщиками и другими специалистами, работающими над украшением быта трудящихся нового Китая. Изучение лучших художественных традиций прошлого помогает многочисленным художникам и мастерам прикладного искусства глубоко и правдиво претворять в художественной форме новые, значительные явления окружающей их жизни.

С конца XIX века прикладное искусство Китая находилось в состоянии упадка. Превращение страны в полуколонию империа-

листических держав тяжело отозвалось на производстве художественных изделий. Низкая оплата труда, а также чуждые народным традициям требования экспортного рынка — все это в начале XX века привело к значительной утрате мастерства и художественного вкуса. Многие отрасли художественно-декоративного искусства в этот период почти исчезли или влачили жалкое существование.

С приходом к власти клики Чан Кай-ши положение художественных промыслов еще более ухудшилось. Непосильные налоги разоряли народ, многие мастерские закрывались. Опытные старые мастера часто должны были менять свою профессию ввиду отсутствия заказов и рынков сбыта. Так, известный мастер вырезок из бумаги Чжан Юн-шоу в течение ряда лет работал как кули, а опытный старый керамист У Лун-фа тоже не мог найти применения своему мастерству.

Замечательное прикладное искусство Китая, созданное творческими усилиями многих поколений, стояло на краю гибели и полного исчезновения.

Освобождение страны создало новые условия для развития и возрождения всех видов народного творчества, и в первую очередь в области прикладного искусства. Благодаря всесторонним и неустанным заботам Коммунистической партии Китая и постоянному вниманию Народного правительства в первые же годы после освобождения были приняты меры к возрождению национальных традиций художественного ремесла.

Уже в 1949 году в Пекине началась реорганизация различных отраслей прикладного искусства. Одним из самых важных мероприятий было привлечение преподавателей и студентов художественных училищ, которые установили связь с различными промыслами на местах и с опытными старыми мастерами. Совместными усилиями художников и мастеров налаживались первые шаги нового прикладного искусства. Это содружество было весьма ценным и дало возможность быстро восстановить целый ряд местных производств художественных изделий. Правда, в то время в творчестве народных мастеров подчинение старым, феодальным традициям было еще весьма значительным, о чем свидетельствовали различные виды художественных изделий, экспонировавшиеся на выставке китайского искусства в Москве и Ленинграде в 1950 году, но уже в последующие годы вместе с повышением жизненного уровня трудящихся и нарастающего интереса к искусству начинает все отчетливее намечаться значительный отход от устаревших образов и сюжетов. В произведениях художников и народных мастеров последних лет все чаще можно видеть поиски новой формы, близкой и понятной широким массам трудящихся. Глубокие преобразо-

вания, происходящие в стране, оказывают огромное воздействие на творчество мастеров прикладного искусства.

Разнообразные новые художественные изделия с каждым годом все больше входят в жизнь и быт китайского народа, они украшают его жилища, радуя своей неиссякаемой творческой фантазией.

## Ф а р ф о р

Среди различных видов китайского прикладного искусства наиболее значительное место всегда занимала керамика, производство которой в Китае существовало уже в III тысячелетии до нашей эры. Замечательные достижения художников и мастеров передавались из поколения в поколение и, постоянно совершенствуясь, обогащались в каждую эпоху новыми творческими успехами. Улучшая и совершенствуя керамическую массу путем введения полевого шпата и особой белой глины — каолина, китайские керамисты уже в V—VI веках создали фарфоровые изделия, производство которых в других странах началось значительно позднее (в Корее с X в., в Японии с XVI в., а в европейских странах стало известным только в XVIII в.).

На протяжении тысячи лет китайский фарфор заслуженно пользовался мировой славой и вызывал бесчисленные подражания в различных странах. Благородство простых спокойных форм сосудов, красота сверкающих цветных глазурей, белизна массы и декоративность росписей — все это показывало не только умение выявить блестящие качества такого материала, как фарфор, но также свидетельствовало о постоянных творческих поисках и достижениях безымянных мастеров-керамистов.

Производство керамики развивалось с древности как на севере, так и на юге страны. В многочисленных керамических мастерских работали тысячи мастеров. Несмотря на тяжелые условия труда и жестокую эксплуатацию, они создавали разнообразные изделия, в которых проявился высокий художественный вкус народа.

С середины XIX века в производстве керамики начинает ощущаться упадок, обусловленный тяжелыми экономическими условиями полукOLONиального существования Китая.

Утрата мастерами лучших достижений прошлого вызвала в конце XIX века появление низких по качеству изделий, в которых можно видеть лишь безуспешное подражание старым образцам или стремление к вычурности форм и украшений.

Упадок керамического производства в Китае еще более усилился в первую половину XX века. Производство фарфора и простой

керамики сокращалось год от года, многие опытные мастера бездействовали или работали не по своей специальности. Творческая инициатива керамистов подавлялась торговцами, которые контролировали продукцию, выдвигали свои требования, что приводило к еще большему падению техники и художественных качеств керамики.

Освобождение страны застало полную разруху в керамическом производстве, и, казалось, нужны были долгие годы, чтобы воскресить былое величие китайского фарфора и восстановить его производство. Нельзя также забывать и того, что главные керамические центры, расположенные на юге страны, были освобождены значительно позднее, что также затрудняло процесс восстановления, и вплоть до 1953 года в области художественного фарфора можно было отметить лишь весьма незначительные успехи.

С древности наиболее крупным и значительным центром керамического производства Китая был город Цзиндэчжэнь в провинции Цзянси, где первые керамические печи появились 1400 лет тому назад. Фарфоровые изделия Цзиндэчжэня пользовались мировой славой и приносили большую прибыль государству. Здесь многочисленные государственные и частные мастерские создавали ежегодно различные вазы, чаши, блюда, сосуды для вина и воды, а также статуэтки и тысячи других изделий, которые предназначались для внутреннего рынка, а также и для вывоза в Европу и в страны Ближнего Востока, что являлось важной статьей государственных доходов. Специальные печи существовали также для обжига особо великолепных изделий, которые предназначались для императорского двора.

В первые же годы после освобождения страны Народное правительство принялось за восстановление производства фарфора. Первым значительным мероприятием органов народной власти было изучение работ многочисленных талантливых кустарей и создание государственного предприятия по производству фарфора первоначально на основе ручного труда. Не менее значительным фактом было привлечение к производству фарфора старых, опытных мастеров, многие из которых давно уже не работали по своей специальности. В 1953 году Министерство легкой промышленности и Центральная Академия художеств, заботясь об улучшении художественного фарфора, направили в Цзиндэчжэнь большую группу художников и специалистов для совместной работы с производителями-мастерами. Это содружество было весьма эффективным как в области научного изучения лучших методов прошлого, так и в области создания новых художественных образцов фарфора.



Мэй Цзянь-ин. Прибор для вина. Фарфор. 1954 г.

К этому же времени относится и создание Института керамического искусства, который готовит специалистов для дальнейшего развития керамической промышленности. Но особенно большие перемены стали ощущаться с 1954 года, когда Министерство культуры открыло в Цзиндэчжэне научно-исследовательскую мастерскую, основной задачей которой стало изучение лучших традиций прошлого и творчества современных опытных мастеров-керамистов. Помимо этого, Министерство культуры приняло участие и в создании опытной мастерской фарфора, куда были привлечены художники и специалисты из Центральной Академии художеств Ци Го-жуй, Мэй Цзянь-ин и многие другие. Творческое сотрудничество в Цзиндэчжэне художников и мастеров позволило наладить производство и восстановить в наши дни былую славу китайского фарфора. Мастера осознали необходимость порвать с прошлым, когда они работали оторванно и выполняли лишь отдельные, хорошо знакомые им процессы производства. Многие из них, владея секретами, не делились своим опытом с другими, теперь же они начали сотрудничать с художниками, охотно делясь своим богатым опытом и знаниями. Художники и мастера стали сообща работать и обсуждать задачи

производства. Желание служить своим творчеством народу, украшать его жизнь заставляет керамистов нового Китая отходить все дальше от собственнических и мелкобуржуазных традиций недавнего прошлого. Движение за идеологическое перевоспитание, развивающееся среди работников Цзиндэчжэня, принесло свои плоды и помогло им перестроить свое творчество.

В настоящее время в Цзиндэчжэне трудится более тринадцати тысяч мастеров, которые ежегодно создают более ста пятидесяти миллионов фарфоровых изделий.

Новые преобразования в этом древнем городе фарфора особенно стали заметны в 1953—1954 годах. Керамическая масса стала более нежной и белой, чем в предыдущие годы, улучшились краски, формы сосудов стали разнообразнее и приобрели пластичность. Мастера и художники, критически используя художественное наследие, создают новые изделия для широкого потребления, как, например, столовые и чайные сервизы, лампы, цветочные горшки и др.

Открытие первой выставки прикладного искусства в Пекине, а также организация и подготовка к выставке в Советском Союзе

в 1954 году послужили огромным стимулом для дальнейшего развития творчества многочисленных керамистов Китая. С огромным энтузиазмом они трудились над созданием новых изделий, вкладывая в них весь свой опыт и художественный вкус. В течение двух-трех месяцев отдельные мастера работали почти без отдыха. Так, например, 75-летний художник-керамист У Лун-фа, который до освобождения страны много лет оставался без работы и не мог применять свои большие знания в области украшения фарфора, работал над сложной подглазурной росписью целого ряда изделий.

В растущем год от года новом ассортименте быто-



Кувшин для вина. Фарфор. 1954 г.



вых изделий, а также в появлении в 1953—1954 годах новых тематических сюжетов в росписи фарфора впервые можно видеть идейную целеустремленность и желание служить своему народу.

Среди многих достижений мастерских Цзиндэчжэня последних лет особенно радует восстановление производства традиционных цветных глазурей нежных, красивых оттенков серовато-зеленого типа „Лунцюань“, голубовато-зеленого и прекрасного голубовато-серого, так называемого „лунного“, из окиси меди.

В создании новых изделий, украшенных глазурями такого рода, большая заслуга художников-керамистов Мэй Цзянь-ина, Ци Го-жуя и других, которые разработали целый ряд новых рисунков, используя замечательные традиции периода Сун. Блюда для фруктов, чаши для обеденного стола, вазы, цветочные горшки и тарелочки — все эти одноцветные изделия отличаются простыми, спокойными формами, которым гармонично соответствуют декоративные узоры, выполненные тиснением, тонкой гравировкой высоким рельефом.

На выставке прикладного искусства в Москве можно было видеть целый ряд подобных изделий, среди которых особенно интересно блюдо с изображением рыбок в волнах, в котором рельефный рисунок по „лунной“ глазури сочетается с тонкой гравировкой, нанесенной зубчатой лопаточкой, после чего поверх гравировки снова нанесена прозрачная глазурь. Это придает особую мягкость всей композиции и, смягчая резкость линий, не лишает узор декоративной выразительности.

Современные художники-керамисты при изготовлении монохромных изделий, исходя из лучших национальных традиций сунского периода, широко используют в своем творчестве жанр „цветов и птиц“.

Среди монохромных изделий этой группы особое внимание привлекает также серовато-голубая ваза для цветов работы Ци Го-жуя, украшенная рельефным изображением бамбука. Композиция рисунка и его расположение на поверхности вазы свидетельствуют о большом мастерстве и о тонком понимании художником материала и его особенностей. Высокий многоплановый рельеф рисунка исполнен кистью путем наложения нескольких слоев жидкой фарфоровой массы на сухую поверхность вазы. На этом примере можно видеть, как художник-керамист неустанно ищет новых технических приемов для обогащения своего творчества. Сложный рисунок прекрасно сочетается с изысканной формой вазы и радует свежестью восприятия художником родной природы. Эта новая работа Ци Го-жуя показывает замечательную преемственность художником лучших традиций прошлого.

Большие опыты проводятся в Цзиндэчжэне также по освоению красной глазури, которая получила распространение в Китае на протяжении XVII—XVIII веков под именем „цзи-хун“ (жертвенной красной), а в Европе была известна под названием „цвет бычьей крови“.

Глубокий, насыщенный красный цвет блестящей глазури, утративший свои качества в XIX веке, в настоящее время снова возрожден усилиями керамистов Цзиндэчжэня. Художники Чжан Шоу-чжи, Мэй Цзянь-ин и Гао Хэ-цзянь создали в последние годы целый ряд первоклассных изделий этого типа, в которых блеск и чистота красного цвета глазури гармонично соединены с четкостью простых форм, почти лишенных украшений. Особенно красив по своему силуэту сосуд для вина Мэй Цзянь-ина интенсивного темно-красного цвета с бокалами на высоких, но устойчивых ножках. Сохранение национального своеобразия и высокое мастерство можно видеть и в работе Чжан Шоу-чжи, который исполнил сосуд для мытья кистей в форме цветка. (Такие сосуды обычно украшают стол художника или писателя, так как орудием письма в Китае и в настоящее время часто служит тонкая эластичная кисть.) Классическая форма этого сосуда прекрасно использована Чжан Шоу-чжи для современного изделия.

Настойчивые поиски нового и изучение достижений керамистов прошлых веков позволяют мастерам фарфора создавать редкие изделия, покрытые нежной розовой глазурью из окиси меди, носящей название „облако красавицы“, которая требует особого режима температуры во время обжига.

Монохромные фарфоровые изделия часто украшены блестящей темно-коричневой глазурью, в отдельных вещах переходящей в глубокий, насыщенный черный цвет. В национальных народных традициях прекрасно выполнен коричневый кувшин для вина с тремя маленькими петлеобразными ручками. Группы рельефных каннелюр, украшающих круглое тулово сосуда, выделяются более светлым тоном на его темной блестящей поверхности благодаря стеканию густой глазури, что создает своеобразный декоративный эффект.

Поэтичной мыслью овеяна декорировка большого блюда с двумя летящими бабочками. Популярная в Китае музыкальная драма „Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай“ о двух влюбленных, превратившихся после смерти в мотыльков, знакома каждому, и изображение двух порхающих бабочек стало символом юношеской любви и дружбы. Плоское по форме блюдо с невысоким, отлогим бортом рассчитано на украшение стены. Его поверхность покрыта светло-коричневой неравномерно наложенной глазурью, создающей эффект игры блестящих и матовых пятен, на фоне которых исполнены

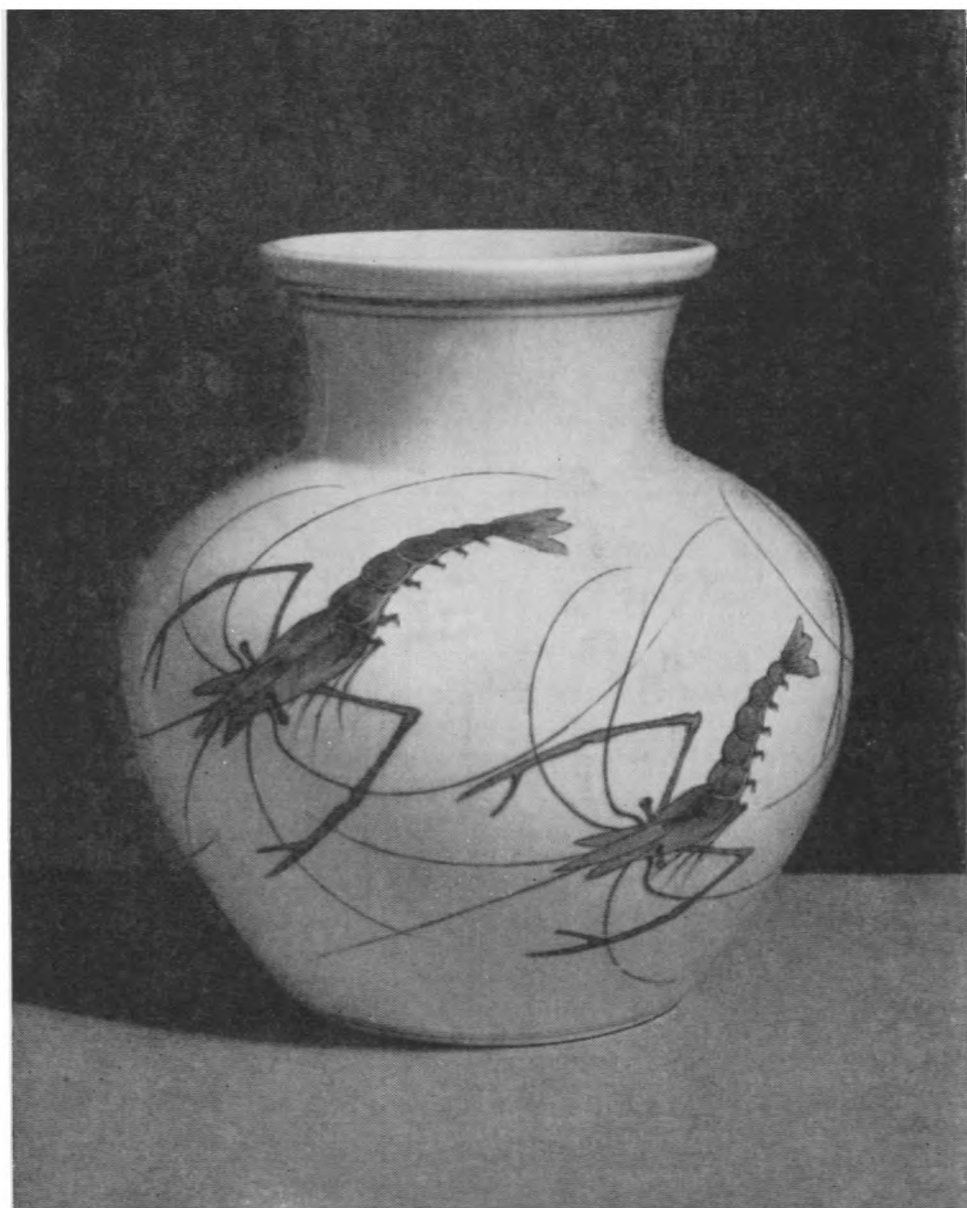
ажурные черные силуэты бабочек причудливой формы, напоминающие народные рисунки бумажных вырезок. Выдержанное в темных тонах, это блюдо отличается особой изысканностью своего решения, напоминая переливы китайского шелка с блестящим узором на матовом фоне. Техника декора очень своеобразна и свидетельствует о непрерывных творческих поисках керамистов. После четырехкратного нанесения на блюдо железной черной глазури на поверхность его накладываются вырезанное из бумаги изображение бабочек и другие детали рисунка, а затем через бамбуковую трубочку выдувается желтая глазурь, которая смешивается с черной и в зависимости от пропорций создает неровность фактуры. После обжига при  $1250^{\circ}$  закрытый от желтой глазури рисунок выступает блестящим черным силуэтом.

При всей художественной значимости этих черных изделий все же кажется более целесообразным применение такой глазури не для белой фарфоровой массы, а для простой керамики, грубый черепок которой желательнее скрыть под поливой.

Восстановление и развитие лучших традиций прошлого можно видеть и в многоцветной росписи современных изделий Цзиндэчжэня. Богатство художественных приемов и высокое профессиональное мастерство художников-керамистов особенно ярко проявились в последние годы. Огромную роль в этом возрождении былой славы китайского фарфора сыграла, как уже указывалось, организация Министерством культуры в Цзиндэчжэне творческой лаборатории, где проводится научно-исследовательская работа и изучается драгоценный опыт прошлых веков, а также особой мастерской художественных изделий, занимающейся вопросами дальнейшего усовершенствования фарфора. Многочисленные мастера художественной росписи, которых насчитывается более двух тысяч, принимают непосредственное участие в работах лаборатории и мастерской. Большую творческую помощь мастерам



Блюдо. Фарфор. 1954 г.



Мэй Цзянь - ин. Ваза. Фарфор. 1954 г.

Цзиндэчжэня оказывает и Центральная Академия художеств в Пекине, при которой организован факультет прикладного искусства с отделением художественной керамики. Преподаватели и студенты Академии создают эскизы новых изделий, выезжают в мастерские для совместной работы и принимают участие в обсуждении производственных вопросов. Общаясь с опытными и талантливыми художниками, мастера Цзиндэчжэня осознали необходимость тесного сотрудничества с ними для дальнейшего развития производства художественного фарфора. Со своей стороны мастера-производители, скрывавшие ранее свои профессиональные секреты, теперь охотно делятся своими достижениями и опытом с художниками и молодежью.

Среди многочисленных расписных фарфоровых изделий, которые были выполнены в последние годы, особенно радуют красивые блюда и вазы, украшенные подглазурной росписью. Возрождение этого сложного по технике классического декора китайского фарфора ярко проявляется в замечательных композициях художников Ван Бу, Мэй Цзянь-ина, У Лун-фа и других. Подглазурная роспись производится синим кобальтом и медной краской до обжига по сырому черепку и требует от художника специальных технических знаний и большого опыта в нанесении рисунка. Невозможность применять другие краски помимо указанных, которые выдерживают высокую температуру обжига (около  $1400^{\circ}$ ), заставляет художников умело использовать скупую цветовую гамму и применять тончайшие градации оттенков в пределах одного или двух тонов.

Современные мастера подглазурной росписи блестяще владеют техникой нанесения кобальта, который мало применялся в последние годы перед освобождением.

Особенно восхищают своей свежестью, выразительностью рисунка и мастерским сочетанием синих и красных полутонов работы художника Ван Бу. Его большое декоративное блюдо с изображением сочных гроздьев красного винограда, выглядывающих среди пышной синей листвы, привлекает к себе внимание как композицией, так и ее колористическим построением. Звучание синих, нежно-голубых и почти серых полутонов оживлено сочетанием их с вялыми оттенками лиловато-красного цвета. Расположенные по кругу плоды и листья виноградной лозы, искусно переплетаясь, образуют ритмичный узор, раскрывающий тему богатства природы, процветания родной страны.

Оригинально решена художником Ван Бу роспись и другого блюда, плоская поверхность которого сплошь заполнена розеткой из цветов как бы рассыпавшегося букета. В густой массе синих цветов и стеблей проглядывают нежными пятнами розовые лепестки гвоздик, смягчая строгую центричность композиции. Творческая фантазия художника заставляет зрителя вспоминать благоухание летних цветов, их свежесть и красоту.

Эти же темы, рассказывающие о богатых дарах осени или поэтично передающие летний зной цветущих лугов с порхающими бабочками, Ван Бу использует для целого ряда других изделий.

Талантливым художником проявляет себя в области подглазурной живописи и Мэй Цзянь-ин. В противоположность Ван Бу Мэй Цзянь-ин создает свои декоративные композиции, используя только синий цвет с его богатой тональностью. Интересно по замыслу его небольшое блюдо с изображением рыбок. Четкий и строгий рисунок Мэй Цзянь-ина отличается выразительностью и показывает тонкость его кисти в проработке деталей. Небольшая ваза его работы украшена изображениями темно-синих креветок, которые как бы ползут по ее поверхности, поднимаясь к горлышку. Свободная композиция рисунка с большим мастерством увязана художником со строгой и простой формой вазы.

Среди художников подглазурной росписи одно из первых мест занимает также Ци Го-жуй, работы которого отличаются тонким пониманием особенностей письма кобальтом. Вдумчивый художник, Ци Го-жуй всегда мастерски располагает композицию, учитывая форму изделия и его назначение. На небольшом блюде, предназначенном для украшения стены, он нарисовал синим кобальтом красивого лиловатого оттенка большие распутившиеся цветы амаранта с нежными лепестками, которые декоративно расположены среди

веерообразных ажурных листьев, заполняющих всю поверхность. Мастеру скуными средствами удалось передать ощущение весенней радости и свежести.

Художниками фарфора также выполнены росписи столовых и чайных сервизов, которые были заказаны мастерским Цзиндэчжэня для вновь выстроенных гостиниц Пекина. Это украшение бытовой посуды исполнено художником также подглазурной росписью кобальтом с сохранением лучших орнаментальных традиций прошлого. В области подглазурной росписи можно отметить также работы старейшего мастера У Лун-фа, передающего свой огромный опыт молодым производственникам Цзиндэчжэня.

Переходя к обзору работ художников и мастеров надглазурной росписи, прежде всего надо отметить богатство художественных приемов, в которых можно видеть не только освоение старых, забытых достижений XVII—XVIII веков, но и появление вновь открытых способов декорации фарфора. В последние годы большого развития достигла роспись эмалевыми красками, которая производится по обожженному глазурованному изделию или по бисквиту, то есть по неглазурованному фарфоровому черепку, закрывая его целиком.

На выставке в Москве были показаны декоративные вазы и блюда, украшенные традиционными изображениями птиц и цветов, расписанные разноцветными эмалями по бисквиту. При всей художественной значимости этих изделий все же нельзя не заметить, что они еще не достигли того совершенства, каким обладали такие же произведения керамистов XVII—XVIII веков.

Более совершенными являются многочисленные фарфоровые изделия, украшенные росписью по глазури. Они наглядно показывают неиссякаемую творческую фантазию современных художников и развитие ими великолепных традиций XVIII века.

Среди многих работ, отличающихся высоким мастерством и декоративностью, можно выделить очень интересные работы художника Ли Юй-цэна, особенно его блюдо с изображением пышных цветов белой гортензии и коричневых листьев, где искусное применение эмалевых красок создает тонкое сочетание спокойных красочных пятен.

Великолепным новатором показывает себя и художник Ши Юй-чу, рисующий не традиционные растения, а скромные полевые травы и цветы, среди которых летают стрекозы и бабочки. В его работах остро ощущается глубокое чувство природы и пристальное ее изучение.

Художник Сюн Мэн-линь также стремится к жизненному и правдивому изображению цветов, стараясь передать их своеобразие

и красоту. Он употребляет для росписи фарфора густые зеленые эмалевые краски, так называемые „фын цай“, в состав которых входит грифельный порошок. На небольшой белой вазе Сюн Мэн-линь изобразил рельефную зелень листвы и распускающиеся нежные розовые и лиловые цветы гвоздики, гармонично сочетая простую строгую композицию росписи со скромной формой и назначением вазы.

Присущие современным художникам Цзиндэчжэня чувство декоративности, умение свободно строить и располагать свои композиции на поверхности изделия, а также неуклонное обогащение их мастерства новыми художественными средствами позволило в течение последних двух лет создать целый ряд фарфоровых изделий, в декоре которых нашли свое отражение новые явления окружающей их действительности.

Художник Цзэн Фу-цин исполнил сложную многофигурную композицию „Народный праздник“. С большим художественным вкусом он расположил по всей поверхности вазы торжественную процессию, несущую праздничного дракона, сумев в яркой цветистости фигур передать ликование и радость свободного народа.

Эта же тема, посвященная новой, счастливой жизни, отражена художником Ван Ми-ляном в изображении на блюде народного

танца с бабочками. Хотя по своему замыслу эта композиция хорошо сочетается с формой блюда, но все же нельзя не отметить, что художник не смог передать легкости и красоты этого популярного танца, изобразив фигуру танцующей девушки несколько тяжелой.

Интересно по своему решению большое плоское декоративное блюдо с изображением геолога в разведке, который едет со своим снаряжением на верблюде. Здесь реальный образ современного человека оригинально сочетается с яркой орнаментальной декоративностью всей композиции, радуя зрителя своей непосредственностью и оптимизмом.

Гун Яо-тин и другие мастера использовали для росписи фарфора произведения современных



Ваза.  
Фарфор. 1954 г.

художников станковой живописи. Гун Яо-тин с большим мастерством перенес на большую вазу известную картину Дун Си-вэня „Геологический отряд в горах Цзилань“, рисующую романтический пейзаж с золотисто-желтыми горами и поднимающихся по тропе людей.

Менее удачно использована Гу Цюном лубочная картина художницы Дэн Шу „Друзья мира“, так как крупные фигуры не позволяют глазу охватить на цилиндрической поверхности вазы всю композицию, что лишает ее целостного восприятия. Точное перенесение жанровых композиций станковой живописи в прикладное искусство вообще нельзя считать удачным, так как задачи, которые ставят перед собой мастера фарфора, иные, нежели у художников.

Но если все эти новые произведения сюжетно-тематического характера еще нельзя считать совершенными, то все же они интересны своей непосредственностью, правдивостью замысла и свежестью исполнения. Образцы современных людей, которые встречаются в росписи фарфора, близки и понятны трудящимся нового Китая, и в этом также можно видеть большую заслугу художников, порвавших с феодальными сюжетами прошлых веков.

Свои многовековые традиции имела и фарфоровая скульптура мастерских Цзиндэчжэня. Пластичность и выразительность скульптурной формы являлись характерными чертами замечательных фарфоровых статуэток XVII—XVIII веков.

В настоящее время этот вид искусства, забытый в последние десятилетия, вновь возрождается и находит свое распространение в быту трудящихся. Мастера Цзиндэчжэня выполняют многочисленные фигуры и группы из неглазурованного фарфора-бисквита, нередко используя для этого гипсовые модели скульпторов Центральной Академии художеств.

Мастером Цзэн Лун-шэном еще в 1952 году была выполнена из бисквита фигура Мао Цзэ-дуна. Ему же принадлежит скульптурная группа „Мальчик-пастух на буйволе“, выполненная в непосредственной связи с народными традициями.

Живым дыханием современности овеяна небольшая фигура героини китайского народа — отважной девушки-партизанки Лю Ху-лань. С теплым юмором исполнена также статуэтка „Я тоже работаю!“, изображающая мальчика с лопатой, который натягивает на свою маленькую руку большую рабочую перчатку.

Заканчивая обзор художественных произведений Цзиндэчжэня, можно говорить не только о больших творческих успехах последних лет, но и понять, какие большие задачи стоят перед художниками и скульпторами, готовыми работать и создавать для своего народа новые, еще более совершенные изделия, которые полностью возродят былую славу этого старейшего фарфорового центра Китая.



Среди многочисленных керамических производств Китая заслуженной мировой известностью пользуется белый фарфор мастерских Дэхуа в провинции Фуцзянь. Производство фарфора в Дэхуа возникло в период Сун, а в XVI веке белые изделия из Фуцзяни славились по всему Китаю своим тонким, слегка просвечивающим черепком и густой красивой глазурью оттенка слоновой кости. В Дэхуа изготавливались главным образом скульптурные группы и фигуры божеств, а также причудливой формы кубки и другие изделия, вроде „волшебной“ фарфоровой флейты, хранящейся в Дворцовом музее Пекина. Белый фарфор Дэхуа декорировали тисненными или резными узорами, а также рельефными украшениями скульптурного характера.

О большой популярности этих фарфоровых изделий в странах Европы, куда их вывозили уже в XVII веке, свидетельствует тот факт, что они служили образцами для первых фарфоровых заводов Германии и Франции. Художественное качество и характер изделий Дэхуа мало изменялись на протяжении последних четырех веков. Только в XX веке, в период гоминдановского режима, производство мастерских пришло к упадку. В те годы белые изделия Дэхуа подражали продукции Цзиндэчжэня и утратили прежнее высокое качество.

После освобождения страны механизированные мастерские Дэхуа начали изучать и восстанавливать свои лучшие многовековые традиции, добиваясь получения прежнего красивого молочного оттенка своих изделий.

Искусные, опытные мастера Дэхуа создают в настоящее время традиционные изысканные фигуры легендарных красавиц, грациозных фей или популярные образы народных сказаний. На выставке в Москве была показана скульптурная группа „Пастух и ткачиха“, исполненная по мотивам любимой народом легенды о трогательной любви юноши пастуха и ткачихи, которые, будучи разлученными, встречаются один раз в году на Млечном пути. Эта небольшая по размерам скульптура показывает блестящую технику скульпторов Дэхуа, их поразительное мастерство в разработке отдельных деталей. Вместе с тем, при всех художественных достоинствах этой группы, нельзя не отметить в фигурах отсутствия пластичности, свойственной старым изделиям Дэхуа. Лица персонажей бесстрастны и лишены выразительности, что сильно снижает ее художественное качество.

Надо полагать, что в дальнейшем совместная работа мастеров Дэхуа и опытных скульпторов позволит уже в ближайшие годы преодолеть эти недочеты и создать еще более полноценные произведения фарфоровой скульптуры.

## Керамические изделия из глины

Простая керамика имеет значительно большее распространение в быту китайского народа, нежели фарфор. Изделия многочисленных керамических мастерских Китая отличаются локальным своеобразием и отражают художественные традиции народа, сложившиеся на протяжении тысячелетий.

Наибольшей известностью пользуется основанный в XVI веке крупнейший центр гончарного производства — Исин. Он расположен на западном берегу озера Тайху в провинции Цзянсу.

Основным материалом своеобразной керамики Исина служит огнеупорная красно-коричневая глина, отличающаяся плотностью и твердостью, близкой к фарфору, получившая название „каменной массы“.

В зависимости от назначения изделий, естественный цвет глины изменяют путем замешивания синей, зеленой или другой краски в сырую массу. Отдельные части обожженного изделия иногда для декора покрывают цветной глазурью. Керамика из Исина отличается оригинальностью скульптурно проработанных форм и богатством рельефных украшений.

В XVII веке португальцы привезли в Европу первые изделия из Исина; это были сосуды для вина, которые в связи с появлением чая были использованы европейцами как первые чайники.

Красивые формы исинских сосудов, исполненные в форме персика, олицетворяющего долголетие, или украшенные рельефными ветками цветущего дерева мэй-хуа, вызвали в течение XVII—XVIII веков многочисленные подражания в Голландии, Англии и Германии.

В начале XX века в Исине работало свыше двухсот печей по обжигу самых разнообразных художественных и бытовых изделий. В период антияпонской войны и правления Гоминдана большинство печей было разрушено, и производство находилось в упадке. Как и в других керамических центрах, восстановление печей началось лишь после победы народа в 1949 году, после чего продукция исинских мастерских вновь получила все возможности для своего развития.

В последние годы в связи с развернувшимся в Китае строительством в Исине, как и ранее, стали изготавливать в большом количестве глазурованную черепицу и различные скульптурные украшения для крыш, причем фигуры традиционных рыб-драконов, львов, птиц „фын-хуан“, которые располагались на коньках и угловых скатах, мастера Исина заменили изображениями голубей мира.



Чайный прибор г. Исин. *Керамика. 1954 г.*

Большой известностью пользуются чайные приборы Исина, обычно состоящие из четырех или шести предметов. Круглые подносы, чашки и чайники из коричневой или цветной каменной массы украшены гравированными изображениями пейзажа или бамбука и сопровождаются поэтическими надписями. Рисунок обычно подкрашен светлой глазурью и хорошо выделяется на темном фоне. Ручки чайников и чашек часто имеют форму изогнутых веток мэй-хуа или имитируют стволы бамбука с их характерными членениями.

Преподаватели и студенты скульптурного факультета Центральной Академии художеств создали для мастерских Исина целый ряд моделей, среди которых очень интересна по своему решению фигура народного героя У Суна с тигром, выполненная с большой экспрессией.

Это содружество профессиональных скульпторов и мастеров Исина несомненно будет плодотворным для дальнейшего развития художественной продукции Исина.

Среди мастеров художественной керамики одно из наиболее значительных мест занимает также селение Шивань в провинции Гуандун, изделия которого пользовались широкой известностью уже

в XVIII веке. Производство различных статуэток и ваз из плотной желтоватой глины, покрытых густой, брызганной или стекающей неравномерными потеками глазури различных оттенков, было связано с художественными традициями XI—XII веков.

После освобождения страны по поручению Министерства культуры кантонская государственная мастерская „Народное искусство“ открыла в Шиване экспериментальную художественную студию, куда были привлечены лучшие местные народные скульпторы.

Улучшая с каждым годом качество своих изделий, гуандунские керамисты достигли в настоящее время больших успехов.

Особенно значительны достижения народного скульптора Лю Чуаня, которым создана целая серия образов прославленных людей древности. Техника изготовления этих сравнительно небольших фигур (около 30—40 см высоты) исходит из местных традиций. В то время как лица и руки фигур сохраняют естественный оттенок желтоватой глины, одежда и другие детали скульптур покрываются густой серовато-голубой блестящей глазурью с мелкой сеткой трещин на поверхности.

Все статуэтки, выполненные Лю Чуанем, показывают его большое понимание особенностей материала и умение в каждом отдельном случае найти средства пластической выразительности для более глубокого раскрытия образа. Фигуры поэтов Цюй Юаня (340—278 гг. до н. э.), Ду Фу (712—770 гг.) и Ли Бо (701—762 гг.) вылеплены просто и правдиво. Они отличаются сдержанностью и благородной простотой формы. Особенно привлекает внимание своей возвышенной строгостью образа изображение Ду Фу, стоящего с поднятой головой и спокойно опущенными руками.

Очень жизненно исполнена Лю Чуанем фигура Ли Бо, одного из самых любимых поэтов китайского народа, о жизни и деятельности которого сохранилось много сказаний. Ли Бо изображен спящим в момент опьянения, рядом с ним пустой сосуд для вина, служащий ему изголовьем.

Интересна по своему решению его же группа „Каллиграф Ван Си-чжи с мальчиком-служкой и гусем“, в которой Лю Чуань с живой непосредственностью передал движение и выражение лиц. Согласно литературной традиции, Ван Си-чжи (321—379 гг.) любил гусей и постоянно изучал движение гусиной шеи, напоминающее гибкую руку искусного каллиграфа. Группа Лю Чуаня радуется ярким выражением реалистических традиций народной скульптуры.

Огромной любовью к природе проникнуты работы и второго народного мастера Шиваня — Оу Цяня, посвятившего свое творчество изображению птиц. Фигуры сорок, перепелов и других птиц его работы лишены какой-либо стилизации и отличаются большим

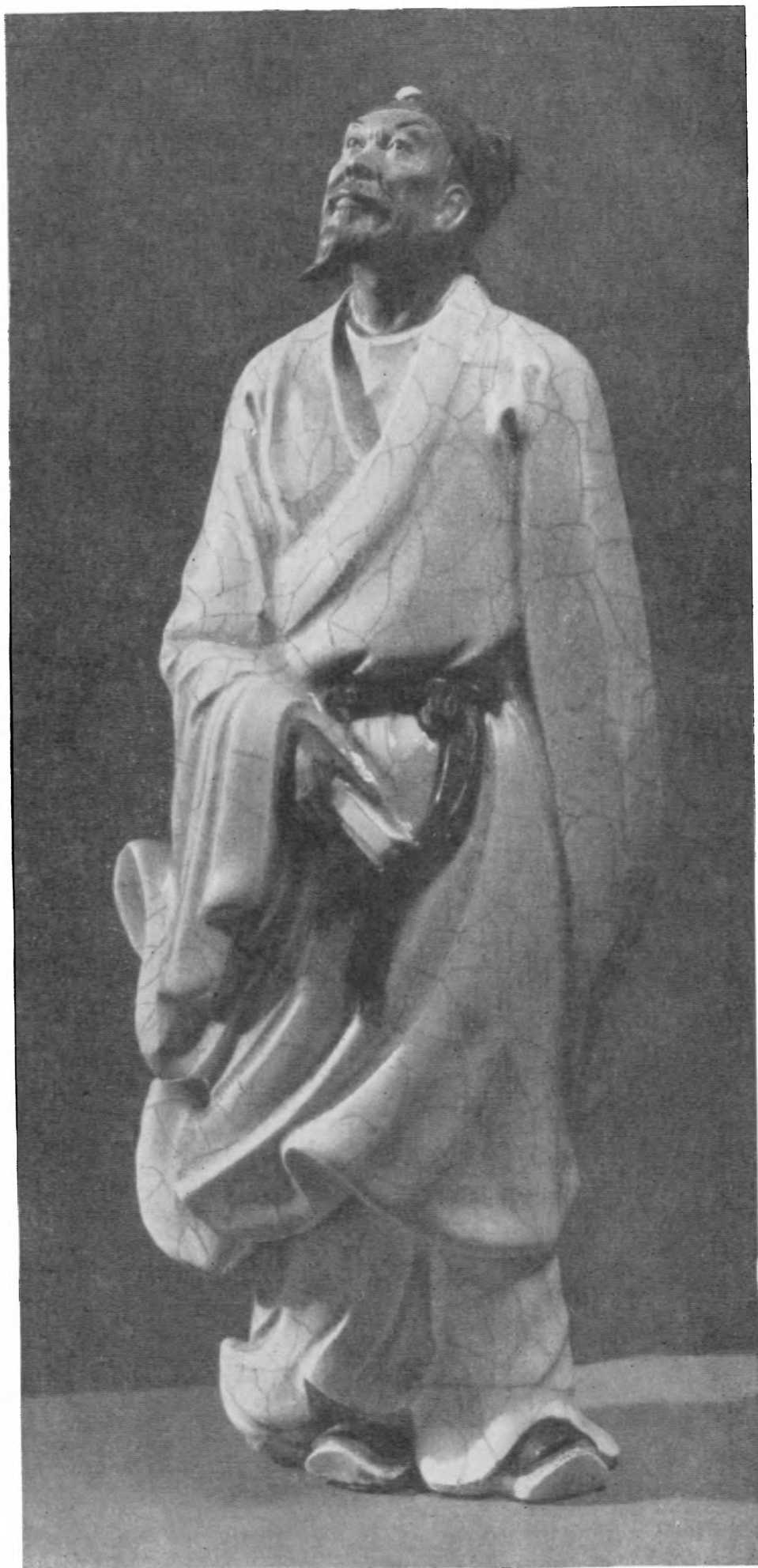
реалистическим совершенством. С присущей ему пластической выразительностью Оу Цянь передает в небольших статуэтках своеобразие и характерные особенности своих пернатых моделей.

Используя естественный цвет глины, народный скульптор мастерски вылепил пару перепелов, проработав тонкой гравировкой их нежное оперение и другие детали. С тонкой наблюдательностью передана Оу Цянем настороженность птиц, готовых взлететь со скалы, где они отдыхают.

Менее удачны по своей форме гуандунские пепельницы в виде рыб, а также фигуры голубей с яркой раскраской.

По-прежнему на большой высоте стоит производство декоративных ваз, решенных, как и ранее, в чисто скульптурных принципах. В Музее восточных культур в Москве хранится прекрасная по своим линиям ваза с крышкой, покрытая серовато-песочной глазурью и украшенная изогнутыми ручками — драконами коричневого цвета. По своей пластичности и пропорциям она напоминает классические ранние сосуды VI—VIII веков.

Традиционные по форме вазы в виде двух рыбок, как бы поднявшихся над



Лю Чуань. Поэт Ду Фу. Керамика. 1954 г.

волной, типичной для керамики Гуандуна голубой глазурью и неровно стекающими коричневато-серыми потеками, создающими особую живописность, показывают преемственность традиции XVII—XVIII веков.

С тонким изяществом исполнена также небольшая вазочка в форме открытой корзины с ручками, по которой снаружи ползут зеленые крабы.

Все эти новые работы талантливых гуандунских керамистов свидетельствуют об огромном творческом подъеме в области мелкой пластики, получившей широкое распространение в быту китайского народа.

Оригинальны по своему характеру работы керамиста Сян Фэн-чуня из уезда Цзяньшуй провинции Юньнань. Его черные блестящие вазы украшены под глазурью инкрустацией цветными глинами. Сян Фэн-чунь использует для декорации своих изделий главным образом надписи, начертанные различными почерками. Откликаясь на события современности, он исполнил для выставки в СССР две большие декоративные вазы, на которых выделяется призыв, красиво написанный на китайском и русском языках: „Да здравствует китайско-советская дружба!“

Подлинно народное искусство сохраняется в гончарном производстве провинции Хунань. Сосуды из серой и розовой глины, созданные для крестьянского обихода, отличаются законченностью и целесообразностью своих форм. Характерным образцом хунаньской керамики может служить сосуд для воды, покрытый темно-бирюзовой глазурью. Он лишен каких-либо украшений, кроме трех маленьких петлеобразных ручек около горла, через которые пропускается шнур для ношения сосуда в поле.

Достижения керамистов Китайской Народной Республики растут и совершенствуются год от года. Охваченные творческим энтузиазмом, художники и мастера создают на основе великих традиций прошлого замечательные художественные изделия, наполненные новым содержанием, созвучным современности, и в то же время глубоко национальные по форме.

К произведениям мастеров керамической скульптуры примыкает и своеобразное творчество народных ваятелей семьи Чжанов, работающих в Тяньцзине.

Еще в середине прошлого века мастер Чжан Мин-шань начал лепить из глины, смешанной с хлопком, небольшие фигурки птиц и животных, которые, высыхая, приобретали прочность и крепость. Развивая свои достижения и стремясь к большей жизненности своих фигур, Чжан Мин-шань стал их раскрашивать густыми красками типа гуаши.

Среди многих его работ, представленных в Тяньцзиньском историческом музее, обращает на себя внимание реалистический скульптурный портрет народного гравера по дереву Лю Го-хуа, наделенный подлинной жизненной полнотой образа.

Сын Чжан Мин-шаня, народный скульптор Чжан Чжао-жун, унаследовал традиции своего отца и вылепил из глины целую галерею различных персонажей классической пекинской оперы с их характерными яркими гримами и живописными костюмами.

Представителем третьего поколения талантливой семьи является Чжан Цзин-гу, который, развивая лучшие достижения своих предшественников, добился еще больших успехов как в области расширения тематики, так и со стороны пластической выразительности своих фигур.

После освобождения страны Чжан Цзин-гу с большим мастерством создал группу представителей национальных меньшинств Китая, которая заслужила всеобщее признание. Чжан Цзин-гу создает сложные многофигурные композиции, используя любимые народом образы классических романов. Среди его работ большой известностью пользуется многофигурная группа „Цзя Си-чунь рисует картину“, исполненную по роману „Сон в красном тереме“. Народный скульптор изобразил молодых нарядных женщин и юношу, окруживших стол, за которым юная Цзя Си-чунь сидит с кистью в руке. Ему же принадлежит тонкая по исполнению фигура прославленной красавицы древности Си-ши, идущей к реке сти-

Ч ж а н Ц з и н - г у . Ц з я С и - ч у н ь р и с у е т к а р т и н у . Г л и н а . 1 9 5 3 г .



рать, а также популярные персонажи народной легенды — пастух и ткачиха, встретившиеся на Млечном пути.

Нельзя не отметить, что скульптор Чжан Цзин-гу, основатель повествовательного жанра в пластике, всем своим творчеством очень тесно соприкасается с народной лубочной картиной как в области использования народных образцов, так и в применении яркой, красочной декоративности в расцветке фигур.

Большую помощь Чжан Цзин-гу оказывает Центральная Академия художеств, где ему предоставлена мастерская и он может работать в содружестве с профессиональными скульпторами.

Художественные традиции семьи Чжанов продолжают развивать племянники Чжан Цзин-гу — молодые скульпторы Чжан Мин и Чжан Юэ, работающие в Тяньцзине. В их творчестве можно видеть отход от старых феодальных сюжетов и поиски новых образов, более созвучных окружающей их действительности. Радость созидательного труда хорошо выявлена молодым скульптором Чжан Юэ в фигуре „Плотника“; молодой скульптор сумел здесь передать все характерное в лице и в позе человека, увлеченного работой.

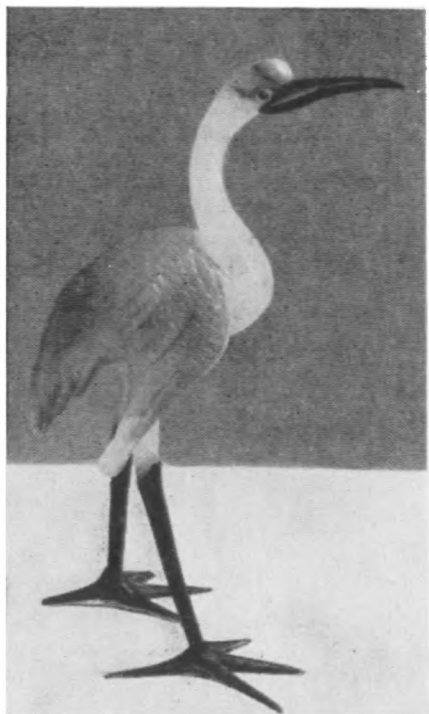
Скульптурные произведения семьи Чжанов, созданные в последние годы, свидетельствуют о непрерывном развитии их мастерства, а также их больших новых творческих замыслах, в которых отражено стремление к созданию новых типических образов современности.

### Художественное стекло

Среди различных видов прикладного искусства Китая художественное стекло не занимает столь значительного места, как фарфор или простая керамика, но все же нельзя не отметить, что его производство было известно китайцам уже в V—III веках до нашей эры.

Древние символы неба — „би“ — из непрозрачного массивного светло-серого стекла, хранящиеся в Пекинском дворцовом музее, напоминают по своему внешнему виду изделия из нефрита или яшмы, которые высоко ценились в Китае.

Сохранившиеся до наших дней художественные изделия из цветного стекла XVII—XVIII веков наглядно свидетельствуют об огромной творческой фантазии мастеров, которые умели использовать все художественные особенности этого материала. Вазы, табакерки, пластинки с рельефными узорами из непрозрачного



Журавль. Стекло. 1950 г.





Ваза двухслойного стекла. 1950 г.

стекла искусно имитировали изделия из полудрагоценных камней.

В годы, предшествовавшие освобождению страны, производство художественного стекла, как и другие отрасли прикладного искусства, испытывало значительный упадок. Изделия постепенно утрачивали свои художественные качества, которыми они славились в прошлом.

После освобождения мастерские художественного стекла, пользуясь поддержкой народной власти, приступили к восстановлению производства на основе изучения лучших традиций XVIII—XIX веков.

Мастерские в уезде Бошань провинции Шаньдун славятся своими изделиями из двухслойного и цветного стекла.

Вазы для цветов, чаши, коробки шаньдунских мастерских отличаются классической простотой своих форм. Их белая матовая поверхность украшена рельефными рисунками, выполненными при помощи резьбы верхнего слоя из красного, синего или светло-зеленого стекла. Обычно рисунок содержит традиционные изображения пышных пионов, хризантем или лотосов, среди которых прогуливаются красивые фазаны или волшебные птицы „фын-хуан“.

Большой изысканностью отличаются современные изделия из цветного стекла, подражающие резьбе из камня. Примером может служить небольшая ваза с крышкой из полупрозрачного желтого стекла красивого золотистого оттенка, находящаяся в собрании Музея восточных культур в Москве. Эта ваза, украшенная рельефными изображениями цветов и птиц, которые создают игру света на ее поверхности, показывает мастерство в решении декоративного рисунка и большой художественный вкус исполнителя.

Шаньдунские мастерские стекла изготавливают также миниатюрные фигурки птиц и зверей, получившие широкое распространение в последние годы.

Обычно стеклянные фигурки из Шаньдуни требуют дополнительной художественной обработки, которая производится в мастерских Пекина, где также изготавливают изображения драконов, птиц и животных. Они радуют своей непосредственностью и фантастикой, показывающей неистощимую изобретательность народного творчества.

Поражает тонкость выполнения отдельных деталей этих миниатюрных фигурок, высота которых обычно около 10 см, а в отдельных случаях достигает лишь 1 см. Изображения птиц, выполненные из полупрозрачного стекла светлых оттенков, украшаются яркими точками и полосками из цветного стекла, передающими богатое фантастическое оперение, или, желая придать нарядность скромной фигурке лошади, мастер делает розовую гриву, а извивающегося прозрачного дракона снабжает ярко-синим чешуйчатым хребтом.

Особенно хороши по своему исполнению фигурки журавлей из дымчатого стекла, с тонкими ногами и длинными клювами. Исполненные в смелом повороте, эти фигурки свидетельствуют о замечательном владении мастерами художественного стекла скульптурной массой и разработкой движения.

Китайские изделия из стекла завоевали в последние годы широкую популярность как у себя на родине, так и в других странах.

### **Художественные эмали и ювелирные изделия**

Первые преобразования в области прикладного искусства ранее всего можно было наблюдать в производстве перегородчатой эмали. После освобождения Пекина в 1949 году Народное правительство, желая возродить этот вид прикладного искусства, организовало при Пекинском городском управлении государственную компанию, которая оказывала помощь мастерским эмали на местах. Лучшие мастера были объединены в Государственных экспериментальных мастерских Пекина, для помощи которым были привлечены художники и архитекторы из института Цинхуа и Академии художеств.

Производство перегородчатых эмалей было известно в Китае с XIII века, оно было занесено из Византии арабами первоначально в Гуандун и в последующие века получило широкое распространение. Хотя лучшие изделия художественной эмали и служили украшением дворцов, но все же этот вид искусства не пользовался большим вниманием в официальных придворных кругах. Искусные

изделия неизвестных мастеров перегородчатой эмали распространялись главным образом среди городских слоев населения.

Особенного расцвета производство перегородчатой эмали достигло в середине XV века, когда, используя около двенадцати расцветок, мастера создавали декоративные вазы, курильницы и блюда, исключительные как по красоте форм, так и по красочному сочетанию блестящих эмалей.

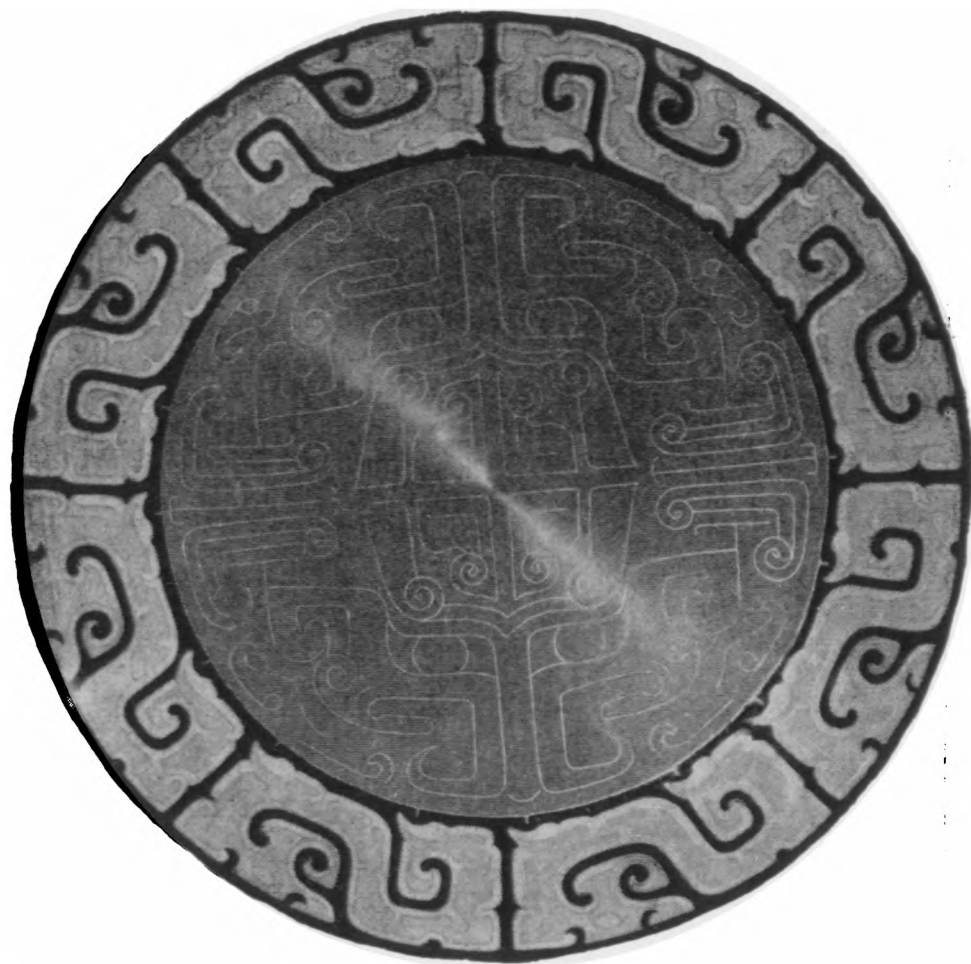
В начале XX века лучшие мастера вели полуголодный образ жизни, работая в мастерских мелких хозяев-кустарей, которые не имели настоящего оборудования и хороших светлых мастерских. Массовое производство эмалей для экспортного рынка привело к шаблону и засушенности как в области форм, так и декораций изделий.

В последние годы правления Гоминдана художественные эмали еще более утратили свои качества и почти не производились.

После освобождения страны производство перегородчатых эмалей достигло большого расцвета. Опытные мастера, которых в Пекине насчитывается около семисот человек, как уже говорилось, были объединены в государственные организации. Проводимая в жизнь политика Компартии Китая и Народного правительства непрерывно ведет к улучшению условий труда и повышению материального положения народных мастеров.

Особо высоким качеством исполнения отличаются современные изделия Государственных экспериментальных мастерских в Пекине, где под руководством Академии художеств работают квалифицированные мастера. В старом Китае народные мастера и художники были разобщены, теперь же художники Академии художеств и института Цинхуа оказывают всестороннюю помощь работникам мастерских: они создают рисунки и формы изделий, а также участвуют в обсуждении новой продукции.

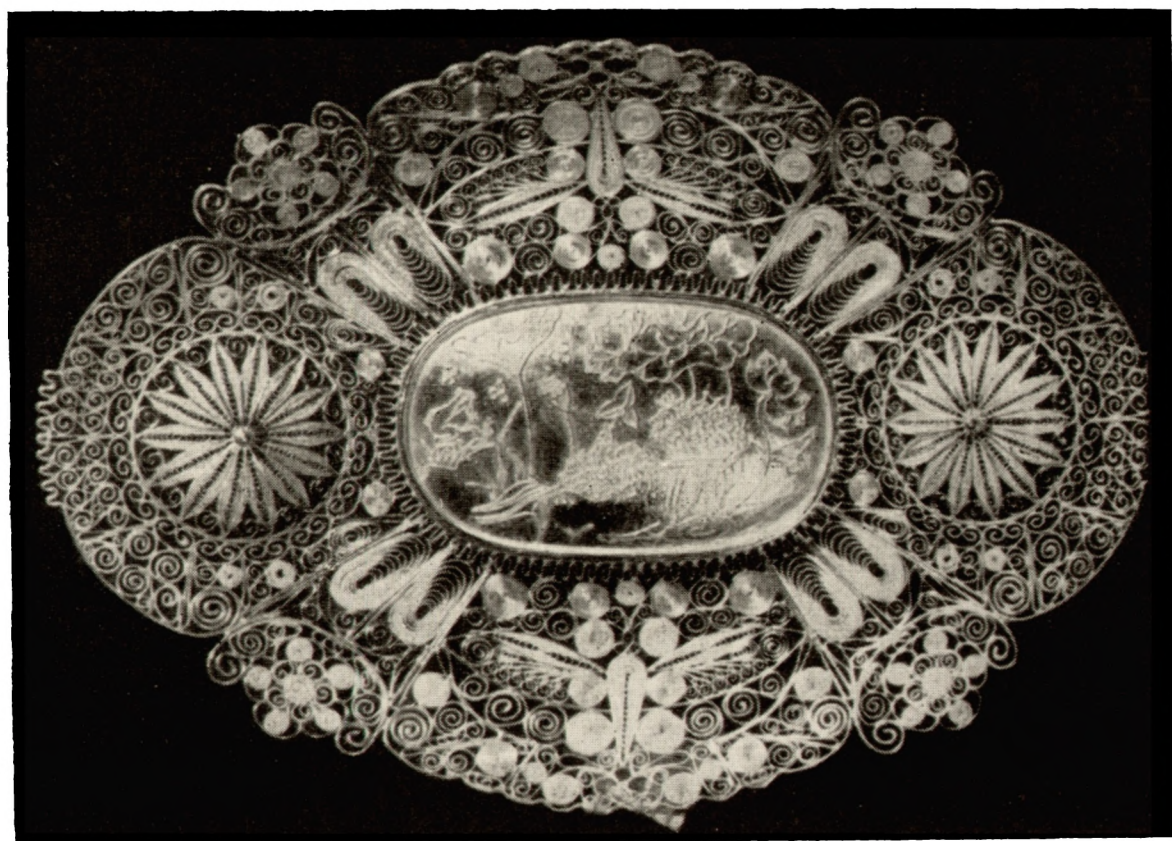
Техника перегородчатой эмали отличается большой сложностью и состоит из целого ряда процессов, требующих большого опыта и специальных знаний.



По рисунку Ма Цзунь-цзяна.  
Блюдо с узором периода  
„Борющихся государств“  
(V — III вв. до н. э.).  
Перегородчатая эмаль. 1952 г.

Сначала из тонких листов меди, а в отдельных случаях из золота и серебра, прессуется или выковывается форма вазы, блюда или какого-либо другого изделия. Прижимая медный лист к чугунной болванке, мастер, ударяя молотком, придает ему нужные изгибы и грани. Если форма сложная, то дополнительно припаиваются отдельные детали, после чего на готовую поверхность изделий тушью наносится рисунок. Следующий процесс состоит в изготовлении перегородок и напайании их на форму, согласно рисунку. Для этого первоначально расплющивают медную или латунную проволоку, которая превращается в узкую ленту около 3 мм шириной. Затем квалифицированные мастера, нарезая кусочки металлической ленты нужной длины, с большим искусством изгибают их по памяти на пальцах или при помощи пинцетов на медной пластине, лежащей на столе. Если же деталь рисунка мало известна мастеру, то он изгибает ленту по рисунку, нанесенному на бумагу. После того как все отдельные детали готовы, мастер прикрепляет их ребром к поверхности изделия при помощи клейкой пасты, тщательно раскладывая пинцетом по нанесенному заранее узору. После прикрепления ленточек изделие посыпают припоем из тонко размельченных серебряных опилок и обжигают в печи. Во время обжига клейкая паста сгорает, а серебро тонкой пленкой распределяется по всей поверхности и прочно прикрепляет перегородки к основе. Полученные таким путем ячейки на поверхности изделия заливаются цветными эмалями из порошкообразного стекла, смешанного с водой до кашеобразной консистенции.

В настоящее время используют около двадцати расцветок эмали из местных силикатов. Красивый синий цвет получают из окиси



Вазочка. Филигрань.  
Серебро. 1954 г.

кобальта, красный — из окиси меди, желтый — из серебра, а свежий оттенок зеленого — из окиси хрома. Если какой-либо оттенок эмали получается прозрачным, а это нежелательно, то добавляют белой пудры из окиси свинца, чтобы ее замутить. После кропотливого наполнения ячеек эмалями при помощи маленькой ложечки, что требует иногда шести-восьми часов работы над одним предметом, происходит обжиг изделия на каменном угле в простой печи в течение десяти минут.

После трехкратного или четырехкратного заполнения ячеек эмалями каждый раз производят повторный обжиг. Остывшую неровную и шероховатую поверхность изделия

полируют, иногда в течение нескольких дней вручную, вращая на палке или при помощи электромотора, сначала корборундом с водой, а потом угольной пылью с маслом. Не покрытые эмалью части и выступающие ребра перегородок золотят путем гальванизации, погружая в раствор золота или серебра, через который пропускают электрический ток. Обработка заканчивается полировкой изделия для получения блеска на металлических частях. Эти сложные процессы изготовления перегородчатой эмали требуют от мастеров большого терпения и огромного опыта.

Непосредственное участие художников в производстве современных перегородчатых эмалей способствовало повышению художественного качества изделий. Рисунки стали выразительнее и законченнее, так как были устранены ненужные детали, создававшие излишнюю вычурность. Живые, блестящие тона эмалей обычно гармонично подобраны, а композиция рисунка хорошо сочетается с формой изделия.

В первые же годы после освобождения страны были созданы новые виды продукции, которые отвечали современным индивидуальным и общественным потребностям. Если ранее изготавливали главным образом большие декоративные вазы для экспортного рынка



По рисунку Лин Хуэй-ина. Ваза с узором периода „Борющихся государств“. Перегородчатая эмаль. 1952 г.

или курильницы и другие предметы культового назначения, то в настоящее время с большим успехом выпускаются письменные и курительные приборы, разнообразные лампы, коробки, а также вазы и блюда, которые украшают жилища трудящихся.

Уже в 1950 году появились первые изделия, украшенные новыми рисунками. С большим чувством орнаментального ритма были созданы по рисунку известных художников блюда с изображением летящих голубей мира. Художники Лин Хуэй-ин, Ма Цзунь-цзян, Чан Ша-на и народные мастера умело использовали в своем творчестве художественное наследие, создав орнаментальные узоры для эмалей по мотивам росписей древнего пещерного храма в Дуньхуане (провинция Ганьсу). В это же время появились и рисунки с изображением народных танцев; силуэтные по своему характеру, они напоминали традиционные рисунки для окон, вырезанные из бумаги.

Значительным явлением и шагом вперед в области перегородчатой эмали можно рассматривать появление в 1952 году новых работ Экспериментальных мастерских Пекина, в которых удачно сочетается идейность изображения с декоративностью узора. Здесь художниками еще шире было использовано орнаментальное богатство росписей Дуньхуана VII—IX веков. Великолепные блюда, лампы, коробки, украшенные характерными мотивами, радуют декоративной смелостью и богатством красочных сочетаний. Понимание особенностей техники позволило художникам умело переработать стенопись древних пещер и создать целую серию новых рисунков. Для украшения ваз и больших блюд были использованы замечательные росписи плафонов с их богатыми орнаментальными композициями и мягкой расцветкой. Широкий фриз из белых цветов лотоса и пышных завитков голубовато-зеленых листьев аканфа гармонично сочетается с густым красным фоном ваз красивой формы.

Широкое использование мастерами эмали орнаментальных композиций Дуньхуана в 1952—1953 годах можно объяснить тем, что только впервые благодаря хорошим копиям, которые производились непосредственно на месте художниками-специалистами, эти древние стенописи получили большую известность и нашли широкое применение не только в эмали, но и в других видах прикладного искусства.

После 1953 года художники перегородчатой эмали начинают еще шире использовать в своем творчестве замечательные народные традиции прошлого. После знакомства с раскопками в Чанша, где были открыты богато орнаментированные бронзовые и лаковые изделия IV—III веков до нашей эры, они создают новые рисунки, которые пленяют своей непосредственностью и свежестью. К их

числу принадлежит курительный прибор со сценами первобытной охоты, а также исполненные по рисунку Ма Цзунь-цзяна небольшие плоские блюда густо-кирпичного цвета со сложным геометрическим рисунком из тонких позолоченных перегородок и с архаическими изображениями драконов по краю борта.

В течение последних лет на вазах и коробках из перегородчатой эмали можно также встретить мотивы, близкие к узорчатым тканям XVI—XVII веков или к росписи фарфора. Однако не только использование богатых художественных традиций прошлого, но и создание новых композиций, созвучных современности, находит все больше места в творчестве художников и мастеров перегородчатой эмали. Об этом наглядно свидетельствует блюдо с искусно выполненной розеткой в виде различных орудий труда или тонкая по исполнению тарелка голубой эмали с летящими голубями.

О новых творческих успехах в производстве перегородчатых эмалей можно судить и по целому ряду замечательных изделий, которые были представлены на выставках прикладного искусства в последние годы. Разнообразие форм и новый характер орнаментальных мотивов свидетельствуют о том, что, развивая лучшие принципы народного искусства Китая, мастера с каждым годом повышают и обогащают свое творчество. Об этом свидетельствуют работы молодых талантливых художников, отличающиеся большим оптимистическим чувством и пониманием особенностей техники.

Новые сюжеты и орнаментации появляются и в расписных эмалях, которые известны в Китае с XVIII века. Пекинский мастер Чжэн Дэ-мин исполнил целый ряд больших декоративных блюд, на которых изобразил сцены народного ликования и демонстрацию молодежи, сохраняя при этом традиционное построение композиции на плоскости, характерное для старой лубочной картины.

Бытовые изделия расписной эмали — вазы, подносики, пепельницы, блюда и папиросницы, исполненные в последние годы, также по-новому радостны и красивы. Они отличаются светлыми, нежными расцветками, тонкой росписью и высоким качеством исполнения.

Ювелирное искусство наравне с эмалями получило значительное развитие в последние годы. В Пекине, Шанхае и в провинции Сычуань в настоящее время работает много талантливых ювелиров. Серебряные приборы для вина и кофейные сервизы пекинских мастеров отличаются простыми, изысканными формами и изящной четкостью своих пропорций. Много разнообразия и изобретательности проявляют мастера-ювелиры и в изготовлении различных украшений из серебряной или позолоченной филигранны. Серьги с подвесками,

броши, сплетенные из тончайшей проволоочки в форме цветов или бабочек, украшаются вставками из нефрита, жадеита, бирюзы или коралла, а иногда и цветными камешками из стекла.

Для украшений массивных браслетов или колец из серебряной филиграни в Пекине используют также пластины красного резного лака или слоновой кости с рельефными тонкими изображениями цветов и жанровых сцен.

С большим знанием национальных традиций ювелирного искусства мастера Пекина изготавливают из латуни броши и подвески в форме рыбок, цветов или бабочек с пластинками из ярко-бирюзовых перышек зимородка, напоминающими по виду драгоценные камни или эмаль.

## Лаки

Наиболее значительным видом прикладного искусства Китая являются художественные лаки, производство которых, как показывают раскопки, существовало уже во II тысячелетии до нашей эры.

Основным материалом этих изделий служит натуральный сок лакового дерева „ци шу“, произрастающего на побережье Янцзы, а также в провинциях Гуйчжоу, Юньнань, Сычуань и Шаньси.

Из лака, который отличается особой прочностью, изготавливают не только мелкие вещи, вроде шкатулок, экранов, ваз и подносов, но и мебель, а также применяют его и для украшения архитектурных деталей.

Основными центрами производства художественных лаков являются Пекин, Фучжоу, Чунцин и Янчжоу, славящиеся своими изделиями, которые исполняются на основе многолетних традиций.

Большой известностью во всем мире пользуются красные резные лаки Пекина, производство которых началось в XIV веке и достигло процветания в XVI—XVIII веках.

Процесс изготовления резных лаков отличается сложностью и требует больших практических навыков. Приготовленный и окрашенный кинovarью густой красный лак наносится кистью послойно на изделие из дерева, металла или бумажной массы типа папьемаше, причем каждый слой возможно наложить только после высыхания предыдущего, для чего изделие около суток выдерживается в сыром помещении. Чтобы в толще лака можно было производить высокорельефную резьбу, пекинские мастера обычно наносят на изделие от тридцати до ста и более слоев лака. При многоплановой резьбе нижние слои часто бывают из лака серого цвета и служат фоном. После высыхания лаковых слоев накладывается рисунок, исполненный на тонкой бумаге, которая удаляется после того, как



мастер при помощи тонкой иглы переносит узор на верхний, еще не затвердевший слой лака. Резьба по лаку производится острым ножом, причем в течение этого длительного процесса изделие неоднократно смачивается для предотвращения трещин.

Современные мастера пекинских лаков, используя богатое художественное наследие, достигли в течение последних пяти лет значительных успехов. Если в резных лаках 1950 года можно было наблюдать лишь точные повторения традиционных форм и сюжетов, сложившихся в XVIII—XIX веках, то в новых работах 1956 года уже ощущается самостоятельное творческое начало и более тонкое понимание особенностей техники рельефной резьбы и ее художественных возможностей.

Особой изысканностью формы и декора отличается небольшая лаковая тарелочка с отлогим бортом, хранящаяся в Эрмитаже. По красному лаку интенсивного тона вырезаны цветы и листья лилии, красиво заполняющие всю ее поверхность. Сложная композиция рисунка не кажется перегруженной или запутанной благодаря искусной многоплановости резьбы.

Чайный сервиз г. Фучжоу. Лак. 1954 г.





Блюдо и коробка. Пекин. Красный резной лак. 1954 г.

Великолепна также по своей декоративной смелости круглая десертная коробка с мелким растительным узором, создающим красивую игру света на дольчатой поверхности. Небольшие коробки для туалетных мелочей или для папирос получили широкое распространение в быту, так же как и декоративные вазы, радующие глаз своим глубоким по тону ярко-красным цветом. В современных пекинских изделиях основой для лака часто служит металл, который на местах, свободных от лака, покрывается обычно эмалью ярких оттенков.

Совсем иным художественным решением отличаются черные лаки пекинских мастеров Лю Вэй-хэ и Бу Юй-линя, которые украшают свои изделия тонкой инкрустацией из пластинок перламутра. Эта старинная техника лаковой декорировки получила новое звучание в современных работах. Мастером Бу Юй-линем с большим вкусом выполнена квадратная коробка с орнаментальным изображением летучих мышей, символизирующих пожелание счастья. По композиции рисунка эта коробка напоминает ранние лаки VIII—IX веков. На зеркально-черной поверхности ее крышки красиво пере-

ливаются и сверкают тонкие детали сложного рисунка из перламутра светлых оттенков.

В этой же технике выполнен и лаковый круглый столик с низкими изогнутыми ножками мастером Лю Вэй-хэ. Цветы и сложная по рисунку розетка в центре, заполняя всю поверхность столика, создают богатый декоративный эффект.

Другим крупным центром лакового производства является город Фучжоу в провинции Фуцзянь. Здесь уже в прошлые века производились золотые и цветные лаки, изготовленные так называемым способом „тотай“, который состоит из целого ряда процессов. Первоначально из глины, смешанной для вязкости со свиной кровью, изготавливается модель, или, вернее, болванка изделия, на которую накладывается тонкий шелк или конский волос, образующие основу будущего изделия. Окрашенный золотом или каким-либо другим цветом сырой лак наносится при помощи кисти тонким слоем на основу. После высыхания лаковой поверхности, через десять-двенадцать часов, снова накладываются шелк и новый тонкий слой лака. Этот процесс наложения лака на ткань повторяют около шести раз, после чего изделие полируют и украшают росписью лаковыми красками. Мастера Фучжоу добавляют в лак тунговое масло, которое сообщает их изделиям особый блеск.

Способ „тотай“ применяется обычно при изготовлении небольших коробок, ваз и статуэток; для мебели, экранов, больших подносов или коробок для завтраков и пикников, состоящих из целого ряда отделений, основой служит не тонкий шелк, а особое крепкое дерево „наньму“ (южное), которое отличается



Шэнь Фу-вэнь. Блюдо с изображением лани.  
Лак. 1954 г.

твердостью и легкостью. Благодаря своей структуре с прямым волокном оно легко расщепляется на тонкие пластинки, что является весьма удобным для изготовления из него легкой основы лаковых изделий.

Лаки, изготовленные способом „тотай“, отличаются легкостью и большой прочностью. Они не боятся колебаний температуры и влажности, хотя толщина стены у отдельных изделий равна 1,5—2 мм.

В Фучжоу до 1949 года работали отдельные семьи мастеров-лакировщиков, сохранявшие в тайне из поколения в поколение старые способы и рецепты.

Лучшие изделия так называемого „золотого лака“ из Фучжоу почти все оставались в Китае и редко поступали на внешний рынок.

В настоящее время в Фучжоу работает целый ряд замечательных мастеров и художников лаковой росписи. Их работы были представлены на выставке прикладного искусства в СССР и свидетельствовали о больших творческих достижениях. Привлекали внимание великолепные большие декоративные вазы кораллового цвета на высоких подставках золотого лака, которые изготавливаются с большим художественным вкусом мастером Гао Сю-цюанем, а также принадлежащие к числу широко распространенных изделий Фучжоу лаковые чайные, кофейные и винные сервизы, расписанные по черному или коралловому фону тонкими изображениями классических пейзажей с высокими золотистыми горами и озерами.

О напряженной творческой работе и совершенствовании художественных приемов мастеров Фучжоу в течение последних лет можно судить, рассматривая тонкую по цветовому решению роспись складного столика из черного лака. Зрителя пленяют свободно написанные цветы хризантем, глициний, мэй-хуа и роз, среди которых летают мотыльки, расположенные по всей поверхности крышки. Живопись выдержана в розовых, лиловых и вяло-зеленых тонах с дополнением серебра. Вся декорировка столика подчеркивает и выявляет красоту лака, богатые возможности этого материала.

Многие из фучжоуских лаков выдержаны в строгих традициях прошлого, как, например, скульптурно выполненные вазочки в форме изогнутого золотого листа лотоса с розовыми цветами внизу. Эта форма характерна для старых изделий Фучжоу и с особым пониманием скульптурной пластичности выполняется и в настоящее время.

По своему характеру к лаковым изделиям фучжоуских мастеров близко примыкают работы коллектива мастерских лаковых изделий Юго-Западной Академии художеств в Чунцине (провинция



Блюдо „Единство народов Китая“. г. Чунцин. Лак. 1954 г.

Сычуань). Здесь под руководством профессора Шэнь Фу-вэня студентами и преподавателями факультета прикладного искусства создаются великолепные лаковые изделия, свидетельствующие о большом и непрерывном новаторстве в области форм и декорировки.

Техника сычуаньских лаков также отличается сложностью процессов и требует больших знаний. Здесь основой изделий служит конский волос, который накладывается на форму и покрывается порошком обожженной глины, смешанной с лаком, после чего изде-

лие шлифуется и покрывается пять-шесть раз чистым лаком, снова подвергаясь длительной шлифовке древесным углем и новому многократному наложению лака. Когда изделие высыхает, его расписывают, покрывая для прочности поверхность прозрачным лаком. Рельефные части рисунка выполняются обычно наращиванием лака при помощи кисти. Чередуя слои лака различной окраски — черные, красные, темно-коричневые, мастера создают блестящую лаковую поверхность, напоминающую полированное красное дерево.

Большим достижением группы художников Юго-Западной Академии можно считать появление современной тематики в декоре изделий. К числу таких художественных лаков принадлежит большое декоративное блюдо с сюжетной композицией — „Единство народов Китая“, исполненное с большим мастерством на плоскости. Вокруг центральной розетки с пятиконечной звездой на блестящем черном фоне попарно расположены мужские и женские фигуры представителей различных народностей Китая, танцующие в праздничных национальных костюмах. Над ними спускаются ленты и фонари, образующие красивое обрамление по краю блюда. Вся композиция выдержана в спокойных, приглушенных красно-коричневых тонах, что создает впечатление целостности и внутренней гармонии.

Очень интересны экспериментальные работы профессора Шэнь Фу-вэня. Еще в 1950 году им было создано по мотивам древней росписи Дуньхуана декоративное блюдо с изображением грациозной фигуры лани на сером шероховатом фоне, исполненное при посредстве яичной скорлупы, искусно введенной в лак. Этот удачный в смысле фактуры декоративный прием был позднее использован Шэнь Фу-вэнем в целом ряде других работ.

Совсем иными средствами Шэнь Фу-вэнем создан целый ряд черных лаков с изображением плавающих золотых рыбок. Здесь глубина блестящего черного лака хорошо передает прозрачность воды, в которой среди зеленых водорослей резвятся рыбки, мерцая красными пятнами. Интересны также его работы с введением в лак золотистых пластинок, которые красиво переливаются, создавая своеобразный декоративный эффект.

Изысканной декоративностью отличаются лаковые изделия и других сычуаньских художников, среди которых особенно интересны по своим декоративным приемам небольшие черные вазы с белыми рельефными цветами и зелеными листьями, эффектно выделяющимися на блестящей поверхности.

Перед мастерами художественных лаков теперь стоят новые задачи — расширить выпуск изделий и, используя все свои блестящие достижения последних лет, сделать их подлинно массовыми.

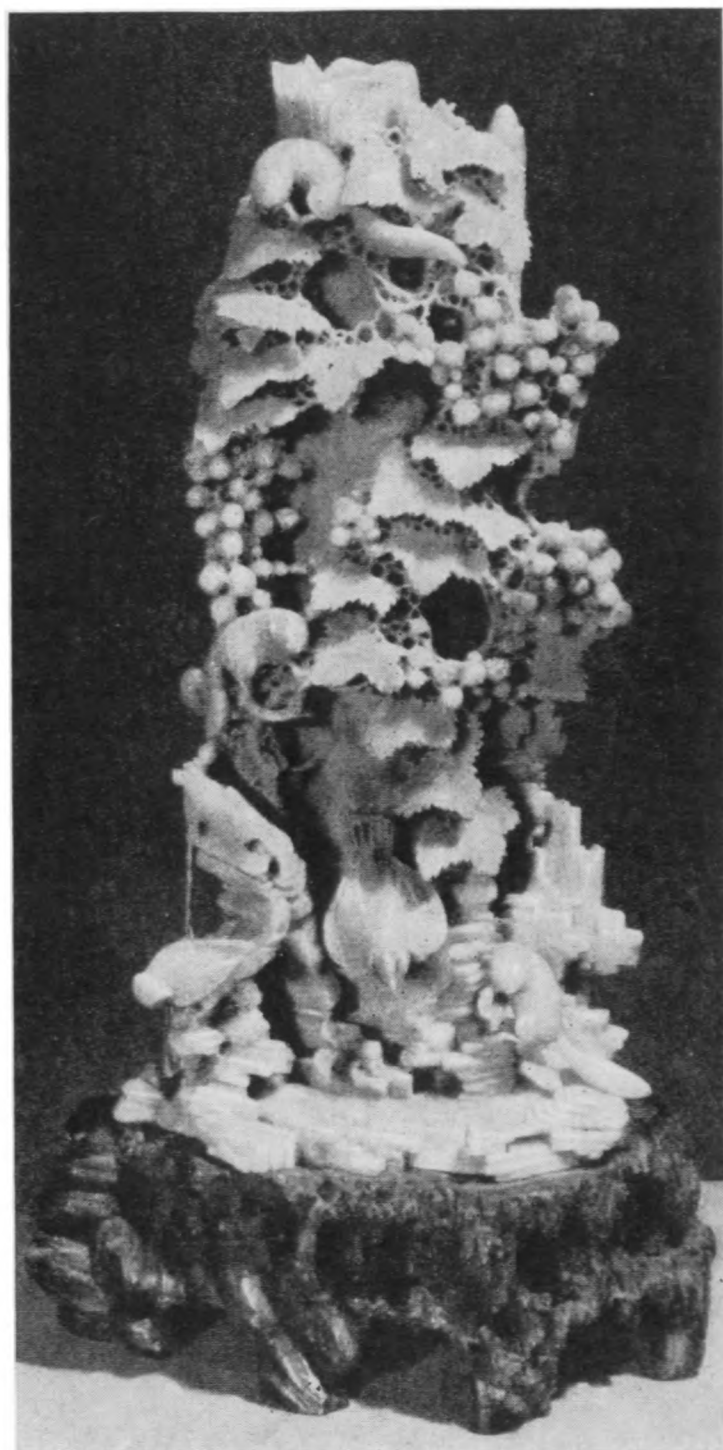
## Резьба по камню

Мировой известностью пользуются китайские резные изделия из камня. Искусство резьбы из твердых горных пород было известно в Китае с глубокой древности и уже в первом тысячелетии до нашей эры достигло высокого совершенства, о чем свидетельствуют археологические находки.

Глубокое понимание материала и его особенностей, а также замечательная техника обработки позволяли народным мастерам создавать в то время великолепные украшения, символические изображения, сосуды, фигуры и другие изделия, которые высоко ценились и служили украшением дворцов и одежды чиновной знати. В настоящее время резьба по камню продолжает развиваться в целом ряде центров на юге и на севере страны. Особой известностью пользуются тонкие по исполнению изделия Пекина и Шанхая, где работает много талантливых мастеров.

Обработка камня требует от мастеров огромного труда и большого опыта. Используя природную красоту материала, его структуру и цвет, мастер обычно намечает композицию и обрабатывает камень при помощи стальных инструментов на простом ножном станке. Часто в процессе обработки камня какое-нибудь неожиданно выступившее пятно или прожилка заставляют изменять композицию, а иногда и форму изделия.

В настоящее время в государственных мастерских для облегчения труда мастеров пытаются применять электромоторы для сверления и шлифования камня, что позволяет значительно ускорить весь процесс обработки изделия. Пекинские мастера широко используют для своего творчества не только нефрит, но также и его разновидности — нефритовый камень и жадеит, отличающиеся красотой расцветок. Для более мелких изделий часто применяется мягкий агальматолит, легко поддающийся обработке. Используют также горный хрусталь, кварц и даже бирюзу.



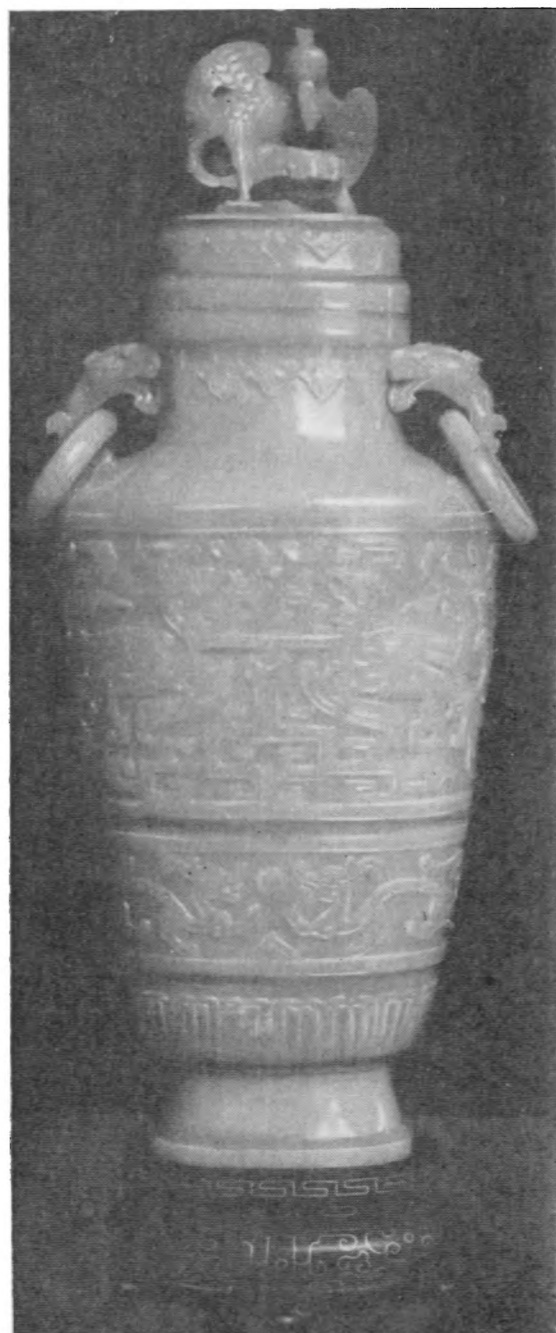
Лю Су-цзу. Лампа из агальматолита.  
1954 г.

В Пекине творчество мастеров-резчиков тесно связано с традициями прошлого. Треножки классической формы, вазы в виде бронзовых древних сосудов с подвесными кольцами на ручках, изображения животных и птиц, а также украшения в виде подвесок — все это по своему характеру очень близко к изделиям прошлых веков. Новые сюжеты и формы занимают еще незначительное место в творчестве пекинских мастеров. Для выставки прикладного искусства народным скульптором Лю Ши-мином была исполнена из камня группа, изображающая современную семью, что указывает на стремление к поискам новых путей для дальнейшего развития этого вида прикладного искусства.

Резные изделия мастеров Шанхая по своему характеру близки к пекинским. Здесь также можно видеть великолепное знание художественных традиций прошлого. Чувство скульптурной формы и глубокое понимание материала позволяют народным мастерам Шанхая создавать изделия, высокие по своему художественному качеству. Особой изысканностью отличаются изделия из халцедона, агата и горного хрусталя. О богатстве скульптурных приемов шанхайских мастеров можно судить по изделиям из коралла, которые еще в XVIII веке высоко ценились в европейских странах. Статуэтка прославленной красавицы древности Си-ши, исполненная из коралла в 1950 году, несмотря на известную стилизацию, полна пластической выразительности.

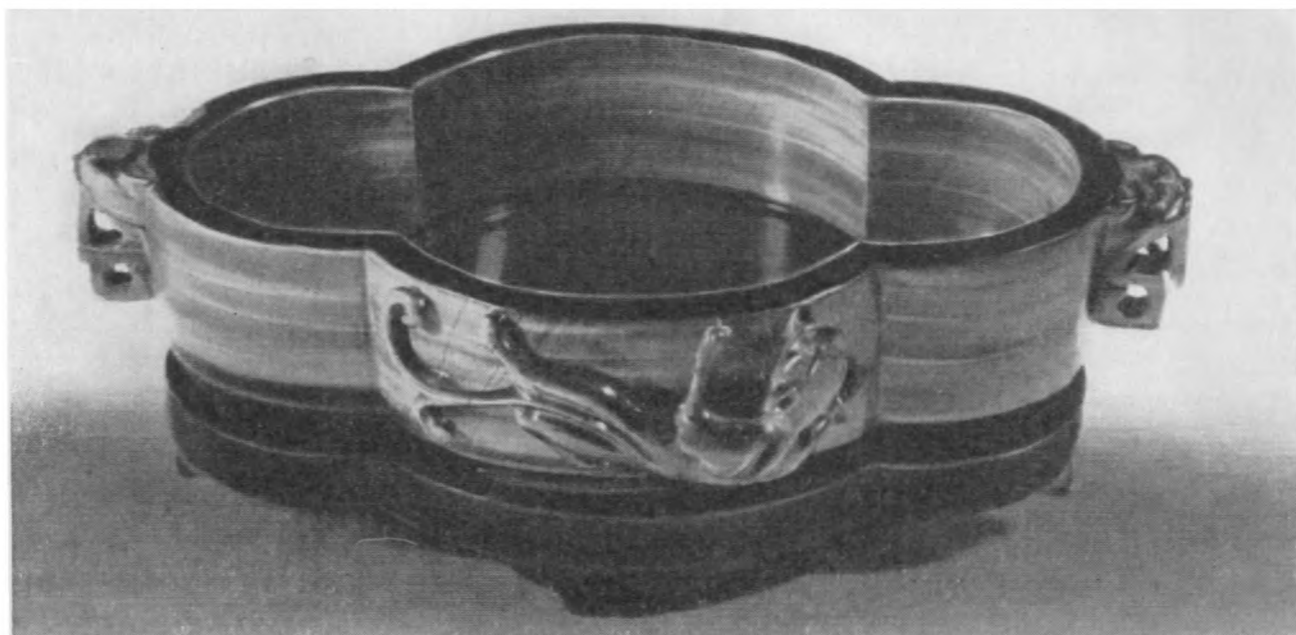
Сложной композицией отличается также декоративная ваза, вырезанная из темно-розового коралла и украшенная красиво расположенными ветками вьющихся роз. С большим пониманием материала мастер использовал теплый по тону цвет самого материала, который прекрасно сочетается с изображением тонко вырезанных роз.

Особо широкой популярностью достигла народная скульптура из камня, выполняемая в провинциях Фуцзянь и Чжэцзян. Здесь, в деревнях, художественная резьба из агальматолита



Ваза из нефрита.  
1950 г.





Сосуд из агата. 1954 г.

(или, как его часто называют, жировика) является подсобным промыслом крестьян. Из агальматолита, сравнительно мягкого камня красивых зеленоватых и розово-серых оттенков, крестьяне вырезают разнообразные изделия и мелкую скульптуру.

Резчики Фуцзяни создают живые образы окружающей их богатой природы Южного Китая. Мастер Хуан Хэн-сун с большим искусством выполняет скульптурные группы животных. Небольшая статуэтка его работы, изображающая буйволов, свидетельствует о пристальном внимании и непосредственном наблюдении животных, переданных жизненно и пластично. Мастер Го Гун-сэнь создал трогательный образ девочки-пастушки. Прекрасный художественный вкус виден в работах резчика Линь Шоу-шэнь, который создает красивые по форме пепельницы, стопки для кистей и другие изделия, предназначенные для широкого распространения в быту. С пониманием назначения предмета выполнена Линь Шоу-чжанем небольшая пепельница из агальматолита в форме листа лотоса с маленькими крабами.

Большой народный вкус также ярко проявляется и в резных изделиях провинции Чжэцзян, где выполнение скульптуры из камня получило особо широкое распространение. Поражает сложностью своей композиции работа народного мастера Лю Су-цзу, создавшего из розовато-серого агальматолита подставку для лампы в виде ствола дерева, оплетенного виноградной лозой, среди гроздьев и листвы которого изображены белки и птицы.

Одним из замечательных мастеров Чжэцзяна является также Пань Юй-чэнь, который в своей скульптуре „Бессмертная мать“

сумел отразить героизм корейской женщины, выступившей против иностранных захватчиков. Его же группа „Крестьянка, рабочий и солдат“ привлекает внимание не только своим пафосом, выразительностью образов, но также и умелой передачей единства всех фигур. Эти современные образы свидетельствуют о настойчивых поисках новых творческих путей, о новых замыслах, которые, несомненно, с каждым годом будут все более находить свое яркое воплощение в работах народных скульпторов.

Огромные сдвиги, происходящие в общественной жизни страны, не могли не отразиться в их искусстве. Все чаще привычные фигуры божеств и легендарных персонажей сменяются новыми, живыми образами действительности. Народные скульпторы и резчики по камню в течение последних лет настойчиво стремятся к созданию новых образов современности, которые дороги и понятны широким народным массам. Они стремятся к изготовлению красивых массовых изделий, которые служили бы украшением как общественных зданий, так и жилищ трудящихся, радуя свежестью замысла и благородством формы.

### Резьба по дереву

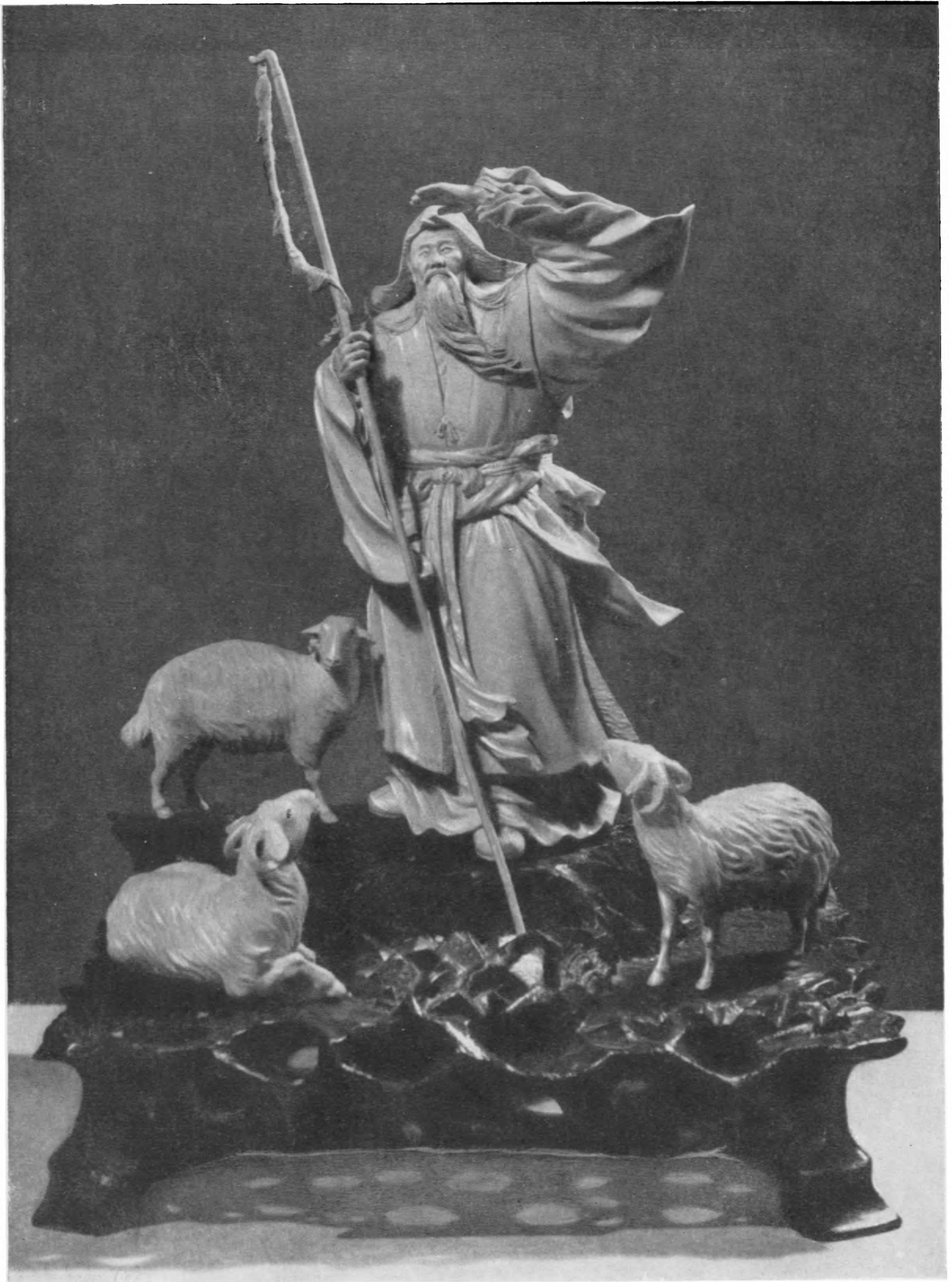
Скульптура и резьба по дереву, как и многие другие виды прикладного искусства Китая, получили свое развитие еще в древности и на протяжении веков считались одним из любимейших видов народного творчества. В период правления Гоминдана резчики по дереву и мастера народной скульптуры не имели условий для творческой работы, они влачили большей частью полуголодное существование и изготовляли лишь шаблонные изделия.

В настоящее время, когда Народное правительство оказывает всемерную помощь художественным промыслам, старое искусство резьбы по дереву также получило все возможности для своего развития на основе лучших, прогрессивных традиций прошлого.

Наиболее известные центры художественной резьбы из ценных пород дерева находятся на юге страны, в провинциях Чжэцзян и Гуандун.

Уезд Дунъян в Чжэцзяне славится своими художественными горельефами из камфарного дерева. Искусные резчики, используя огромный опыт, который передается здесь из поколения в поколение, вырезают сложные сцены, служащие обычно украшением деревянных сундуков для хранения белья и одежды.

Для своих горельефов резчики широко используют исторические эпизоды или сцены из классических романов и народных сказаний.



Ван Фэн-цзо. Су У пасет овец. Дерево. 1954 г.

Они в совершенстве владеют многоплановой резьбой и искусно располагают на плоскости динамичные многофигурные композиции, добиваясь передачи глубины и пространства.

Среди таких горельефов особенно интересна по своему идейному замыслу работа мастера Ма Фэн-тана, исполнившего горельеф с изображением исторического эпизода периода восстания тайпинов. Эта крестьянская война, охватившая Китай в середине XIX века, потрясла феодальные основы и нашла живой отклик в народном творчестве. Ма Фэн-тан с большим мастерством воспроизвел историческую сцену, изобразив войска, охраняющие столицу тайпинов — Нанкин.

Одним из известнейших мастеров-резчиков является также и Ду Юнь-сун, создающий многофигурные горельефы, сюжетами для которых служат эпизоды исторического романа Ло Гуань-чжуна „Троецарствие“.

Реалистическая направленность в творчестве резчиков особенно заметна в круглой народной скульптуре, которая успешно развивается в провинции Чжэцзян. Скульптор Ван Фэн-цзо выполнил из желтого дерева выразительную группу „Су У пасет овец“, изобразив легендарного героя древности, который был послан к гуннам с государственным поручением и вероломно захвачен ими в плен. Будучи патриотом, Су У, несмотря на угрозы, отказался служить врагам родины и в наказание был сослан пасти овец. Ван Фэн-цзо изобразил Су У в тот момент, когда он стоит, окруженный овцами, и, подняв руку к глазам, полный тоски по родине всматривается вдаль. Скульптор сумел передать духовную силу и красоту образа старика-патриота.

Наблюдая огромные сдвиги и изменения, происходящие в жизни китайского народа, мастера деревянной скульптуры все чаще создают живые, реалистические образы своих современников. Об этом ярко свидетельствует работа народного скульптора Гао Чун-ли „Отличник сельскохозяйственного производства“, получившая заслуженный успех на выставке прикладного искусства в Пекине. Гао Чун-ли удалось в небольшой фигуре молодого отличника, стоящего с буйволом, которым, очевидно, он премирован за трудовые успехи, передать новое явление в жизни китайского крестьянства. Образ крестьянина радуется своей правдивостью и оптимизмом.

Мастера из Чаочжоу провинции Гуандун также славятся своеобразными горельефами, которые обычно покрываются золотым лаком, что придает им особую декоративность. Эти горельефы с изображением уличных сцен часто служат украшением интерьера. Они поражают как богатством художественных приемов, так и сложным построением многоплановых композиций. Фигуры людей,

деревья, скалы, цветы — все это искусно сочетается в единое целое. Использование лучших традиций, огромный опыт, чувство материала, присущее таким мастерам Гуандуна, как Чжан Цзяньсюань и Чэнь Шунь-цзян, позволяют им создавать замечательные произведения народной скульптуры, которые по праву заслужили высокую оценку у трудящихся нового Китая и за рубежом.

Резьба из дерева широко применяется в декоре современных зданий, что связано с древними архитектурными традициями. Оконные рамы, двери, порталы в новых зданиях общественного значения богато украшаются резьбой.

### Художественная мебель

В производстве современной художественной мебели также можно видеть глубокое знание и освоение мастерами этой отрасли, богатой народными традициями.

С глубокой древности мебель Китая, изготовлявшаяся для дворцов знати, отличалась благородной красотой своих форм. Разнообразные столы, стулья, этажерки, буфеты, кровати и ширмы украшались плоской или высокорельефной резьбой, инкрустацией мрамором и перламутром и тщательно полировались, пока их поверхность не напоминала нефрит.

Для производства художественной мебели и в настоящее время употребляют разнообразные породы дерева — тяжелое, красноватого оттенка „цзы тань“, растущее в провинции Гуанси, сандаловое, грушевое, „наньму“, напоминающее эбеновое черное, которое любят мастера Гуанчжоу, а также ароматичное, желтоватое по цвету дерево „инь му“ из Сычуани, плотно



Крышка столика.  
Дерево. 1954 г.

строения, напоминающее розовое, и др. Для легкой летней мебели чаще всего употребляется бамбук провинции Сычуань.

Согласно традициям все части столика или стула соединяются между собой только на стыках, без какого-либо применения клея или гвоздей, что дает возможность разобрать на отдельные части любой предмет китайской мебели. Но в то же время мебель китайских мастеров отличается особой прочностью.

В Китае до наших дней сохранилось много образцов высококачественной художественной мебели, главным образом XVII—XIX веков, которые служат убранством приемных комнат общественных зданий. Современные мастера мебели в Пекине и Шанхае, широко используя национальные традиции, создают как отдельные предметы, так и целые гарнитуры, отличающиеся благородством простых тектоничных форм и пропорций.

В зале современного искусства Китая в Эрмитаже можно видеть круглый стол и пять табуретов, исполненных шанхайскими мастерами, из красного дерева в сочетании с желтовато-розовым „инь-му“. Все предметы этой гарнитуры имеют традиционную для китайской мебели форму бочонка и лишены каких-либо украшений, кроме прекрасной полировки. Отличаясь изысканностью своих плавных линий, эта мебель создает впечатление особой легкости и радует глаз своей простотой.

Характерные для Китая низкие столики, которые ставят около стульев, а также длинные узкие столы для люти „цинь“, употребляющиеся сейчас как чертежные, многостворчатые, богато украшенные ширмы — все эти работы современных мастеров-мебельщиков отличаются, как и ранее, тщательным исполнением. В течение последних лет в Пекине и других центрах было сооружено много гостиниц, помещения которых обставлены новой мебелью, исполненной по рисункам китайских архитекторов. Удобные мягкие кресла, столики, шкафы европейской формы в отделке и деталях сохраняют черты, присущие национальной китайской мебели, и хорошо сочетаются с общим интерьером современного китайского жилища.

### **Резьба по слоновой кости**

Подобно художественной обработке дерева, большой подъем наблюдается и в современной резьбе по слоновой кости. Этот древний и прославленный вид народного творчества Китая получил в последние годы все возможности для дальнейшего развития. Лучшие традиции резьбы из слоновой кости, развивавшиеся и сложившиеся еще в древности, были утрачены в конце XIX века. Правда, про-

дукция косторезов Гуанчжоу и Пекина продолжала и в это время славиться своей виртуозной техникой и сложностью композиций, но в то же время эти резные изделия из кости конца XIX — начала XX века больше поражают своей сложностью, чем подлинным художественным вкусом. Пагоды с колокольчиками, „шары в шаре“, футляры для визитных карточек и ажурные шкатулки в огромном количестве изготовлялись на экспорт в страны Европы.

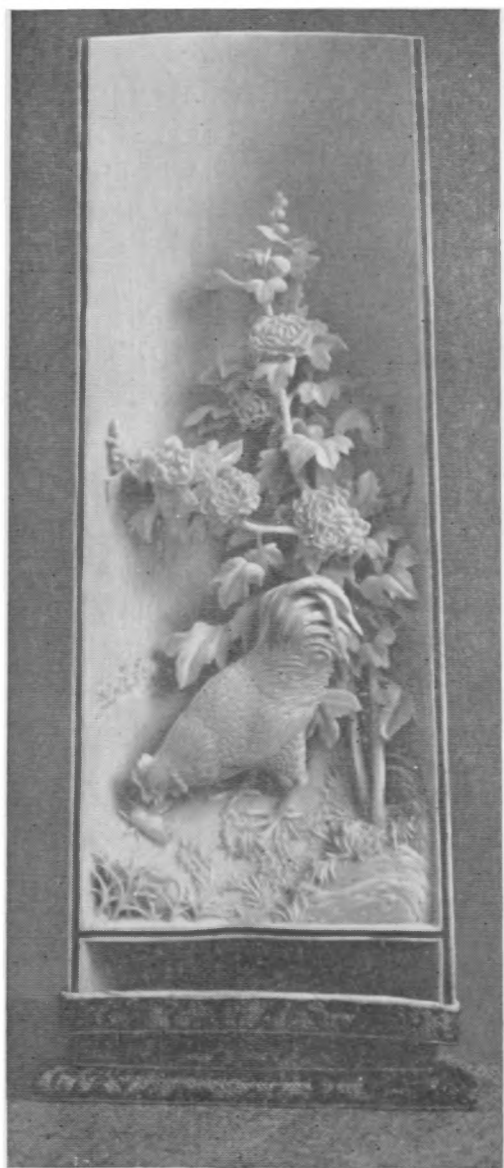
В последние годы перед освобождением производство художественных изделий из слоновой кости пришло в упадок. Мастера-резчики изготовляли лишь шаблонные изделия, подчас с яркой раскраской анилиновыми красками, угождая вкусу буржуазии и иностранных туристов.

После освобождения страны, как и другие художественные промыслы, резьба по кости при поддержке Министерства культуры получила все возможности для своего дальнейшего процветания. Мастера-резчики, которых в одном Пекине было около ста человек, объединились в артели. В первой кооперативной артели Пекина в настоящее время работает около восьмидесяти опытных мастеров-резчиков. Здесь под руководством известного народного скульптора-костореза Янь Ши-хоя изготовляется в среднем каждый месяц около ста восьмидесяти скульптур и около двухсот пятидесяти различных украшений и бытовых изделий.

С каждым годом неуклонно растут и проявляются в работах искусных резчиков слоновой кости живые творческие силы народного искусства. Все больше новых сюжетов, близких и понятных трудящимся, появляется в мастерской кооперативной артели.

Обработка слоновой кости, получаемой из Индии, требует большого опыта и знаний, которые в настоящее время старые мастера передают талантливой молодежи.

Чистый, без трещин, белый клык высоко ценится, используются даже маленькие его кусочки. Обработка резной кости начинается с распиливания большого клыка на отдельные части, которое производится вручную, под струей воды для уничтожения жара от трения. После этого отдельным распиленным ку-



Янь Ши-хой. Настольное украшение.  
Слоновая кость. 1953 г.

скам кости придается нужная форма, согласно задуманной мастером композиции.

Традиционные вещи опытные мастера вырезают обычно по памяти, пользуясь своими приемами и навыками. Если мастер работает над круглой фигурой, то сначала кость опиливают начерно, обобщенно, потом режут более точно отдельные части фигуры и, наконец, работая резцом, стальными напильниками и иглами, прорабатывают тонкие детали. После окончания резьбы начинается тщательная полировка изделия, которая продолжается в течение одного или двух дней. Первоначально мастера полируют большие плоскости, употребляя для этого стебли хвоща, распаренные в горячей воде. Затем производится дополнительная полировка изделия мягкой шелковистой поверхностью бамбукового ствола и горячей водой, после чего изделие обрабатывается пудрой для получения блеска. Резьба и обработка обычной небольшой фигуры требует около семи дней работы. В течение двадцати лет пребывания в мастерской опытные резчики осваивают все наиболее известные сюжеты. Наряду с изображениями божеств и фей в последние годы в их творчестве можно встретить и образы, взятые из живой действительности. Молодые мастера, пришедшие в мастерскую без всякой подготовки, учатся около четырех лет, работая под руководством опытных резчиков. Художники и скульпторы-профессионалы дают советы народным мастерам, помогая им в творческих исканиях и в разработке новых композиций.

В 1954 году на Втором съезде работников искусств в Пекине происходило обсуждение новой работы руководителя мастерской Янь Ши-хой, который, используя огромный бивень (33 кг), вырезал на нем сложное изображение Летнего дворца — Ихэюань, бывшей резиденции китайских императоров. Произведение талантливого мастера было одобрено всеми участниками совещания. Эта работа с множеством фигур и архитектурных сооружений, расположенных на горе Долголетия — „Ваньшоушань“, на берегу озера, была показана на выставке 1954 года в Москве.

Народный мастер Янь Ши-хой прошел трудный и сложный путь творческого становления. С тринадцати лет он начал учиться у своего двоюродного деда столярному делу и резьбе по дереву. После пятилетнего обучения Янь Ши-хой научился резать архитектурные украшения из дерева, но, так как строили очень мало, он стал вырезать из кости традиционные фигуры легендарных красавиц и фей по рисункам старых мастеров, для чего использовал иллюстрации к старым романам, а с 1923 года стал посещать музеи и изучать старое искусство. По совету одного из преподавателей живописи он стал изучать натуру и подлинную жизнь.



После освобождения страны Янь Ши-хой начал еще настойчивее стремиться к изображению жизни. Осенью 1952 года с помощью художника Сюй Бэй-хуна ему удалось создать портрет Мао Цзэ-дуна.

Работая над новыми образами, Янь Ши-хой непрерывно совершенствует свое творчество. В последние годы им была создана фигура молодой девушки, исполняющей народный танец лотоса. Мастер исходил в этой новой для него работе не только из личных впечатлений, но использовал живописное изображение этого танца в лубочной картине. Фигура танцующей девушки, несмотря на некоторую тяжеловесность силуэта, отличается новым, реалистическим подходом к изображению образа современного человека.

Поиски нового еще ярче выступают в работе Янь Ши-хой над образом советской балерины Улановой, которую мастер видел во время ее выступления в Пекине.

Последней работой Янь Ши-хой является композиция на тему празднования провозглашения Конституции. Для своей работы он приготовил огромный редкий бивень слона (весом 61 кг), на котором искусно вырезал пекинский парк Бэйхай с Белой пагодой и павильонами „Пяти драконов“ на берегу озера. По мосту идет процессия со знаменами, повсюду танцы, ликование. Мастер вырезал около восьмисот фигур среди деревьев и зданий. Во время исполнения этой сложной композиции он посетил парк Бэйхай, где делал эскизы и зарисовки для задуманной работы.

В Музее восточных культур в Москве хранится резное панно из слоновой кости „Восемнадцать героев Народно-освободительной армии форсируют реку“, созданное Янь Ши-хоем совместно с Юй Цзинь-юанем; оно свидетельствует о новых успехах народных мастеров и радуется своим ярким, образным содержанием.

Образы, взятые из окружающей жизни, все больше находят свое отражение в творчестве народных скульпторов. Реалистическая направленность ощущается и в статуэтке девочки с ягненком мастера Чжао Шэн-юаня.

Прекрасное знание традиций и огромное мастерство показывает большая декоративная ваза из слоновой кости, выполненная мастерами Ху Фэн-шанем и Чжан Цзю-шанем. Резьба тонких деталей и рельефных сцен, исполненных в старых традициях, искусно сочетается с монументальной и простой формой вазы.

Мировой известностью пользуются и китайские ажурные шары из слоновой кости, вращающиеся один в другом, которые вырезаются искусными мастерами Гуанчжоу и Шанхая. Передаваемые по наследству производственные навыки позволяют опытным мастерам изготавливать в настоящее время большие шары с пятнадцатью-двадцатью шарами внутри в течение трех-четырех месяцев. Работа

над таким шаром начинается с просверливания конусообразных углублений в толще шара, которые располагаются со всех сторон окружности и сходятся остриями в центре. После этого мастер намечает внутри получившихся отверстий количество будущих шаров и специальным стальным резцом разделяет шары, начиная с внутреннего маленького и постепенно переходя к большим. Затем он работает над украшением каждого из шаров тонкими ажурными узорами, которые производятся через круглые отверстия, получившиеся после разделения всех шаров из конусообразных углублений, просверленных в толще шара. Ажурные, хрупкие стенки шаров можно сравнить с кружевом, так они тонки и прозрачны. В настоящее время мастера, откликаясь на события современности, украшают подставки шаров изображениями летящих голубей мира.

Современные резные статуэтки, веера, настольные экраны, вазы и различные бытовые вещи из слоновой кости теперь все чаще предназначаются для украшения жилищ трудящихся, отвечая их эстетическим запросам.

### Вырезки из бумаги

Народное искусство вырезания из бумаги также является одним из любимых и наиболее распространенных видов народного творчества Китая. Вырезки, которые наклеивали на окна „чуан хуа“ („оконные цветы“), наравне с народными лубками служили главным украшением крестьянского жилища в праздник Нового года. Яркие ажурные рисунки силуэтного характера обычно наклеиваются на матовую белую бумагу, которая, заменяя стекло, натягивается на резную деревянную раму окна или на фонари. Эти же вырезки в ряде провинций используются как мотивы для вышивки или резьбы.

В настоящее время их дарят к свадьбе или ко дню рождения, как пожелание удачи и новых успехов в труде. Вырезанием из бумаги занимаются крестьяне главным образом в зимнее время, свободное от полевых работ. Этот вид народного искусства имеет свои многовековые традиции, которые сохраняются и передаются в семьях из поколения в поколение.

Мастеров и мастериц вырезок часто называют в Китае „резчиками цветов“, так как они исполняют „оконные цветы“ с цветочными узорами, вырезая их не только для себя, но и на продажу в городах и деревнях, где на них постоянно есть большой спрос.

В рисунках вырезок сохраняются лучшие реалистические черты, характерные для народного творчества. Они отличаются предельной законченностью и ясным композиционным решением. Их силуэтный ажурный узор характерен национальным своеобразием формы.

Вырезанием из бумаги и в прошлое время занималось множество талантливых народных мастеров-самоучек, которые создавали сложные художественные композиции, отражавшие любовь китайского народа к труду, к красоте окружающего их мира. В вырезках можно встретить изображение персонажей классического театра



или искусные и сложные по рисунку сцены из популярных романов и драм. Искусство вырезок наиболее распространено среди населения Северо-Западного Китая; своими искусными мастерами славятся и центральные провинции — Сычуань и Хэбэй. В каждой провинции есть свои любимые сюжеты и своя манера и способ резьбы. Например, на севере, в Шэньси, делают одноцветные вырезки, а в Хэбэе — разноцветные, тонкие по рисунку, которые дополнительно раскрашиваются. Вырезки мастеров Нанкина также отличаются изысканностью исполнения. Для них характерна прежде всего особая законченность рисунка с плавными, как бы текучими линиями. Изображая различные популярные персонажи народных легенд и сказок, а также растения или животных и птиц, нанкинские мастера вырезок стремятся выявить лишь самое характерное и существенное в их облике.

В вырезках Нанкина обычно встречается много традиционных символических благопожеланий — долголетия, богатства, счастья, успеха в науке и других.

Большое мастерство и великолепное художественное решение можно видеть и в вырезках, которые изготавливаются на юге страны.



Чжан Юн-шоу. Ветка бамбука.  
Вырезка из бумаги. 1953 г.

В провинции Гуандун народные мастера располагают яркие, красочные изображения птиц, рыб и цветов на тонком ажурном золотом фоне в виде сетки, что создает особую декоративность.

Техника исполнения вырезок требует некоторых навыков в составлении рисунка и его вырезании острым коротким ножом или ножницами. При вырезании ножом тонкая белая или цветная бумага складывается в несколько раз, после чего на неё для многократного размножения прикрепляется сверху ажурная вырезка, которую затем вместе с бумагой держат над пламенем коптящей свечи. Копоть, попадая через прорезы наложенного рисунка, образует на верхнем слое бумаги готовый узор для вырезания.

Если вырезка производится из тонкой белой бумаги, то изображение покрывается сверху яркими красками, которые пропитывают все листы сразу.

Богатство народной фантазии находит в „оконных цветах“ свое яркое воплощение. Этот вид самодеятельного искусства получил большое распространение в послевоенные годы. Еще в Яньани, после призыва Компартии к изучению народного творчества, художник Гу Юань изучал работу крестьян и создал ряд своих композиций для оконных вырезок, наполнив их новым содержанием.

В настоящее время выпущен ряд альбомов и сборников народных вырезок, которые создали возможность широкого ознакомления с этим ценнейшим видом народного искусства. Работы замечательных мастеров вырезок — Чжан Юн-шоу, Ван Лян-шена, Лян Вэнь-и и других — получили широкую известность по всей стране благодаря изданию их работ.

Чжан Юн-шоу, работающий в Янчжоу, в предисловии к альбому своих рисунков рассказывает о тяжелой доле в прошлом таких мастеров, как он. Они были презираемы всеми, их тренировали и не замечали. „Только после освобождения страны, — пишет он, — я стал народным художником и меня стали уважать впервые за всю мою жизнь“.

Рисунки Чжан Юн-шоу покоряют зрителя красотой, острой динамичностью и выразительностью сильных и уверенных линий силуэта. Он изображает ветку бамбука на ветру, ажурных мотыльков, птиц, летящих в облаках, рыбок, плавающих среди водорослей, различные цветы, вырезая их с редкой свободой и утонченностью.

В последние годы искусство вырезок все более обогащается новыми изображениями. Современные темы вырезок отражают великие преобразования в жизни китайского народа. Сцены радостного труда, ликвидации неграмотности, борьбы за мир, защиты родины находят свое живое воплощение в народном творчестве.

Характер вырезок также сильно изменился в течение последних лет. В северо-западных провинциях, где рисунки были простые и несложные по силуэту и большей частью одноцветные, теперь появились яркие и многоцветные композиции, сложные по своему рисунку.

К их числу принадлежит современная вырезка с изображением пряжи, выполненная в провинции Шаньси. Молодая нарядная девушка, работающая на самопрялке, окружена яркими пышными цветами с искусно переплетающимися стеблями и листвой. Радостью и оптимизмом наполнена эта декоративная композиция, являющаяся одним из лучших образцов народного творчества свободного Китая.

Изучение и критическая переработка художественных традиций старых „оконных цветов“ позволяет современным мастерам, работающим дома и в артелях, освоить и развить еще более этот своеобразный вид народного творчества.



Уточки и лотосы.  
Вырезка из бумаги.



Жу й Ц з и н-ф у.  
Сцена из романа  
„Речные заводы“.  
Вырезка из бумаги.  
1954 г.

## Художественные ткани и вышивки

Важное и значительное место среди различных видов прикладного искусства китайского народа занимают художественные шелковые ткани и вышивки, производство которых возникло в Китае задолго до нашей эры и в течение веков непрерывно развивалось и обогащалось.

Лучшие традиции этого богатого наследия нашли свое развитие в современном производстве художественного текстиля. Парчовые и атласные ткани из Ханчжоу, Шанхая, Нанкина и Чэнду отличаются богатством узоров и декоративностью цветовых сочетаний, всегда гармоничных и сдержанно-спокойных.

Среди тканей этого типа большой художественный интерес представляют атласы типа „гусян“, которые исполняются ткачами на ручных станках.

Лучшие художественные традиции, созданные ткачами Китая в течение веков, сохранились в этих тканях до наших дней. Для тканей „гусян“ характерно тонкое красочное сочетание узора с фоном. Традиционные цветы, пейзажи, архитектурные сооружения, различные символы счастья и благопожеланий, вытканые иногда с применением золотой нити, гармонично заполняют блестящий фон, создавая богатство и пышность узора.

В прошлые века эти ткани вырабатывались для нужд императорского двора и вывозились в страны Среднего Востока и Европы. Теперь ткани „гусян“ пользуются большим спросом в Китае для изготовления праздничной одежды и театральных костюмов, а кроме того, широко экспортируются в Советский Союз и в страны народной демократии.

До наших дней в провинции Цзянсу сохранилось производство тканей типа „кэсы“, исполняемых с большим совершенством на ручных станках с применением сложной техники так называемого „паласного переплетения“. Искусные ткачи Китая уже в VIII—X веках из тончайших цветных шелковых нитей создавали целые картины, „работая челноками, как кистью“. Эти драгоценные ткани требовали огромного труда и терпения.

В старых тканях „кэсы“ на  $10\text{ см}^2$  шло 180 нитей основы и 360 нитей утка, что делало их плотными и давало возможность передавать тончайшие оттенки цвета. За целый год, работая с утра до вечера, опытный ткач мог выткать только полметра ткани „кэсы“.

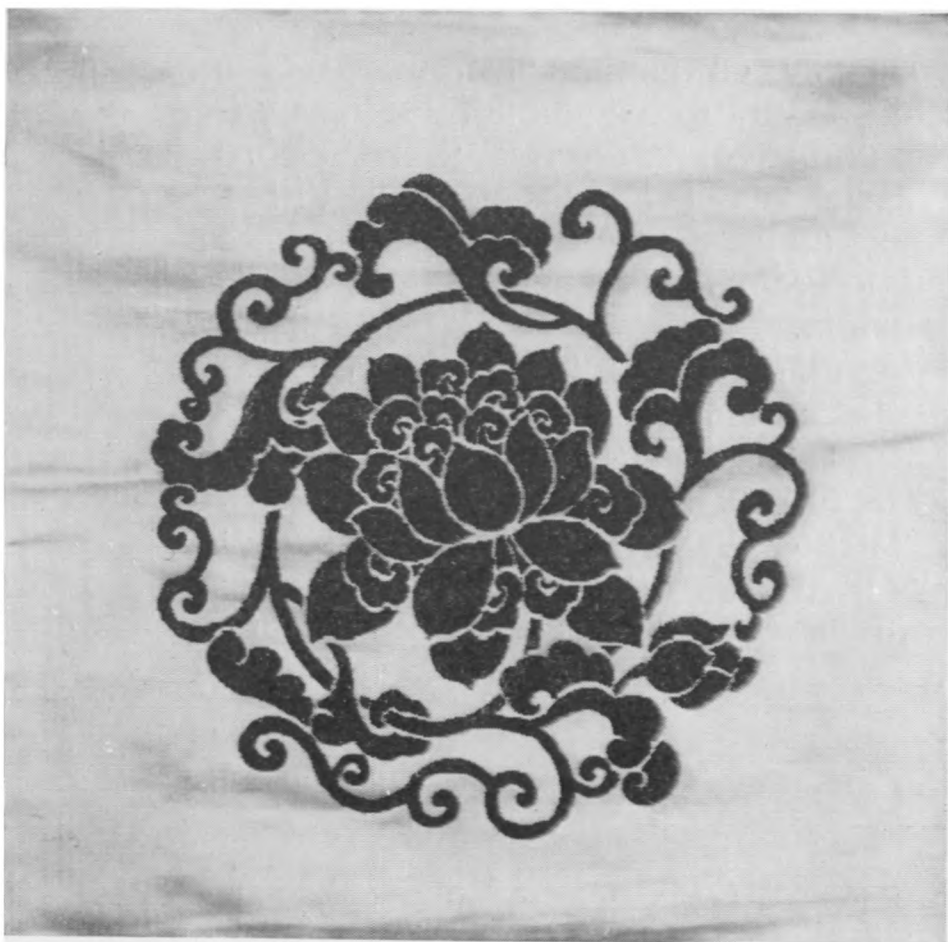
Старейшим мастером ткани Шэнь Цзинь-шuem, работающим в Сучжоу, исполнена в 1954 году редкая по красоте узора наволочка типа „кэсы“ для диванной подушки, находящаяся в Музее восточных культур.

На золотом фоне, как драгоценные камни, выделяются свежестью красок ярко-розовые и нежно-голубые цветы стилизованных лотосов, среди которых расположены летучие мыши, олицетворяющие пожелание счастья. Яркая декоративность композиции и блестящая техника, воспринятая Шэнь Цзинь-шум у старых мастеров „кэсы“, позволяют рассматривать эту работу как замечательное достижение современного художественного ткачества.

Больших успехов в Китайской Народной Республике достигло ручное изготовление тканей с ворсовым бархатным узором на блестящем атласном фоне. Такого рода изделия из Сучжоу, сделанные по рисункам преподавателей Академии художеств Сюй Чжэн-пэна и других, радуют декоративной смелостью контрастных цветовых соотношений черного рисунка с желтым фоном, синего с белым, что говорит о глубоком понимании художниками особенностей этой техники.

На ручных деревянных станках исполняется и великолепная нанкинская парча с ворсовым узором из крупных цветов на гладком фоне. Для провинции Чжэцзян очень характерны также шелковые панно, скатерти и чехлы для диванных подушек с жанровыми сценами или архитектурными пейзажами, вытканными цветным шелком и золотой нитью. Эти изделия, глубоко национальные по своему характеру, пленяют пышностью и богатством своих сложных жанровых композиций. Изобразительные элементы здесь всегда удачно сочетаются с орнаментальными частями композиции. Иногда ткачи целиком повторяют классические произведения живописи, точно

выполняя все живописные детали. Современная вышивка, как и ткачество, развиваются на основе лучших традиций народного творчества. Как и ранее, ее характерной чертой является стремление к передаче образов живой природы. Цветы, птицы, пейзажи, фигуры людей всегда свободно располагаются на ткани, не скованные орнаментальной схемой и точно повторяющимся мотивом. Название вышивки „сю хуа“ — живопись иглой — образно определяет ее характер.



Чехол для подушки.  
Ткань. 1954 г.





Набойка современная. Хлопчатобумажная ткань.

Провинции Гуандун, Сычуань, Хунань и Фуцзянь славятся своими художественными вышивками. Немало искусных вышивальщиц работает также и в Пекине. Но самой большой известностью в течение ряда веков по праву пользуются вышитые изделия города Сучжоу в провинции Цзянсу. Здесь в пригородах и окрестных деревнях вышивка является подсобным промыслом. Около сорока тысяч крестьянок и домохозяек в свободное время занимаются художественной вышивкой.

В настоящее время в Сучжоу и Чанша созданы производственные кооперативы вышивальщиц, способствующие улучшению и дальнейшему развитию этого вида декоративного искусства. Вышивка в Китае широко служит украшением самых различных бытовых изделий. Ширмы, подушки, покрывала, скатерти, женские платья и обувь, театральные костюмы, занавесы к кровати и декоративные панно украшаются вышивкой с большим искусством и пониманием назначения вещи.

Много видов различных вышивок насчитывается в настоящее время. Среди них наибольшей известностью пользуются изделия, вышитые плоской атласной гладью, широко распространенные в Сучжоу, Пекине и Хунани. Атласные покрывала из Хунани, богато вышитые гладью, пользуются мировой известностью.

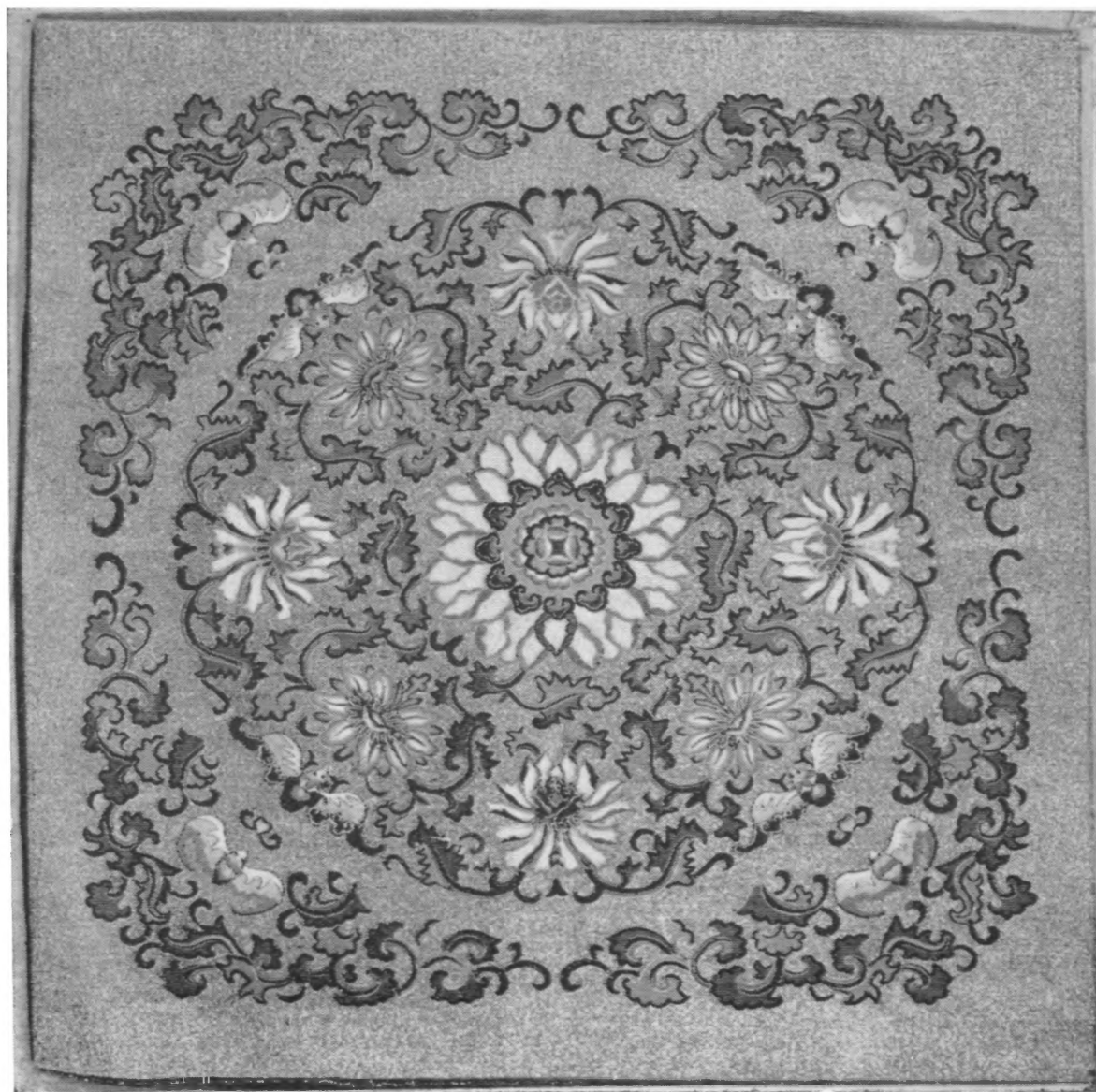
Украшением этих нарядных покрывал обычно служат цветы, свободно и с глубоким чувством природы расположенные на ткани пионы, нарциссы, ветви „мэй хуа“, хризантемы выполняются тонкой, „атласной“ гладью в нежных тонах, гармонично сочетающихся

с основным фоном. Спокойная расцветка узора оживляется иногда вкраплением ярких цветовых пятен. Реалистически исполненные цветы, мотыльки и птицы хунаньских вышивок свидетельствуют о большом изучении художниками и исполнителями живых явлений и образов окружающей природы.

Помимо традиционных китайских форм вышивки в Гуандуне, Шаньдуне и в других провинциях широко развиты также разнообразные виды вышивок европейского характера по белому полотну или прозрачному батисту, которые являются предметом экспортной торговли. Эти вышивки крестом, „ришелье“, филейные и другие, выполненные по европейским образцам, отличаются своей высококачественной техникой исполнения.

Своеобразным видом текстильного искусства Китая является также набойка, которая изготавливается почти во всех областях страны. Крестьяне широко используют набойку в своем быту для украшения одежды и бытовых вещей — занавесок, скатертей, покрывал и др.

Производство набоек является также подсобным промыслом крестьян и производится или путем ручного печатания при помощи деревянных форм, или путем резервации белых частей узора кислотой на хлопчатобумажной ткани.



Шэнь Цзинь-шуй.  
Чехол для подушки.  
Ткань типа „кэсы“.  
1954 г.

Расцветка китайских набоек очень спокойная. Наибольшим распространением и любовью пользуются набойки темно-синего и белого цвета, реже встречается применение красных красителей. Сложные и богатые по своему смысловому содержанию узоры набоек радуют глаз своей декоративностью. В узорах набоек живут до наших дней образы природы, выраженные в старых традиционных формах и наполненные богатым жизненным содержанием. Здесь ярко проявляется черта, характерная для китайских народных мастеров, — стремление к свободной реалистической трактовке знакомых образов природы, но в то же время и умелое подчинение их плоскостному, декоративному началу узора, связанному с пониманием материала и назначением вещи. В узорах сине-белых набоек Китая находят свое отражение любовь народа к родной земле, его мечты о счастье, его стремления.

Изобразительные элементы, составляющие узор, служат здесь в первую очередь как знакомые всем, общепринятые символы различных благопожеланий — изобилия, долголетия, супружеского счастья. В узорах набоек можно увидеть фантастических птиц, рыбок, плывущих среди тонких, извивающихся в воде водорослей, птичек юаньян, играющих в лотосах, корзины с цветами и пышные цветы пионов и хризантем. С большим декоративным мастерством выполнены розетки с белым знаком „долголетие“ в центре, который окружают летучие мыши, искусно превращенные мастером в декоративный узор из белых завитков на темно-синем фоне. Повторяющиеся мотивы каймы, сохраняя ритмичность узора, в то же время лишены схематичности благодаря небольшим изменениям в отдельных частях рисунка.

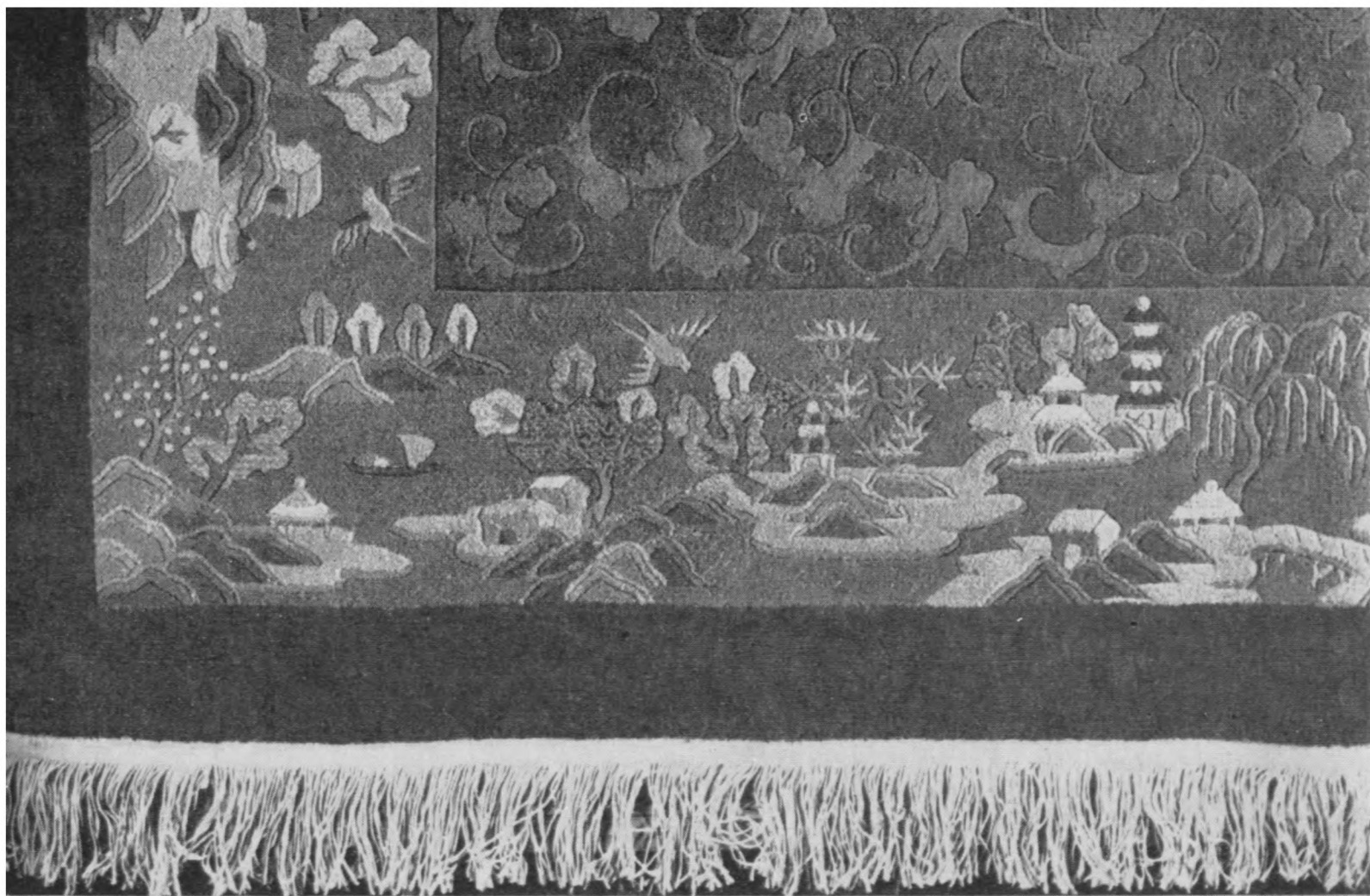
В ручных набойках Китая сохраняются лучшие принципы народного творчества, сложившиеся на протяжении многих веков.

## К о в р ы

Производство ковров является также одним из старых видов китайского прикладного искусства, которое получило свое развитие в последние годы.

Ковроделием занимаются главным образом в северных провинциях — Шаньси, Шэньси, Хэбэй и Шаньдун, а также на северо-западе страны — в Синьцзяне и Тибете, где основным занятием является скотоводство и имеется в изобилии хорошая мягкая шерсть для изготовления ковров.

Производство ковров в Китае имеет многовековую историю, о чем свидетельствуют их изображения в стенных росписях Дунь-



Ковер ворсовый. *Деталь. 1953 г.*

хуана VIII — X веков, а также в миниатюрах манихейских рукописей VIII века, обнаруженных в Турфане. Лучшие художественные традиции, сложившиеся в этой области народного искусства, сохраняются и в современных китайских коврах, получивших всемирное признание.

В Китае различают два вида ковров: так называемые „женские“, которые вяжутся женщинами из петель с помощью иглы, и „мужские“ с высоким пышным ворсом, исполняемые мужчинами-мастерами на вертикальных станках при помощи вязки узлов руками на нитях основы.

Для изготовления пекинских и тяньцзиньских ковров употребляют овечью шерсть из Внутренней Монголии, а также из провинций Ганьсу, Синьцзян, Шэньси и Хэбэй.

Для превращения грубой шерсти в мягкую и эластичную требуется большая и тщательная обработка шерстяной пряжи и нити. Особо ценные ковры делаются из шерсти ягнят, которая по мягкости и блеску напоминает шелк. Основой для ковра служит прочная

хлопчатобумажная нить. Узлы китайских ковров — асимметричные, полоторные. Современные ковры отличаются высоким и плотным ворсом (около 800 узлов на  $dm^2$ ). Характерной особенностью китайских ковров является рельефный узор, получающийся от косообразной стрижки ножницами ворса по линиям рисунка. Окраска шерсти производится растительными и химическими красителями. Современный ковер после изготовления его проходит дополнительную обработку и чистку с применением химических растворов и промывания в воде, после чего ковер пропускают через вращающийся прибор, который отжимает влагу и делает поверхность ковра блестящей.

В последние годы гоминдановского режима ковроделие в Китае неуклонно падало, качество ковров снижалось и наиболее распространенными были лишь ковры с рисунками европейского характера.

После освобождения страны были приняты меры к восстановлению и развитию этого замечательного вида народного искусства. В настоящее время наиболее крупными центрами производства ворсовых ковров являются Пекин и Тяньцзинь, где лучшие, опытные мастера объединены в артели и государственные компании.

В течение последних лет можно отметить огромные сдвиги в этой области. Новые ковры отличаются красотой узора и расцветок, в которых можно видеть возрождение лучших народных традиций этого вида искусства.

Большую помощь мастерским ковров оказывают художники-профессионалы, которые создают рисунки, широко используя художественное наследие. Так, например, недавно были сделаны ковры с узорами, исполненными по орнаментальным мотивам древней стенописи Дуньхуана VIII—X веков.

Характерной особенностью китайских ковров является их расцветка, состоящая обычно из контрастного сочетания основного темного фона и светлого узора, или, наоборот, темный узор четко выступает на светлой поверхности общего фона ковра. Наиболее часто встречается сочетание синего с желтым или светло-песочного с синим и черным. Дополнительное введение полутонов основной красочной гаммы придает узору ковра гармоничную мягкость, не нарушающую к тому же четкости всей композиции.

Форма ковра и его рисунка всегда связаны с его назначением. Для ковров Китая характерна простота и ясность узоров, всегда уравновешенных и спокойных. Типичная композиционная схема расположения отдельных частей узора на плоскости ковра сохраняется и в настоящее время.

В центре четырехугольного ковра обычно помещается один большой медальон с мотивом изобразительного характера. Кайма, проходящая со всех четырех сторон, состоит из нескольких полос

различной ширины с рисунками геометрического характера типа меандра. Таким же узором заполнены и углы ковра, связывающие центральное изображение с каймой. При таком распределении узора большая часть основного фона ковра остается незаполненной, что создает особую четкость и контрастность цветовых соотношений.

Для узоров китайских ковров характерным является также изображение символов и эмблем, которые служат выражением различных благопожеланий — счастья, долголетия, процветания — и без знания которых нельзя понять основную идею коврового рисунка.

В современных коврах Пекина и Тяньцзиня можно встретить изображения цветов, журавлей, горных пейзажей или джонок, плывущих по бурным волнам, всегда декоративно и мастерски сочетающихся с плоскостью ковра.

Новые пекинские ковры отличаются своими рисунками, выполненными в классических традициях. Очень своеобразны и эффектны одноцветные ковры с высоким ворсом бледно-зеленого, песочного или розового цвета, украшением которых служит лишь выполненное в рельефе изображение бамбука или цветущей ветки сливы, асимметрично расположенные в одном из углов. Скульптурная мягкость рельефных рисунков достигается здесь искусной косой стрижкой высокого ворса.

В коврах Тяньцзиня, по сравнению с пекинскими, рисунки отличаются большей красочностью. Хлопчатобумажная основа толстая и прочная. На обратной стороне ковра узлы почти не различимы.

Среди современных ковровых изделий Тяньцзиня можно выделить хранящийся в Государственном Музее восточных культур великолепный ковер нежно-розового цвета с большим синим знаком „шоу“ (долголетие) в центре. На центральном поле ковра свободно расположены клубящиеся зеленовато-голубые облачка и синие летучие мыши. В широкой кайме дано стилизованное изображение волнующегося моря, над которым встает солнце и летят журавли. Огромные темно-розовые пионы, олицетворяющие пожелание пышности и процветания, находятся по углам ковра, как бы замыкая его с четырех сторон. Весь рисунок проработан в высоком мягком рельефе, что еще более акцентирует его цветовое построение и создает единство композиции. Этот ковер является подарком комсомола Китайской Народной Республики.

Ковры Синьцзяна, которые чаще известны под именем кашгарских или хотанских, резко выделяются от других китайских как своими рисунками, так и колоритом. По своему характеру они ближе к коврам Средней Азии и Ирана. В их расцветке обычно преобладают красные и желтые тона, а ворс короткий и тонкий. Рисунок, обычно геометрического характера, заполняет все централь-

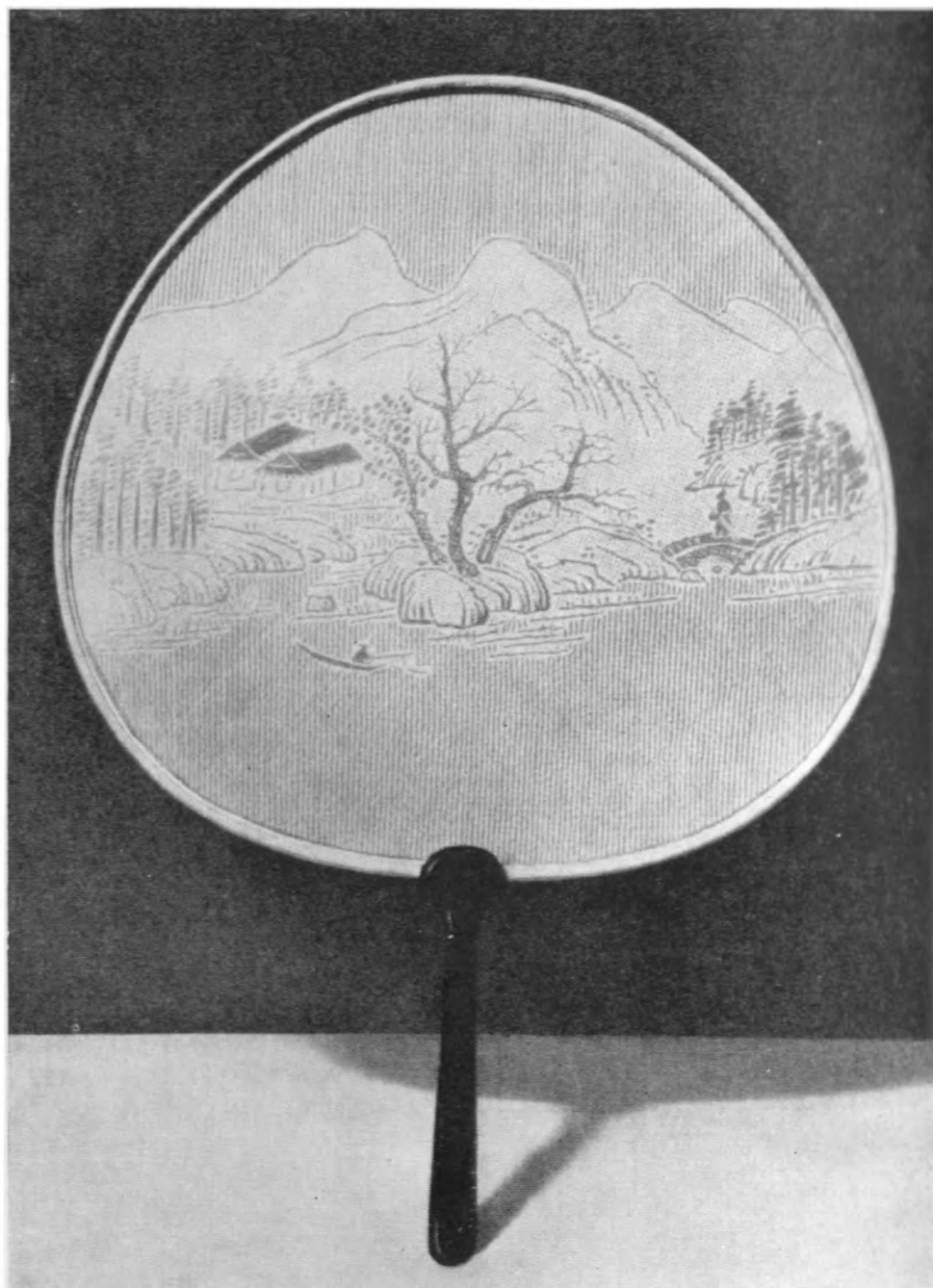
ное поле, но встречаются также и крупные изображения цветов, ваз, птиц и т. п. Их изготавливают представители национальных меньшинств, мусульмане, населяющие эту провинцию.

Возрождение лучших народных традиций в производстве современных ковров, их прекрасное качество и прочность создали им заслуженную славу и большое распространение как у себя на родине, так и в других странах.

### Художественные плетеные изделия

К числу широко распространенных художественных промыслов Китая относится и производство плетеных изделий из бамбука и бамбукового волокна, а также из гибких ветвей глицинии, травы, соломы, волокна цзун и камыша. Во многих провинциях Китая производство плетеных изделий служит постоянным подсобным промыслом крестьян.

С тонким искусством в Сычуани изготавливают плетеные игрушки из волокна цзун в виде забавных фигурок зверей и птиц. С большим чувством юмора выполняются здесь фигурки слонов, тигров и попугаев. В Сычуани проживает и старый мастер Гун Су-чжан, создающий из волокон бамбука тонкие, как бумага, шелковистые веера красивой формы. На поверхности вееров едва видно проступают изображения пейзажа или цветов и растений, виртуозно выполненные путем сложного переплетения тончайших волокон бамбука в том или ином направлении.



Г у н С у - ч ж а н. Веер с изображением пейзажа. Бамбук. 1954 г.

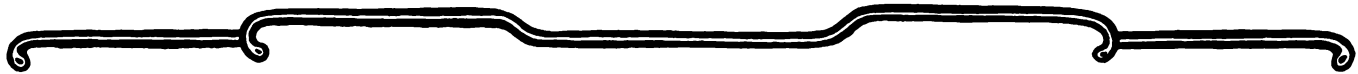
Провинция Фуцзянь славится своими плетеными корзинами из бамбука, красивой формы и украшенными дополнительно резными деревянными деталями. Своеобразны также плетеные декоративные вазы из ветвей глициний, покрытые сверху красноватым лаком.

В Гуандуне для плетения коробочек, сумок и подставок крестьяне искусно используют рисовую солому, окрашенную в различные цвета.

Народное творчество, связанное с бытом и жизнью народа, в новом Китае имеет все возможности для своего дальнейшего развития.

Художественные изделия последних лет ярко свидетельствуют о новой созидательной деятельности талантливых народных мастеров, которые непрерывно совершенствуются и ищут новых путей для своего творчества.





## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство народного Китая, выросшее и окрепшее в многолетней освободительной борьбе народа за национальную независимость, в настоящее время находится в расцвете своих творческих сил. Художники, скульпторы и народные мастера, вдохновленные великими преобразованиями в стране, создают новое, подлинно народное искусство, достигшее высокого идейного и художественного уровня.

Почетные задачи — служить всем трудящимся и развивать культуру народа — успешно решаются благодаря творческому подъему, охватившему все активные силы, выступающие на фронте культуры.

Вместе со всем народом деятели искусства принимают самое непосредственное участие в осуществлении величественного плана строительства социализма, упорно и настойчиво развивая новую народную многонациональную культуру Китая.

Коммунистическая партия Китая, призывая к борьбе с догматизмом и подчинением каноническим правилам, указывает художникам пути творчества и предлагает им не ограничивать тематику произведений узкими рамками, а расширять ее, воспевая все новое и положительное и подвергая критике отсталость и отрицательные явления как в прошлом, так и в настоящем.

Партия ставит перед искусством новые творческие задачи, требующие от художников не только простого показа и фиксации жизненных явлений, но их глубокого художественного раскрытия и воплощения в полноценных типических образах.

Следуя указаниям партии, мастера искусства должны изучать и широко использовать в своем творчестве богатое художественное наследие, критически воспринимая его и отбирая все лучшее, прогрессивное, неразрывно связанное с жизнью народа и его чаяниями.

Искусство народного Китая за короткий срок прошло большой и сложный путь развития. Успехи его ярко проявились во всех видах художественного творчества. Особенно большие достижения можно видеть в современной национальной живописи Китая „го хуа“, многие произведения которой отмечены глубиной и жизненной правдой.

В живописи ярко проявляется стремление современных художников к изучению подлинной жизни народа. Отображать и со всей полнотой раскрывать человеческую деятельность, направленную на благо народа, стало главной задачей всех китайских художников.

Значительные успехи можно наблюдать и в графике Китая, где в течение последних лет ярко проявился огромный рост мастерства.

Возрождается и мастерство монументальной скульптуры, великие жизненные традиции которой были утрачены и забыты в течение последних веков. За короткий период времени мастера скульптуры создали целый ряд произведений, реалистически и правдиво раскрывающих образы новых людей с их богатой внутренней жизнью.

Преемственность и творческое претворение замечательных художественных достижений прошлого со всей полнотой проявились в различных видах современного прикладного искусства. Народные мастера создают великолепные изделия, свидетельствующие об их огромном вкусе и прекрасном знании лучших традиций художественно-декоративного искусства.

Еще молодое, непрерывно растущее искусство народного Китая в процессе своего становления достигло большой творческой зрелости. Поднимаясь на новую, более высшую ступень мастерства, оно неуклонно стремится к созданию полноценных произведений, глубоко национальных по форме и социалистических по содержанию. И можно с уверенностью полагать, что эта трудная задача будет в ближайшие годы выполнена художниками свободного Китая.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Мао Цзэ-дун, Выступление на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани. Избранные произведения, т. 4, М., 1953, стр. 142—143.

<sup>2</sup> Е Гун-чо, Освободить Тайвань—наш священный долг. Журнал Мэйшу, 1954, № 10, стр. 8 (на китайском языке).

<sup>3</sup> Сюй Бэй-хун (Жю Пэон), Китайская живопись. Каталог выставки китайской живописи, М., 1934, стр. 20.

<sup>4</sup> Мао Цзэ-дун, О диктатуре народной демократии, М., 1949, стр. 5.

<sup>5</sup> Мао Цзэ-дун, О новой демократии. Избранные произведения, т. 3, М., 1953, стр. 258.

<sup>6</sup> Там же, стр. 255.

<sup>7</sup> Мао Цзэ-дун, О коалиционном правительстве. Избранные произведения, т. 4, М., 1953, стр. 469.

<sup>8</sup> Мао Цзэ-дун, О новой демократии. Избранные произведения, т. 3, М., 1953, стр. 256.

<sup>9</sup> Чэнь Янь-цяо, Лу Синь и гравюра на дереве, М., 1956 (русский перевод А. Новикова и А. Чехутова под редакцией Вл. Рогова).

<sup>10</sup> Материалы Первого Всекитайского съезда деятелей литературы и искусства, Пекин, 1950 (на китайском языке).

<sup>11</sup> Мао Цзэ-дун, О новой демократии. Избранные произведения, т. 3, М., 1953, стр. 271.

<sup>12</sup> Мао Цзэ-дун, Выступление на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани. Избранные произведения, т. 4, М., 1953, стр. 158.

<sup>13</sup> Гэ Бао-цюань, Предисловие к каталогу выставки китайских лубочных картин, М., 1952, стр. 3.

<sup>14</sup> Материалы Первого Всекитайского съезда деятелей литературы и искусства, Пекин, 1950 (на китайском языке).

## БИБЛИОГРАФИЯ

- „Выставка китайской живописи“. Каталог. Вводная статья Б. Денике; Жю Пэон (Сюй Бэй-хун), Китайская живопись, М., 1934.
- „Выставка китайской живописи“. Каталог. В. М. Алексеев, акад., К выставке китайских картин в Эрмитаже; Жю Пэон (Сюй Бэй-хун), Китайская живопись, Л., 1934.
- „Искусство Китая“. Выставка. Каталог. Вводная статья О. Глухаревой и Б. Денике, М.—Л., 1940.
- „Китай“. Сборник статей. К. Разумовский, Китайское искусство, М.—Л., 1940, стр. 336—338.
- О. Глухарева и Б. Денике, Краткая история китайского искусства, 1948.
- „Художественная выставка Китайской Народной Республики“. Каталог. Вводная статья Ван Е-цю; Глухарева О., Художественная выставка Китайской Народной Республики, М., 1954.
- О. Глухарева, Графика нового Китая, журн. „Искусство“, 1950, № 1.
- О. Глухарева, Искусство великого китайского народа, журн. „Искусство“, 1950, № 6.
- Н. Федоренко, Гравюра Китая, журн. „Огонек“, 1950, № 16.
- Н. Федоренко, Письма из Китая, журн. „Огонек“, 1951, № 4.
- Чжоу Ян, Принципы Мао Цзэ-дуна — основа развития современной литературы и искусства в Китае, журн. „Народный Китай“, 1951, № 11—12.
- Шэнь Янь-бин, Расцвет культуры и искусства в новом Китае, журн. „Народный Китай“, 1952, № 23.
- „Китайское изобразительное искусство“. Сборник статей по материалам выставки 1950 г., М., 1952.
- „Выставка китайской лубочной картины“. Каталог. Вводная статья Гэ Бао-цюаня, М., 1952.
- Мао Цзэ-дун, О новой демократии. Избранные произведения, т. 3, М., ИЛ, 1953.
- Мао Цзэ-дун, Выступления по вопросам литературы и искусства в Яньани. Избранные произведения, т. 4, М., 1953.
- Ван Чао-вэнь, Выдающийся китайский художник Ци Бай-ши, журн. „Народный Китай“, 1953, № 3.
- Ван Ци, Искусство гравирования на дереве в Китае, журн. „Народный Китай“, 1953, № 11.

- Ли Цюнь, Книжки-картинки, журн. „Народный Китай“, 1953, № 21.
- Н. Виноградова, Китайский народный лубок, журн. „Искусство“, 1953, № 1.
- О. Глухарева, Из истории китайского народного искусства. Вышивка, журн. „Советская этнография“, 1953, № 1.
- В. Павлов, Из истории современной китайской графики, „Вестник Московского университета“, 1953, № 7.
- Г. Стратанович, Китайский народный лубок, журн. „Советская этнография“, 1953, № 2.
- Юй Фын, Новогодние картины, журн. „Народный Китай“, 1953, № 6.
- Ай Чжун-синь, Выдающийся китайский художник Сюй Бэй-хун, журн. „Народный Китай“, 1954, № 3.
- Е. Виноградова, Современная китайская карикатура, журн. „Искусство“, 1954, № 6.
- Е Шэн-тао, Производство цветных гравюр на дереве в Китае, журн. „Народный Китай“, 1954, № 17.
- Л. Левина, Сюй Бэй-хун (1894—1953), журн. „Искусство“, 1954, № 1.
- „Выставка прикладного искусства Китайской Народной Республики“. Каталог, М., 1954.
- Ай Ли, Возрождение народного искусства в Китае, журн. „Народный Китай“, 1955, № 2.
- О. Глухарева, Изобразительное искусство и архитектура Китая, статья в БСЭ, т. 21, изд. 2, 1955.
- Р. Дановская, Достижения китайского изобразительного искусства, журн. „Искусство“, 1955, № 1.
- А. Замошкин, Вторая всекитайская художественная выставка, журн. „Искусство“, 1955, № 6.
- М. Кречетова, Выставка китайского прикладного искусства, журн. „Искусство“, 1955, № 1.
- Ли Цюнь, Новые успехи китайской гравюры, журн. „Народный Китай“, 1955, № 10.
- Лу Синь, О выставке советской гравюры. Собрание сочинений, т. 2, М., 1955.
- Лу Синь, Предисловие к сборнику „Советская гравюра“. Собрание сочинений, т. 2, М., 1955.
- Лу Синь, О том, как брать. Собрание сочинений, т. 2, М., 1955.
- Лу Синь, Учись читать по картинкам. Собрание сочинений, т. 2, М., 1955.
- Н. Федоренко, Китайские записки, М., 1955.
- „Изобразительное искусство Китая“. Альбом. Вводная статья О. Глухаревой, Изогиз, М., 1956.
- С. Кочетова, Фарфор и бумага в искусстве Китая, М.—Л., 1956.
- М. Кречетова, Культура и искусство Китая. Путеводитель по выставке, „Искусство“, М., 1956.
- В. Кривцов, Гу Юань — художник нового Китая, журн. „Искусство“, 1956, № 6.
- Ли Цюнь, О живописи Ци Бай-ши, журн. „Народный Китай“, 1956, № 22.

- Н. Федоренко, Китайская литература, М., 1956.  
 Хуан Чэнь, Лаковые изделия города Фучжоу, журн. „Народный Китай“, 1956, № 10.  
 Чэнь Янь-цяо, Лу Синь и гравюра на дереве, М., 1956.  
 Н. Виноградова, Современная китайская национальная живопись „го хуа“, журн. „Искусство“, 1957, № 5.  
 О. Глухарева, Сюй Бэй-хун, М., 1957.  
 Н. Николаева, Молодые китайские художники, журн. „Творчество“, 1957, № 7.  
 Цай Жо-хун, Жизнь, прошедшая в упорном труде (к кончине художника Ци Бай-ши), журн. „Дружба“, 1957, № 3.  
 А. Чегодаев, Цзян Чжао-хэ, журн. „Творчество“, 1957, № 6.  
 Н. Червова, Революционная китайская гравюра, журн. „Искусство“, 1957, № 2.  
 Чжан Вэнь-цзюнь, Вырезки из бумаги, журн. „Дружба“, 1957, № 2.  
 „Современная китайская живопись „го хуа“. Каталог, М., 1957.  
 „Выставка художественных произведений китайской молодежи“. Каталог на китайском и русском языках, Пекин, 1957.  
 „Музей Восточных культур“. Сборник. Статья Т. Нориной „Китай“, 1957.  
 „Современная китайская графика“. Каталог, М., 1957.

中國北京木刻。上海。1947

„Гравюра на дереве Северного Китая“, Шанхай, 1947.

陳叔堯編。窗花1947

Чэнь Шу-лянь, „Оконные цветы“, 1947.

張望。魯迅論美術。1948

Чжан Ван, Лу Синь об искусстве, Цзямусы, 1948.

中國版畫集。上海。1948

Сборник китайских гравюр, Шанхай, 1948.

陳烟橋。魯迅與中國本刻。上海，1949

Чэнь Янь-цяо, Лу Синь и китайская гравюра, Шанхай, 1949.

新中國版畫集。上海。1949

Сборник гравюр нового Китая, Шанхай, 1949.

第一屆中華全國文學當藝術工作者代表大會的文件。北京。1950

„Материалы Первого Всекитайского съезда деятелей культуры и искусства“, Пекин, 1950.

美術作品選集。中華全國文學藝術工作者代表大會藝術展覽會。上海，1950

Сборник произведений изобразительного искусства, 1950. „Материалы художественной выставки Всекитайского съезда работников культуры и искусства“, Шанхай, 1950.

張學曠。新窗花。上海。1951

Чжан Сюе-лянь, Новые „оконные цветы“, Шанхай, 1951.

- 民間藍印花布圖案。林漢傑編。北京。1953
- „Орнаменты народной набойки“. Под редакцией Линь Хань-цзэ, Пекин, 1953.
- 王朝聞著。新藝術論集。北京。1954
- В а н Ч а о-в э н ь, Сборник статей о новом искусстве, Пекин, 1954.
- 王朝聞著。面向生活。北京。1954
- В а н Ч а о-в э н ь, Лицом к жизни, Пекин, 1954.
- 苗巒著。中國美術史。上海。1954
- Х у М а н ь, История китайского искусства, Шанхай, 1954.
- 許廣乎。回憶魯迅。《魯迅與中國木刻運動》北京1954
- С ю й Г у а н-п и н, Воспоминания о Лу Сине. Глава „Лу Синь и движение за китайскую гравюру“, Пекин, 1954.
- 華君武政治諷刺畫選集。北京。1954
- „Политическая карикатура художника Хуа Цзюнь-у“, Пекин, 1954.
- 方成, 鍾靈政治諷刺畫選集。北京。1954
- „Политическая карикатура художников Фан Чэна и Чжун Лина“, Пекин, 1954.
- 華東民間藝術。上海。1954
- „Народное искусство Восточного Китая“, Шанхай, 1954.
- 新中國雕塑選集。北京。1954
- „Скульптура народного Китая“, Пекин, 1954.
- 西南少數民族圖案集。北京。
- „Орнаменты нацменьшинств юго-западного Китая“, Пекин, 1954.
- 張永壽剪紙集。南京。1954
- Ч ж а н Ю н-ш о у, Вырезки из бумаги, Нанкин, 1954.
- 民間窗花。佟坡, 慈旭, 華迦編。北京。1954
- „Народные оконные узоры“. Под редакцией Тун По, Ци Сюй и Хуа Цзя, Пекин, 1954.
- 中國民間剪紙。北京。1955
- „Китайские народные вырезки из бумаги“, Пекин. 1955.
- 芮金富刻紙集。南京。1955
- Сборник вырезок из бумаги мастера Жуй Цзинь-фу, Нанкин, 1955.
- 民間染織刺繡工藝。北京。1955
- „Народные ткани, вышивки, набойки“, Пекин, 1955.
- 悲鴻墨畫選集。北京。1956
- „Живопись тушью художника Сюй Бэй-хуна“, Пекин, 1956.
- 浙江民間美術選集。上海。1956
- „Народное искусство провинции Чжэцзян“, Шанхай, 1956.
- 中國美術作品集。人民美術出版社。北京。1957
- Сборник произведений современного китайского изобразительного искусства, Пекин, 1957.
- 榮寶齋的木版水印畫。魯耕編。
- „Печатание гравюр водяными красками с деревянных досок в мастерской Жун Бао-чжай“. Под редакцией Лу Гэна, Пекин, 1957.

葉麟趾。陶瓷燒窯法。北京。1957

Е Линь-чжи, Методы обжига керамических и фарфоровых изделий, Пекин, 1957.

中國畫。雜誌。1957。11月。北京

„Китайская национальная живопись“., журн., 1957, ноябрь, Пекин.

„Der Holzschnitt in neuen China“, Dresden, 1951.

„Wystawa sztuki Chinskiej republiki ludowej“, Warszawa, 1951.

„Kunstaussstellung des Volksrepublik China“, Berlin, 1951.

Zdeněk Hrdlička, Věna Hrdličková, Nové čínské malířství. Praha, 1952.

Gerhard Pommeranz-Liedtke, Chinesisches Kunstschaffen, Berlin, 1954.

Adolf Hoffmeister, Kuo-chua, Praha, 1954.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Китайские войска защищают город Бейнин. <i>Гравюра 1884 г.</i> . . . . .	9
Защитники острова Тайвань отражают нападение японских военных кораблей. <i>Гравюра.</i> . . . . .	10
Жэнь Бо-нянь. Лотосы и птички юаньян. <i>Цв. тушь. Конец XIX в.</i> . . .	13
Ци Бай-ши. Пейзаж. <i>Тушь. Около 1900 г.</i> . . . . .	15
Ци Бай-ши. Крабы. <i>Цв. тушь 1932 г.</i> . . . . .	16
Ци Бай-ши. Камелии. <i>Цв. тушь</i> . . . . .	17
Ци Бай-ши. Пальма. <i>Тушь. 1948 г.</i> . . . . .	18
Ци Бай-ши. Белка. <i>Тушь. Около 1930 г.</i> . . . . .	18
Сюй Бэй-хун. Табун. <i>Цв. тушь. 1940 г.</i> . . . . .	21
Сюй Бэй-хун. Счастливый день подобен году. <i>Цв. тушь. Около 1930 г.</i>	22
Сюй Бэй-хун. Весенний дождь на реке Лицзян. <i>Тушь. 1937 г.</i> . . . . .	24
Сюй Бэй-хун. Сычуанцы, носящие воду. <i>Цв. тушь. 1937 г.</i> . . . . .	25
Сюй Бэй-хун. Утренние песни. <i>Цв. тушь. 1935 г.</i> . . . . .	27
Сюй Бэй-хун. Лошадь на водопое. <i>Цв. тушь.</i> . . . . .	28
Сюн Бэй-хун. Портрет Рабиндраната Тагора. <i>Цв. тушь. 1942 г.</i> . . . . .	29
Сюй Бэй-хун. Кошка. <i>Цв. тушь. 1929 г.</i> . . . . .	30
Чжан Те. Долой помещиков, угнетающих крестьян! <i>Плакат. Литография. 1926 г.</i> . . . . .	33
Чэнь Янь-цяо. Бойцы у костра. <i>Гравюра. 1939 г.</i> . . . . .	34
Гао Цзянь-фу. Тигр. <i>Цв. тушь. Около 1930 г.</i> . . . . .	36
Пань Юнь. Часовой. <i>Цв. тушь. 1939 г.</i> . . . . .	38
Пань Юнь. Преклонный возраст, но дух бодрый. <i>Цв. тушь. 1939 г.</i> . . .	39
Цзян Чжао-хэ. Беженцы (Народное бедствие). <i>Цв. тушь. 1943 г.</i> . . . . .	40—41
Цзян Чжао-хэ. Мальчишки-нищие. <i>Цв. тушь. 1938 г.</i> . . . . .	43
Цзян Чжао-хэ. „Прсшу подаяния!“ <i>Тушь. Около 1930 г.</i> . . . . .	44
Гуань Шань-юэ. Жизнь в горах. <i>Цв. тушь. 1930-е гг.</i> . . . . .	47
Чжан Ян-си. Нищая. <i>Гравюра. 1939 г.</i> . . . . .	48
Ли Хуа. Беженцы. <i>Гравюра. Начало 1940-х гг.</i> . . . . .	49
Ли Хуа. Студент, возвращающийся с демонстрации при гоминдановском режиме. <i>Гравюра. Около 1947 г.</i> . . . . .	50
Гу Юань. Воз соломы. <i>Гравюра. 1940 г.</i> . . . . .	52
Гу Юань. Водонос. <i>Гравюра. 1940 г.</i> . . . . .	53
Гу Юань. Продажа дочери. Из серии „Прошлое и настоящее китайского крестьянина“. <i>Гравюра. 1942 г.</i> . . . . .	54

Гу Юань. Умирают от голода. Из серии „Прошлое и настоящее китайского крестьянина“. Гравюра. 1942 г. . . . .	54
Гу Юань. Кооператив в деревне. Из серии „Год деревенской жизни“. Вырезка из бумаги. Гравюра. 1942 г. . . . .	55
Гу Юань. Засуха. Цв. гравюра. 1944 г. . . . .	57
Ли Цюнь. Пьет воду. Гравюра. 1942 г. . . . .	58
Ли Цюнь. Прополка. Гравюра. Начало 1940-х гг. . . . .	59
Ма Да. Жилища, построенные в горах Яньани. Гравюра. 1945 г. . . . .	60
Гу Юань. Живой мост. Цв. гравюра. 1949 г. . . . .	61
Ван Ши-го. Перевоспитание лодырей. Цв. гравюра. 1948 г. . . . .	63
Ся Фын. Радость освобождения. Лубок. Литография. 1948 г. . . . .	65
Ся Фын. Работа на своей земле. Гравюра. 1940-е гг. . . . .	67
Ци Бай-ши. Мир. Цв. тушь. 1952 г. . . . .	73
Ци Бай-ши. Цветок лотоса. Цв. тушь. 1954 г. . . . .	74
Ци Бай-ши. Птичка на ветке (Лист почтовой бумаги). Цв. тушь . . . .	76
Ци Бай-ши. Лимон и кузнечики. Цв. тушь. . . . .	77
Сюй Бэй-хун. Когда сведения об освобождении Нанкина дошли до Всемирного конгресса сторонников мира. Цв. тушь. 1949 г. . . . .	78
Сюй Бэй-хун. Портрет строителя, отличника труда Жэнь Цзи-дуна. Уголь. 1952 г. . . . .	79
Сюй Бэй-хун. Писатели Лу Синь и Цюй Цю-бо. Эскиз. Тушь. 1951 г. . .	81
Е Цянь-юй. Ложная могила. Цв. тушь. 1950 г. . . . .	82
Е Цянь-юй. Весна в Дуньхуане. Цв. тушь. 1953 г. . . . .	83
Гуань Шань-юэ. Строительство верфи. Этюд. Тушь. 1954 г. . . . .	84
Пань Юнь. Восстановление дамбы Великого канала. Цв. тушь. 1950 г. . .	85
Пань Юнь. Весеннее утро. Цв. тушь. 1954 г. . . . .	85
Пань Юнь. Ликование народа. Цв. тушь. 1949 г. . . . .	87
Ши Лу. За Великой китайской стеной. Цв. тушь. 1954 г. . . . .	88
Цзян Чжао-хэ. Девушка-крестьянка за чтением. Тушь. 1956 г. . . . .	89
Цзян Чжао-хэ. Внучка читает дедушке газету. Цв. тушь. 1953 г. . . .	90
Пань Цзе-цзы. Создатели настенной живописи пещерного храма в Дуньхуане. Цв. тушь. 1954 г. . . . .	91
Чжан Сюе-фу. Фоцзылинская плотина. Цв. тушь. 1954 г. . . . .	92
Чжоу Чан-гу. Пастушка с ягнятами. Цв. тушь. 1954 г. . . . .	93
Цзун Ци-сян. Три ущелья реки Янцзы. Цв. тушь. . . . .	95
Ли Сюн-цай. Продадим излишки хлеба государству. Цв. тушь. 1954 г. . .	96
Ло Мин. Переправа в Тунлуне. Цв. тушь. 1954 г. . . . .	97
Ло Мин. Водопад „Женьцзыпо“. Цв. тушь. 1954 г. . . . .	98
Чжан Дин. Деревня на юге. Цв. тушь. 1954 г. . . . .	99
Ли Кэ-жань. Вершины Хуаншань скрываются в тумане. Цв. тушь. 1954 г. . . . .	101
Ли Кэ-жань. Мальчик на буйволе. Цв. тушь. 1953 г. . . . .	103
Фу Бао-ши. На склоне горы Цзинган. Цв. тушь. 1955 г. . . . .	104

Хуан Чжоу. Свидание. <i>Черн. и цв. тушь. 1957 г.</i> . . . . .	107
Ли Ху. Подготовительные работы на строительстве железнодорожного моста через Янцзы. <i>Акварель. 1954 г.</i> . . . . .	108
Гуань Гуан-чжи. Мечеть в Саньлихэ. <i>Акварель. 1954 г.</i> . . . . .	109
Ян Тай-ян. Лесосплав на реке Лицзян. <i>Акварель. 1954 г.</i> . . . . .	110
Цзун Ци-сян. Сделаем народный парк еще прекраснее. <i>Акварель. 1954 г.</i> . . . . .	111
Ху И-чуань. Освобождение политических заключенных Народно-освободительной армией. <i>Масло. 1950 г.</i> . . . . .	113
У Цзо-жэнь. Портрет героя труда — знатного машиниста Ли Юна. <i>Масло 1950 г.</i> . . . . .	115
Ван Ши-го. Встреча отрядов Мао Цзэ-дуна и Чжу Дэ в горах Цзиньганшань в 1928 году. <i>Масло. 1950 г.</i> . . . . .	116
Дай Цзэ. Сбор подписей под Стокгольмским воззванием. <i>Масло. 1950 г.</i> . . . . .	117
Дун Си-вэнь. Самоотверженный труд в освобожденных районах. <i>Масло. 1950 г.</i> . . . . .	119
Дун Си-вэнь. Весна пришла в Тибет. <i>Масло. 1954 г.</i> . . . . .	120
Гу Юань. Восстановление доменной печи Аньшаньского металлургического завода. <i>Цв. гравюра. 1949 г.</i> . . . . .	123
Гу Юань. Осенняя пахота. <i>Цв. гравюра. 1955 г.</i> . . . . .	125
Ли Хуа. В часы отлива. <i>Цв. гравюра 1954 г.</i> . . . . .	126
Ли Хуа. Уличный торговец. <i>Эскиз. Тушь.</i> . . . . .	127
Ли Цюнь. Зима в Пекине. <i>Гравюра. 1957 г.</i> . . . . .	129
Ли Хуан-минь. Тибетские женщины за изготовлением ковра. <i>Гравюра 1954 г.</i> . . . . .	131
Лян Юн-тай. Там, где не ступала нога человека. <i>Гравюра. 1954 г.</i> . . . . .	132
Чжан Цзянь-вэнь. Родная деревня. <i>Цв. гравюра. 1954 г.</i> . . . . .	133
Хуан Янь. Строительство нового моста. <i>Цв. гравюра. 1954 г.</i> . . . . .	135
Чжан Би-у. Народ и армия — единая семья. <i>Лубок. Литография. 1950 г.</i> . . . . .	136
Дэн Шу. Крестьяне подписывают Стокгольмское воззвание. <i>Лубок. Литография. 1950 г.</i> . . . . .	137
Цзян Янь. Проверим маму! <i>Цв. тушь. 1953 г.</i> . . . . .	138
Ли Цюнь. Отец и мать идут в вечернюю школу. <i>Лубок. Литография. 1954 г.</i> . . . . .	139
Лю Цзи-ю. Иллюстрация из книжки-картинки „Учитель Дун Го“. <i>1954 г.</i> . . . . .	140
Цзян Чжао-хэ. Мы требуем мира! <i>Плакат. Литография. 1953 г.</i> . . . . .	143
Тэ Вэй. Новый вариант сказки об учителе Дун Го. <i>Карикатура. 1955 г.</i> . . . . .	144
Мяо Ди. Типовое проектирование. <i>Карикатура. 1955 г.</i> . . . . .	146
Ван Чао-вэнь. Лю Ху-лань. <i>Гипс. Около 1950 г.</i> . . . . .	149
Хуа Тянь-ю. Труд рабочих и крестьян. <i>Барельеф. Гипс. 1950 г.</i> . . . . .	150
Чжан Сун-хэ. Партизаны. <i>Гипс. 1951 г.</i> . . . . .	151
Мэй Цзянь-ин. Прибор для вина. <i>Фарфор. 1954 г.</i> . . . . .	157
Кувшин для вина. <i>Фарфор. 1954 г.</i> . . . . .	158
Блюдо. <i>Фарфор. 1954 г.</i> . . . . .	161
Мэй Цзянь-ин. Ваза. <i>Фарфор. 1954 г.</i> . . . . .	162

Ваза. Фарфор. 1954 г. . . . .	165
Чайный прибор г. Исин. Керамика. 1954 г. . . . .	169
Лю Ч у а н ь. Поэт Ду Фу. Керамика. 1954 г. . . . .	171
Ч ж а н Ц з и н-г у. Цзя Си-чунь рисует картину. Глина. 1953 г. . . . .	173
Журавль. Стекло. 1950 г. . . . .	174
Ваза двухслойного стекла. 1950 г. . . . .	175
По рисунку М а Ц з у н ь-ц з я н а. Блюдо с узором периода „Борющихся го- сударств“ (V—III вв. до н. э.). Перегородчатая эмаль. 1952 г. . . . .	177
Вазочка. Филигрань. Серебро. 1954 г. . . . .	178
По рисунку Л и Х у э й-и н. Ваза с узором периода „Борющихся государств“ (V—III вв. до н. э.). Перегородчатая эмаль. 1952 г. . . . .	179
Чайный сервиз из г. Фучжоу. Лак. 1954 г. . . . .	183
Блюдо и коробка. Красный резной лак. 1954 г. . . . .	184
Ш э н ь Ф у-в э н ь. Блюдо с изображением лани. Лак. 1954 г. . . . .	185
Блюдо „Единство народов Китая“. Лак. 1954 г. . . . .	187
Лю С у-ц з у. Лампа. Агальматолита. 1954 г. . . . .	189
Ваза из нефрита. 1950 г. . . . .	190
Сосуд из агата. 1954 г. . . . .	191
В а н Ф э н-ц з о. Су У пасет овец. Дерево. 1954 г. . . . .	193
Крышка столика. Дерево. 1954 г. . . . .	195
Я н Ш и-х о й. Настольное украшение. Слоновая кость. 1953 г. . . . .	197
Г у Ю а н ь. Ликвидация неграмотности. Вырезка из бумаги. Гравюра. 1942 г.	201
Ч ж а н Ю н-ш о у. Ветка бамбука. Вырезка из бумаги. 1953 г. . . . .	202
Уточка и лотосы. Вырезка из бумаги. . . . .	203
Ж у й Ц з и н-ф у. Сцена из романа „Речные заводы“. Вырезка из бумаги. 1954 г. . . . .	204
Чехол для подушки. Ткань шелковая. 1954 г. . . . .	206
Набойка современная. Хлопчатобумажная ткань. . . . .	207
Ш э н ь Ц з и н-ш у й. Чехол для подушки. Ткань типа „кэсы“. Шелк. 1954 г. . . . .	208
Ковер ворсовый (деталь). Шерсть. 1953 г. . . . .	210
Г у н С у-ч ж а н. Веер с изображением пейзажа. Плетение из бамбука. 1954 г.	213

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Предисловие</b> . . . . .	3
<b>Китайское искусство середины XIX — первой половины XX века</b> . . . . .	7
<b>Искусство народного Китая</b> . . . . .	70
Живопись „го хуа“ . . . . .	71
Акварель . . . . .	108
Масляная живопись . . . . .	112
Графика . . . . .	122
Скульптура . . . . .	148
Прикладное искусство . . . . .	153
Фарфор . . . . .	155
Керамические изделия из глины . . . . .	168
Художественное стекло . . . . .	174
Художественные эмали и ювелирные изделия . . . . .	176
Лаки . . . . .	182
Резьба по камню . . . . .	189
Резьба по дереву . . . . .	192
Художественная мебель . . . . .	195
Резьба по слоновой кости . . . . .	196
Вырезки из бумаги . . . . .	200
Художественные ткани и вышивки . . . . .	205
Ковры . . . . .	209
Художественные плетеные изделия . . . . .	213
<b>Заключение</b> . . . . .	215
<b>Примечания</b> . . . . .	217
<b>Библиография</b> . . . . .	218
<b>Список иллюстраций</b> . . . . .	223

*Ольга Николаевна Глухарева*  
ИСКУССТВО НАРОДНОГО КИТАЯ


Редактор *Ю. А. Молок*  
Оформление художника *Л. П. Сычева*  
Художественный редактор *В. Д. Карандашов*  
Технический редактор *В. А. Волынцева*  
Корректор *Б. М. Северина*

Сдано в набор 11.I 1957 г. Подп. в печать  
3.VIII 1958 г. Форм. бумаги 70 × 92<sup>1/16</sup>. Печ.  
л. 14,25 (условных 16,67). Уч.-изд. л. 15,6. Ти-  
раж 6 000. Ш 05190. „Искусство“, Москва И-51,  
Цветной бульвар, 25. Изд. № 13647. Зак. тип. 550

Управление полиграфической промышленности  
Ленсовнархоза. Типография № 3 имени Ивана  
Федорова. Ленинград, Звенигородская, 11

Цена 15 руб.





« Ускресо »