Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова»
(РГХПУ им. С. Г. Строганова)

*На правах рукописи*

Ма Цзыюе

# ТЕНДЕНЦИИ И НАПРАВЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ КИТАЙСКОЙ ГРАВЮРЫ ПЕРИОДА РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ (1978 – 2020-е гг.): ОСОБЕННОСТИ ЛОКАЛЬНЫХ ШКОЛ

Специальность 5.10.3 Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
профессор К.Н. Гаврилин

Москва
2025

# СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ ..... 3

ГЛАВА 1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ГРАВЮРЫ ..... 20

1.1. О происхождении китайского гравюры ..... 20

1.2. Гравюра периода Китайской Республики (1912 – 1949): деятельность Лу Синя и влияние советской ксилографии на развитие гравюры Китая ..... 22

1.3. Печатная графика периода Китайской Народной Республики (1949 – 1966) ..... 33

1.4. Культурная Революция (1966 – 1978): история политического плаката КНР ..... 39

ГЛАВА 2. ПОЛИТИКА РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ (1978 – 2023) – ПЕРИОД ИННОВАЦИЙ И ОТКРЫТИЙ В КУЛЬТУРЕ КИТАЯ ..... 45

2.1. Художественные особенности современной китайской гравюры: диалог с актуальными тенденциями мирового искусства (1978 – 2023) ..... 45

2.2. Цифровые технологии в современной печатной графике ..... 64

2.3. Крупнейшие школы современной гравюры КНР (Бэйдахуан, Сычуань, Цзянсу, Юньнань) и их стилевые особенности ..... 68

ГЛАВА 3. СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ ГРАВЮРА И ЕЕ МЕЖДУНАРОДНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ..... 92

3.1. Китайская гравюра на международной художественной арене 1970-2020-х годов ..... 92

3.2. Музейные собрания современной китайской гравюры ..... 98

3.3. Актуальные вопросы и перспективы развития современной китайской гравюры ..... 111

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ..... 126

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ..... 135

ПРИЛОЖЕНИЕ 1 ..... 175
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 ..... 176

# ВВЕДЕНИЕ

Искусство гравюры в Китае имеет многовековую историю, однако новейший ее период – начиная с 1978 г. и по нынешнее десятилетие – остается словно на периферии научного внимания. Несмотря на оживленный интерес искусствознания к современному китайскому искусству как яркому явлению мирового художественного процесса, чье рождение пришлось на 1990-е гг., роль гравюры в этом процессе была незаслуженно оттеснена другими видами современного искусства – прежде всего живописью и каллиграфией. Совершенно иное положение занимала китайская гравюра в середине XX столетия, становясь то в авангарде Движения за новую культуру в 1930-е гг., то инструментом государственной политики во времена японско-китайской войны[1] (1937—1945), когда агитационный плакат, использующий традионные техники печатной графики, становится наиважнейшим видом искусства[2]. Позднее, под руководством Мао Цзэдуна, гравюра продолжала сохранять свое важное положение в китайском обществе. После 1978 г. Китай динамично перестраивается в русле многочисленных политических, экономических и социальных реформ, оказавших значительное влияние на искусство гравюры. В этот плодотворный период зарождаются новые направления и школы гравюры. Кроме того, были пересмотрены традиционные техники печатной графики, что способствовало большему художественному разнообразию создаваемых работ. Это обуславливает необходимость более подробного изучения и выявления ключевых особенностей и стилевой эволюции творчества китайских граверов.

Политика Реформ и открытости (1978 – наст. время) – это программа экономических реформ, предпринятых в Китайской Народной Республике, нацеленных на построение социализма с китайской спецификой,

---

[1] Лю Синьси, Савицкая А.И. Коллекция советской ксилографии 1920–1930-х годов писателя Лу Синя и культурный обмен между Китаем и СССР // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – №2. – Ч.1. – С. 390-395.

[2] Кулакова А.С. Иллюстрированные пособия по созданию агитационной графики второй половины XX века в КНР // Общество и государство в Китае. – 2019. – №2. Электронный ресурс: https://cyberleninka.ru/article/n/illyustrirovannye-posobiya-po-sozdaniyu-agitatsionnoy-grafiki-vtoroy-poloviny-hh-veka-v-knr (дата обращения 14 августа 2024).

социалистической рыночной экономикой, разрушившей многие преграды, в том числе в области культуры. 1978 год стал периодом реформ и открытости.[3] Целью реформаторов стала модернизация китайской экономики, находившейся в трудном положении в результате провала политики «большого скачка» и периода «Культурной революции». В результате проведенных политических и экономических реформ китайское общество стало более открытым внешнему миру, что привело к ускоренному развитию культуры и искусства. Многие художники в этот период впервые за долгие годы обратились к творческому опыту своих зарубежных коллег из России и стран Запада, а также Индии, Кореи и Японии, что позволило китайскому искусству впитать и переработать новые концепции, художественные стили и творческие методы.

Гравюра не стала исключением в этом процессе, более того, изучение современных художественных тенденций в области гравюры наглядно демонстрирует уникальность, национальную идентичность и множественность направлений новейшего китайского искусства, что определяет **актуальность темы исследования.** Кроме того, важнейшим вопросом для современных исследователей китайской гравюры является интеграция большой исторической традиции в пределы современного искусства, что особенно ярко выразилось в печатной графике. Пути и перспективы развития гравюры очень многообразы, представлены десятками школ и направлений, требуют систематизации, научного анализа и концептуальных обобщений тем более, что для Китая этот вид художественного творчества на протяжении многих веков являлся едва ли не самым главным.

В настоящее время культурная политика в Китае во многом направлена на демонстрацию самобытности китайской культуры, выявление ее национальной идентичности, изучение истоков, что является реакцией на длительный период бездумного подражания западным образцам в угоду требованиям рынка. Важно отметить все возрастающую роль государства в формировании личности

[3] Гладстон П. Китайский "авангард" 1979-1989 годов: художественное объединение "Звезды" - "Северный художественный коллектив" - "Общество "Пруд"" - "Сямэньские дадаисты": критический полилог / Пер. с англ. К. Батыгина. – Санкт-Петербург: Библиороссика; Бостон : Academic Studies Press, 2023. – С. 31.

художника и его общественной роли. Также отметим целый ряд опасностей, которым подверглось традиционное художественное творчество в эпоху экономических перемен. В этой связи правительство КНР предприняло целый ряд шагов, направленных на сохранение традиционной художественной культуры, искусства и ремесел, являющихся фундаментом национального самосознания. Совершенно очевидно, что одно из ведущих мест в этой культурной политике было отведено гравюре, понятной и доступной миллионам любителей искусства. Более того, культурная политика, проводимая Коммунистической партией Китая под руководством председателя КНР Си Цзиньпина ( 习近平 1953 ) в настоящее время, делает акцент на уникальности китайского культурного наследия и его возрождении [4] . Традиционные техники гравюры – важнейший компонент национальной системы художественного образования, обязательный к преподаванию во всех академиях и университетах, наравне с каллиграфией и живописью гохуа. Таким образом современные образовательные стандарты позволяют сформировать художника, творчество которого прочно связано с великой национальной традицией и, с другой стороны, открыто новаторским поискам. Так, например, именно в последние годы китайская гравюра преодолела границы станковизма и прикладничества, открыв поистине монументальный формат в гигантских многометровых «полотнах», составленных из десятков листов, напечатанных с десятков досок, заполняющих стену подобно произведениям монументальной живописи. Новая функция гравюры, активно взаимодействующей с архитектурой, организующей пространство, стала настоящим откровением современной художественной культуры. Совершенно очевидно, что в области печатной графики соединились все художественные поиски и открытия современности.

**Хронологические границы.** В диссертации анализируются особенности развития китайской графики после 1978 года (т.е. после завершения Культурной революции в Китае) и до настоящего времени. В означенный период искусство

[4] Речь Си Цзиньпина на симпозиуме по сохранению и развитию культурного наследия 03. 06. 2023. Электронный ресурс: http://russian.china.org.cn/china/txt/2023-06/03/content_86244334.htm (дата обращения 14 августа 2024).

Китая претерпело значительную эволюцию в поисках собственного пути и упрочения своих позиций на международной художественной арене. Искусство гравюры в Китае как одного из национальных видов искусства ярко запечатлело процесс этих перемен. Необходимо определить значение локальных школ гравюры в формировании национальной художественной культуры, что особенно важно учесть при оценке роли Китая в формировании муждународного художественного рынка. По этой причине **географические границы** исследования связаны с изучением художественного своеобразия искусства различных провинций материкового Китая.

**Степень изученности вопроса**. Китайская гравюра периода Реформ и открытости до сих пор рассматривалась арт-критиками в контексте современной художественной жизни: в периодических изданиях, блогах, а также каталогах выставок. Отсутствуют серьезные научные исследования, посвященные китайской гравюре выбранного периода, нет диссертаций и научных монографий, разрабатывающих данную тему. Общие вопросы развития китайского искусства изложены в ряде монографий, в которых исследуются социальные, исторические и культурные особенности указанного периода в истории Китая. Нами проведен анализ научных статей, посвященных отдельным мастерам современной китайской гравюры; изучены периодические издания, в которых представлены статьи авторов, занимавшихся исследованием, критикой и оценкой отдельных аспектов искусства гравюры. Особое внимание было уделено знакомству с выводами диссертаций по смежным темам, рассмотрению ежегодных периодических изданий и каталогов художественных работ, посвященных наиболее значительным выставкам гравюр означенного периода.

Среди представленных монографий и сборников научной литературы наиболее важными являются «Пятьдесят лет развития гравюры в Китае»[5] Ли Хуа（李桦 1907-1994）и «История современной китайской гравюры»[6] под редакцией

[5] Ли Хуа. Анализ особенностей и перспектив обучения искусству гравюры // Изобразительное искусство. 1985(01): 54-58 (李桦．版画教学的回顾与展望［Ｊ］. 美术研究，1985(01):54-58)

[6] Ли Хуа. Краткий обзор особенностей гравюры «Саньбань» // Изобразительное искусство. 1982 (2): 29-30+21-42 (李桦．“三版”浅释［Ｊ］. 美术研究，1982(2): 29-30+21-42)

Ци Фэнгэ（齐凤阁 1953-）, Ли Юнцзина（李允经 1936-） и Фаня Мэня（范梦 1938-）, «Эволюция стилей гравюры региона северной пустоши Бэйдахуан»[7] Вана Чжэ（王哲）, «Новая история искусства Китая 1949–1966 гг.»[8] Чэня Лушэна（陈履生 1956-）, «Новая история искусства Китая 1949–2000 гг.»[9] Цзоу Юэцзина（邹跃进 1958-）, «Истоки китайского искусства гравюры»[10] Лю Сяосюаня（刘小玄）и др. Перечисленные публикации опираются на различные исторические источники. В работах этих авторов широко представлено описание различных историко-культурных процессов, происходивших в определенные периоды развития китайского общества, социальной среды, образа жизни людей, основных целей общества, политической обстановки, которые играли важную роль в становлении современного искусства гравюры, а также в ее последующей трансформации. Среди исследований зарубежных авторов необходимо отметить работы «История мировой гравюры» Акиры Куросаки, «История китайского искусства»[11] и «Китайское искусство и художники XX века»[12] Майкла Салливана, «Китайский "авангард" 1979 - 1989 годов»[13] Пола Гладстона и др.

Среди перечисленных выше монографий особенно выделяется работа Ли Хуа «Пятьдесят лет развития гравюры в Китае» (1981). В частности, автор подробно рассматривает события, способствовавшие зарождению и развитию современного искусства гравюры в Китае в течение 50 лет. В исследовании автор приводит

---

[7] Ван Чжэ. Эволюция стилей гравюры региона северной пустоши Бэйдахуан // Великолепие изобразительного искусства. 2023(21): 67- 69 (王者. 北大荒版画风格及其演变研究[J].艺术大观. 2023(21): 67- 69).

[8] Чэнь Лушэн. Иллюстрированная история нового китайского искусства·1949-1966 [M]. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 2000 陈履生:《新中国美术图史·1949—1966》［M］.北京:中国青年出版社, 2000

[9] Цзоу Юэцзинь. Новая история китайского искусства: 1949-2000. [M.]. – Издательство изобразительных искусств Хунани, 2002 (邹跃进:《新中国美术史 1949-2000》［M］.湖南美术出版社, 2002 年)

[10] Лю Сяосюань. Истоки китайского искусства гравюры. [M]. – Издательство изобразительных искусств Хунани, 2006. (刘小玄,中国版画艺术源流［M］.湖南美术出版社, 2006).

[11] Салливан М. История китайского искусства. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2014.

[12] Салливан М. Китайское искусство и художники XX века. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2013. 610 с.

[13] Гладстон П. Китайский "авангард" 1979-1989 годов: художественное объединение "Звезды" - "Северный художественный коллектив" - "Общество "Пруд"" - "Сямэньские дадаисты": критический полилог / Пер. с англ. К. Батыгина. – Санкт-Петербург: Библиороссика ; Бостон : Academic Studies Press, 2023. – 250 с.

суждения различных художников, а также анализирует процесс развития искусства гравюры сквозь призму культурной политики Нового Китая. Автор указывает на основные события, оказавшие влияние на изменение художественного языка китайской гравюры в период Культурной революции (1966-1978), а также в период войны с Японией (1937-1945). Кроме того, автор приводит список наиболее важных работ того времени, которые выставлялись на крупнейших выставках Китая. Все это позволяет проследить процесс развития гравюры в ранний период новой эпохи в истории КНР.

Другим важным источником является коллективный труд «История современной китайской гравюры» под редакцией Ли Юнцзина, Фаня Мэня и Ци Фэнге. Статьи этого труда посвящены изучению творчества китайских художников-граверов в период 1930-1990-х годов. Их содержание является важнейшей частью теоретической базы исследования. Работы трех авторов затрагивают разные исторические периоды, а также дополняют друг друга по своему содержанию, создавая общую картину эволюции китайских гравюры в XX веке. Работа Ци Фэнгэ напрямую связана с описанием общего хода исторического развития китайской гравюры, в то время как работа Ли Юнцзина дает общее представление о технике и ключевых характеристиках искусства гравюры означенного периода. Одновременно с этим работа Фаня Мэня содержит достаточно подробное описание социальных и политических факторов, оказавших значительное влияние на развитие китайской гравюры.

Следует отметить вклад в научную разработку вопроса известного китайского искусствоведа Ци Фэнгэ. Значительная часть его научной деятельности посвящена истории печатной графики в Китае. На протяжении продолжительного периода Ци Фэнгэ был ректором факультета изящных искусств Северо-Восточного педагогического университета, а также заместителем председателя Ассоциации художников Цзилиня. В настоящее время он является деканом Школы искусства и дизайна Шэньчжэньского университета, а также заместителем директора Художественного комитета Китайской ассоциации художников-граверов. Он один

из немногих историков искусства, подробно изучающих историю китайской гравюры во всех ее проявлениях.

В известной работе Ци Фэнгэ «Китайская литература XX века: искусство лубочных картин»[14] проводится углубленный анализ искусства гравюры в трех аспектах: историческом, теоретическом и критическом. Автор рассматривает наиболее важные проблемы и задачи, с которыми сталкивается современное искусство гравюры. Ци Фэнгэ анализирует различные выставки гравюры, относящиеся к разным периодам, а также проводит сопоставление работ художников, работавших в разные исторические этапы развития искусства гравюры. В рамках своего исследования Ци Фэнгэ комплексно рассматривает творческие стили и концепции разных художников. Эта монография является важнейшим исследованием, представляющим глубокий теоретический анализ исторических предпосылкок формирования определенных стилей и направлений в искусстве гравюры.

В другой работе Ци Фэнгэ «Трансцендентность и дезинтеграция: рассуждения о китайской гравюре XX века» [15] рассмотрены важные темы, связанные с историей развития гравюры в Китае, ее стилистическим анализом, технико-технологическими особенностями изготовления гравюры, с проблемами современного творчества художников этого направления.

Помимо монографий и сборников, следует отметить ряд статей в научных периодических изданиях. В частности, речь идет о статье «Особенности китайской гравюры в XX веке» Ци Фэнгэ, опубликованной в журнале «Обозреватель изобразительного искусства» в 2001 году. В статье рассмотрен процесс зарождения и становления китайской гравюры с древнейших времен до наших дней, систематизируются основные теоретические концепции искусства гравюры XX века.

---

[14] Ци Фэнгэ. Китайская литература XX века: искусство лубочных картин. – Пекин: Издательство «Народное изобразительное искусство». 2002 (齐凤阁主编．２０世纪中国版画文献［M］. 北京：人民美术出版社，2002)

[15] Ци Фэнгэ. Трансцендентность и дезинтеграция: рассуждения о китайской гравюре XX века. – Издательство «Народное изобразительное искусство», 2006 (齐凤阁著．超越与裂变——２０世纪中国版画论评［M］. 人民美术出版社，2006)

Кроме того, Ци Фэнгэ опубликовал еще несколько важных с теоретической точки зрения научных статей. Первая из них – статья «Трансформация гравюры в переходный период» [16], вышедшая в 1997 году в журнале «Обозреватель изобразительного искусства». В ней автор утверждает, что конец 1980-х годов становится началом трансформации китайской гравюры. Особое внимание автор уделяет 1990-м годам, когда началось бурное развитие современной китайской гравюры. В этот период, согласно мнению исследователя, художники активно ищут новые пути творческого самовыражения, стремятся сформировать новые стили, применять новые методы, техники и материалы. Эта статья позволяет лучше понять причины изменения творческих стилей художников-граверов в этот период и особенности их творческих стилей. Вторая важная статья Ци Фэнгэ – «Контекстная трансформация китайской гравюры в XX веке»[17] увидела свет в журнале «Исследования литературы и искусства» в 1997 году. Автор рассматривает художественный язык китайской гравюры середины-конца 1980-х годов. Ци Фэнгэ утверждает, что в этот момент искусство китайской гравюры претерпело существенные преобразования в художественном языке, способах выражения художников, возможностях внедрения новых техник и концепций.

В работе Гао Минлу（高名潞 1949.10-）«Художественное движение «85». Сборник исторических материалов» [18] подробно описывается процесс становления художественного объединения «Новая волна искусства 85», а также дается описание творческой среды, существовавшей в Китае в то время.

В цикле научных работ «Эволюция стилей гравюры региона Северной пустоши Бэйдахуан»[19] представлено описание эволюции искусства гравюры в районе Бэйдахуан (область на северо-востоке Китая, на границе с Россией) в

---

[16] Ци Фэнгэ. Трансформация гравюры в переходный период // Обозреватель изобразительного искусства. 1997(05):12-13 (齐凤阁．转型期版画的转型［Ｊ］．美术观察，1997(05):12-13)

[17] Ци Фэнгэ. Контекстная трансформация китайской гравюры в XX веке // Исследования литературы и искусства. 1997 (06): 116-131 (齐凤阁．二十世纪中国版画的语境转换［Ｊ］．文艺研究，1997（06）：116-131)

[18] Гао Минлу. Художественное движение «85». Сборник исторических материалов. – Гуйлинь: Издательство Педагогического университета Гуанси, 2008 (高名潞主编．‘８５美术运动——历史资料汇编［M］．桂林：广西师范大学出版社, 2008)

[19] Ван Чжэ. Эволюция стилей гравюры региона Северной пустоши Бэйдахуан // Великолепие изобразительного искусства. 2023(21): 67-69 (王者. 北大荒版画风格及其演变研究[J].艺术大观, 2023(21):67-69)

период с 1958 по 1988 гг. В работах этого цикла зафиксированы и обобщены достижения и опыт художников Бэйдахуана за 30 лет. Помимо описания техник и отличительных особенностей гравюры художников, в работах представлены иллюстрации и наглядные примеры отдельных произведений гравюры.

В работе Цао Цзяньфэна（曹剑峰 1932-2010）«Искусство гравюры на меди» подробно рассказывается о происхождении гравюры на меди, о том, когда она появилась в Китае и как она развивалась, описываются ее техники и художественные характеристики, что позволяет исследователям и художникам глубже изучить особенности изготовления таких гравюр.

Среди ежегодных периодических изданий наиболее важным является ежегодник «Китайские гравюры»[20], который составлялся по итогам различных мероприятий в области китайской гравюры. В нем содержится важная информация о крупных и малых выставках китайской гравюры за определенный год, а также основная информация о научных исследованиях по рассматриваемой тематике.

В рамках исследования также были проанализированы научные диссертации, защищенные в Китае, среди которых наиболее примечательными оказались «О трансформации китайской гравюры в середине 1980-х годов»[21] Тяня Фанмина, «Осенний перегной, питающий весенние растения» [22] Оуяна Хуна, «Нестандартные гравюры (1978-1989 гг.)» Ма Юханя.

Кроме того, в российской науке китайской гравюре посвящено несколько диссертаций и монографий. Отметим, что одним из первых значительных исследований китайской гравюры была публикация Н.А. Червовой «Современная китайская гравюра: 1931-1958»[23], изданная в 1960 году. Однако затем наступает

---

[20] Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1982 - 1993). – Ляонин: Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1983 - 1993 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1982［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1983 - 1993)

[21] Тянь Фанмин.О трансформации китайской гравюры в середине 1980-х годов [D]. – Сианьская академия изящных искусств, 2012 (田芳铭.论 80 年代中期中国版画的转型[D].西安美术学院, 2012)

[22] Оуян Хун. Осенний перегной, питающий весенние растения. Теория преподавания техники изготовления гравюры профессора Вэй Цяня // Журнал Педагогического университета Центрального Китая. 2004 (欧阳红．化作春泥更护花一一魏谦教授版画教学论及成果研究［D］．华中师范大学，2004)

[23] Червова Н.А. Современная китайская гравюра: 1931-1958. – Москва: Изд-во восточной лит., 1960. – 169 с.

значительный перерыв в исследовании этой темы. Лишь в последние годы наблюдается всплеск интереса к исследованиям китайской гравюры. Это нашло отражение в ряде диссертаций, в частности в диссертации Лю Синьси（刘新喜）«Советская ксилография 1920-х - 1930-х годов из коллекции Лу Синя и ее влияние на китайскую печатную графику XX века»[24], защищенной в 2023 г. в Строгановском университете. Лу Синь является одним из наиболее известных деятелей, оставивших заметный след в истории современного китайского искусства. Трудно переоценить значение деятельности Лу Синя для развития различных областей новой китайской культуры. Он читал лекции по искусству, проводил художественные выставки, редактировал книги по искусству, продвигал зарождающееся движение гравюры по дереву в Китае и внес выдающийся вклад в развитие современного китайского искусства.

Лу Синь посвятил свою жизнь изобразительному искусству, отдав ему не меньше времени, чем литературе. Он собрал более 2000 оригинальных современных китайских гравюр, почти 2000 оригинальных иностранных гравюр, более 6000 гравюр на стелах и портретов династии Хань, а также приобрел более 600 китайских и зарубежных книг по искусству и более 600 периодических изданий. Лу Синь первым привлек внимание к иностранному искусству публикациями в китайских журналах. Он поддерживал и руководил более чем десятью художественными ассоциациями, редактировал и опубликовал более десяти видов китайских и зарубежных художественных книг и периодических изданий. Кроме того, он оформил более 60 обложек книг и периодических изданий, опубликовал большое количество статей о китайском и зарубежном искусстве, перевел множество зарубежных книг и статей по теории искусства[25].

---

[24] Лю Синьси. Советская ксилография 1920-х - 1930-х годов из коллекции Лу Синя и ее влияние на китайскую печатную графику XX века: диссертация ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. [Место защиты: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова ; Диссовет 24.2.440.01]. – Москва, 2023.

[25] Лю Синьси. Советская ксилография 1920-х - 1930-х годов из коллекции Лу Синя и ее влияние на китайскую печатную графику XX века: диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. [Место защиты: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова; Диссовет 24.2.440.01]. – Москва, 2023.

Для ознакомления с традиционной китайской гравюрой была проанализирована диссертация Шу Ди «Формирование батального жанра в китайской гравюре XVIII века: структурные и функциональные тенденции в новейших терминологиях»[26], защищенная в Строгановском университете в 2018 году. Еще одним значимым исследованием является кандидатская диссертация Чэнь Цаньбинь «Образно-стилистические особенности китайской гравюры на дереве 1912 – 1949 гг.»[27], защищенная в 2024 г. в Минске.

Таким образом, в соответствующей китайской и русскоязычной научной литературе имеется большое количество материалов, описывающих общую историю развития искусства гравюры в Китае до 1980-х годов. В некоторых исследованиях авторы рассматривают стилевые особенности или техники различных художников. В других работах авторы изучают проведенные выставки и ключевые преобразования, которые произошли в искусстве гравюры за последние десятилетия.

Несмотря на достаточно богатое содержание научных исследований в области истории развития традиционной гравюры, описания традиционных техник изготовления гравюры и ключевых художественных концепций, в имеющихся на сегодняшний день публикациях недостаточно подробно анализируются тенденции и направления развития современной китайской гравюры, а также ключевые факторы развития искусства гравюры в современной ситуации. Социокультурным факторам, оказывающим влияние на современную трансформацию художественного языка китайской гравюры, уделяется не так много внимания. Некоторые исследователи, такие как Ци Фэнгэ, Сунь Ижун, Оуян Хун, Лай Цзин и др. в своих работах во многом рассматривали гравюру периода 1990-х или 1980-х годов, в то время как в настоящем исследовании больше внимания уделяется последним десятилетиям развития современной гравюры в

[26] Шу Ди. Формирование батального жанра в китайской гравюре XVIII века: структурные и функциональные тенденции в новейших терминологиях: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 [Место защиты: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова]. – Москва, 2018.

[27] Чэнь Цаньбинь. Образно-стилистические особенности китайской гравюры на дереве 1912 – 1949 гг.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 – Электронная библиотека диссертаций Национальной республики Беларусь. Электронный ресурс: http://dep.nlb.by/jspui/handle/nlb/59004 (дата обращения 10 июля 2024).

Китае. В частности, более подробно рассматриваются современные тенденции и направления художественного развития китайской гравюры с учетом появления новых стилей, художников, материалов, техник и т. д.

**Объектом исследования** является современная китайская гравюра.

**Предмет исследования** – тенденции и направления гравюры, а также особенности локальных школ.

**Цель исследования** - создание панорамной картины тенденций и направлений современной китайской гравюры в ее эволюционном развитии, выявление локальных школ и центров.

Данная цель определила **задачи исследования**:

- исследовать исторический контекст последнего периода истории Нового Китая - периода Политики реформ и открытости, когда художественный язык китайской гравюры претерпел значительные изменения;

- отметить художественные особенности ведущих школ, центров и мастерских; выявить круг наиболее значимых мастеров гравюры современного Китая;

- представить своеобразие современной китайской гравюры как важную составляющую общего художественного процесса сквозь призму международного диалога новейшего искусства.

**Методология** настоящего исследования подразумевает комплексный подход, характерный для искусствоведения, и включает культурно-исторический, формально-стилевой, а также иконографический анализ, что позволяет всестороннее проанализировать искусство китайской гравюры в исторической ретроспекции, рассмотреть ее тенденции и направления, а также перспективы развития этого вида искусства.

**Источниковой базой исследования** являются произведения китайской гравюры различных жанров, как тиражные, так и уникальные, находящиеся в собраниях крупнейших музеев КНР и частных собранииях.

**Научная новизна** исследования заключается в подробном и всестороннем анализе художественной эволюции китайской гравюры с 1978 по 2020-е годы.

При этом учитываются отличительные особенности различных региональных школ и их крупнейших представителей. В рамках исследования раскрываются особенности некоторых творческих практик и технологий, присущих современной китайской гравюре, которая сочетает в себе как традиционные, так и современные черты. Одновременно исследуется вопрос трансформации творческих концепций и эстетического мировоззрения художника, развивающегося в пространстве сложных социокультурных процессов, сопровождающих очередной виток технологической и информационной революции. Таким образом, мы пытаемся не только анализировать, но и прогнозировать дальнейшие пути развития современной китайской гравюры.

**Положения, выносимые на защиту**:

1.Современные китайские художники используют техники гравюры для создания уникальной графики, не предполагающей тиражирования. Современная китайская гравюра показывает усиление взаимосвязи и взаимовлияния с новейшими направлениями китайской живописи, искусства кино и фотографии, смело нарушая межвидовые границы творчества.

2.Современная гравюра уже не ограничивается задачами агитационной графики, как это было в середине XX веке, ее тематика и изобразительный язык следует за тенденциями современной китайской живописи, стремящейся к отображению идей национальной идентичности в новых формах, что объясняет основные стилевые направления современной китайской гравюры: абстракционизм, реализм, постмодернизм, импрессионизм и др.

3.Патриотический батальный жанр китайские мастера разрабатывали преимущественно в технике гравюры, в то время как советские мастера предпочитали большую картинную форму в этом случае. Безусловно, этот необычный факт находит свое объяснение в важной пропагандистской функции, которую играли плакат, листовка, иллюстрированная книга и «гравюра», заместившая китайский народный лубок.

4.Китайская печатная графика периода Реформ и открытости отличается совешенствованием и разнообразием техник гравюры, активным внедрением

новейших технологий эскизирования и печати в инструментарий художника, таких как фототехника, графические программы и др. Обогащение технических приемов способствует освоению новых технологий и обновлению художественного языка.

5.Художники, использующие новые технологии, в частности, приемы фотоколлажа, в большей степени стремятся к стилистическому индивидуализму, транслируя приемы западноевропейского искусства. В то же время существуют художники, стремящиеся сохранить национальные традиции китайского искусства и работающие в консервативных гравюрных техниках: ксилографии, шелкографии, акватипии, литографии и др.

6.Период с 1978 по 1990-е годы стал плодотворным временем развития китайской гравюры. Его можно разделить на три этапа. Конец 1970-х и начало 1980-х годов стали этапом наибольшей активности китайских художников-граверов. После тяжелого периода Культурной революции наступила оттепель, и творчество как опытных, так и молодых граверов вступило в период расцвета. В различных регионах Китая возникли объединения художников-граверов, увеличилось количество выставок гравюры, добавились новые виды гравюры. Данный этап в корне отличался от предыдущего, когда гравюры на дереве изготавливались преимущественно для политической пропаганды. Второй этап, с середины-конца 1980-х до начала 1990-х годов, был периодом трансформации китайской гравюры. Чтобы прорваться через композиционные модели и творческие формы гравюры предыдущих этапов, художники начали отходить от традиционной системы создания гравюры, режима композиции и применения цвета и начали создавать новый язык гравюры. Это был этап прорыва традиции и трансформации в современность. В течение третьего этапа, с середины 1990-х годов по настоящее время, китайские граверы пережили консерватизм, инновационные поиски и активные культурные обмены между Китаем и Западом. Художники стали мыслить более объективно, они больше не гонятся слепо за новизной, а работают вдумчиво, обращают внимание на культурный характер,

стремятся к совершенству в создании гравюр. Таким образом, китайская гравюра начала вступать в стадию устойчивого развития.[28]

**Практическая значимость исследования** связана с возможностью применения теоретических и практических выводов диссертации в выставочной и музейной практике, позволяя создавать структурированные экспозиции современной китайской печатной графики. Всестороннее исследование современной китайской гравюры способствует дальнейшему развитию этого вида искусства, связанной с высокой оценкой его роли в китайской художественной культуре. Стоит отметить, что в представленной диссертации так же рассматриваются особенности формирования современного рынка гравюры, влияние печатной графики на современную культуру. Результаты работы могут применяться в практике преподавания курса истории искусства для искусствоведческих специальностей, а также при написании учебников по истории китайского искусства конца XX-начала XXI века. В дальнейшем они могут быть использованы для создания курсов по выбору, учебников и учебных пособий по истории искусства, а также мультимедийных обучающих ресурсов.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в расширении представлений о развитии новейшего китайского изобразительного искусства, ее тенденций и представления о локальных школах. Данная работа способствует осознанию культурной и художественной ценности произведений современной китайской гравюры, что позволяет уже в наше время сформулировать методы ее сохранения, а также пути дальнейшего развития традиционных и новаторских техник этого вида китайского искусства. Настоящее исследование способствует развитию культурного обмена между Китаем и Россией, вводя в научный оборот российского искусствознания сведения о новейших школах, их ярчайших мастерах и их произведениях. Все это позволит создать обновленные лекционные курсы по истории современного искусства КНР, дополнив существующую картину его развития.

---

[28] Ван Ци. Ретроспектива и будущие тенденции развития. Столетие развития современной китайской гравюры // Литературное обозрение. 2003(01):81-84.

**Основные результаты** проведенного исследования нашли отражение в ряде научных публикаций, посвященных вопросам искусствознания и истории искусств, а также были апробированы в докладах на научных конференциях. Автором осуществлены научные публикации в изданиях ВАК:

1.Ма Цзыюе. Советская гравюра как отражение социальной истории СССР // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – №1. – Ч.1. – С. 332-336;

2.Ма Цзыюе, Е.А. Вострикова. Советско-китайский культурный обмен в 1930-1940-е годы и становление новой китайской гравюры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 2. – Ч.1. – С. 398-403.

3.Ма Цзыюе. Советская ксилография 1920-х годов на примере творчества ведущих художников Москвы и Петрограда-Ленинграда. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 4. – Ч.2. – С. 252-257.

4. Гусейнов В.Н., Ма Цзыюе. Бэйдахуанская школа гравюры в Китая периода Реформ и открытости // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2024. – №6. – С. 160 – 163.

По теме диссертация были опубликованы статьи в изданиях, зарегистрированных в базе РИНЦ:

1.Ма Цзыюе. Влияние советской гравюры на развитие китайской гравюры // Россия-Китай. Диалог пластических искусство. – Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 362-368.

2. Гаврилин К.Н., Ма Цзыюе. Печатная графика в программах обучения художественных вузов КНР // Россия-Китай. Первый Российско-Китайский форум. Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века. – Москва: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 257-259.

3.Ма Цзыюе. Традиционная китайская новогодняя картина няньхуа и современная гравюра. // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки

идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 92-97.

Основные положения диссертации были апробированы в докладах на следующих международных научных конференциях:

1.Международная научная конференция «Современное искусство Востока: вызовы и реакции». 26-28 октября 2022 г. Москва, Государственный институт искусствознания, Институт классического Востока и античности НИУ ВШЭ, Государственный музей Востока, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова.

2.Международная научная конференция «Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей». 25 марта 2023 г. Москва, РГХПУ им. С. Г. Строганова.

3.VI Международная научная конференция «Теория и история искусств в контексте художественных практики». Памяти И.Л. Арустамовой. 16 мая 2023г. Москва, МГАХИ им. В.И. Сурикова

4. Международная выставка-конкурс к 200-летию Строгановской школы «Взгляд на Восток: Традиции изобразительных школ России и Китая». 22 декабря 2023 – 14 января 2024. Москва, РГХПУ им. С. Г. Строганова.

# ГЛАВА 1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ГРАВЮРЫ

## 1.1. О происхождении китайского гравюры

Согласно имеющимся археологическим и исследовательским данным, гравюра в технике ксилографии появилась в Китае в эпоху династии Тан (618 - 907 гг). Самая ранняя из существующих датированных работ, относится к девятому году правления императора династии Тан Сяньтуна (868 г. н. э.): титульный лист «Алмазной сутры» содержит иллюстрацию в технике ксилографии «Сад милости» (Ил. 1). В конце книги приведена датирующая посвятительная надпись: «Посвящено родителям. Четвертый лунный месяц, 15 число, девятый год правления Сяньтуна. Ван Цзе». Благодаря этой работе мы ясно видим, что уже в то время технология гравюры в Китае достигла зрелости. Большинство гравюр в это время служило иллюстрациями к книгам по религии, конфуцианству, промышленности и сельскому хозяйству. Чжу И ( 朱翌 ) в «Заметках Юйсюэ Ляо» отметил, что «выгравированных надписей не существовало до династии Тан, а печать чернилами начала появляться в Ичжоу в конце династии Тан». В библиографическом разделе трактата «Записки о “научении через трудности” – толкование канонических текстов» отмечалось, что к концу династии Тан «в Ичжоу начали появляться доски для печатания, а также книги, сочетающие различные техники исполнения». Следовательно, гравюры в Китае, по всей вероятности, появились во времена династии Тан в Ичжоу ( 益州 ), на территории современной провинции Сычуань ( 四川 ). После изобретения гравюры на дереве ее в основном использовали для иллюстраций буддийских писаний. Упомянутое выше произведение является самым известным и выдающимся среди ранних китайских гравюр.

Китайские гравюры почти на пять веков старше западных. К эпохе Пяти династий (907—960 гг.), в условиях общественной нестабильности, появлялось большое количество выдающихся гравюр, в частности, «Портрет Небесного царя

Вайшраваны» (Ил. 2) и «Милосердный Авалокитешвара». Однако сюжеты гравюр по-прежнему были буддийскими. Ко времени династий Сун 宋代(960 – 1279 гг.) и Юань (元代 1271 – 1368 гг.) развитие гравюры в Китае достигло зрелости, и появилось большое количество выдающихся произведений. К этому времени относится самая ранняя обнаруженная в Китае цветная гравюра— «Статуя Будды Шакьямуни» эпохи северокитайской династии Ляо (辽代 947 – 1125 гг). При династии Юань впервые появились иллюстрации к драматическим произведениям, в частности, к «Западному флигелю» (Ил. 3), положив начало созданию гравюр на различные тематики. Во времена династии Мин (明代 1368 – 1644 гг.) развитие гравюры в Китае достигло своей кульминации. После непрерывного накопления опыта предыдущих поколений гравюра в эпоху Мин процветала, существовало множество соперничающих школ. Тематика также была значительно расширена. Существовали три основных художественных школы: Цзяньань, Цзиньлин и Синьань. Во времена династий Мин и Цин (明清时期 1636 – 1912 гг.) ремесленное искусство в Китае быстро развивались, широко распространяясь среди простого народа. Многие категории книг, такие как сборники рассказов, книги по каллиграфии и живописи, классические и исторические сборники, нуждались в иллюстрациях, объясняющих содержание. В то же время функции гравюр постепенно перестали ограничиваться распространением религии и мифологии. Тиражность гравюры способствовала массовому производству книг, что помогло эффективно распространять культуру. Гравюры на дереве успешно применялись в сборниках рассказов, в каллиграфии и живописи, сборниках классической литературы и истории, а также в других видах книг, в полной мере раскрывая декоративную функцию и функцию интерпретации содержания книги. В этот период расцвета технология гравюры достигла нового исторического максимума. Выделялась гравюра Аньхойской школы[29], став всемирно известной, полной

[29] Салливан М., Цийи Лю, Зильбергельд Дж. Китайская живопись // Британская энциклопедия. 2021. Электронный ресурс: https://www.britannica.com/art/Chinese-painting. (дата обращения 16 августа 2024).

элегантного и яркого художественного очарования. Книги с гравюрами не только становились объектом восхищения образованного слоя общества, но и проникали в дома простых людей, были любимы публикой из-за простых и понятных изображений.

Технология гравюры становилась все более совершенной в соответствии с эстетическими потребностями общества. Черно-белый монохромный колорит гравюр больше не мог удовлетворить духовные потребности людей и их эстетические вкусы, что повлияло на возникновение и быстрое распространение техники цветной печати. Так, например, Ху Чжэнянь, каллиграф и художник поздней династии Мин, напечатал трактат «Шичужжай цзяньпу» («Бумага для писем из студии десяти бамбуков»), используя цветную печать с нескольких досок. В созданной им цветной гравюре оттенки и глубина цветов гармоничны, светотени выражены плавно, композиция изысканная. Все это свидетельствует о том, что традиционная китайская гравюра уже не существовала исключительно как расширенная форма письменной культуры, а начала выражать особый уникальный эстетический вкус, связанный с восприятием цвета, не зависящий от литературы, монохромной живописи гохуа и каллиграфии, а также черно-белых печатных текстов [30] . Цветная иллюстрация превратилась в истинную драгоценность, увеличивая стоимость книги и привлекая читателя.

Во времена династии Цин культурная политика стала более жесткой, сопровождаясь цензурными запретами на целый ряд авторских литературных произведений и сопровождавших их иллюстраций. Именно в этот период власти стали практиковать публичное уничтожение неугодных тиражей книг и гравюр, массовые сожжения целых библиотек.

## 1.2. Гравюра периода Китайской Республики (1912 – 1949): деятельность Лу Синя и влияние советской ксилографии на развитие гравюры Китая.

[30] Ю Чжунпин. Роль и атрибуты китайской гравюры в социальном развитии [D] // Тяньцзиньский педагогический университет. 2012.

Советско-китайские дипломатические и культурные отношения существенно повлияли на художественную культуру обеих стран, а одним из ключевых аспектов стало влияние социалистических и коммунистических идей. Многие китайские художники, литераторы и арт-критики видели именно в советском искусстве и литературе новаторский подход к созданию художественных произведений и переосмыслении роли художника в обществе. Китайские мастера изучали и адаптировали советские художественные течения, в числе которых был соцреализм, создавая уникальный синтез с китайской художественной мыслью. Так, появились новые художественные направления и школы, отражающие политические идеалы коммунизма.

В рамках данного сотрудничества между Китаем и Советским союзом проведено множество художественных выставок, изданы художественные переводы литературных произведений, которые, несомненно, оказали своё влияние на развитие художественной культуры.

Один из мэтров китайской гравюры, известный писатель и коллекционер Лу Синь (1881 — 1936) известен тем, что создал одну из крупнейших коллекций советской ксилографии. Лу Синь посвятил жизнь гравюре, отдав ей времени не меньше, чем литературному творчеству: так, его коллекция вобрала в себя свыше 2000 произведений оригинальной китайской гравюры того времени, почти 2000 оригинальных листов зарубежной гравюры, свыше 6000 гравюр на стелах и портретов династии Хань, а также он приобрёл значительное количество зарубежных книг и периодических изданий, посвящённых искусству[31]. Лу Синь первым в Китае представил зарубежное искусство, сделал много публикаций в журналах, а также поддерживал сотрудничество с множеством художественных ассоциаций, выступал редактором изданий китайской и зарубежной художественной литературы, периодики, а также оформил около 60 обложек. Лу Синь придавал большое значение традиционной гравюре и ссылался на нее для

[31] Лю Синьси. Советская ксилография 1920-х - 1930-х годов из коллекции Лу Синя и ее влияние на китайскую печатную графику XX века : диссертация ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. [Место защиты: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова ; Диссовет 24.2.440.01]. – Москва, 2023.

обозначения развивающегося искусства гравюры и китайско-советского художественного сотрудничества.

В марте 1930 года Лу Синь, Шэнь Дуаньсянь（沈端先1900.10-1955.02), Юй Дафу（郁达夫1896.12-1945.09), Го Можо(郭沫若1892.11-1978.06), Мао Дунь（茅盾1896.07-1981.03) и другие основали в Шанхае Лигу левых китайских писателей, а затем «Левое художественное движение», также известное как движение гравюры. Благодаря этому движению в Китае познакомились с символизмом, экспрессионизмом, футуризмом и кубизмом, поскольку многие художники-гравёры работали именно в этих направлениях. Лу Синь восхищался и коллекционировал произведения Кете Кольвиц и советских гравёров, благодаря которым китайские гравёры обрели новый художественный язык, а также пристальный интерес к мотивам обыденной и трудовой жизни простого народа. Он подчеркивал, что необходимо перейти от «искусства ради искусства» к «искусству ради общества». Поэтому гравюрное творчество в этот период было тесно связано с социальной жизнью. По географическим характеристикам гравюрное творчество можно условно разделить на два основных направления. Первое — это гравюрное творчество на «территориях, контролируемых Гоминьданом», находившееся под глубоким влиянием Запада. В работах этого направления уделяется больше внимания соотношению света и тени, что делает произведения более объемными и выразительными, а в основе сюжета работ - тяжелая жизнь людей из низов общества, критика и сатира на коррумпированное национальное правительство. Наиболее значительными работами этого периода, с очевидной критической направленностью, являются гравюры «После продажи крови» (Ил. 4) Хуана Синьбо (黄新波 1916 – 1980), «Болезнь» Ли Цюня (力群 1913 — 2012), «Портовые рабочие» Цзяна Фэна (江丰 1910 – 1983) и другие выдающиеся произведения, вызывавшие острое сочувствие, сопереживание у зрителя. Другое направление – гравюры, создаваемые на «освобожденных территориях», которые преуменьшают значение западных выразительных средств и обладают более ярко выраженным китайским колоритом. Большинство работ отражают жизнь и революционную борьбу рабочих, крестьян и солдат: «Собрание

по снижению арендной платы» Гу Юаня (古元 1919 – 1996), «Сожжение земельного акта», «Борьба с феодализмом» Ши Лу (石鲁 1919 –1982) и другие, исполненые героического пафоса.

История коллекции советской гравюры Лу Синя уходит корнями в далекий 1930 год, когда писатель начал работу над редактированием книги «Избранные новые русские картины»[32]. Этот период стал отправной точкой для создания важной коллекции, включившей в себя творчество 12 талантливых советских художников. Название этой коллекции - «Инь юй цзи», и она представляет собой настоящее сокровище разнообразных произведений: три гравюры Д.И. Митрохина (1883 - 1973), одна гравюра А.И. Кравченко (1889 - 1940), девять листов Н.И. Пискарева (1892-1959), восемь гравюр В.А. Фаворского (1886 - 1964), одна гравюра П.Я. Павлинова (1881—1966), семь работ А.Д. Гончарова (1903 - 1979), шесть работ М.И. Пикова (1903 - 1973), два произведения С.М. Мочалова (1902 - 1957), четыре гравюры Л.С. Хижинского (1896 - 1972), четырнадцать – Г.Д. Алексеева (1881 - 1951), а также четыре работы С.М. Пожарского (1900 - 1970)[33]. Каждая работа, вошедшая в коллекцию, несет в себе не только красоту и техническое мастерство, но и отражает уникальное творческое наследие каждого автора, внося свой вклад в развитие советской гравюры и искусства в целом. Они стали частью истории и культуры страны, став объектами восхищения и изучения поколений исследователей и художников.

Одним из выдающихся мастеров гравюры стал и сам Лу Синь, который стремился к идеальному качеству печати своих работ. Для этого он вложил огромные средства и поручил печать своих литературных произведений и переводов книжному магазину Утиямы в типографии Хунъянше в Токио (Япония 日本). Это решение позволило ему достичь высочайшего уровня репродуцирования. Так, исследуя страницы дневника Лу Синя за 23 мая 1934 года,

[32] Лю Синьси. Советская ксилография 1920-х - 1930-х годов из коллекции Лу Синя и ее влияние на китайскую печатную графику XX века: диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. [Место защиты: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова ; Диссовет 24.2.440.01]. – Москва, 2023.
[33] Там же.

мы наталкиваемся на упоминание о том, что типография Хунъянше выпустила 300 копий его произведения «Инь юй цзи», за что потребовалось заплатить 340 юаней за доставку. Эта деталь говорит о том, что Лу Синь не только писатель, но и ценитель высокого искусства и пропагандист советской гравюры в Китае. Его стремление распространить новаторские идеи среди молодых художников и гравёров оставалось актуальным даже после его кончины. Неустанно поддерживавший развитие искусства в своей стране, Лу Синь оставил неизгладимый след своего влияния на культурную среду Китая.

Шанхайский дом книги Лянъю привлек внимание культурного сообщества, представив своему читателю уникальную коллекцию советских гравюр, благодаря усилиям Лу Синя, который ответил на приглашение Чжао Цзяби （赵家璧1908.10-1997.03） и принял участие в этом проекте. Название "Коллекция советских гравюр" стало символом сближения двух мощных художественных традиций - китайской и советской. Этот проект не только расширил горизонты знаний о советском искусстве для китайской публики, но и подчеркнул важность культурного обмена и взаимопонимания между народами. Сотрудничество Лу Синя и его команды с Шанхайским домом книги Лянъю не только возродило интерес к искусству гравюры среди молодого поколения, но и способствовало укреплению культурных связей и диалога между Китаем и бывшим Советским Союзом. Уникальные работы советских гравёров, отобранные и представленные благодаря этому сотрудничеству, стали объектом восхищения искусствоведов и коллекционеров по обе стороны границ. Лу Синь и его команда продемонстрировали, как искусство может стать мощным инструментом для укрепления международного культурного диалога и взаимопонимания.

Среди советских художников Лу Синь в особенности выделял В. Фаворского, которого он заслуженно считал одним из лучших мастеров гравюры по дереву в СССР. Владимир Фаворский родился в 1886 году в Москве. В 1905 году стал студентом художественной академии в Мюнхене.  После Первой мировой войны и революционных событий 1917 года он преподавал во Вторых свободных художественных мастерских, а позже – во ВХУТЕМАСе и стал впоследствии

ректором (1923 - 1926) этого прославленного учебного заведения. В Париже на Всемирной выставке 1937 года за оформление Советского павильона Владимир Фаворский был удостоен Гран-при. Он прославился как классик советской ксилографии и книжной графики, но кроме того он был арт-критиком, живописцем и выдающимся педагогом. Известные литературные произведения из разных стран, такие как "Гамлет" У. Шекспира, "Слово о полку Игореве", "Борис Годунов" А.С. Пушкина и прочие, были оформлены и иллюстрированы Фаворским. Его работы по архитектуре и композиции до сих пор служат учебным материалом. Фаворский занимал почетные должности в различных обществах и институтах: Китайское общество художников-граверов, Федерация литературы и искусства провинции Шаньси, Общество литераторов и художников, Ассоциация художников. Кроме того, он был профессором и директором художественного университета, внеся неоспоримый вклад в развитие искусства гравюры в Китае.

Постепенно, в 1920-1930-х годах китайская гравюра пережила стилевое обновление, уходя от языка традиционной китайской гравюры к новой изобразительности, благодаря внедрению и продвижению Лу Синем зарубежного искусства гравюры.

Кроме того, важный вклад в советско-китайский художественный диалог сделал китайский переводчик, педагог, арт-критик и писатель Цао Цзинхуа (曹靖华 1897 – 1987), который тесно общался с Лу Синем. Он получил образование в Коммунистическом университете трудящихся Китая им. Сунь Ятсена. В Шанхае в 1920-е годы он изучил русский язык. Переехав в СССР в 1927 году, в Ленинграде Цао Цзинхуа перевел на китайский язык ряд литературных произведений. Во время работы в СССР он отправил Лу Синю множество советских ксилографий, которые стали важным источником вдохновения для китайских художников. Лу Синь в благодарность переслал советским гравёрам китайскую рисовую бумагу. Таким образом было положено началы многолетней дружбы между советскими художниками-гравёрами и Лу Синем.

Выставка «Советская графика», организованная Лу Синем в 1936 году в Нанкине, Шанхае, Кантоне и Ханькоу, оказала глубокое воздействие на развитие национального китайского искусства. Великие мастера советской графики, такие как Кукрыниксы и Владимир Фаворский, поразили зрителей своим выдающимся талантом. Руководитель выставки Лу Синь сыграл ключевую роль в формировании нового культурного движения, которое перевернуло представления о гравюре в Китае. Более ста тридцати произведений советских художников в жанрах акватинты, акварели и живописи были представлены на выставке. Эти произведения искусства, включая иллюстрации к классическим произведениям, вдохновили зрителей и оставили незабываемый след в истории культуры.

На выставке были представлены иллюстрации к произведениям классиков мировой литературы – от Гомера до Шолохова. Среди гравюр можно было увидеть и самостоятельные произведения, посвященные советскому труду, такие как "Днепрогэс" и "Жизнь в колхозе". Особое внимание уделено произведениям батального жанра, описывающим исторические события, например "Оборона Петрограда" и "Залп крейсера Аврора". Также были представлены портреты выдающихся политических и культурных деятелей, среди которых В.И. Ленин, А.М. Горький, И.В. Сталин, а также многие другие знаменитости.

Китайская гравюра объединила в себе особенности советской ксилографии. Художник Ли Цюнь (1913–2012), известный своей ксилографией, был вдохновлен западноевропейскими и советскими графическими методами после посещения нанкинской выставки «Советская графика». Он активно общался с Лу Синем, который знакомил его с зарубежными техниками гравюры. Одно из самых известных произведений Ли Цюня – портрет Лу Синя, созданный в духе советской графики. В своем интервью Ли Цюнь вспоминает, как начал изучать ксилографию: «Лу Синь пропагандировал резьбу по дереву и представил множество гравюр, сделанных европейскими художниками. Среди них - выходцы из Германии и Советского Союза. Мы чувствовали, что должны пойти по этому пути. Поэтому я купил нож и деревянную доску и начал учиться резать дерево.»[34] В своих работах

[34] Интервью Ли Цюня. Электронный ресурс: https://www.baike.com/wikiid/3154216959605363955?anchor=5 (дата

Ли Цюнь смешивал мотивы китайского лубка няньхуа с образами западных и советских печатных листов, смело соединяя различные художественные и технические приемы. Его творчество оказало большое влияние на Чэня Яньцяо (1912–1970), чьи работы включают "Строительство водохранилища Фозилинг", "Лу Синь и его партнеры" и "На реке Хуанпу". Эти черно-белые ксилографии на дереве, выполненные в духе реализма, воплощают трудовой подвиг китайского народа, нацеленного на строительство нового индустриального мира.

В 1935 году художник-ксилограф Ли Хуа (李桦 1907–1994) создал знаменитые произведения – гравюры «Рычи, Китай!» (1935) по мотивам одноименной пьесы 1924 г. советского футуриста С.М. Третьякова (1892 - 1937) и «Волна гнева» (1946). На первой гравюре изображен человек с воздетыми, нарочито преувеличенными руками, вены которых вздулись от напряжения, кричащий рот широко раскрыт. Это произведение воплощает образ народного гнева и отражает драматичные события в китайской истории, вызывая у зрителя сильные эмоции. Еще одним шедевром художника стала гравюра «Волна гнева», созданная в 1946 году. В этой работе Ли Хуа использовал мощные, экспрессивные черные линии для заполнения огромного пространства, исполненного напряжения, создавая выразительный образ.

Под руководством известного советского гравера Н.Н. Жукова (1908–1973) состоялся прием китайской делегации граверов в Советском Союзе. Это мероприятие вызвало широкий резонанс в обществе, призывая к борьбе против иностранных агрессоров. Гравюра "Реви, Китай!" стала символом свободы и воли к сбросу оков угнетения, представляя японцев как силы зла, против которых китайцы должны были объединиться. Стоит также отметить, что Ли Хуа был лично знаком с Н.Н. Жуковым (1908–1973), который руководил приемом китайской делегации художников в Советском Союзе, знакомя коллег-гравёров с традициями советской школы искусства. Книга "Не теряйте минуты" с авторской надписью[35] стала памятным подарком от Жукова Ли Хуа. Этим жестом Жуковым

обращения 14 августа 2024).

[35] Сунь Июй. Влияние советской гравюры на китайское изобразительное искусство: хроника появления первых

был стимулирован художественный обмен между Китаем и Советским Союзом. Совместные усилия культурного обмена привнесли новый виток развития в художественные отношения между двумя странами.

Все это послужило толчком к взлету искусства гравюры в Китае и появлению признанных мастеров. Так, например, Ху Ичуань (胡一川 1910–2000), активно изучавший опыт советских граверов, был мастером ксилографии, автором знаменитой работы "Отправляясь на фронт" (1932). Его техника была не только изысканной, но и безупречной. Владея резцом с исключительной легкостью, Ху Ичуань создавал композиции, где черное объемное пространство контрастировало с белым таким же объемным. Его напряженные динамичные сцены призывали людей объединиться в борьбе против японских захватчиков. В это же время другой мастер, Хуан Синьбо (黄新波 1916–1980) был вдохновлен советскими опытами гравюры на дереве. Под влиянием учения Лу Синя выдающийся художник и просветитель начал создавать свой собственный стиль ксилографии, который стал национальным. Среди его знаковых работ – «Лодочник» (1933), «Портрет Лу Синя» (1936), «Яростный рев» (1934).

Важно отметить, что Ли Цюнь (力群 1912–2012) был известен своим вкладом в развитие новой китайской гравюры, которую он создал под влиянием советской школы. Он активно участвовал в создании Ассоциации китайских граверов и занимал почетное место в Ассоциации ксилографии. Работы Ли Цюня, такие как «Сбор листьев» (1936), «Путь к спасению» (1933), «Контрабанда японских захватчиков» (1936), «Урожай» (1936), «Портрет Лу Синя» (1936), стали широко известными.

Важно отметить, что в то время Лу Синь активно распространял знания о советской гравюре через свою теоретическую и практическую деятельность. Важным фактором в этом процессе стали культурные обмены между Китаем и

---

гравюр в СССР // Изобразительное искусство и торговля. 2014 (02). (*孙以煜*, 《中国美术的苏联版画情结–苏联版画原拓收藏纪事. 美术与市场, 2014 (02).

Советским Союзом, которые способствовали знакомству с советским искусством и развитию китайской печатной графики.

Художники советской эпохи, такие как патриарх гравюры Владимир Фаворский (1886-1964) и совсем молодой гравер Андрей Ушин (1927-2005), отличались особой динамикой и игрой света и тени в своих произведениях. Их прозведения послужили художественным образцом и источником вдохновения для китайской гравюры, где персонажи и природа изображались с героической эмоциональностью. Тонкие линии, детальная проработка и планы, характерные для китайской графики, были обогащены художественными приёмами советских мастеров. Таким образом, несмотря на различия в содержании, советская и китайская графика нашли общие точки соприкосновения в творчестве этих мастеров.

Не менее важно, что художники русской эмиграции в Китае в первой половине XX века оказали существенное влияние на китайское искусство в целом, в том числе, и на искусство гравюры. В работах нового поколения мастеров мы можем наблюдать как влияние советского социалистического реализма, так и классического китайского искусства, восходящего к традициям гохуа[36].

В 1930-х гг. значительное воздействие на мировую живопись и советскую графику оказали творения Ци Байши (齐白石 1864-1957) и Сюй Бэйхуна (徐悲鸿 1895-1953). Они создали произведения, которые уходят корнями в традиционную китайскую живопись – гохуа. Сюй Бэйхун активно обменивался художественным опытом с многими советскими художниками и оказывал помощь молодым талантливым художникам, стремящимся к свободному самовыражению и созданию нового искусства.

Ци Байши ( 1864-1957 ) – известный мастер пейзажного и анималистического жанра в Китае. Особое место мастер уделяет демонстрации крестьянского быта и мотивов окружающей природы, воспеваемых им. Мастер

[36] Ван Пин. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века: диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 [Место защиты: Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств]. – Москва, 2007.

впервые пытался отойти от общепринятых канонов китайской ксилографии, проявляя творческую свободу и находя индвидуальный художественный язык. Художник отказывается от элитарности изображаемых персонажей, особое внимание уделяя простому народу для того, чтобы быть более понятным и востребованным среди широких масс. Наиболее известные работы Ци Байши – «Крабы и карпы» (1952), «Желтая иволга» (1954) и другие.

Таким образом, художественный обмен двух различных национальных художественных традиций позволил китайским мастерам освоить новые приёмы и средства выразительности, существенно обновив художественный язык гравюры. В период борьбы Китая против японской интервенции гравёры создали множество произведений на данную тематику, тем самым поддерживая национальный дух своих сограждан. Примечательно, что патриотический батальный жанр китайские мастера разрабатывали преимущественно в технике гравюры, в то время как советские мастера предпочитали большую картинную форму в этом случае. Безусловно, этот необычный факт находит свое объяснение в важной пропагандистской функции, которую играли плакат, листовка, иллюстрированная книга и «гравюра», заместившая китайский народный лубок. Для молодых китайских художников-гравёров было характерно гармоничное соединение в их работах традиционной национальной техники, тонких и пластичных каллиграфических линий и чётких деталей, которые сочетались с актуальными сюжетами и общественно-политической ситуацией начала XX века. Иногда случалось наоборот – сюжеты, характерные для традиционного народного лубка были выполнены в технике гравюры на оргстекле, которая на тот момент считалась новой и современной.

Стоит отметить, что несмотря на активный художественный обмен между китайскими и советскими художниками-гравёрами, есть определённый ряд различий, которые стоило бы выделить. Так, китайские мастера стремились к сохранению своего национального художественного стиля, несмотря на то что они всё же создавали актуальные, новаторские и современные работы. В то время, как

советские художники заполняли лист максимально, китайские гравёры стремились сохранить поверхность белого листа.

Таким образом, влияние советской и западноевропейской художественных традиций помогли существенно обновить гравюру, а художники той поры находили новые средства выразительности, успешно синтезируя национальные черты с новаторскими приёмами, привнесёнными из зарубежного искусства.

### 1.3. Печатная графика периода Китайской Народной Республики (1949 – 1966)

Длительный период общественного переустройства китайского общества охватывает всю первую половину XX в., это и период формирования и становления левых политических сил (1929 – 1937), период Японо-китайской войны (1937—1945) и период Освободительной войны (1945 – 1949), событий, положивших начало созданию Нового Китая. Вследствие непрерывной общественной трансформации, обновления культурных концепций, китайские исследователи выделяют три периода доминирования различных эстетических идей: «Простая и искренняя поэтичность» (1949 – 1978), «Провинция, местный колорит и формализм» (1979 – 1989) и «Метафоричный язык и духовная образность» (1990 – 2009).[37]

1 октября 1949 года в Пекине была провозглашена Китайская Народная Республика. Это событие коренным образом повлияло на развитие искусства Китая, отныне искусство стало важной частью новой социалистической культуры.

В обществе Китая и его идеологии произошли изменения, повлиявшие на развитие искусства. Централизация власти, а также закрытый политический режим способствовали тому, что в государстве установилось единое идеологическое мировоззрение. Теперь все политические дискуссии, а также художественные и литературные течения должны были отвечать национальным

[37] Шан Хуэй. Три этапа эстетической трансформации искусства гравюры в новом Китае // Изящные искусства. 2009(12):101-108.

интересам, а деятели литературы и искусства должны были служить простому народу – крестьянам, рабочим, армии и т.д.

Художник должен отвечать требованиям общества, восхваляя новый социалистический строй. Постепенно, под влиянием новой политической ситуации, в Китае зародилось искусство соцреализма. Отныне, художник должен описывать действительность, опираясь на историческое прошлое, актуальные социальные проблемы и реализм. Большое влияние на развитие искусства того времени оказывал советский соцреализм: в музеях часто проводились выставки советских художников, о них писали в художественных журналах, а правительство Китайской Народной Республики часто отправляло китайских студентов в художественные вузы СССР. Новое течение соцреализма, к сожалению, существенно ограничило свободу творческой мысли, художественные произведения отныне должны были строиться по одному образцу, отвечая задачам Коммунистической Партии Китая.

Стоит сказать, что Советский Союз был первой страной, признавшей Китайскую Народную Республику в 1949 году. Отныне между Китаем и СССР начали устанавливаться дипломатические отношения. Руководство СССР и Коминтерна оказывало активную финансовую поддержку руководству КПК.

А поскольку искусство постепенно стало инструментом государственной пропаганды, то многие художники стали по-новому изображать просторы родной природы и традиционного уклада, в какой-то степени восхваляя правительство и общественно-политический строй того времени. Отныне эти мотивы стали основополагающими в искусстве гравюры КНР.

Ярким примером являются гравюры Чао Мэя ( 晁楣 1931- ) , созданные в 1960-е годы, среди которых: «Первый след» (1960), «Чёрные земли степи» (1960), «Сбор пшеницы» (1961), «Возвращение весны» (1963) и др. Художник использует локальные цветовые пятна, экспрессию ритмов и цвета, которые создают лаконичный художественный образ, и отсылают нас к работам В.Д. Фалилеева – одного из известнейших мастеров советской печатной графики, благодаря

которому гравюра в России стала в целом самостоятельным видом искусства. Сюжетное содержание гравюр Чао Мэя – это мотивы родной природы, а также образов традиционной жизни своих соотечественников. Художник, как и полагалось мастерам в эпоху Китайской Народной Республики, воспевает родные края. Его гравюры носят провинциальный характер, отображающий труд местного населения и мотивы родной природы. Чао Мэй использует мягкие цвета, и, хотя техника гравюры не позволяла, в отличие от живописи, создавать плавные цветовые переходы, художнику удаётся добиться эффекта мягкого освещения. Как и В.Д. Фалилеев, автор не создаёт реалистичное изображение, он создаёт выразительный художественный образ, наиболее точно отображающий местный колорит и уклад жизни. Выразительные линии и локальные цветовые пятна задают композицию и пространственные планы, позволяя, подобно импрессионистам, показать не реалистичное изображение как оно есть, а впечатление от натуры.

В 1949 году была организована Национальная Выставка при поддержке Первого Национального Конгресса. Выставка была организована в Национальной Академии Искусств в Бэйпине. Стоит сказать, что на этой выставке гравюра возглавила все виды искусства – всего было представлено около 180 работ в технике гравюры, и, преимущественно, гравюры по дереву. Впоследствии, Всекитайской ассоциацией деятелей искусства 80 работ было отобрано для составления «Коллекции новой китайской гравюры». Это было первое издание, представляющее из себя полноценный каталог гравюры Нового Китая.

Во времена Нового Китая в 1950-1960-е гг. был организован ряд выставок, на которых были представлены иностранные гравюры. Среди таких выставок стоит отметить: «Японская выставка ксилографии», «Выставка гравюры и скульптуры Германской Демократической Республики», «Выставка изобразительного искусства Чехословацкой Республики», «Британская выставка гравюры», «Мексиканская выставка гравюры» и другие. Так, художники смогли ознакомиться с художественными традициями разных стран, частично переняв их опыт, что, несомненно, сыграло положительную роль, несмотря на всё ещё ограниченный художественный кругозор и творческую свободу.

Активная деятельность Коминтера в Шанхае стала мостом, проводником между смелым авангардным искусством советской России 1920-х гг. и западной гравюрой эксперссионизма, представленной бельгийским художником Франсом Мазерелем ( 1889-1972 ) и немецкой художницей Кете Кольвиц ( 1867-1945 ) .

Позволим себе предположить, что интерес к русской и советской гравюре в творчесве Лу Синя был пробужден благодаря влиянию русского слепого поэта В. Я. Ерошенко (1889 - 1952), убежденного эсперантиста, искренне верившего в то, что эсперанто станет языком мировой революции и поможет сплотить многие народы. Большую роль в этой связи Ерошенко придавал книгам, иллюстрированным гравюрами. Примечательно, что слепой поэт «читал» пальцами изображения на резных деревянных досках. В пекинском доме-музее Лу Синя хранятся многие документы, связанные с личностью Ерошенко. На ряде групповых фотографий Лу Синь и Ерошенко всегда находятся рядом, как близкие друзья.

Очевидное влияние советского авангарда на китайские гравюры показывает публикация Чжао Итин и К.Н. Гаврилина: «Перечисленные перемены вполне объяснимы особой политической ситуацией, когда в Китае активизируется Коминтерн, а один из лидеров и идеологов советского литературного и художественного авангарда С.М. Третьяков, автор пьесы «Рычи, Китай!» (1925), читает лекции в Пекинском университете в 1924–1925 годах. Так, используя яркие цвета и геометрические формы, Е Линфэн навсегда уходит от эстетизма.»[38]

Стоит отметить, что на таких выставках, как «Выставка гравюры Кете Кольвиц» и «Выставка Франса Мазереля» были представлены оригинальные работы ведущих мастеров XX века, оказавшие значительное влияние раннюю гравюру Китая. И здесь стоит подробнее обратиться к творчеству этих мастеров. Так, Кете Кольвиц (1867 – 1945) известна своими работами именно в духе социалистического реализма, стремлением в своих гравюрах отразить насущные социальные проблемы и политические катастрофы XX века. Будучи супругой

[38] Гаврилин К.Н., Чжао Итин. Журнальная и книжная графика Е Линфэна 1925–1935 гг. // Вестник РГХПУ. – 2024. – № 3. – Ч. 1. – С. 314.

известного врача – Карла Кольвица, она нередко обращается к пациентам своего мужа, которые становятся ее натурщиками. Именно отсюда образы боли и страдания в ее произведениях, переданные с неизменной выразительностью. Острая социальная тематика и классовые конфликты становятся главными мотивами ее творчества. Основной период художественной деятельности Кольвиц приходился на 1910 – 1930-е годы. В те времена художники еще только осваивали абстрактное искусство и авангард, который подарил нам различные художественные течения (например, кубизм, футуризм, супрематизм, примитивизм, и т.д.), а тема социальных проблем в мировом искусстве еще не была распространена. Важно отметить, что именно немецкий экспессионизм, представителем которого была Кольвиц, с неизменной остротой поднимает тему социального конфликта и страданий простого народа, сопряженный с марксистским учением. В схожем направлении развивается советское искусство 1920-х годов. Создав в 1922 – 1925 годах серию гравюр «Война» и «Пролетариат», Кольвиц обрела популярность не только в Китае, но и в СССР, где в 1932 году прошла её персональная выставка.

Франс Мазерель (1889 – 1972) – бельгийский художник и график, известный мастер ксилографии, иллюстратор и создатель жанра «роман в картинках». Он известен своими работами «25 образов страстей человеческих» (1918), «Крестный путь человечества» (1918), и др. Художник с 1917 года стал членом коммунистической партии, однако долгое время не примыкал к каким-либо политическим или художественным течениям, он всю жизнь оставался убеждённым гуманистом, противником войны и социального неравенства. Именно благодаря этому он стал известен в Советском Союзе, который он посещал в 1935, 1937, и 1958 годах[39].

Направления деятельности этих художников тесно перекликаются с идейной программой Китайской Народной Республики. Интерес к их художественной

[39] Кантор А.М. Творчество Франса Мазереля // Современное изобразительное искусство капиталистических стран. – М.: Советский художник, 1961; Сапего И. Образный строй графики Мазереля // Искусство. 1961. № 8; Раздольская В. Мазерель. – Л.-М.: Искусство, 1965; см. также: Доклад К.Н. Гаврилина о журнале «Современный Запад». Электронный ресурс: https://rutube.ru/video/e60166ae41b7530dd1fd4d351255f0b9/ (дата обращения 17 августа 2024).

деятельности вызван именно стремлением этих мастеров показать болезненные социальные проблемы и невзгоды простых людей, которые способны пробудить сочувствие. Эти темы вполне отвечали задачам КНР в 1950-е годы.

Следуя программной речи Мао Цзэдуна ( 毛泽东 1893-1976 ) в Нанкине, которая выделила гравюру как ведущий вид изобразительного искусства, возникла необходимость объединить художников-граверов по всей стране, а также популяризовать искусство гравюры, продвигая теорию и практику печатной графики. Пекинские и шанхайские граверы с помощью издательства «Жэньминь Мэйшу» начали публиковать журнал «Гравюра», который выходил с 1956 по 1961 год (опубликовано 23 номера) и приобрел невероятную популярность.

В 1962 году Министерство культуры и Ассоциация китайских художников совместно организовали «Национальную выставку лучших произведений искусства последних 20 лет в честь выступления на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани товарища Мао Цзэдуна».

В эпоху Китайской Народной Республики началось постепенное зарождение социалистического плаката, который выполнялся преимущественно в технике литографии. Значительный корпус таких произведений хранится в Государственном музее Востока (Москва, Россия). Среди литографий того времени, наиболее ясно отражающих влияние социалистического движения, выделим следующие работы: Ань Линь ( 安琳 1930-2024 ) "Соблюдая технику безопасности, будешь строить хорошо, быстро и без риска для себя!" (1953), Цзин Мэйшэн "Мы любим труд!" (1953), Цай Чжэньхуа (蔡振华 ) "С помощью Советского Союза и прикладывая все свои силы, совершим индустриализацию страны!" (1953), Чжоу Чэнбо. "Марксизм-ленинизм и идеи Мао Цзэдуна озаряют Новый Китай" (1953) и другие. Важно отметить, что техника литографии очень часто имитировала ксилографические приемы, следуя давней художественной традиции.

В этих произведениях ясно отражен идейный дух и художественные поиски того времени, обращающиеся к искусству соцреализма, а благодаря более активному культурному и экономическому обмену между КПК и КПСС в плакатах наиболее отчётливо проявляется именно влияние советского искусства. Так, художники своё внимание обращают на героический и бескорыстный труд рабочих, а сюжеты произведений часто посвящены индустриализации и производству. Подобно советским плакатам, которые начали своё распространение ещё в начале 1920-х годов, китайские плакаты носят агитационный характер, а образы рабочих, отображённых на этих плакатах, как правило, носят положительный характер – лица всегда изображаются светлыми и ясными, с поднятыми вверх головами – словно навстречу солнцу и светлому будущему. Подобные стилевые особенности характерны и для советских агитационных плакатов, что объясняется тесными дружественными отношениями между СССР и Китаем.

Стоит отметить, что значительная часть плакатов 1950-х годов как раз посвящена советско-китайским отношениям, находившимися на достаточно высоком уровне во времена Китайской Народной Республики, хотя во вторую половину 1950-х годов началось постепенное нарастание дипломатического конфликта.

Дальнейшие события 1966 года, ознаменованные началом Культурной Революции, способствовали резким переменам в общественно-политическом строе КНР, а литературная и художественная деятельность претерпели существенный упадок.

### 1.4. Культурная Революция (1966 – 1978): печатная графика и политический плакат

В 1966 году началась ”культурная революция“, и было четко оговорено, что ”разрушение четырех старых традиций“ и ”установление четырех новых традиций“ были важными целями Культурной революции, и ссылка на разрушение ”четырех старых традиций" была дополнительно подтверждена.

Культурной Революции предшествовал дипломатический конфликт между СССР и Китаем в конце 1950-х – начале 1960-х годов. До 1959 года нарастание конфликта было постепенным, а отношения между СССР и КПК оставались всё ещё на достаточно высоком уровне. Однако в августе 1959 года началось восстание в Тибете, породившее конфликт между Китаем и Индией. Вмешательства СССР в данный конфликт не произошло, что обидело и Индию, и КНР. Таким образом, стабильные международные связи КНР и СССР, в том числе в области культуры и искусства, были прерваны. В то время, как в Советском союзе наступает эпоха «оттепели», а вместе с ней трансформация и демократизация художественной жизни, смягчение идеологического давления и расширение горизонтов искусства, активизировавшего связи со странами Запада, искусство Китая развивается в совершенно ином направлении, форсирует идеологическую, пропагандисткую роль творчества как инструмента политического воздействия.

Из-за провала «большого скачка» внутриполитическое положение Китая серьезно пошатнулось. Результатом Культурной революции стало уничтожение оппозиции.

Нанесенный Культурной революцией ущерб искусству китайской гравюры был действительно большим, а искусство гравюры претерпело радикальные изменения, когда главным направлением печатной графики стали политический плакат и листовка или иллюстрирование крайне идеологизированных книг, посвященных биографии «Великого кормчего» Коммунистической партии Китая, а также военным и трудовым подвигам китайского народа.

Таким образом, Культурная Революция, в первую очередь, затронула работников литературы и искусства. В ожесточенной политической атмосфере Культурной Революции традиционные методы и темы гравюр, а также стилистическое многообразие печатной графики, подвергались сомнениям и критике, как формы буржуазного искусства, художников часто обвиняли в том, что они являются символами феодализма и устаревшей культуры. Совершенно очевидно, что традиционная китайская культура, связанная с каллиграфией и

живописью гохуа, а также классическими или модернисткими тенденциями – воспринимались как упаднические, в то время как героический пафос соцреализма, с идеализацией персонажа и нагнетанием атмосферой переустройства общества, народного подвижничества, стали основной тенденцией всей художественной культуры 1966 – 1978 гг.

Академическая квалификация и профессиональный уровень молодых художников-граверов, окончивших различные художественные академии в 1950-х и 1960-х годах, были относительно высокими, и многие из них происходили из так называемого класса эксплуататоров. В этот период многие художники подвергались политическим преследованиям и нападкам, а их работы подвергались критике, уничтожались и даже запрещались к показу.

Большинство традиционных студий и школ гравюры были закрыты, а культура наследования традиционного опыта была уничтожена. Многих граверов клеймили «буржуазными реакционными авторитетами» и «преданными землевладельцам, богатству и контрреволюции». Их либо изолировали и подвергали цензуре, либо отправляли в сельскую местность на трудовое перевоспитание. [40]

Творческая свобода для деятелей искусства была не просто ограниченна, а прямо исключена. Искусство гравюры во времена Культурной Революции можно охарактеризовать как пропагандистский политический плакат. В целом, искусство плаката во времена Культурной Революции отличаются особой экспрессивностью, вобравшие в себя дух того времени, который можно справедливо назвать «социальным ядерным взрывом». В каких-либо других социалистических странах, пожалуй, такого не было, что подчёркивает особую самобытность искусства «Красного Китая», хотя и вряд ли эту особенность можно охарактеризовать как положительную.

Отныне центральной темой плаката становится не социалистический труд, а верность героям и великим людям. Так, в 1963 году одной из знаковых фигур

[40] Фань Мэн. История современной китайской гравюры. – Пекин: Издательство «Китайская молодежь», 1997. – С. 325.

китайской массовой культуры был обычный человек с ничем не примечательной жизнью. По стилю плакаты времен Культурной революции уже сильно отличались от плакатов Советского Союза. Персонажи стали более подвижными и выразительными, некоторые даже «летающие». Подобные тенденции часто отражаются в кино. Догматические идеи пришли на смену либеральным идеям, сформировавшимся в ранней китайской культуре.

Во время Культурной революции люди активно изучали цитаты великих людей. Например, непосредственность пропагандистских приемов лучше всего прослеживается в плакатном искусстве, которое часто анонимно. На таких плакатах изображена группа воодушевленных молодых людей — рабочих, солдат и крестьян — с поднятыми руками и взволнованными лицами, лозунгами над головами, портретами великого человека и его обложкой с цитатами из классических произведений. Однако здесь обнаруживается очевидная связь со стилистическими особенностями советского политического плката 1930-х – 1940-х гг., когда культура СССР также переживала трансформацию, связанную с военным противостоянием фашизму и странам Запада, а также культом личности И.В. Сталина, многочисленными реформами культурной и экономической жизни страны. Так же, как и в СССР тех лет китайский плакат активно использует шелкографию, трафаретную печать или ксилографию для тиражирования образов печатной графики. Анонимность художественного творчества приветствовалась, в то время как выделение личности автора, его прямого участия в создании произведения рассматривались как пережитки буржуазной культуры с ее культом индивидуализма. Таким образом, на смену индивидуализму приходит коллективизм – коллективное творчество группы художников, объединенных в бригаду, подобно рабочим стройки, шахтером рудников или крестьян, возделывающих поле.

Именно во времена Культурной Революции особое внимание уделялось пособиям по изображению агитационных плакатов. Для того, чтобы вовлечь максимальное количество неподготовленных людей, требовалось создать определённую «инструкцию», которая бы обеспечила методологию изготовления

плаката, поэтому пособия по агитплакату стали как никогда популярным инструментом.

Так, иллюстрированные пособия по созданию агитационной графики стали стали значимым компонентом агитационного искусства Китая. Среди пособий, дошедших до наших дней, наиболее репрезентативными и отражающими социокультурные явления того времени являются «Сборник справочных материалов по агитационному плакату» и «Справочные материалы по изобразительному искусству» (1972). Мы можем наблюдать, что в иллюстративном списке содержатся как готовые плакаты, так и отдельные фрагменты. Помимо иллюстраций, пособия содержат предисловия и оглавления, гле отмечены основные политические компании: Движение за сопротивление американской агрессии и за оказание помощи корейскому народу (1951–1953 гг.), Движение за аграрную реформу и подавление контрреволюции. Примечательно, что в сферах применения пособий указано, в том числе, и обучение преподавателей искусств. Искусство агитационного плаката Культурной Революции безлико – в нем полностью отсутствует авторство изображений, поэтому имён художников времён Культурной Революции практически не дошло.

Иллюстрации к аграрной реформе стали значимой частью пособия, отображая различные преимущества нового положения рабочих: теперь рабочие могут принимать участие в политической жизни страны, а также заниматься управленческой деятельностью на производствах, особое внимание уделяется доступности всевозможных льгот, больничных и т.д. Примечательно, что схемы для плакатов данной тематики соответствуют типу новых новогодних картин синьняньхуа (新年画).

Особую роль в пособиях занимало изображение народов, населяющих Китай, а в ряде изображений встречаются и образы граждан СССР и многих других стран. Не менее важную роль занимает раздел, отображающий экономический подъём страны – мотивы железнодорожного строительства, создание объектов производства, транспорта и т.д, а также знаменитые памятники КНР. Однако, помимо памятников КНР, в них встречаются и всемирно известные памятники,

такие как Капитолий в Вашингтоне и Статуя Свободы – рядом с ними встречаются образцы антиамериканской карикатуры.

Особенно привлекает внимание приложение, содержащее анатомическое руководство для художников. В нём изображены схематические изображения различных частей тела и лица, которые трактовали рекомендации по правильному построению изображений, соотношению пропорций, передаче динамики фигуры и эмоций, отражающие характер изображаемого героя. И в чём главная особенность этого раздела, говорящая об общей социокультурной обстановке и характерных чертах того времени – даже этот, казалось бы, абсолютно технический раздел пособия оказался переполнен цитатами известных цитат великих людей, а также множеством идеологических комментариев. Поэтому подобного рода пособия важно рассматривать в контексте общих тенденций искусства Культурной Революции. Во-первых, как мы уже упоминали ранее, эти пособия особенно рекомендовались для деятелей искусства и использовались художниками при обучении, во-вторых, в пособиях наиболее наглядно отображена идеологическая программа Культурной Революции, в контексте которой надо рассматривать агитационный плакат КНР.

Таким образом, в результате дипломатического разрыва Китая и СССР, а также влияния периода Культурной революции китайская литературная и художественная культура пережила серьезный упадок, который казался непреодолимым. Искусство отныне – исключительно средство политической пропаганды, а любая свобода творчества и выражение индивидуальности подвергались жесточайшей критике и репрессиям. Годы лишений способствовали утрате художественного кругозора китайских мастеров, что также отрицательно сказалось на развитии искусства.

В 1978 году, по инициативе Дэн Сяопина в Китае начался новый период реформ, начинается новый период реформ, который стал известен как период Политики реформ и открытости.

# ГЛАВА 2. ПОЛИТИКА РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ (1978 – 2023) – ПЕРИОД ИННОВАЦИЙ И ОТКРЫТИЙ В КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

## 2.1. Художественные особенности современной китайской гравюры: диалог с актуальными тенденциями мирового искусства (1978 – 2023)

После Культурной революции китайская гравюра пережила период сложнейшей реконструкции и обновления, постепенно нарастив темпы развития. Предшествующая Политике реформ и открытости Культурная Революция навсегда изменила судьбу китайской гравюры.

В течение десяти лет, после окончания Культурной Революции в 1978 году, гравюра постепенно восстанавливалась. И хотя мастера обрели свободу творчества и художественного выражения, которые, казалось бы, были уже забыты, вследствие влияния «левых» течений многие годы произведения гравёров находились в состоянии застоя. После критики политики Линь Бяо, а также «Банды четырех» (группы наиболее приближённых к Мао Цзэдуну лиц), «диктатуры в искусстве», деятели литературы и искусства постепенно вышли из тени, гравюра вступила в новый этап развития, а художественное образование постепенно начало восстанавливаться.[41]

Так, например, Си Цзинчжи в своей работе «Реализм, реалистичность и другое» (1979) отмечает, что понятие «реализм» гораздо шире прежних стилевых рамок. Принадлежность к реализму определяется не формальным, но идейным содержанием произведения, выражающем так называемый дух реализма, что проявляется в своеобразии творческого метода нового поколения китайских художников. Таким образом «реализм» в его прежнем понимании, не должен быть единственным способом отражения реальности[42].

На ранних этапах данного политического курса Китай реализовал ряд экономических рыночных реформ, привлек большое количество иностранных

---

[41] Ци Фэнгэ. История современной китайской гравюры (1931–1991 гг.). – Издательство «Изобразительное искусство Линнань», 2010. – С. 229.

[42] Кошелев Г.К., Ван Хунфу. Дискуссия о реализме как поворотный момент в художественной жизни Китая 1970–1980-х гг.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ имени С.Г. Строганова. – 2024. – № 2. – Ч. 2). – С. 166-173.

инвестиций, достигнув значительного технологического прогресса. Это экономическое процветание обеспечило широкий рынок и ресурсы для развития китайской гравюры.

Культурные инновации и развитие стали одним из ключевых направлений государственной политики. Например, правительство Китая инициировало несколько программ развития социалистической культуры, таких как «Социалистическое культурное процветание» и «Движение культурного возрождения». Суть данных инициатив заключалась в стимулировании и поощрении культурных инноваций и культурного развития, обеспечивающих поддержку преобразований государства и общества. Данные реформы положительно сказались и на развитии искусства гравюры. Важное значение имели политические заявления, посвященные отдельным направлениям реформ Китая. Так Третий пленум ЦК КПК подчеркнул особую роль культуры, литературы и искусства в проводимых реформах. В этот период велись широкие дискуссии в области теоретических и практических методов и форм выражения содержания, представленного в произведениях искусства.

В середине 1980-х годов развивалась теория гравюры. Художники активно участвовали в дискуссиях, публиковали собственные выступления и писали статьи. За более чем 10 лет было опубликовано от двух до трех тысяч статей. За этот период также увеличилось количество конференций, посвященных гравюре, таких как «Конференция по гравюрам промышленной тематики», «Коллективная конференция по гравюре», «Экслибрис», «Семинар по детской гравюре» и т. д.

Особую роль для развития гравюры сыграл Национальный симпозиум, посвящённый печатной графике, который состоялся в декабре 1988 года. На симпозиуме обсуждались вопросы, касающиеся улучшения качества искусства гравюры, взаимосвязи и поиска синтеза новых тенденций искусства и национальных особенностей китайской гравюры, чувства коллективного творчества, оценки современного положения искусства. Все эти вопросы имели большое значение для теоретического и практического развития гравюры.[43]

[43] Ци Фэнгэ. История современной китайской гравюры (1931–1991 гг.). – Издательство «Изобразительное искусство

Новый этап процветания искусства в целом, произошедший в китайском обществе в период с 1978 по 1989 гг., проявился на организационном уровне. Во многих художественных объединениях возросло количество молодых мастеров, а количество художников-граверов стало неуклонно расти. Кроме того, была возобновлена работа многих художественных объединений, занимавшихся гравюрой по дереву до периода Культурной Революции. Так, в 1980 году была создана Ассоциация китайских граверов. Помимо многочисленных выставок, посвященных искусству гравюры и других мероприятий, проводимых в Китае, культурный и художественный обмен между мастерами происходил за рубежом, а также в особых политико-экономических зонах Китая, таких как Гонконг или Тайвань.

И если к моменту наступления Политики реформ и открытости гравюра, прежде всего, являлась искусством политической пропаганды, то последующие перемены открыли новые горизонты творчества для гравёров. Ряд политических программ, таких как «Служение народу и социализму», «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», способствовали ускоренному развитию творческой инициативы художников, привнеся новые тенденции[44].

Исходя из имеющихся данных (см. Приложение 1, 2), мы можем заметить, что среднее количество художников-граверов, принимавших участие в выставках гравюры, составило 402 человека. Жанровое и техническое мноообразие гравюры также существенно обогатилась. Помимо традиционных гравюр на дереве, на металле, на линолеуме, на оргалите, на картоне, появились новые виды печатной графики, дополняющие гравюру, такие как монотипия, литография и шелкография.[45]

В 1981 году по всему Китаю было проведено 58 различных выставок, посвященных гравюре. В 1982 году было проведено 59 таких выставок. В 1983 году число выставок гравюр возросло до 86. В 1984 году суммарно было

Линнань», 2010. – С. 232.

[44] См. Гладстон П. Китайский „авангард“ 1979–1989 годов. / Пер. с англ. К. Батыгина. – СПб.: Academic studies Press; Библиороссика, 2023.

[45] Ли Юньцзин. История современной китайской гравюры. – Тайюань: Издательство провинции Шаньси, 1996. – С. 392.

проведено 65 выставок. В 1985 году были организованы 84 выставки. В 1986 году в общей сложности было организовано 113 выставок, посвященных искусству гравюры, часть из которых проводилась за рубежом. В том числе в этот год было проведено 65 выставок национального, муниципального, окружного и регионального уровней. 34 выставки были посвящены работам отдельных авторов или группам нескольких художников. Помимо этого, в данный период между Китаем и Японией были организованы 6 выставок, цель которых заключалась в обмене опытом и идеями. Одновременно с этим на территории самого Китая также было организовано 8 выставок зарубежных авторов. За исключением выставок национального уровня, большая часть выставок, посвященных тематике искусства гравюры в 1987 году, была малого или среднего формата. В 1987 году в общей сложности было организовано 105 выставок. В этот период началась активная деятельность по обмену опытом. Так, в различных регионах Китая была организована 81 выставка, 17 выставок за рубежом и на территории Гонконга, 7 совместных выставок на территории Китая с участниками из зарубежных стран. В 1989 году в Китае было проведено в общей сложности 89 выставок гравюры. Среди них 24 выставки национального и регионального, муниципального, окружного уровней, 35 индивидуальных выставок или выставок группы художников, 23 китайских выставки в зарубежных странах или на территории Гонконга и Тайваня, а также 7 выставок в Китае, на которых были представлены работы зарубежных художников. Помимо этого, одними из наиболее важных выставок того времени стали Седьмая национальная художественная выставка гравюры и Выставка китайской промышленной гравюры. В 1990 году по всему Китаю было проведено 90 различных выставок, среди которых были 3 выставки национального уровня, а также 6 выставок зарубежных художников в Китае.

Одновременно с этим в данный период публиковалось множество различных статей в научных журналах и периодических изданиях. В качестве примера можно привести такие статьи, как «Структура обучения искусству гравюры» Чжао Жуйчуня（赵瑞春）, опубликованная в 3-м выпуске журнала «Новое искусство»

1982 года; статья «Исследование, инновации, эстетика. Водная печать на дереве» Хуана Пимо（胡安·皮莫）, опубликованная в 7-м выпуске журнала «Искусство печати» 1982 года; статья Ли Цюня（力群）«Большой урожай в области гравюры», которая была опубликована в 1983 году в газете «Жэньминь жибао»; статья Вана Ци（王琦）«Новые достижения в гравюрном творчестве», опубликованная в 1983 году в газете «Жэньминь жибао»; статья Ли Хуа（李桦）«Достижения в искусстве гравюры за последние тридцать пять лет», опубликованная в 1984 году в 6-м выпуске журнала «Изобразительное искусство»; статья Ли Хуа（李桦）«О новаторстве в искусстве и развитии художников», опубликованная в 5-м выпуске «Бюллетеня Академии живописи Шаньтоу»; статья Вана Ли（王力）«Проблемы новаторства»; статья Вана Вэя（王卫文）«Прорывы в гравюрном творчестве», опубликованная в 12-м выпуске журнала «Галерея»; статья Ли Хуа（李桦）«Развитие китайской гравюры на дереве», опубликованная в 1985 году в гонконгской газете «Дагун бао»; статья Ли Хуа «Анализ особенностей и перспектив обучения искусству гравюры», опубликованная в журнале «Изобразительное искусство» в 1985 году.[46] Во всех работах поднимались вопросы развития искусства гравюры в новую эпоху.

Период с 1978 по 1990-е годы стал благополучным временем развития китайской гравюры. Его можно разделить на три этапа. Время с конца 1970-х по начало 1980-х годов было этапом наибольшей активности. После тяжелого периода Культурной революции наступила оттепель, и творчество как опытных, так и молодых граверов вступило в период расцвета. В это время в различных регионах Китая возникли объединения художников-граверов, увеличилось количество выставок гравюры, добавились новые виды гравюры. Данный этап в корне отличался от предыдущего, когда гравюры на дереве изготавливались

[46] Чэнь Яньцю. О современной природе китайской гравюры на дереве [J] // Популярная литература и искусство. 2016. DOI:CNKI:SUN:DZLU.0.2016-09-113.

преимущественно для политической пропаганды. Второй этап, с середины-конца 1980-х до начала 1990-х годов, был периодом трансформации в контексте развития китайской гравюры. Чтобы прорваться через композиционные модели и творческие формы предыдущих творений гравюры, художники начали отходить от традиционной системы создания гравюры, режима композиции и применения цвета и начали создавать новый язык гравюры. Это был этап прорыва традиции и трансформации в современность. В течение третьего периода, с середины 1990-х годов по настоящее время, китайские граверы пережили консерватизм, инновационные исследования и активные культурные обмены между Китаем и Западом. Художники стали мыслить более взвешено, они больше не гонятся слепо за новизной, а работают вдумчиво, обращают внимание на культурный характер, стремятся к совершенству в создании гравюр. Таким образом, китайская гравюра начала вступать в стадию устойчивого развития.[47]

В конце 1970-х — начале 1980-х годов современная китайская гравюра пережила важные изменения. Возникло творческое объединение «Звёзды», которое являлось своеобразной реакцией на последствия Культурной революции и идеологической диктатуры. Первую выставку данной группы относят к 1978 году, также как и её творческий девиз: «Кольвиц — наше знамя, Пикассо — наш предвестник!»[48]. Этот девиз был выбран неслучайно. Демонстративно отойдя от санкционированного государством социалистического реализма, с его догматическими формами, они обращались к личному опыту и социальным проблемам, поэтому творчество Кете Кольвиц и Пабло Пикассо, который говорил: «Моя преданность коммунистической партии – это логический итог моей жизни», несомненно, были им наиболее близки. Группа была организована, по сути, непрофессиональными художниками-самоучками, которые, в основном, создавали живописные произведения. Однако роль этой группы в становлении современного искусства Китая оказалась феноменальной – это, по сути, первое

[47] Ван Ци. Ретроспектива и будущие тенденции развития. Столетие развития современной китайской гравюры // Литературное обозрение». 2003(01):81-84.

[48] Гладстон П. Китайский "авангард" 1979-1989 годов. Художественное объединение "Звезды" - "Северный художественный коллектив" - "Общество "Пруд"" - "Сямэньские дадаисты": критический полилог. – Санкт-Петербург: Библиороссика ; Бостон : Academic Studies Press, 2023.

авангардное художественное объединение, ставшее основополагающим в искусстве китайского авангарда. Художники этой группы первыми утвердили свои права на индивидуальность, субъективные переживания выбранной темы, что в дальнейшем повлияло на других деятелей искусств.

21 апреля 1985 года состоялась масштабная конференция в Хуаншане, которая положила начало движению "Новой волны 85". Стоит отметить, что под влиянием этого движения художники обращаются к достижениям западноевропейского модернизма. Само движение было по своей сути реакцией на социалистический реализм, господствовавший в китайском искусстве с 1950-х гг. в годы Китайской Народной Республики. В мае 1985 года была проведена «Выставка произведений передовой китайской молодёжи» в Национальном художественном музее в Пекине. Под влиянием школы «Новая волна 85» современная китайская гравюра положила начало «реалистической школе», представляющей собой направления неоклассицизма и неореализма. Художники-гравёры исследуют традиции реализма, но уже на совершенно ином профессиональном уровне, который отличался от 1950-1970-х годов, когда влияние на китайскую гравюру оказывала преимущественно советская ксилография, а художники только-только начали постигать искусство советского реализма. В их работах обычно представлены конкретные предметы и персонажи из реальной жизни, они стремятся выразить искренность эмоций и интуитивное восприятие. Появление этого направления также позволило современной китайской гравюре встать на более богатый путь развития.

Пример такого влияния – творчество Су Синьпина ( 苏新平 1960- ), который создаёт реалистическую фигуративную графику, представляющую собой концептуальный портрет человека Нового времени. Его литография «Идущий мужчина» (1990) является как раз примером реалистической школы. Су Синьпин создаёт реалистичные изображения, используя достаточно сильный контраст и яркие светотеневые эффекты. Однако герои на его произведении изображены словно на разных плоскостях одновременно, а пространственная глубина

нарочито не показана, в чём, очевидно, прослеживается влияние западного модернизма. Ещё одно произведение Су Синьпина «Деревянные столбы и лошади» (1989) (ил. 48) также создано в реалистичной манере, однако лошади и столбы, изображаемые художником, полностью повторяют друг друга, представляя из себя некий паттерн. Подобно предыдущей литографии, художник также избегает изображения окружающего пространства, акцентируя внимание исключительно на фигурах.

Гравюры Сюй Куана ( 徐匡 1938- ) «Хозяин» и «Белый платок Хада» также являются по сути изображениями реальных персонажей. Это не мифологический или религиозный образ, не идеологическая пропаганда и не изображение традиционного для китайского искусства сюжета. И хотя на его произведениях главные герои – простые люди в их обыденной деятельности, всё же, в отличие от соцреалистического течения 1950-х годов, основное внимание здесь художник акцентирует именно на индивидуальных чертах и жизненной истории каждого героя. Художник также создаёт реалистичную фигуративную графику и отказывается от использования фона, делая акцент исключительно на действующем лице, добавляя таким образом выразительности и экспрессии своим героям.

За 1985–1986 гг. в Китае возникло около 79 художественных объединений, которые обращались к различным художественным направлениям западноевропейского искусства, к импрессионизму, абстракционизму, дадаизму, сюрреализму и др. Наиболее яркие представители подобных течений – «Северная художественная группа» и группа «Сямэньские дадаисты». Произведения художников «Новой волны 85» были представлены в 1989 году на выставке «Китай/Авангард» в Национальном художественном музее в Пекине. В день открытия мероприятие было приостановлено полицией после резонансного случая: художница Сяо Лу ( 肖鲁 1962 ) выстрелила из пистолета в собственную инсталляцию «Диалог» (1989). Вскоре после событий на площади Тяньаньмэнь в

1989 году, а также в результате ожесточения режима КНР в целом, движение было остановлено.

Влияние политической идеологии в эпоху реформ и открытости отныне стало минимальным (хотя, несомненно, художники не могли открыто критиковать власть). Этот факт существенно повлиял на литературную и художественную деятельность данного периода. Так, можно вспомнить творчество Е Линфэна（叶灵凤 1905-1975）– китайского художника-графика и литератора, основной период творчества которого пришёлся на 1920 – 1930 годы. И хотя в те времена влияние зарубежного искусства только начало проявляться в творчестве китайских мастеров, Е Линфэн, очевидно вдохновляемый Бердслеем, активно критиковался многими своими современниками, и даже Лу Синем, который подарил Китаю наиболее яркое и крупное собрание советской ксилографии. Это было связано с идеологическими разногласиями художника и китайской общественности той поры, а его художественные и литературные произведения и вовсе оказывались вне внимания большинства исследователей. Творчество Е Линфэна было почти забыто, и только в период Политики реформ и открытости ситуация поменялась – в 1988 году книга Е Линфэна «Чтение заметок» была опубликована, а творчество мастера постепенно привлекло большое внимание. Е Линфэн, как мы уже упоминали выше, вдохновлялся Бердслеем в ранний период своего творчества, а впоследствии мастер обращался к творчеству советских авангардистов. Несомненно, первая публикация его книги, привлечение внимания искусствоведов и, следовательно, возросшая популярность его графических работ в Эпоху реформ и открытости, не могла не повлиять на творчество китайских художников этого времени.

В некоторых работах мастера, лишённые художественного кругозора и свободы творчества в годы ограничений, и в особенности в годы Культурной Революции, отныне пропускают через себя и перерабатывают весь художественный опыт XX века, от европейского и русского символизма до поп-арта. Гравюра Чжао Цзинхуаня（赵经寰 1934-2022）«Экология», представленная

на Восьмой Национальной выставке китайской гравюры 1981 – 1983 годов, имеет сходство с картиной М.А. Врубеля «Царевна Волхова», созданной в 1898 году. Художник использует похожее композиционное решение, а также ограниченную цветовую гамму, которая создаёт атмосферу сумерек – любимого символистами времени суток, когда граница между миром реальным и потусторонним миром стирается, создавая таинственную атмосферу, наполненную мистикой. Героиня Чжао Цзинхуаня напоминает нам лесную нимфу, персонифицирующую саму природу. В этом образе мы можем разглядеть мотивы речной ряби, птиц, деревьев, луны и звёзд. Экология, которая является серьёзной проблемой современности, отождествляется художником с мифологическим лесным существом. Очевидно и то, что художник заимствует стилевые приёмы в искусстве Art Nouveau, используя замысловатые кривые линии, напоминающие воду, цветы и растения, подчёркивающие женский силуэт.

Другие работы Чжао Цзинхуаня – «Пудра и краска» (1988) (ил. 19) и «Две красавицы» (1990) (ил. 20), подобно предыдущему произведению, по своим стилевым характеристикам также восходят к искусству Art Nouveau. Однако здесь художник, напротив, обращается к национальному искусству и сюжетам.

Как мы уже упоминали ранее, китайское искусство в период Политики реформ и открытости всё чаще находится в диалоге с зарубежным искусством, вбирая в себя его черты. Художников как никогда ранее интересуют такие направления как кубизм, абстракционизм, фовизм, футуризм и т.д. Постепенно мастера, свободные от политического и идеологического влияния, всё более смело обращаются к искусству западноевропейского модернизма, перенимая его стилистические особенности.

Говоря о таком влиянии, мы можем отметить творчество Баня Лина ( 班苓 1952-2024 ) , гравюры которого словно обращаются к произведениям Фернана Леже или Пабло Пикассо, считающихся основателями кубизма. Стоит отметить, что кубизм сам по себе является одной из концепций западноевропейского модернизма, к которому в 1980-е годы обращаются китайские художники под

влиянием «Новой Волны 85». Бань Линь заимствует у кубистов плоскостной, декоративный и геометрический подход, характеризующийся полным отсутствием реалистичности. Это можно проследить по работам «Баран» (1997) (ил.42), «Дракон» (1997) (ил. 39), «Корова» (1998) (ил. 40) и «Мыши» (1997) (ил.41.). Бань Лин отказывается от перспективы, светотени и пространственной глубины. Изображения носят абстрактный характер, а фигуративные мотивы изображены с помощью геометрических форм – характерные стилевые особенности кубизма. Художник также использует локальные цветовые пятна в ограниченной гамме, которые лишь подчеркивают абстрактность изображения. При этом основу для сюжета художник берёт из традиционного китайского искусства – дракон является существом из традиционной китайской мифологии. А корова, баран и мыши имеют, как правило, символическое значение в традиционной китайской культуре. Такие примеры диалога модернизма с традицией в современной китайской гравюре стали распространённым явлением.

Со временем китайские художники гравёры, наконец-то получившие творческую свободу, активнее и чаще обращаются к художественной традиции западноевропейского модернизма, а его влияние всё более отчётливо проявляется в работах мастеров, хотя они по-прежнему не теряют национальной идентичности.

В апреле и мае 1982 года в Пекинском дворце национальной культуры проходила «Выставка картин немецкого экспрессионизма». Почти 100 работ, представленных на этой выставке, принадлежали известнейшим мастерам экспрессионизма, среди которых Василий Кандинский, Отто Мюллер, Франц Марк, Эмиль Нольде, Отто Дикс и многие другие. Так, китайские зрители впервые ознакомились с доселе невиданным направлением авангардного искусства. «Немецкая выставка гравюры на дереве XX века», состоявшаяся в Пекине и Харбине в 1985 году, позволила китайским мастерам глубже понять и прочувствовать идеи и формальные особенности экспрессионистического искусства. Для эксперссионизма, как правило, характерно стремление к обострённой индивидуальной трактовке действительности, критике социальной несправедливости и творческой свободе. Данные духовные коннотации совпадали

с потребностями молодых художников того времени, так что концентрация экспрессионизма в творчестве гравёров постепенно увеличивалась. Исследовательская гравюра с модернистскими характеристиками сыграла большую роль в развитии нового искусства Китая. И если ранее гравюра, в основном, отражала общественную жизнь, иллюстрируя злободневные события политической и социальной повестки, не имея возможности свободного выбора сюжета, то отныне печатная графика превратилась в площадку для самых смелых формалистических экспериментов, использования новейших технологий, включая фотокопирование, коллаж, комплексную печать, фотографию, фотомонтаж и многое другое. Более того, традиционные приёмы черно-белой ксилографии обогащались новыми концепциями, острыми и яркими идеями. Многие художники сознательно вступают в острые диалоги с искусством Запада, что, безусловно, обогатило традиционную китайскую кльтуру. Известными авторами этого направления стали молодые граверы, такие как Тан Пин（谭平 1960-）, Сюй Бин（徐冰 1955-）, Вэй Сяомин（魏晓明）, Ван Хуасян（王华祥 1962-） и многие другие.

Офорты Тан Пина из серии «Шахтер», созданные в годы студенчества, наполнены духом реализма. Позже, в первые годы его преподавания в Центральной академии изобразительных искусств в Пекине (CAFA), под влиянием абстракционизма мастер делает особый акцент на фактуре произведения, что нагляднее всего проявилось в таких работах, как «Видение» и «Жизнь». Со временем произведения автора становятся более условными и плоскостными. В качестве примера можно рассмотреть его «Великую стену». Традиционное построение трехмерного объема уступает место кубистическому принципу аналитического сочетания плоскостей, создающих обобщенную геометрию простых фигур. Интересно, что к этим творческим переменам привела «ошибка» в процессе создания офортов в 1987 году, когда автор не извлёк вовремя медную пластину из азотной кислоты, благодаря чему линии и края печатной формы были сильно протравлены, так что первоначальный рисунок уничтожился.

Однако, благодаря этому техническому сбою, художник создал новый визуальный язык, сохранив случайный результат и проведя вторичную «доработку», соединив разобщенные мотивы поперечными линиями. Вдохновленный этим инцидентом, Тан Пин последовательно создал целую серию гравюр на меди «Рыбы» и «Птицы» в 1987 и 1988 годах. В большинстве этих работ использовалась более интенсивное травление кислотой, разъедающей края медной пластины, нарушавшего целостность прямоугольного бумажного листа, что выразилось в своеобразном композиционном «облаке». С тех пор Тан Пин больше не использует традиционные технические приёмы для художественного самовыражения объектов, уделяя большее внимание раскрытию сути вещей, воплощению эмоций, передавая впечатления от внешней действительности. Такое мышление прочно связано с западной философией искусства, делающей упор не на связь с реальностью, а на яркое выражение индивидуализма, особенного мировоззрения художника.

Ян Хан (彦涵 1916 – 2011) выделяется среди старшего поколения граверов приверженностью идеям современного искусства. В поздний период «Культурной революции» его стиль постепенно перешел от объективного описания действительности с характерными чертами реализма, к личностно-эмоциональному выражению впечатлений. Таким образом, творческая эволюция художника прошла довольно быстрый путь от конкретного к абстрактному, от объективного к субъективному. После разгрома «Банды четырех» некоторые из его выразительных и декоративных работ конца 1970-х годов, такие как черно-белые гравюры на дереве «Игра в волнах» и «Полет», выразили радость художника от обретения свободы, что наглядно показывают гравюры с изображением стаек рыб, резвящихся в волнах и наслаждающихся полетом чаек. Помимо того, все эти произведения обладают сильным декоративным эффектом. Некоторые работы, такие как «Мелодия», «Ослепительное утро», многофигурная композиция «Великий воин» и другие, благодаря особым графическим приёмам передают своеобразную красоту ритма и скорости, активного движения персонажей. В

начале 1980-х некоторые из его работ, такие как «К большой руке» и «Девушка и дельфин», обращаются к геометрическим формам, наполненным глубоким смыслом. Однако, во второй половине 1980-х годов художник всё больше увлекается абстракцией, заполняя лист контрастными цветовыми пятнами, геометрическими фигурами, беспорядочно нанесёнными точками и линиями, намеренно отказываясь от традиционного для китайского искусства закона «гармонии и единства». Таким образом, гравюра превращается в подобие экрана монитора или смартфона, то есть технического устройства, через которое современный человек смотрит на окружающий его мир. Особенное внимание мастер уделяет наложению цветовых пятен, добиваясь атональных «звуковых» столкновений, характерных для современной музыки. Ритмические диссонансы и цветовые контрасты характерны для таких ксилографий мастера, как «Красная лодка» и «Башня лунного света». Также отметим гравюры «Праздник середины осени» и «Прозрачное окно», в которых силуэты людей фрагментированы, угадываются в абстрактных геометрических формах, наполняя изображение скрытым смыслом.

Целый ряд ксилографий художника Дай Дацюаня（代大权 1954-）, такие как «Синьтянью» и «Синьтянью-2», можно сопоставить с живописью и графикой знаменитого представителя модернизма, французского художника Жана Дебюффе (1901 - 1985), ставшего основоположником направления ар-брют, которое дословно переводится как грубое, «неотёсанное искусство», вызвавшее широкий общественный резонанс среди современников, многочисленные дискуссии. Искусство ар-брют – результат спонтанной деятельности примитивистов, непрофессионалов, «дикарей». Современники отмечали принципиальный отказ Дебюффе от традиций классического и академического искусства, обратившегося к «искусству душевнобольных», противоречащему идеям современной эстетики. Так, например, французский художник утверждает: «Наша культура — это одежда, которая нам не идет, которая, во всяком случае, нам больше не идет. Эта культура как мертвый язык, который не имеет ничего общего с языком улиц. Она все больше

и больше становится чуждой нашей настоящей жизни. Она закрыта в мертвой клике, как культура интеллигентской верхушки. Она больше не имеет живых источников». [49] Подобно Дебюффе, Дай Дацюань использует модернистский подход к изображению, а герои его картин и вовсе изображены максимально гротескно, с сильно искажёнными пропорциями, намеренно лишёнными привлекательности в её классическом понимании, а изображение окружающей среды носит полностью абстрактный характер. В гравюре «Назначение сельского чиновника» художник прибегает даже к похожей на работы Жана Дебюффе цветовой гамме. И хотя эта гравюра сама по себе является больше фигуративной, чем абстрактной – всё же её стилевые особенности также напоминают нам ар-брют.

Ещё одно направление, которое существенно повлияло на развитие китайской гравюры – сюрреализм. Обращение к данному направлению искусства можно проследить примерно с 1980-х годов, когда китайские мастера начали подражать и иногда даже копировать картины этого направления, проводя художественный анализ, переосмысливая их «на китайский лад». С точки зрения концепции художники не в полной мере удовлетворены объективным описанием реальной жизни, а вместо этого сосредотачиваются на изображении гротескных абстрактных миров, таких как иллюзии, сны, лабиринты подсознания и т.п. С развитием «Новой волны 85» и других движений художники постепенно осознали, что создание формы выражения с уникальным личным стилем является ключом к успешному творчеству. Даже некоторые реалистические произведения оказались подвержены влиянию сюрреализма, например, произведения Вэй Цяня и других мастеров.

В начале 1980-х офорты и гравюры на меди Вэй Цяня в основном отображали богатые и самобытные обычаи этнических меньшинств в западном Китае, показывая значительный опыт 15-летней жизни автора на границе. В 1986 году он

[49] Dubuffet J. Asphyxiante culture. – Paris: Les Édution de Minuit, 2011. – 124 p. Цитируется по: Блохина К.Г. Понятие живописного языка в теории и практике Жана Дюбюффе // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6. / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб.: НП-Принт, 2016. – С. 635-642.

создал серию офортов «Вечность». Примечательно, что в этот период начал меняться его творческий стиль, раскрывалась его творческая личность. Он по-прежнему использует реалистические приемы, однако преображает их благодаря обновлённой концепции времени и пространства, свойственной современному искусству. В это время автор уже не довольствуется изображением обыденности, обычаев, но тяготеет к глубоким философским обобщениям, пытаясь раскрыть смысл происходящего. Отметим, что автор использует уникальную технику печати, успешно синтезируя традиционные технические приёмы с модернистской художественной концепцией.

Таким образом, возрастающее осознание необходимости самовыражения у художников привело к тому, что они стали обращать внимание на отдельные стороны жизни, эмоциональное выражение субъективного восприятия, собственных эмоций и чувств. Зарубежное и российское искусство вызывают большой интерес у современных китайских гравёров, оказывая существенное влияние на гравюру периода Реформ и открытости, преобразовав её и придав ей совершенно новые способы выражения и концепции. На приведённых выше примерах мы можем наблюдать эту взаимосвязь, но что немаловажно, каждый из художников сохраняет свою национальную и культурную идентичность, создавая таким образом поистине новые и уникальные произведения искусства.

Как мы уже упоминали выше, искусство в эпоху Политики реформ и открытости характеризуется формированием разнообразных художественных объединений. За всё это время было организовано свыше 100 (!) различных творческих коллективов. Все они отличались по своей структуре – некоторые группы были весьма хорошо организованны и имели ясные цели и задачи, некоторые же существовали лишь формально, часто объединяясь лишь для проведения отдельных выставок. Подобные течения можно сопоставить с западноевропейскими авангардистскими движениями. Однако стоит отметить, что ставить знак равенства между западным авангардом и современным искусством Китая было бы ошибочно. Западноевропейские авангардисты и модернисты стремились размыть границы между искусством и реальностью.

Авангард в привычном нам его понимании обычно связывают с революционными процессами начала XX века, а сами художники-авангардисты зачастую приветствовали революцию. Конечно, революция в их понимании, не только общественный, социальный переворот, но революция духа, и, прежде всего, искусства. В чем именно заключалась такая революция? В радикальном разрыве с классической традицией в мировом искусстве, поиске нового художественного языка и концептуальных идей, максимального сближения с философией и искусством примитива. Западноевропейские авангардисты отказывались от изображения предметного мира, предпочитая разработке такого художественного языка, который бы описал метафизическую, невидимую реальность, тем самым стирая границу между мирами. Неслучайно, многие художники-авангардисты активно изучают культуры примитива, коренных народов, по-своему интерпретируя их в своём творчестве и находя новые знаки и смыслы.

Но что касается идеи авангарда в контексте искусства Китая 1970-1980 годов, Пол Гладстон, австралийский историк искусства, в своих очерках «Китайский «авангард» 1979-1989 годов»[50] отмечает немаловажный факт – если западные авангардисты действительно стремились размыть границу между искусством и жизнью, чтобы радикально перестроить последнюю путём более ироничного подхода к творчеству, то про авангардистов Китая такого сказать нельзя. Формирование творческого движения цяньвэй (авангард) в 1970-1980-е годы по своей сути предполагало, прежде всего, восстановление автономного творческого самовыражения и исключительную независимость от доминирующего маоистского соцреализма. И хотя сам термин цяньвэй дословно обозначает противостояние устоям (что, несомненно, проводит параллель с западноевропейскими авангардистами), с точки зрения китайского философа Чжай Чжэньмина（翟振明 1957-）, тенденции развития китайского авангардного

[50] Гладстон П. Китайский "авангард" 1979-1989 годов: художественное объединение "Звезды" - "Северный художественный коллектив" - "Общество "Пруд"" - "Сямэньские дадаисты" : критический полилог. – Санкт-Петербург: Библиороссика ; Бостон : Academic Studies Press, 2023. - 250 с.

искусства идут вразрез с принципиальным отказом западных авангардистов от искусства как части повседневности.

Как мы уже упоминали выше, многие художники-авангардисты Китая активно возвращались и переосмысляли отдельные элементы традиционной китайской культуры, что отразилось в их работах. Так, например, гравюра Чао Мэя «Горная долина» (1984) (ил. 126) представляет собой сюжет, характерный для традиционной китайской живописи – это мотив природы, пейзажа с элементами анималистики. Художник изображает журавлей и коней – птиц и животных, которые часто фигурируют в традиционном искусстве Китая, наделяемых определённым символическим и мифологическим значением. Животные изображены парами, что свидетельствует о возможном, хотя и не точно подтверждённом, обращении автора к нумерологии Китая, являющейся значимой частью традиционной культуры. Очевидно, что автор обращается к истокам, древним традициям, но представляет нам их совершенно новым художественным языком. Так, если для традиционного китайского искусства характерны сглаженные, плавные тона, отсутствие сильных контрастов (за исключением чёрно-белой гравюры по дереву), то в своей работе автор, наоборот, использует яркие, насыщенные цвета. В композиции полностью отсутствует пространственная глубина, а сам пейзаж становится максимально абстрактным – можно сказать, что он угадывается исключительно благодаря присутствию фигур животных. Очевидно, что художник обращается к искусству модернизма, соединяя его с традиционным искусством, создавая совершенно новый художественный язык, который свидетельствует о переосмыслении и взаимном диалоге двух совершенно разных художественных начал.

В современной художественной практике последних десятилетий китайские мастера более открыто и смело обращаются к искусству своих зарубежных предшественников и современников, заимствуя их опыт. Можно выделить целый ряд гравюр, представляющих собой полностью абстрактные изображения, лишённые фигуративных мотивов. Например, гравюра Ли Цуаньминя ( 李全民

1960- ） «Гармония-1» (2012) (ил. 108), Цао Даня（曹丹 1974- ） «Душевные порывы» (2022) (ил. 110), Вэнь Чжуняня（文中言）, «Колокольня 200608062008» (2020) (ил. 111) и др. Подобные произведения носят концептуальный характер, сообщая печатной графике атрибуты самостоятельного вида искусства, независимого от литературы, не обременённого прикладными задачами.

Обращение к традиционным мотивам и их переосмысление встречаются в художественной практике гравёров и по сей день. Например, художник Чжан Гуанхуэй и его работы, среди которых «Апрель. Полдень» (2015) (ил. 99), «Кабункельберг» (2016) (ил. 97), «Бытие-2» (2019) (ил.96) в какой-то степени восходят к традициям живописи гохуа. Художник, подобно живописцам гохуа тяготеет к мотивам природы и философским размышлениям на тему бытия. На вдохновение традиционной живописью указывает и приглушённая цветовая гамма, обращённая преимущественно к холодным оттенкам, а также мягкие полутона и пространственная глубина. Художник использует ограниченную цветовую гамму, а в некоторых произведениях натурный мотив изображён более абстрактно и угадывается лишь благодаря некоторым деталям. В работе «Апрель. Полдень» автор и вовсе словно смотрит на пейзаж как бы снизу, лёжа на земле, находя новый ракурс для изображения природы.

Художник Гуан Цзюнь（广军 1938- ） закончил Центральную Академию художеств в 1964 году, обучаясь у одного из известнейших мастеров гравюры – Ли Хуа. Так, период его обучения и становления как художника пришёлся на годы Китайской Народной Республики, когда в искусстве страны преобладал соцреализм. На искусство Гуан Цзюня влияло и творчество его учителя – Ли Хуа, известного своими работами, посвящёнными остросоциальной тематике того времени, среди которых, например, «Рычи, Китай!» (1935). Известный китайский арт-критик Сяобин Тан отмечает эту гравюру, «…где измождённый, крепко связанный человек напрягает все свои мышцы, рвёт путы, источая нематериальную мощь и поистине электрическую энергию». Гравюра выполнена

по мотивам революционной пьесы советского футуриста и драматурга Сергея Третьякова (1834-1892) «Рычи, Китай!», написанной в 1925 году и подчёркивающей культурные связи Советского Союза и Китая. Пьеса получила широкое распространение в СССР и за рубежом, впервые она была поставлена Мейерхольдом, а затем обошла сцены Польши, Германии, Бродвейского театра в Нью-Йорке, театра Хунг-Кинг в Шанхае и многих других. Особую популярность пьеса обрела в Китае, где была переведена несколько раз с русского на китайский язык, несмотря на усиливающуюся цензуру со стороны британских и японских окупационных властей.

В работах, созданных в самом начале периода Политики реформ и открытости, Гуан Цзюнь создаёт чёрно-белые ксилографии, опирающиеся на традиции соцреализма. К ним относятся «Цинмин» (1979) (ил. 34) и «Весенняя вспашка» (1980) (ил. 35). Однако в более современных гравюрах, созданных уже в период с 2000 по 2020 год, Гуан Цзюнь отказывается от чёрно-белого изображения. В работах «Местный колорит» (2007) (ил. 88) и «Движение» (2018) (ил. 89) художник уделяет особое внимание цветовому решению, подобно французскому живописцу Анри Матиссу, делает цветовые пятна, залитые по форме, основополагающими в своём творчестве – художник почти не прорабатывает детали, но зато создаёт выразительный силуэт, гиперболизируя пропорции и движения своих героев. Используемая в данном случае техника шелкографии, позволила мастеру добиться наиболее яркого изображения. Художник использует ограниченную цветовую гамму. Примечательно, что автор не изображает светотень, однако в его гравюрах вполне себе угадывается пространство благодаря выразительной и убедительной проработке силуэта.

Мы не увидим у китайских авангардистов и модернистов открытого противостояния интересам государства – несмотря на общую либерализацию и свободу от служения искусства народу и деятельности Коммунистической Партии Китая. Действительно, художники свободны от идеологического вмешательства, однако создание и использование произведения искусства как инструмента критики авторитаризма не было бы возможным в те времена. Таким образом,

китайское авангардное искусство представляет собой совершенно новое социально-культурное и художественное явление, пребывающее в тесном диалоге с мировыми художественными процессами.

### 2.2. Цифровые технологии в современной печатной графике

В современной художественной практике мастера начинают активно применять цифровые технологии для имитации художественных приемов гравюры.

Развитие цифровой графики можно проследить с конца 1970-х годов, когда компьютерные технологии начали применяться для художественного творчества. Ранняя цифровая графика опиралась на профессиональные чертежные доски и сложные операционные системы, которые предполагали высокий технологический уровень мастера. В 1980-х годах, с ростом популярности персональных компьютеров и появлением программного обеспечения для обработки изображений, цифровая графика начала распространяться на более широкую группу художников. Начиная с 1990-х годов, появление интернета и развитие технологий цифровой графики значительно способствовали развитию цифровой полиграфии, облегчив художникам возможность делиться и продавать свои работы.

На техническом уровне цифровая графика претерпела трансформацию из аналоговой в цифровую и в интерактивную. Кроме того, интеграция 3D-моделирования（3D **建模**） и технологий виртуальной реальности（**虚**拟 现实技术） также открыла новые возможности для создания цифровой печати.

Цифровая графика сочетает в себе традиционное искусство гравюры с современными цифровыми технологиями. Его производственный процесс не только сохраняет тонкость и сложность полиграфического искусства, но и включает в себя гибкость и широту цифровых средств массовой информации. В производственном процессе цифровой графики ключевые технические моменты в

основном включают получение изображений, их обработку, управление цветом и вывод на печать.[51]

Управление цветом – неотъемлемая часть цифровой графики, в которой необходимо выбрать подходящий цветовой режим и цветовой профиль в соответствии с конечным материалом (таким как бумага, ткань, стены и т.д.), чтобы обеспечить точную передачу и воспроизведение цвета. Этот процесс часто включает в себя глубокое понимание цветового пространства и использование методов цветокоррекции.

Производственный процесс и технические аспекты цифровой графики охватывают весь процесс от получения изображения до конечного результата, и каждое звено требует тщательного проектирования и технической грамотности от мастера.

Среди наиболее известных художников, использующих цифровые технологии в современной графике - Гу Цзюйи(辜居一), Юй Сяодун(于晓东) и другие.

Гу Цзюйи (辜居一 1958-) - один из выдающихся представителей в области современного цифрового искусства. По сути, это первый гравёр, начавший изучать цифровые технологии и их интеграцию в современное искусство графики. Автор демонстрирует глубокое понимание традиционной культуры, образующее поистине уникальный синтез с современной эстетикой и художественными концепциями.

Художник эффектно использует цветовые и светотеневые эффекты для передачи атмфосферы в своих произведениях. В то время, как цифровой метод обработки делает работу современной, но в тоже время обращающейся к традиции, оказывая на людей сильное визуальное воздействие.

Гу Цзюйи мастерски изображает героев своих произведений. Художник точно передаёт поведение и эмоции персонажей, сложные психологические состояния и

[51] Чжан Тинтин.Исследование интеграции и инноваций цифровой и традиционной полиграфии [J] // Красота и время. 2019.

тонкие эмоциональные изменения. Благодаря тонкой прорисовке линий и многоуровневой обработке цвета каждый персонаж становится реалистичным, а также наполненным яркими индивидуальными чертами.

Кроме того, Гу Цзюйи использует в своих работах большое количество традиционных элементов китайской культуры, такие как написанные тушью пейзажи, а также цветы и птицы, заимствованные из живописи и графики гохуа. Их сочетание с современными технологиями цифровой графики не только демонстрирует очарование традиционной китайской культуры, но и открывает новые возможности для развития цифрового искусства. Наследуя национальную культуру, его работы также исследуют новые способы художественного самовыражения. Наиболее яркая работа, демонстрирующая столь уникальное взаимодействие - «Я и мост Гонконг-Чжухай-Макао» (Ил. 259). Отметим, что художник постепенно изучает использование искусственного интеллекта в своих работах, что может способствовать дальнейшему развитию цифровой графики.

В цифровых принтах Ю Сяодуна (于晓东 1970-) часто присутствуют яркие контрасты. Художник делает особенный акцент на пространственной глубине изображения и перспективе. Помимо эффектного визуального ряда, художник создаёт концептуальные изображения. Его работы часто исследуют взаимоотношения между человеком и природой, традициями и современностью и передают глубокие размышления о жизни, природе и обществе посредством искусства. Так, работы художника имеют большую социальную значимость в контексте современного искусства, среди которых хотелось бы отметить такие произведения, как «Путь домой в сумерках» (Ил. 262), «Фрагменты из морских глубин» (Ил. 261), «Дневник Хайина» (Ил. 263) и другие.

Цифровая графика тесно связана с графическим дизайном, ставшим частью современной художественной культуры. И хотя дизайн, как и гравюра, испытал значительное влияние зарубежного искусства, в нём есть ряд характерных особенностей, среди которых использование традиционной китайской каллиграфии и типографики; использование ярких цветов и орнаментов,

традиционных национальных мотивов, среди которых цветы, птицы, животные и прочее, в сочетании с простой и лаконичной композицией.

Среди известных цифровых художников, занимающихся графикой, отметим имена Чэнь Цзюнъе, Линь Янь, Хуан Мин, Лю Сяойе, Ван Чжихун, Хуан Хай, Чжу Чжиканг, Чжан Сяоцюань, Ли Юнцзи и многих других. Рассмотрим некоторых из них:

Чэнь Цзюнъе 陈军跃 (род. 1960) – известнейший дизайнер, который приобрёл славу не только в Китае, но и за его пределами. В своём творчестве он использует современные футуристичные образы, а также затрагивает остросоциальные темы, что стирает границу между дизайном в его классическом понимании и современным искусством.

Линь Янь 林彦 (род. 1967) известна своими минималистическими работами, в которых она часто обращается к национальной традиции. Художница ведет уникальный диалог традиций и современности.

В Китае регулярно проходят множество мероприятий, посвщённых графическому дизайну, среди которых Beijing Design Week, Shanghai Design Week, China International Design Triennale, China Graphic Design Awards. Особое значение имеет регулярная премия China Illustration Awards. Кроме того, существует множество других мероприятий для художников и дизайнеров, таких как семинары, лекции, мастер-классы и выставки, которые позволяют художникам знакомиться с новейшими тенденциями в данном виде творчества.

Отметим, что искусство графического дизайна в Китае неразрывно связано с печатной графикой, поскольку мастера Китая часто обращаются к национальным традициям, а стремление к изображению концептуальных идей делает графический дизайн Китая по сути самостоятельным видом цифрового искусства, что представляет собой уникальный феномен в контексте современной творческой практики.

Поскольку цифровая графика является молодым видом искусства, то, само собой, её популярность среди художников ещё предстоит оценить. Но, опираясь

на уже возросшую востребованность цифровых технологий и нейросети в глобальном художественном процессе, можно с уверенностью сказать, что цифровое искусство станет важной и даже неотъемлемой частью развития печатной графики. Отметим, что цифровая графика в Китае на данный момент отличается уникальным культурным кодом благодаря обращению художников к традиционному искусству, что, несомненно, является ее главной особенностью.

### 2.3. Крупнейшие школы современной гравюры КНР (Бэйдахуан, Сычуань, Цзянсу, Юньнань) и их стилевые особенности

Период Реформ и открытости привёл к активному развитию региональных художественных объединений с характерными стилевыми особенностями. Первыми появились Сычуаньская（四川）, Бэйдахуанская（北大荒） и Цзянсуская 江苏） мастерские. Формировались также такие региональные направления, как Юньнаньская（云南） гравюра, Дацинская（大庆） гравюра (Хэйлунцзян), Пекинское（北京） общество граверов «Май», Тяньцзиньская（天津） гравюра «Тангу», Хэбэйская（河北） гравюра, гравюра Внутренней Монголии（内蒙古哲里木）«Чжэлиму», Гуандунская（广东） гравюра «Синди», гравюра Цзянси（江西） «Ичунь», Хубэйская（湖北） рабочая гравюра, Ичуньская（宜春） гравюра и другие направления, часто конкурировавшие между собой.

Наиболее известными из вышеперечисленных направлений являются гравюры Бэйдахуана, Юньнани, Сычуани и Тяньцзиня, каждая из которых представлена своими мастерами и уникальным художественным языком.

*Школа Бэйдахуан*

До основания Китайской Народной Республики гравюра в Хэйлунцзяне не была развита. В 1958 году 100 тысяч демобилизованных солдат со всех уголков Китая по призыву партии направились в Бэйдахуан поднимать целину. Представленная такими мастерами, как Чао Мэй и Ду Хуннянь, бэйдахуанская гравюра возникла в 1958 году.

Бэйдахуанская гравюра как важное направление в истории китайского искусства имеет уникальный художественный стиль. Это направление печатной графики основано в одном из новейших и перспективных индустриальных центров страны – в городе Харбин области Бэйдахуан в провинции Хэйлунцзян в северо-восточной части Китая. Основной тематикой художников данной школы являются местные пейзажи, труд рабочего человека, индустриальные и сельскохозяйственные мотивы. Мастера Бейдахуана воспевают мотивы родной природы, используя особый художественный язык.

В сентябре 1958 года были опубликованы «Литература и искусство Бэйдахуана» и «Иллюстрированный журнал Бэйдахуан». Чао Мэй, Чжан Чжэнлинь, Ду Хуннянь, Чжан Цзолян, Хао Бои и другие художники сформировали творческий коллектив, став первопроходцами в области бэйдахуанской гравюры. Ван Чаовэнь утверждал, что «центральной темой гравюр Бэйдахуана является восхваление эстетики социалистического труда»[52].

Состав сообщества гравёров Бэйдахуана варьируется: его представителями являются отставные военнослужащие 1950-х и 1960-х годов, образованная молодежь 1970-х годов, дети отставных военнослужащих 1980-х годов. С течением времени менялся и художественный стиль бэйдахуанской гравюры.

Стоит отдельно рассмотреть творчество некоторых мастеров Бейдахуанской школы, благодаря которым мы можем наиболее ясно представить её основные стилевые и идейные особенности.

Чжан Чжэньлинь - один из основателей гравюры Бэйдахуан. В эпоху Политики реформ и открытости его творчество приобретает более

[52] Ван Хунъи. Краткое введение к исследованию гравюры в Бэйдахуане [J // Fine Arts. 2008(9):7.

индивидуальные черты, а его гравюры постепенно упрощаются – жанровая живопись сменяется пейзажной, грубая экспрессия становится более тонкой.

Чао Мэй также один из основателей бэйдахуанской гравюры и наиболее известный мастер школы. Его творческий стиль эволюционировал от реализма к концептуальному искусству. Гравюры Чао Мэя выделяются большими, обширными сценами. Его гравюра «Снежный кедр» (Ил. 122) - глубокий, словно пустой полевой пейзаж. Фигуры лошадей, которые присутствуют на гравюре, изображены намеренно крошечными – на первый взгляд их можно даже не заметить. Художник делает акцент на величии родного пейзажа – на переднем плане изображены высокие кедры, которые выглядят исполинами в сравнении с лошадьми. На дальнем плане мы видим лес, который закрывает остальную плоскость картины, на ней даже не видно неба. Цветовая гамма состоит из разных оттенков синего цвета, но благодаря композиционным приёмам в ней читается обширное, непостижимое пространство. Отдельные его работы, такие как «Течение Хуанхэ» (Ил. 121), «Длинная дорога»» (Ил. 128) и «Облако и тень» (Ил. 130) являются наглядным примером, где применены яркие и контрастные цвета, а сами работы отображают обширные пейзажи в свечении заката. На гравюре красное солнце сияет на фоне высоких гор, по длинной дороге идет человек с лошадью. Чао Мэй задавался вопросами: «О чем думают люди, когда сталкиваются с ограниченным количеством объектов на картине? Могут ли они ассоциировать ее с превратностями судьбы, трудностями путешествия или осознать необъятность земли и бесконечность истории?».[53]

В сентябре 1982 года в Пекине открылась «Выставка гравюры Великой Северной Пустоши» сообщества, известного нам как Бэйдахуанская школа, на которой публике были представлены 94 новые работы 34 молодых китайских гравёров. Работы изменились по сравнению с предыдущей мимеографической традицией школы, представ в виде живописи водяными знаками, что вызвало бурную реакцию столичного художественного круга, а также внимание и любовь

[53] Ци Фэнгэ. История современной китайской гравюры (1931–1991 гг.). – Издательство «Изобразительное искусство Линнань», 2010. – С. 232.

публики. Выставка сопровождалась симпозиумом, проведённым по инициативе Ассоциации художников в Китае, привлекая внимание исследователей. Известный арт-критик Сунь Мэйлан（孙美兰 1930-2023） отметил: «Несмотря на то, что стиль работ этих молодых людей нов – он впитал в себя черты японской гравюры и западноевропейского модернизма, в них чувствуется национальная идентичность и атмосфера родного края».

В январе 1988 года в Национальном художественном музее Китая открылась выставка «Путешествие на реку Уссури — гравюры великой северной глуши», в которой приняли участие 35 авторов и 98 работ, в том числе 23 молодых автора в возрасте до 30 лет, который подобно предыдущей выставке сопровождался симпозиумом, на котором было высоко оценено новаторское творчество молодых гравёров. Художник Сюй Бин（徐冰） справедливо отметил, что экспонаты «с точки зрения творческого сознания, сознания гравюры, композиции формы, цветовой композиции, перспективы понимания и наблюдения вещей отражают непосредственный опыт гравера и выражение современной жизни». Здесь стоит рассмотреть статистику 1938 года. С наступлением новой эпохи художники Бэйдахуана участвовали в национальных и провинциальных выставках 32 раза, представив 674 работы. Особо стоит отметить, что за рубежом работы данной школы были представлены более чем в 20 странах, от Азии и Европы до Америки и Австралии, что говорит о процветании школы Великой Северной Пустоши.

Хао Бойи（郝伯义 1938-） - выдающийся представитель Новой Великой Северной Пустоши. Именно он отметил необходимость инноваций и внедрения новых форм в искусство гравюры, заметив, что в недалёком прошлом гравюры практически полностью копировали работы известных предшественников, таких как Чао Мэй и других. Так, вне зависимости от композиции и цветовой гаммы в работах не хватало оригинальности. На более ранние гравюры особое влияние оказывала живопись – перспектива, светотеневые эффекты и структура больше восходили к традициям реализма, не имея какого-то творческого языка,

характерного именно для гравюры. Водяной знак стал известен своей простотой и лаконичностью. Иными словами, «инновация» гравюр Новой Великой Северной Пустоши заключается, во-первых, в удовлетворении возросших культурных потребностей общества в новую эпоху, свободную от ограничений, во-вторых, в преодолении стилевой похожести гравюр и, в-третьих, в адаптации к изменениям, происходящим в социокультурном слое общества. Результатом стала свобода от обычного метода мимеографа, когда художники опирались исключительно на опыт предшественников. Отметим и то, что вместо открытого заимствования каких-либо художественных особенностей и тенденций, характерных для гравюр СССР и западных стран, гравёры Бэйдахуана стремились к этническому своеобразию и поиску нового уникального стиля, а также использованию японских методов печати водяных знаков.

Среди работ Хао Бойи стоит выделить гравюры «Пробуждение насекомых» (Ил. 133), «Ночь в родном городе» и «Тоска по дому» (Ил. 140). На последней работе изображены журавли в Заповеднике Бэйдахуана. Птицы направлены к смотрителю заповедника, что является своеобразным выражением любви к родному краю. Учитывая тот факт, что в традиционной китайской культуре журавль отождествлялся с гармонией, долголетием и согласием, данный мотив для китайского зрителя является наиболее символичным и понятным. В творчестве мастера повсеместно встречаются изображения журавлей, которых он располагает как группами, так и парами. В каждой из своих работ мастер старается по-своему отобразить не только родной пейзаж, но и философские размышления о бытии и вечности, о сущности человеческой жизни, поэтому мотив почитаемой в национальной культуре птицы становится художнику наиболее близок. Хао Бои, как и все представители Бэйдахуанской школы, мастерски отображает глубину пейзажа, несмотря на ограниченную цветовую гамму, он чутко передаёт национальный колорит родных просторов.

Но не только молодые граверы искали новые пути творческого выражения. Известные представители «старшего» поколения художников Бэйдахуана, такие как Хуан Мэй, Чжан Чжэньци, Ду Хуннянь и многие другие, состоящие в

Ассоциации художников провинции, смело шли в ногу со временем, внося инновации в своё творчество. Их стиль также развивался с новыми поисками формы и более глубокой художественной концепцией. К 1980-м годам такие группы, как Daqing, Daxing'anling, Acheng, Yichun, Jixi и другие добились высоких результатов своего творчества, получив признание не только в границах своей провинции, но и во всём Китае, и за рубежом.

Чэнь Юйпин ( 陈玉平 1947- ) - ещё один известный представитель Бэйдахуанской школы печатной графики. Гравюра «Мой дом на северном берегу Сунгари» (Ил. 145) изобилует красным и желтым цветами, что характерно для гравюр Бэйдахуана, и демонстрирует сцену сбора урожая на берегу реки. Среди работ Чэня Юйпина также можно выделить «Золотое ущелье», «На этой древней земле» (1984), «Сборщица соевых бобов», «Песня ветра» (1998), «Весенний ветер и новое рождение»» (1999, Ил. 143) и другие. В своих работах он использует похожие композиционные приёмы, которые мы видим у его коллег. Однако художник уделяет больше внимания деталям, а также создаёт более динамичные и экспрессивные ритмы, тем самым находя индивидуальный стиль.

Японский арт-критик Кисабуро Ёсида отметил: «Художники изобразили Бэйдахуан ярким и восхитительным. Более тридцати лет назад, когда я служил в армии, я совершал марш-бросок по этой местности, которая в то время была дикой и неосвоенной землёй, а теперь она стала «Великой Северной Пустошью». Китайские художники-граверы достойно показали мощь Китая и стремления народа, что, несомненно, достойно уважения».[54]

Таким образом, мастера школы «Великой Северной Пустоши», известной нам как школа Бэйдахуан, стали одними из ведущих граверов в Китае. Отметим, что художники данной школы находятся в тесном диалоге с национальными традициями, и даже идя в ногу со временем, они не утеряли своей самоидентичности. Данные черты делают школу наиболее узнаваемой среди многих других, а популярность мастеров Бэйдахуана не только в провинции, но и

[54] Ли Юньцзин. Исторические сведения о процветании современной гравюры. Собрания сочинений Ли Пинфаня // Друзья искусства. 1994(02):542.

за рубежом лишний раз подтверждает высокий уровень художественной культуры Великой Северной Пустоши.

*Сычуаньская школа*

Сычуаньская（四川） школа находится в предгорье Куньлунь на юге центральной части КНР. Одна из древнейших столиц Китая, город Чэнду（成都）, основанный в IV веке до н. э., является крупнейшим художественным центром Сычуани. Наравне с Бэйдахуаном, это одна из первых больших школ гравюры, возникших в эпоху Политики реформ и открытости. Провинция Сычуань является автономным регионом Китая. Поскольку сычуаньская школа гравюры локализована в районах компактного проживания различных этнических меньшинств Китая, прилегающих к Тибету（西藏）, провинциям Юньнань（云南） и Гуйчжоу（贵州）, здесь можно встретить культурные традиции таких народов, как тибетцы（藏族）, цян（羌族）, маньчжуры（满族） и др. Традиции и эстетика этих народов определили стилевые особенности сычуаньской гравюры. В сычуаньских гравюрах часто можно увидеть изображение народных обычаев этносов, проживающих в регионе, а также изображение местных природных ландшафтов.

В составе художественного сообщества три поколения граверов: граверы старшего поколения, такие как Ли Шаоянь（李少言 1918-2002）, Чжэн Чжунте（郑中铁 1917-1998）, Цзян Цзю, Ню Вэнь（牛文 1922-2009）, Линь Цзюнь（力群 1912-2012） и др., граверы среднего возраста, такие как Ли Хуанминь（李焕民 1930-2016）, У Цяннянь（吴强年 1937-）, Цзян Бибо（江碧波 1939-）, Сюй Куан（徐匡 1938-）） и др., и молодые граверы, такие как Кан Нин（康宁 1950-）, Сян Силоу（向思楼 1956-） и др. В 1980 году Сычуаньское отделение Ассоциации

художников провело Второй съезд художников в Чэнду. Это стало ещё одним собранием деятелей искусства в провинции Сычуань после первого Конгресса искусств Юго-Западного Китая в 1953 году. Ли Шаоянь был избран председателем отделения, а Ню Вэнь был назначен генеральным секретарем. После съезда расположение данного филиала было перенесено в город Чэнду, а первоначальное местоположение филиала, который располагался в Чунцине, получило название «Деревня художников».

На 5-ой Национальной художественной выставке, состоявшейся в феврале 1980 года, было представлено 13 работ Сычуаньской школы живописи, отмеченных наградами, в том числе 1 первая премия, 3 вторых премии и 9 третьих премий. «Мастер» Сюй Куанга и А Гэ возглавил список, «Измени мир» Ли Хуанминя получил второе место, «Карта путешествий Башаня» Чжэн Чжунте и «Десять миль народной улицы. Народные слезы» У Цянняня заняли третье место. На 6-й Национальной художественной выставке 33 произведения Сычуани заняли второе место в стране; на 6-й, 7-й и 8-й Национальной выставке гравюр их избранные произведения заняли первое место.

Для Сычуаньской школы характерно использование чёрно-белой цветовой гаммы в гравюре, а сама концептуальная часть произведений отображала новую жизнь тибетского и других народов, населяющих обширный регион.

В соответствии с тенденциями времени возникло Крестьянское исследовательское объединение эстампов, стали проводиться мастер-классы по крестьянскому художественному творчеству, а творческий коллектив быстро вырос до двухсот-трехсот человек. В мае 1985 года в Чунцине прошла Вторая Цицзянская выставка печатной графики, после которой работы мастеров выехали за границу и были выставлены в США, Японии, Великобритании и других странах, а также в Гонконге. В январе 1986 года Сычуаньское отделение Союза художников наградило Цзи Цзяна почетной табличкой «Родной город эстампов».

В 1979 году Ассоциация художников Китая провела художественную выставку, где направление «Искусства шрамов» стало одним из наиболее свежих художественных направлений. В начале 1980-х годов, когда искусство гравюры

провинции Сычуань стало активно развиваться после завершения периода Культурной революции, одной из форм творческого выражения стало «Искусство шрамов». Тематика данного направления была посвящена пересмотру результатов культурной революции, социальным трудностям, народной живописи и образованной молодежи.

На 5-ой Национальной художественной выставке, состоявшейся в феврале 1980 года, 13 гравюр художников из провинции Сычуань получили награды. В их числе были представлены такие работы, как «Хозяин» (Ил. 161) Сюя Куана, «Перемены» (Ил.164) Ли Хуанминя, «Слезы жителей десятой улицы» Чжэна Чжунте и «Путешествие по горе Башань» У Цянняня. Данные работы также стали одними из лучших на 6-й и 8-й Национальных художественных выставках.

Как уже ранее было отмечено, сычуаньские гравюры, как правило, были представлены в черно-белом цвете, и печатались с деревянной формы. Многие образы были выбраны художниками на основе особенностей жизни тибетского народа. Одновременно с этим гравюрное творчество сычуаньских художников содержит различные тематики, посвященные другим этническим группам. В работах применялись уникальные техники печати, а также особые методы художественного изображения.

В середине 1980-х годов, в период появления «Новой волны 85», художники стали активно изучать западное искусство и западную философию. В это время искусство гравюры начинает дистанцироваться от традиций. Художники стали менять устоявшиеся традиционные методы в своем творчестве. Например, некоторые мастера стали подчёркнуто контрастно выделять черно-белую цветовую гамму гравюр, стремясь оказать более сильное визуальное воздействие на зрителя. Многие художники сосредоточили свои силы на трансформации изображений и новых методах передачи оттенков цвета, а также на выражении внутреннего духа. С 1990-х годов по настоящее время сычуаньская гравюра формируется за счет культурного взаимодополнения с традиционными методами создания гравюр, более разнообразного художественного языка, субъективного

выражения, интеграции новых средств передачи информации, новых видов материалов и т. д.

Следует отметить наиболее значительных представителей современной сычуаньской гравюры и их важнейшие произведения.

Ню Вэнь ( 牛文 ) — один из представителей сычуаньских художников, занимавшихся изготовлением гравюр. Художник изучал мастерство изготовления гравюр в Хуэйчжоу. В своих произведениях он сочетал элементы, характерные для древних гравюр, передающие восточный колорит с новой контрастной техникой создания черно-белых изображений, характерной для более современных произведений. Благодаря такому сочетанию листы Ню Вэня содержат живые образы, основанные на линейной резьбе. Одной из наиболее известных работ художника является гравюра «Поход в степи» (Ил.165), где встречаются элементы, характерные для древних китайских гравюр на дереве. На бумажном листе представлены три тибетские девушки, одетые в традиционные костюмы. Девушки толкают велосипед, а также несут указательный дорожный знак. Все эти детали напоминают зрителю о приходе прогресса в современный Тибет. Помимо этого, существует другая гравюра художника под названием «Утреннее солнце», которая отличается тонкой работой с линиями, грандиозностью образов и законченностью структуры.

Другой китайский художник, Ли Хуанминь ( 李焕民 ), также создавал гравюры с изображением народа Тибета. Многие его работы основаны на опыте продолжительного проживания в районе Тибета. Художник переносил свои эмоции на изображение, стремясь передать особенности быта тибетцев. Ему принадлежат достаточно яркие работы. Так, например, работа под названием «Перемены» (Ил. 164) была создана после путешествия мастера в отдаленную горную местность, где ему довелось пообщаться со слепым тибетским крестьянином. На гравюре изображена внучка старика, которая читает вслух слепому старцу. Изображение передаёт тонкие переживания персонажей. Другая гравюра, под названием «В том далеком краю» (Ил. 163), представляет собой

цветную ксилографию. Образы гравюры заставляют зрителя оценить удивительную красоту местной природы, очарование пастушки с румянцем на щеках и длинными прядями волос. В руке женщина держит кнут, покрытый традиционным орнаментом. Рядом с молодой женщиной изображен ягненок. Помимо этого, к наиболее известным гравюрам Ли Хуанминя можно отнести такие, как «Наблюдатель», «Детство», «Путешествие по снежным горам», «Пахота». Все эти произведения также отличаются глубоким выражением чувств и эмоций представленных персонажей. Совершенно очевидно, что мастера привлекают жанровые мотивы из жизни простых людей далёкой сельской глуши.

Сюй Куан（徐匡）также является одним из известных граверов в Сычуани. Многие работы художника также посвящены сельской местности и быту тибетских крестьян. Работы художника отличаются наличием эскизной техники. Одной из наиболее выделяющихся работ Сюя Куана является гравюра «Хозяин» (Ил.161), которая была создана совместно с художником А Гэ（阿鸽）. Оба художника при создании гравюры предварительно погрузились в быт жителей Тибета, в результате чего сформировался образ высокого и крепкого мужчины, демонстрирующего волю и силу тибетского народа. Мужчина улыбается, держа в руках рабочую кирку. Фон гравюры представлен в чисто белом цвете, который сильно контрастирует с изображением мужчины, у которого большая часть элементов представлена в темных тонах. Оттенки черного цвета контрастируют и придают изображенному мужчине величественный вид. Улыбка крестьянина демонстрирует радость миллионов тибетцев, которые приветствуют приход прогресса и их освобождение от прежних крепостных порядков. Таким образом, данная работа выражает силу и красоту человека посредством уникального художественного языка автора.

По поводу творчества сычуаньских художников известный японский исследователь Сигео Курода писал следующее: «Я чувствую, что работы сычуаньских граверов полны художественного очарования. Конечно, существуют работы многих других мастеров, которые также привлекают меня. Это чувство,

которое я никогда раньше не испытывал, рассматривая китайские гравюры. В чем причина? Я думаю, что китайские гравюры обладают уникальной жизненной атмосферой».[55]

Помимо этого, исследователь Джон Джеймс также выражал свое отношение к сычуаньским гравюрам: «Китай — это не только страна происхождения древней гравюры, но и страна современной гравюры. Я думаю, что самое глубокое впечатление на меня произвело то, что гравюры сычуаньских художников демонстрируют их любовь к сельской жизни во всех ее проявлениях. Это искренняя и трогательная любовь».[56]

Таким образом, сычуаньская гравюра сочетает в себе как традиционные, так и современные элементы. Художники-граверы из Сычуани умело комбинируют традиционные художественные образы с современностью, обеспечивая не только сохранение духа традиционного китайского изобразительного искусства, но и применяя новые технологии, концепции и методы, соответствующие времени. Творчество сычуаньских художников продолжает развиваться и в наши дни. В частности, многие художники стремятся внедрять новые технологии изготовления, использовать современные образы и персонажей для трансформации и сохранения данного художественного направления в рамках современного изобразительного искусства.

В 1978 году была проведена конференция по гравюре и состоялась «Совместная выставка китайской живописи и гравюры в Цзянсу-Шанхае». В следующем году была организована «Совместная выставка гравюр трех провинций Цзянсу（江苏）. Сычуань（四川）. Хэйлунцзян（黑龙江）». В апреле 1980 года китайские граверы собрались в Хуаншане（黄山）, чтобы провести учредительный съезд Ассоциации печати.

После 1982 года работы с водяными знаками провинции Цзянсу стали чаще выставляться за границей. Например, в 1983 году в Японии прошла выставка

[55]Там же.
[56]Там же. – С. 544.

гравюры У Цзюньфа(吴俊发 1927—2019), Чжан Синьюй（张新予）и Чжу Циньбао（朱琴葆）, многие высококлассные изделия участвовали в международных выставках и получали награды, многие граверы, такие как Хуан Пимо（黄丕谟）, Ли Шуцинь（李淑琴）и Чжан Синьюй（张馨予）, были приглашены для проведения персональных выставок или чтения лекций за границей. В связи с непрерывным ростом обмена искусством между Китаем и зарубежными странами печать с водяными знаками провинции Цзянсу с характерным национальным стилем и региональными характеристиками завоевывают международное внимание и признание.

Печать с водяными знаками в Цзянсу, помимо ее основного центра в Нанкине, получает развитие в провинции. Наиболее известные центры — Сучжоу и Цидун.

Сучжоуская ассоциация исследований искусства гравюры была создана в январе 1981 года. Она провела множество фестивалей печатного искусства и встреч по обмену искусством. Развитие и процветание школы рисования водяных знаков Цзянсу, во-первых, связано с водным городком на юге реки Янцзы, весенним ветром и осенним дождем, поэтичным и живописным, что подходит для водяных знаков; во-вторых, потому что в Цзянсу существует традиция печати водяных знаков, «Книга живописи Шичжужай» династии Мин（明代）, «Шичжуй Цзяньпу» и новогодние изображения Сучжоу Taoxyay（苏州桃花坞）имеют водяные знаки и цветные. Печать с водяными знаками является художественным наследием Цзянсу. Очарование отпечатков с водяными знаками похоже на очарование традиционных китайских картин. Жизнь — источник искусства, наследие — поток искусства. Все источники доступны.

Искусство водяных знаков провинции Цзянсу активно развивается. В декабре 1992 года с целью обобщения своего опыта художники провели «Первый фестиваль искусства печати водяных знаков в Цзянсу» в Нанкине. В рамках этого арт-фестиваля состоялись 11 выставок, в том числе «Ретроспективная выставка»,

«Выставка новых работ», «Выставка молодежных работ» и «Выставка детских работ», которые можно охарактеризовать как плодотворные. Кроме того, проводились академические симпозиумы, составлялись и печатались сборники эссе и картин, в полной мере демонстрировавшие славные достижения школы живописи, стимулируя дальнейшее развитие этого вида искусства гравюры.

В это время исполнительным директором Китайской издательской ассоциации и вице-председателем Провинциальной издательской ассоциации Цзянсу был Хуан Пимо. Он добился выдающихся результатов в создании отпечатков с водяными знаками и, как и Ву Цзюньфа, имеет высокую репутацию.

Однако художественный стиль Хуан Пимо значительно отличается от стиля У Цзюньфа, и они дистанцировались друг от друга. Если У Цзюньфа в основном изображает пейзажи, то Хуан Пимо обратил свой взгляд на деревни на юге реки Янцзы. Чтобы сделать композицию полной, для кадрирования часто используется вид с высоты птичьего полета, а для того, чтобы передать неповторимый вид села и города, картина делается красочной, в отличие от великолепных, но менее красочных композиций У Цзюньфы. Если произведениям У Цзюньфа свойственна поэтичность, то гравюры Хуан Пимо, кроме того, эротичны и прекрасны.

Среди его основных работ конца 1970-х — «Поющие и скачущие среди зеленых облаков» и «Высокие горы и длинные реки»; к началу 1980-х относятся «Весенний бриз и весенние воды на юге реки Янцзы», «Рыбацкая деревня Шуйянь на озере Тайху», «Горы, отражающие заходящее солнце, и тысячи возвращающихся парусов», «Яркая лунная река и яркий огонь».

«Весенний бриз и родниковая вода на юге реки Янцзы» —шедевр Хуан Пимо, знаменитый как в стране, так и за рубежом, а также наиболее представительный образец его художественного стиля. На картине изображена весна в рыночных городках Ханчжоу, Цзя и Ху. Дома с черными крышами и белыми стенами, черно-белые вода и земля, лодки. Родниковая вода соединяет землю арочным мостом. Композиция наполнена воздухом перемен. Светлыми тонами формируется переход между черным и белым, а ветки окрашиваются в изумрудно-зеленый цвет, добавляя картине очарование бесконечной весны. Люди приходят и уходят в город,

они изображены в разных позах, катаются на лодках, ездят на велосипеде, держат зонтики, стирают белье, пересекают мосты... Тонкое изображение показывает активную жизнь в густонаселенных деревнях и городах на юге реки Янцзы. «Рыбацкую деревню Тайху Шуйянь» можно рассматривать как еще одну вариацию «Весеннего бриза и родниковой воды на юге реки Янцзы» с разными композициями, но похожим стилем.

Многие работы Хуан Пимо представляют собой не столько пейзажную, сколько фольклорную живопись. Деревни, дома и лодки становятся главными объектами изображения. В своих тонких и реалистичных изображениях он показывает новый облик цзяннаньских водных городов того времени, его произведения эстетически привлекательны и социально окрашены. Но есть и такие пейзажные работы, как «Глубоко в белых облаках». В этой работе большие белые облака и возвышающиеся зеленые горы почти закрывают вид нескольких хижин в горах, хоть на картине и изображен телеретранслятор. Изящны и величественны мазки Байюня, а зеленые холмы полны следов от ножей, будто сидящих в небе. В лазурно-голубых и сиреневых тонах картины отражается красная крыша хижины, рождая неповторимое очарование неба и земли, как в волшебной стране.

Хуан Пимо придает большое значение созданию национального и индивидуального стиля. Он отмечал: «Искусство нации должно быть высокохудожественным, чтобы обрести самостояние в мире. Оно гордится своими уникальными характеристиками и ярким светом. Тогда художник также завоевывает уважение других своим уникальным стилем и творчеством». Художник добился больших успехов в использовании и развитии традиционных методов нанесения водяных знаков и создании национального и личного стиля.

После Культурной революции художники Чжан Синьюй и Чжу Циньбао впервые погрузились в жизнь, они путешествовали вместе, вдвоем отправились на гору Уи в Синьцзян, чтобы рисовать. Чжан Синьюй заметил: «Более 20 лет жизни в гравюре заставили нас осознать тесную связь между творчеством и

жизнью… Накопление материалов, замысел работ, обновление техники — все активизировалось под ударами волн океана жизни».

В первой половине 1980-х годов Чжан Синьюй создал серию новых работ, таких как «Под горой Уи», «Осенняя рожь на горе Башань» и «Новая резиденция Фучуня». Эти новые работы являются художественным воплощением их глубоких размышлений о жизни. Работа «Под горой Уи» Чжан Синьюй получила второй приз на 14-й Всемирной выставке гравюры в Словении.

«Под горой Уи» — успешная работа Чжан Синьюй, отличающаяся от работ Хуан Пимо, которые сосредоточены на изображении повседневной жизни и красоты природы. Гора Уи（武夷山） - известное живописное место в северной провинции Фуцзянь（福建）. Она известна как "необычайная красота на юго-востоке". Пики возвышаются над землей, красивые и величественные, в разных конфигурациях и формах. Окруженная долинами со всех сторон, она не связана с соседними горами. Эта работа показывает величие горы Уи. Ее плоская резьба ножом яркая и свободная, а структура горы и скал энергичная и мощная. Работа выражает преклонение и восхищение автора этой страной чудес.

«Горный ручей» — шедевр Чжу Циньбао. Что делает его необычным, так это та радость, которую художница передает с помощью своей искусной техники резьбы ножом, показывая людям свежесть потока. Техника ножа не мертва и не жестка, вода бурлит, как красивая, легкая и грациозная лирическая песня. Смотреть на него — все равно, что стоять у ручья, пить из него воду и быть «сыном природы». Стиль Чжу Циньбао элегантный и яркий, с изящной и глубокой художественной концепцией и изысканными техниками. Женщинам-граверам, особенно матери с тремя детьми, редко удается достичь таких поразительных художественных достижений. Силой этой женщины следует гордиться.

Следует также упомянуть, что в конце 1980-х годов Чжан Синьюй, казалось, решил реформировать свое искусство, пойти по новому пути. Это намерение проявилось в 1984 году в картине «Осеннее пьяное озеро и гора», над которой он и его жена трудились вместе, и их новаторство должно было быть оценено по

достоинству. На примере работы «Всадник на олене» 1987 года это ясно видно. Гравер считает, что интеграция западного искусства и его взаимодействие с национальным традиционным искусством являются важной теоретической дискуссией, которая должна решаться шаг за шагом посредством многолетней художественной практики. Поэтому в этих работах резко изменилась его манера письма, и он использует для формирования картины сочетание точек, линий, плоскостей и цветовых блоков, характерных для западного искусства. Но такого рода «инновация» может и не увенчаться успехом, так как художник теряет характеристики отпечатков водяных знаков Цзянсу, которые становятся простой формой, лишенной богатых коннотаций.

Юньнаньское（云南）сообщество граверов долгое время отставало от темпов развития нового китайского искусства, но впоследствии вышло на передовой уровень. Движимое Культурной революцией, данное сообщество оказало глубокое влияние на развитие гравюры Юньнани. Во время Культурной революции гравюры Юньнани сыграли важную роль в политической пропаганде и массовом образовании, став средством, которое могло передавать идеи и политику массам посредством краткого и ясного языка изображений.

Юньнань（云南）является одним из регионов Китая, где сконцентрированы этнические меньшинства. Разнообразие этнических культур обеспечивает богатство тем и художественных выражений для развития гравюры Юньнани. Культурные традиции и художественные элементы различных этнических групп широко использовались в гравюрах Юньнани, что придавало гравюрам Юньнани уникальные региональные и национальные особенности.

Каждое этнические меньшинство Юньнани обладает своими национальными традициями, мифами и легендами, а также различными национальными костюмами. Гравюры Юньнани сформировались в период Политики реформ и открытости под влиянием западной культуры. «Сохранение традиций и местного

колорита, открытость миру и инновациям» - лейтмотив искусства гравюры провинции Юньнань.[57]

Число участников «Второй новогодней выставки гравюрных работ Юньнани» 1986 года составило 121 человек. С тех пор на различных выставках количество отобранных работ и число победителей продолжает увеличиваться. Благодаря тщательным исследованиям и творчеству граверов, гравюры Юньнани сочетают в себе богатые цветовые характеристики деревянных гравюр и интегрируют национальные особенности региона. Так формируется уникальный колорит гравюр Юньнани, которые отражают любовь народа к юго-западу Китая. Они отличаются ярко выраженной национальной культурой и региональными особенностями, уникальными линиями и цветами, представляя природные ландшафты и народные обычаи.

Темы и содержание гравюр Юньнани разнообразны и богаты, они объединяют традиционные и современные, восточные и западные элементы, отражая региональные особенности Юньнани и личный творческий стиль гравёров.

В Юньнани существует много граверов с разнообразными отличительными стилями. Они придерживаются общего принципа - «сохранение традиций и местного колорита, открытость миру и инновациям», однако каждый из них обладает уникальным творческим стилем, независимым мышлением и идеями художественного творчества. Вследствие того, что художники не подражали друг другу, в юньнаньской гравюре не сформировался единый стиль. Юньнаньская гравюра пережила «увлечение местным стилем», «возвращение к традициям» и «поиск корней», сформировав уникальный, неоднородный стиль.

Ли Чжунсян（李忠翔） — один из представителей гравюры Юньнани. Его гравюрное творчество было новаторским: он изучал традиции, впитывал традиционную культуру и в то же время перенимал культуру зарубежного искусства и интегрировал ее, создавая современные гравюры с национальной

[57] Ци Фэнгэ. История современной китайской гравюры (1931–1991 гг.). – Издательство «Изобразительное искусство Линнань», 2010. – С. 287.

спецификой. В 1980-е годы, с изменениями в обществе, содержание его гравюр также изменилось, от повествования перейдя к лирике. Ли Чжунсян стал уделять больше внимания выражению внутренних эмоций, используя в качестве основных творческих тем природные пейзажи и обычаи юньнаньских этнических меньшинств, придавая выражению большую эмоциональность и философский характер. Среди его представительных работ — симметричная техника «Серебряный сон» (Ил. 200). На гравюре изображены малые народы в национальных костюмах, поющие и танцующие. Также среди его работ можно выделить такие произведения, как «Сон снежной горы», «Древняя песня», «Душа горы Ва» и «Молитва» - красочные, преисполненные религиозным духом гравюры.

Хэ Кун ( 贺昆 ) — еще один из представителей гравюры Юньнани. Его гравюры имеют сложные и насыщенные цвета, а атмосфера картины выражается через сочетание цветовых блоков, точек и линий. Разрывая оковы традиций и интегрируя культурное влияние среды своего проживания, он сформировал свой уникальный творческий стиль. Среди его репрезентативных работ - «Летучий свет», «Поле надежды» (Ил. 199), «Осенняя песня: Белая земля» (Ил.190), «Дикая местность», «Новая деревня», «Путешествие на юг» (Ил. 191), «Плодородная почва» и т. д.

В Юньнани много иных выдающихся гравёров, таких как Чжэн Сюй, Чэнь Ци, Вань Цянлинь, Хао Пин, Ли Сю, Вэй Цицун и др.

Юньнань славится своими живописными горами и реками. На гравюрах часто изображаются природные ландшафты Юньнани, ее горы, реки, озера, луга. В то же время в гравюрах Юньнани также уделяется внимание народной культуре и местным обычаям, демонстрируется богатая и красочная культура народов Юньнани: этнические костюмы, жилые дома, традиционные фестивали и т. д.

Посредством гравюры художники передают свои мысли о социальных явлениях и гуманитарных проблемах. В своих творениях они выражают обеспокоенность по поводу социальной несправедливости, защиты окружающей среды, прав человека и других проблем, призывая людей думать и действовать.

Гравюры Юньнани также демонстрируют уникальные художественные перспективы и творческое самовыражение гравёров. Они умело интерпретировали тему и художественную концепцию произведения посредством использования цвета, композиции, выразительности линий и других приемов. Что касается использования цвета, в гравюрах Юньнани часто используются яркие цвета, чтобы придать ощущение жизненной силы. Что касается композиции, художники применяют сочетание пространства и формы. С точки зрения выразительности линий, линии в гравюрах Юньнани плавные, подвижные, передают уникальные эмоции и творческие идеи художников.

Тематика гравюр Юньнани разнообразна и не только отражает региональные особенности и культурные традиции, но и интегрирует практические проблемы современного общества и дух времени. Через изображение и представление природных пейзажей, народной культуры, социальных явлений и т. д. гравюры Юньнани выражают взгляды художников на жизнь, человеческие отношения и общество. В то же время уникальные художественные перспективы и методы творческого самовыражения гравёров придают работам отличительные характеристики и художественное очарование, которые привлекают широкое общественное внимание и вызывают восхищение.

Гравюры Юньнани привлекли большое внимание прежде всего своими уникальными художественными приемами. Эти методы не только включают традиционные методы гравюры, но и региональный колорит и личное творчество художника. Ниже будут подробно рассмотрены художественные приемы гравюр Юньнани.

Для гравюр Юньнани характерны яркие и насыщенные цвета, часто с использованием смелых и ярких цветовых блоков, чтобы произвести на людей сильное визуальное воздействие. Такое использование цвета не только характерно для воссоздания великолепных пейзажей и разнообразной культуры Юньнани, но также демонстрирует особое понимание цвета художником.

Художественный эффект гравюр Юньнани вызван их выразительностью, визуальным эффектом и эстетическим ощущением. Благодаря своим уникальным

техникам и концепциям художники придали своим работам экпрессивную силу и художественную привлекательность, принося зрителям эстетическое удовольствие. Будучи особым видом искусства, гравюра Юньнани посредством поразительных художественных эффектов показывает нам богатую и разнообразную национальную культуру и региональные особенности Юньнани.

На 3-й Выставке работ молодых граверов провинции Юньнань и 14-м Симпозиуме по гравюре провинции Юньнань 2023 года были представлены различные типы гравюры: гравюры, созданные при помощи клише для высокой печати, клише для глубокой печати, плоская печать, литография и комплексная печать. Стили включают традиционный и современный. Согласно представленным на выставках работам, в последние десятилетия юньнаньская гравюра находится в поиске инноваций. В дополнение к традиционной юньнаньской единичной гравюре, с развитием времени, появлением технологий, приходом молодых художников появилась цифровая, современная и диверсифицированная гравюра. Заметно, что в процессе исследования и изучения онтологического языка гравюры, постоянно пробуя новые пути и методы, художники создали совершенно новую форму юньнаньской гравюры.

Развитие современной китайской гравюры не только демонстрирует диверсифицированную тенденцию, инновации и прогресс, но также появление различных технологий, таких как офорт, литография, шелкография, гипсовая гравюра и т.д.

Что касается гравюр по меди, Вэй Цянь（魏谦）является очень влиятельным художником в данной технике. Его гравюры сочетают в себе традиционные техники с современными творческими концепциями. В то же время он делает упор на образовательной деятельности, и с изменениями в искусстве его работы также постоянно совершенствуются. Его репрезентативные работы - «Вечная жизнь», «Диалог вне времени и пространства» и т. д.

В число художников-литографов входят Ли Хунжэнь（李宏仁）, Су Синьпин（苏新平）, У Чанцзян（吴长江）и др. В литографиях Су Синьпина в качестве

творческой темы выступают луга Внутренней Монголии ( 内蒙古 ) . Художник выражал субъективные чувства посредством концептов и символов. Среди его работ - «Лежащий мужчина и уходящая лошадь» (Ил. 47) , «Одинокий поселок-7» (Ил. 50), «Деревянные столбы и лошади» (Ил. 48), «Женщина и корова» (Ил. 45), «Колышущеся белые облака-1» (Ил. 46) и др.

Шелкография представлена творчеством Гуана Цзюня ( 广 军 ) и его эклектичными гравюрами: «Нерешительность боевого коня», «Сбор лотоса» и т. д., а также работами Чжана Гуйлиня, который при помощи ярких и чистых цветов изображает величественные здания, уделяя особое внимание духовному подтексту. Среди его работ - «Древний Китай», «Великая стена», «Городская стена», «Царь-колокол», «Угловая башня» и т. д. Есть также мастера трафаретной печати, такие как Чжао Цзинхуань ( 赵经寰 ) , которые используют традиционные китайские линии, сочетают их со стилем древних китайских фресок и современными творческими идеями. Его работы включают гравюры «Пудра и краска» (Ил. 19) , «Созидание и разрушение», «Человек и природа» и др.

Наряду с развитием этих видов гравюры появляется множество новых типов материалов и технологий: предварительно сенсибилизированные пластины, офсетная печать и фотопечать, которые были разработаны в результате обмена опытом с Западом. Гравюры также представлены гипсовыми цветными гравюрами Чжана Байбо ( 张 白 波 ) , огненными гравюрами Чжао Гуантао ( 赵 光 涛 ) , бумажными гравюрами Ни Цзяньмина ( 倪 建 明 ) , цветными гравюрами на стекле Цай Бина ( 蔡 兵 ) , гравюрами в смешанной технике и т. д. Все они являются результатом постоянных инноваций и экспериментов.

Чжан Гуанхуэй ( 张 广 慧 ) - один из представителей современных художников-граверов. В своих работах художник уделяет особое внимание природному ландшафту, стремясь изобразить наиболее примечательные детали.

Одним из источников его творческого вдохновения является свет солнца и луга. Многие из работ Чжана Гуанхэя отличаются богатством творческого содержания. Благодаря умелому использования цветов работы художника кажутся живыми и естественными, в чем и заключается основа его выразительности. Все компоненты, представленные на гравюрах художника, добавляются с высокой степенью точности после внимательного изучения натурного материала. Чжан Гуанхуэй коллекционирует растения разных сезонов, а также использует высушенные образцы для дальнейшего творчества. В процессе создания сложных композиций художник стремится постоянно использовать новые идеи. Чжан Гуанхуэй стремится активно изучать последние достижения других художников, а также исследовать путь развития современной гравюры для формирования своего уникального творческого стиля. Среди наиболее известных работ данного художника следует выделить «Горные рубежи» ( Ил. 90） （《造境系列山地之六》）. Данная работа состоит из серии шести гравюр на дереве. Помимо этого, другими известными работами художника являются «Границы. Бытие» ( Ил. 91）（《造境系列存在》） и «Границы. Северные берега» ( Ил. 92） （《造境系列北渚》）.

Кроме того, в настоящее время существует множество художников-граверов, которые принимают активное участие в различных художественных выставках, которые проводятся в ежегодном формате, а также подразумевают демонстрацию работ по разным тематикам. Так, например, на одной из недавних выставок в Китае была представлена цветная гравюра на дереве художника Дай Дацюаня под названием «Подвижность и неподвижность» ( Ил. 80） （《动静之间》）. Помимо этого, отдельного внимания заслуживают работы Лу Чжинпина «Плавучий силуэт-2» ( Ил. 106） （《流动的剪影之二》） и работа Чжана Ляня «Середина осени в цветах нефрита и яшмы» ( Ил. 109） （《珞珈·仲秋》）, которые были выполнены путем техники шелкографии. Исходя из имеющихся

работ художников можно отметить заметное развитие и трансформацию современной китайской гравюры, которая приобрела множество уникальных черт, отражающих новые эстетические идеи и прогресс в искусстве.

# ГЛАВА 3. СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ ГРАВЮРА И ЕЕ МЕЖДУНАРОДНОЕ ЗНАЧЕНИЕ

## 3.1. Китайская гравюра на международной художественной арене 1970-2020-х годов

После начала Политики реформ и открытости в 1978 году гравюра в Китае постепенно вступила на путь возрождения, и этот процесс неотделим от художественного обмена между Китаем и зарубежными странами.

Будучи уникальным и прекрасным видом искусства, китайская гравюра пользуется значительной репутацией и влиянием на международном уровне. С начала прошлого века налаживалось взаимодействие и сотрудничество с зарубежными художниками и учреждениями в области китайской гравюры, был достигнут значительный прогресс.

Процесс международного обмена китайской гравюрой можно проследить с 1920-х годов. В то время китайские художники-гравюры начали испытывать влияние западного современного искусства и постепенно вступили в контакт с западными методами и идеями гравюры. Некоторые китайские художники учились за границей или участвовали в международных художественных выставках, посредством взаимодействия с иностранными художниками углубляя свое понимание в области международного искусства гравюры.

Интересно вспомнить в этой связи о том, что в период Китайской республики (1912-1949) важной частью художественной культуры Харбина было творчество представителей русской эмиграции, среди которых – А.Е. Степанов, А.Н. Клементьев, М.А. Кичигин, А.К. Холодилов, А.Л. Каменский, В.М. Анастасьев и многие другие. Русские художники-эмигранты открыли в Харбине множество студий для обучения китайских и русских студентов, организовывали выставки, внося значительный художественный вклад в развитие китайского искусства. Активно участвовали в художественной жизни региона и русские художники-эмигранты, проживавшие в Шанхае: И.Л. Калмыков, В.С. Подгурский, П.П. Густ, П.П. Балакшин и другие.

В 1950-х годах китайская гравюра постепенно добилась внимания международного мира искусства. В этот период китайские художники-граверы активно участвовали в международных художественных выставках и достигли ряда важных результатов. Например, в 1952 году в Праге, Чехословакии（捷克斯洛伐克布拉格）, прошла выставка китайской гравюры, которая привлекла особое внимание международного мира искусства. С тех пор произведения китайской гравюры часто выставлялись на международных художественных выставках по всему миру и на всех континентах, налаживалось взаимодействие с зарубежными художниками.

В Новую эпоху после Третьего пленума ЦК Коммунистической партии Китая Одиннадцатого созыва, который состоялся 18 декабря 1978 года, сотрудничество Китая с зарубежными странами в области гравюры стало более интенсивным. С этого момента китайская гравюра начала распространяться по всему миру, появилась возможность обмена художественными идеями, а также возможность общаться, узнавать и понимать зарубежное изобразительное искусство. На рубеже двух веков международные обмены в области китайской гравюры стали еще более оживленными. Китайские художники-граверы активно участвовали в деятельности Международной федерации графики и установили тесные отношения сотрудничества с зарубежными художниками. В то же время работы китайской гравюры получили признание и уважение на международном рынке гравюры, добившись ряда значительных успехов. Многие известные международные художественные учреждения и галереи рассматривали специальные выставки, посвященные китайской гравюре, как важную часть международного обмена в области искусства.

В Новую эпоху международные обмены с Японией（日本） в области искусства гравюры, приостановленные более чем на десять лет, возобновились.[58] В Японии（日本） уделяют искусству гравюры большое внимание, японская гравюра известна по всему миру. Как экономически развитая страна, Япония

[58] Ли Юньцзин. История современной китайской гравюры (1930–2000 гг.). – Чанша: Издательство «Изящные искусства провинции Хунань», 2017. – С. 540.

обладает большим числом музеев изобразительных искусств, галерей, посвященных китайскому искусству, а также ежегодно организует сотни международных выставок. В Китае также проводились международные выставки, посвященные японскому искусству, в частности, выставки современной японской живописи и выставки японской гравюры. Можно упомянуть в этой связи недавнюю выставку «Картины плавучего мира — японское сокровище», которая прошла в 2020 году в Музее Наньшань в Шэньчжэне（深圳）. На выставке были представлены 189 японских гравюр укиё-э, выполненных в эпоху Эдо（江户）(1603-1868) и Мэйдзи（明治）(1868-1912) из частного собрания китайского художника Ли Керан и Академии живописи Ли Керана（李可染）в Пекине（北京）. В числе гравюр были всемирно известные произведения, такие как «Великая Волна у Канагавы（神奈川）» Кацусики Хокусая（葛饰北斋）и «южный ветер, ясное небо» из его серии «тридцать шесть видов горы Фудзи（富士山）», а также гравюры из серии «Пятьдесят три станции Токайдо（东海道）» Утагавы Хиросигэ. Кроме того, на выставке были представлены гравюры еще четырех мастеров укиё-э — Китагавы Утамаро（北川宇多麿）, Тошусая Шараку（户草屋沙乐）, Тории Киенаги（鸟居喜永）и Судзуки Харунобу（铃木春信）. Буквально означая «картины плавучего мира», укиё-э относится к стилю японской гравюры на дереве от эпохи Эдо до эпохи Мэйдзи. По словам президента Академии живописи Ли Керана Ли Гэнга（李庚）, стиль укиё-э находился под влиянием гравюр на дереве Таохуаву（桃花坞）в Сучжоу（苏州）в конце династии Мин（明末）(1368-1644) и «руководства по горчичному саду», руководства по китайской живописи в начале династии Цин（清初）(1644-1911).

Куратор выставки Ван отметил: «Пейзажные гравюры заставляли людей, которые не могли позволить себе путешествовать, наслаждаться великолепными реками и горами. А для неграмотных в то время укиё-э служила путеводителем по японскому фольклору, истории и моде. Только через общение и обучение друг у друга человеческие цивилизации могут двигаться вперед. Вот так укиё-э вдохновляет меня»[59]. Позднее укиё-э оказал глубокое влияние на европейских художников конца XIX века, таких как Клод Моне, Винсент Ван Гог и Эдуард Мане.

В 2021 году в Пекине в художественной галерее Today Art Museum прошла еще одна выставка редких японских гравюр укиё-э. Экспозиция включала около 100 оригинальных предметов живописи периодов Эдо (1603–1868 гг.) и Мэйдзи (1868–1912 гг.).

Формы выставок гравюры также были самые разнообразные: совместные, индивидуальные выставки, детские выставки, выставки экслибрисов и т.д.

Кроме того, в Японии основан ряд учреждений, специализирующихся на изучении китайских гравюр и организации тематических мероприятий, к примеру, Центр японо-китайского обмена в сфере искусства, Японо-китайская ассоциация исследований в области искусства, что способствует обмену печатным искусством между Китаем и Японией, а также помогает налаживанию дружественных отношений между двумя странами.

В 1983 году в 21-м номере «Мира печати» Издательства «Изобразительное искусство» сообщалось: «В 1988 году это издание в сотрудничестве с японскими неправительственными организациями провело более 40 выставок печатной продукции, а другие организации провели более 30 выставок.[60] Среди них выставки нескольких крупных направлений гравюры в Китае, такие как Выставка бэйдахуанских гравюр, Выставка акватипии Цзянсу и Выставка гравюр этнических меньшинств. В то же время Китай посетили более 90 групп японских гравёров. Эти выставки, сотрудничество и взаимодействие с периодическими

[59] Выставка японской гравюры в Шэньчжэне. Электронный ресурс: https://aftershock.news/?q=node/875665&full (дата обращения 17 февраля 2024).
[60] Ли Юньцзин. История современной китайской гравюры (1930–2000 гг.). – Чанша: Издательство «Изящные искусства провинции Хунань», 2017. – С. 540.

изданиями и газетами, а также издание печатных сборников, каталогов и т. д. способствовали развитию современной китайской гравюры, а также были точкой наивысшего развития сотрудничества Японии и Китая в рамках обмена искусством гравюры. Тосио Акаи сказал: «Меня глубоко впечатляет здравый смысл, художественность и стилевое разнообразие современных китайских гравюр. Глядя на работы, сразу чувствуется, что китайские гравюры пронизаны общей эмоцией – уверенностью, силой, оптимизмом, надеждой.» [61]

В Новую эпоху, помимо тесного обмена с Японией, в конце 1970-х годов также было проведено множество выставок гравюры в Китае совместно с Италией（意大利）, Мексикой（墨西哥） и Германией（德国）. В 1981 году, чтобы отметить столетие со дня рождения Лу Синя, такие страны, как Япония（日本）, Северная Корея（朝鲜） и Италия（意大利）, провели выставки китайских гравюр на дереве. После в Гренобле（格勒诺布尔市） была открыта выставка «Пятьдесят лет китайской гравюры на дереве», на которой в общей сложности было представлено 269 работ. Известные художники-граверы, такие как Цзян Фэн（江丰）, Гу Юань（古元） и Ван Ци（王琦）, приняли участие в открытии симпозиума, а также совершили поездку по выставкам в Париже（巴黎） и других городах. «Мир печати» опубликовал зарубежные печатные работы из более чем 20 стран и более 50 раз был соорганизатором выставок китайской печатной графики и выставок экслибрисов.[62]

В последние годы китайская гравюра также добилась ряда прорывов и достижений в сотрудничестве с Францией（法国）. В 2015 году Комитет по искусству гравюры Ассоциации китайских художников и Французской ассоциации гравюр запустили совместный проект. Этот проект способствует обмену и сотрудничеству посредством проведения выставок гравюры, академических семинаров и обменных визитов.

[61] Там же. – С. 541.
[62] Там же. – С. 543.

«Многогранное зеркало – Международная выставка гравюры 2021» прошла в Шанхайском музее современного искусства Хунцяо（上海虹桥当代艺术馆） в 2021 году. В этой выставке участвовали 28 художников-граверов из 12 стран, представив 103 гравюр и инсталляций. На данной выставке художники-граверы из Китая и зарубежных стран опробовали разные техники для создания множества превосходных гравюр. На выставке стало возможно ознакомиться с инновационными исследованиями и прогрессом гравёров, а также с их попытками преодолеть проблемы, с которыми сталкивается искусство.

На Выставку гравюр стран «Одного пояса, одного пути», состоявшуюся в 2022 году, были приглашены 22 страны, включая Китай（中国）, Саудовскую Аравию（沙特阿拉伯）, Египет（埃及）, Украину（乌克兰）, Беларусь（白俄罗斯）, Россию（俄罗斯） и Германию（德国）. Было представлено более 200 гравюр различных форматов, демонстрирующих культурное наследие и художественные особенности искусства каждой из стран. Каждый художник показал свой уникальный художественный стиль.

В том же году в Музее Куньмина（昆明） открылась 4-я выставка Международной академии гравюры IAPA | «Гравюра завтрашнего дня». В целях обмена педагогическим опытом и инновационными идеями в области гравюры, а также для облегчения художественной дискуссии между китайскими и зарубежными художниками эта выставка сочетала онлайн- и офлайн-режимы.

Китай и Южная Корея（韩国） также поддерживают тесные обмены и сотрудничество в области гравюры. Китайская и Корейская ассоциация гравёров совместно запустили Программу культурного обмена в области гравюры. Программа призвана повышать уровень сотрудничества между художниками-граверами из Китая и Южной Кореи за счёт проведения выставок работ художников и проведения совместных семинаров.

В 2023 году на Международной художественной ярмарке в Тэджоне в Южной Корее（韩国大田） прошла 9-я выставка современного искусства Китая «Искусство и мир – выставка современного искусства Китая», на которой было

представлено более 30 китайских картин, картин маслом и гравюр, скульптур и других различных произведений искусства, созданных китайскими современными художниками. Эта выставка не только способствовала установлению дипломатических отношений между двумя странами, но и развитию многообразия в мировой культуре и искусстве.

В июле того же года в Музее культуры У в Сучжоу（苏州吴文化博物馆）прошла выставка «Гармония», направленная на обмен между китайской и корейской народной живописью. В основном она была посвящена гравюрам на дереве Сучжоу（苏州） поселка Таохуау（桃花坞）, новогодним изображениям и корейским народными картинами. Всего на выставке была представлена 61 работа.

Работы китайской гравюры часто выставляются на всемирно известных художественных выставках. Например, работы китайской гравюры выставлялись на Венецианской（威尼斯） биеннале и Арт-Базель（巴塞尔）, демонстрируя уникальное очарование и креативность китайской гравюры.

Таким образом, мы видим, что китайская гравюра играет всё большую роль на международной арене. Ведущие мировые выставки и биеннале отныне сопровождаются и работами китайских мастеров-гравёров.

### 3.2. Музейные собрания современной китайской гравюры

Современная китайская гравюра встала на путь активного развития, играя значительную роль в современном художественном процессе. Нельзя не отметить, что современная печатная графика активно коллекционируется и экспонируется в большинстве ведущих музеев Китая, а также частных коллекциях и ряде зарубежных собраний. Несомненно, музейная деятельность, наряду с упомянутыми в предыдущем параграфе выставками, способствует популяризации и развитию данного вида искусства.

**Национальный художественный музей Китая**

Национальный художественный музей Китая, являющийся важным учреждением в области искусства в моей стране, имеет богатую историю развития. С начала XX века, с социальными изменениями и культурным пробуждением, Национальный художественный музей Китая начал процесс развития от эмбрионального состояния до зрелого.

До основания Нового Китая Национальный художественный музей Китая в основном представлял собой сочетание различных художественных групп или частных коллекций. После 1949 года, с установлением нового режима, художественная индустрия достигла беспрецедентного развития, и в различных местах был открыт ряд публичных художественных музеев, что ознаменовало формальное создание системы китайских художественных музеев. В этот период художественный музей не только взял на себя задачу сбора и исследования произведений искусства, но и стал важным местом в строительстве социалистической культуры.

Вступая в новую эпоху Политики реформ и открытости, Национальный художественный музей Китая совершил качественный скачок. Ослабление политического давления сделало рынок искусства активным, а функции художественных музеев стали более разнообразными. Помимо традиционных коллекций, исследований и выставок, они также включают художественное образование, международные обмены и т. д. В этот период число художественных музеев быстро росло, а их качество также значительно улучшалось, постепенно формируя национальную сеть художественных музеев, представленную Дворцовым музеем в Пекине（北京故宫博物馆）, Шанхайским художественным музеем（上海美术馆）и Художественным музеем Гуанчжоу（广州艺术博物馆）.

С исторической точки зрения коллекция гравюр Национального художественного музея Китая началась в 1930-х годах. После десятилетий развития она накопила большое количество ценных гравюр. Эти работы включают традиционные гравюры, такие как древние китайские гравюры на дереве и

литографии, а также мимеографические гравюры из Европы и даже экспериментальные гравюры современных художников.

В музее хранится большое количество выдающихся гравюр, таких как «Двойные красивые картинки» Чжао Цзинхуаня ( 赵经寰 ), «Цинмин» Гуан Цзюня ( 广军 ), серия «Двенадцать зодиаков» Бань Линя ( 班苓 ), «Душа Хуаншань 4», «Плавающие белые облака«One»» Су Синьпина ( 苏新平 ), , «Первый след» Чао Мэй ( 晁楣 ), «Черноземные луга», «Сентябрь на севере», «Весна возвращается на землю», «Снова дует весенний бриз» Чэнь Юпина ( 陈玉平 ), «После дождя» Чжан Лу ( 张路 ), Сюй Куана ( 徐匡 ),А Гэ ( 阿鸽 ), «Мастер» «Белая Хада» Сюй Куана ( 徐匡 ), «Новый марш по лугам» Ню Вэня （牛文）, «Восход восточного красного солнца», «Осенняя песня — белая земля» Хэ Куна ( 贺昆 ), «Серебряная мечта» Ли Чжунсяна ( 李忠翔 ). , «Песни в сердце», «Весенняя ночь» Ли Цюня（力群）, «Серия древних ваз - старые исторические картины» Хао Пина ( 郝平 ) и «Первый шаг на золотой дороге» Ли Хуаньминя ( 李焕民 ) и т. д.

**Музей гравюры в Шэньчжоу（神州）**

Музей гравюры Шэньчжоу, расположенный в Пекине（北京）, Китай, является общественным учреждением, специализирующимся на коллекционировании и демонстрации современного китайского искусства гравюры. Музей был основан известным гравером и художественным педагогом господином Чжан Цзяньфэном с целью защиты, изучения и популяризации современного китайского искусства гравюры. Являясь одним из важных мест зарождения китайского искусства гравюры, Музей гравюры Шэньчжоу с момента своего основания занимается просвещением и популяризацией искусства гравюры,

а также является важной платформой для обмена и сотрудничества между художниками-граверами и исследователями в стране и за рубежом.

Музей гравюры Шэньчжоу занимает площадь около тысячи квадратных метров и обладает богатой коллекцией произведений искусства гравюры, многие из которых представляют собой драгоценные древние книги, знаменитые произведения и практические образцы различных техник гравюры. Эти коллекции не только охватывают историческое развитие китайской гравюры, но и отражают разнообразие и новаторство печатного искусства.

Музей гравюры Шэньчжоу, являющийся важным коллекционным и исследовательским учреждением в области китайского искусства гравюры, обладает огромным количеством сокровищ современной китайской гравюры. Музей был основан в 1990-х годах с целью популяризации и защиты китайского искусства гравюры и занимается сбором, сохранением и изучением китайских и зарубежных произведений гравюры. В его коллекции видное место занимает современная китайская гравюра. Эти работы не только отражают изменения в современном китайском обществе, но и демонстрируют новаторский дух и мастерство художников-граверов.

Коллекция современной китайской гравюры в Музее гравюры Шэньчжоу охватывает различные периоды, от ранней гравюры около 1900 года до современной гравюры, демонстрируя полную картину развития китайской гравюры, включая выдающиеся работы многих известных граверов.

Что касается методов сбора коллекций, то Музей гравюры Шэньчжоу придерживается систематической классификации и сортировки. В соответствии с периодом, стилем, техникой и другими стандартами гравюры работы классифицируются, дополняются подробными архивными материалами, с которыми исследователи и любители искусства могут ознакомиться. Этот метод не только улучшает научный и нормативный характер коллекции, но и обеспечивает прочную основу для изучения искусства гравюры.

Таким образом, коллекция современной китайской гравюры в Музее гравюры Шэньчжоу не только огромна, но и охватывает все аспекты искусства гравюры, что

имеет высокую исследовательскую ценность как с исторической, так и с художественной точки зрения.

Являясь известным отечественным коллекционером произведений искусства и исследовательским учреждением, Музей гравюры Шэньчжоу располагает богатой и разнообразной коллекцией современной китайской гравюры, охватывающей множество выдающихся произведений с начала 20-го века до наших дней. Эти работы не только показывают контекст развития китайского печатного искусства, но и отражают исторические изменения и культурные особенности китайского общества.

Музей гравюры Шэньчжоу располагает большой коллекцией произведений современной китайской гравюры. В его музее представлены гравюры разных периодов. В музее собрана коллекция из более чем 300 работ по ксилографии. Эти работы были созданы в основном в 1960-е годы. Кроме того, Музей гравюры Шэньчжоу коллекция содержит 232 гравюры на дереве, выполненные 36 авторами, большинство из которых черно-белые, а также небольшое количество цветных гравюр на дереве, в основном созданных в три периода: 1930-е годы, период антияпонской войны, Война и период Освободительной войны. Существует также раздел коллекции «Китайская современная гравюра - коллекция музея гравюры Шэньчжоу»", в которой представлены 360 работ по ксилографии, в том числе работы выдающихся граверов нашей страны Ли Хуанмина（李焕民）, Ню Вэня（牛文）, Ву Фана（吴凡）, Сюй Куана（徐匡）, А Ге（阿鸽） и других. Эти работы были созданы в основном в период 1950-х годов. В их числе серии «Двенадцать знаков зодиака» Бан Линя（班苓）, «Душа Хуаншань 4» и т. д., а также серия «Создание горной земли № 6» Чжан Гуанхуя（张广慧） собраны в Китайском музее печати.

**Музей китайской гравюры**

Китайский музей гравюры - это учреждение, занимающееся коллекционированием, исследованием и демонстрацией китайского искусства

гравюры. Он играет важную роль в продвижении и защите культурного наследия китайской гравюры. Музей был основан в конце XX века. Его цель - повысить понимание и интерес общественности к искусству китайской гравюры посредством различных форм деятельности, таких как выставки, образовательные проекты и академические исследования.

Музей китайской гравюры расположен в одном из культурных центров Китая и обладает богатым историческим прошлым и культурной атмосферой. Само здание музея является произведением искусства, его дизайн сочетает в себе традиционные и современные элементы, создавая для посетителей комфортную и вдохновляющую обстановку. Внутреннее пространство было тщательно спланировано таким образом, чтобы каждый представленный на витрине отпечаток можно было правильно отобразить и интерпретировать.

Коллекция музея включает в себя различные виды гравюр - от ранних гравюр на дереве до современных литографий и трафаретной печати.Эти работы включают в себя не только классические работы известных художников, но и новаторские работы многих начинающих художников. Китайский музей гравюры стремится создать всеобъемлющую и разнообразную базу данных по искусству гравюры, чтобы исследователи и общественность могли легко получать информацию и ресурсы.

В дополнение к работам отдельных художников, Китайский музей гравюры также уделяет большое внимание сбору и исследованию гравюрного движения и жанра эстампа. Например, такие движения в области гравюры, как школа полумесяца в начале 1950-х годов и «демократический импрессионизм» в 1960-х, включают в себя множество репрезентативных работ. Музей активно собирает гравюры из различных регионов и этнических групп, демонстрируя развитие искусства печати в контексте китайского мультикультурализма. Среди них в этом музее хранятся превосходные гравюры, такие как «Осенние краски приграничной деревни» Дай Гунвана（戴公望）, «Стиль» и «Прогулка» Гуан Цзюня（广军）, «Ностальгия» Хао Бойи（郝伯义） и «Тень весны» Сун Юшу（宋雨树.

## Шанхайский（上海） художественный музей

Шанхайский художественный музей, являющийся одним из самых важных музеев современного искусства в Восточном Китае, располагает коллекцией не только традиционных произведений искусства, таких как картины, скульптуры и изделия ручной работы, но и большим количеством современных гравюр. Эти работы принадлежат многим известным граверам в стране и за рубежом, демонстрируя богатое разнообразие и глубокое наследие современной китайской гравюры.

Что касается искусства гравюры, то Шанхайский художественный музей располагает множеством ценных коллекций, особенно работами начала-середины 20-го века.Эти работы не только отражают историю развития современного китайского искусства гравюры, но и отражают влияние западного искусства гравюры на Китай и то, как китайские граверы интегрируют это влияние в свои собственные творения. Например, здесь были выставлены работы Лу Синя（鲁迅）, Цзян Сяньмина, Тан Пак Фу（唐伯虎） и других, которые не только обладают высокой художественной ценностью, но и несут в себе глубокую социальную значимость и культурный подтекст.

Коллекция гравюр Шанхайского художественного музея также уделяет особое внимание сбору и сохранению исторически значимых произведений гравюры. Благодаря этим работам зрители могут интуитивно понять весь процесс китайского гравюрного искусства от его зарождения до развития, а также изменения стиля и художественные особенности в разные исторические периоды.

Кроме того, Шанхайский художественный музей активно организует различные выставки и научные семинары, связанные с гравюрой, предоставляя публике платформу для углубленного понимания и исследований искусства гравюры. Благодаря этим мероприятиям Шанхайский художественный музей не только пропагандирует искусство гравюры, но и способствует художественным обменам и распространению культуры.

## Дворцовый музей（故宫博物院）

Коллекция гравюр Дворцового музея в основном сосредоточена на произведениях поздней династии Цин（清末）, ранней династии Мин и раннего нового времени. Искусство гравюры этого периода не только несет в себе суть традиционной китайской культуры, но и впитывает влияние западного искусства и формирует уникальный стиль. В этих работах вы можете увидеть процесс трансформации печатного искусства из традиционного в современное, отражающий изменения в обществе того времени и идеологическую динамику художников.

Современные гравюры, представленные во Дворце-музее, разнообразны, включая гравюры на дереве, гравюры на меди, трафаретную печать и другие формы. Большинство работ были созданы в начале-середине XX века. Они являются художественным выражением мироощущения китайских художников той эпохи, их глубокими размышлениями о социальной реальности и национальной судьбе.

На выставке во Дворце-музее зрители могут увидеть гравюру Лу Синя «Правдивая история Кью», созданную Лу Синем по мотивам его одноименного романа. Благодаря своему сильному визуальному воздействию, она демонстрирует критику Лу Синем темной стороны общества и глубокое проникновение в человеческую природу. Кроме того, в музее хранится «Пэндай» Чжао Цзинхуаня.

**Пекинский（北京） музей современного искусства**

Пекинский музей современного искусства (далее именуемый “Музей современного искусства”) - первый публичный музей в Китае, посвященный современному искусству, расположенный в Пекинском районе Чаоян. Основанный в 1978 году, музей занимается сбором, демонстрацией и исследованием произведений китайского и международного современного искусства. Что касается искусства гравюры, то Музей современного искусства располагает богатой коллекцией, охватывающей различные стили и жанры с начала XX века по настоящее время.

Коллекция современной гравюры музея включает в себя не только произведения западного искусства, но значимые произведения современной китайской гравюры, в частности работы Лу Синя. Эти работы в художественной форме отражают изменения в китайском обществе, а также мысли и эмоции художников. В Музее современного искусства представлена серия гравюр, отражающих дух времени и социальные проблемы, например, работы, связанные с изменениями в общественной жизни в результате Политики реформ и открытости, а также гравюры, посвященные таким темам, как охрана окружающей среды и культурное наследие.

**Современная гравюра в Шанхайском（上海） художественном музее**

Являясь одним из первых публичных художественных музеев, созданных в Китае, коллекция произведений современной гравюры Шанхайского художественного музея не только отражает контекст развития искусства гравюры, но и демонстрирует разнообразие и глубину современного китайского искусства гравюры. Музей располагает богатой коллекцией современной гравюры, охватывающей различные стили и жанры с начала XX века до наших дней, многие из которых представляют большую историческую и художественную ценность.

В коллекции современной гравюры Шанхайского художественного музея можно заметить влияние западного искусства гравюры на современную китайскую гравюру, влияние таких направлений как экспрессионизм, импрессионизм и других западных художественных школ, которое проявилось в творческой практике китайских граверов. В то же время одним из ключевых элементов коллекции являются гравюры, сочетающие элементы традиционной китайской культуры с современной эстетикой. Эти работы не только сохраняют суть традиционного китайского искусства, но и содержат новые идеи и техники современного искусства. В качестве яркого примера такого подхода можно назвать работу «Весенняя ночь» Ли Цюня.

**Современная гравюра в Нанкинском（南京） музее**

Нанкинский музей как важное культурное учреждение в Нанкине, известном историческом и культурном городе Китая, обладает не только большой коллекцией

древних произведений искусства, но и коллекцией современной китайской гравюры. Большинство работ относятся к началу-середине XX века и охватывают различные периоды и жанры, отражая контекст развития современной китайской гравюры.

В коллекции современной гравюры Нанкинского музея работы господина Лу Синя занимают видное место. Его гравюры, обладающие глубоким социальным значением и уникальным художественным стилем, стали важной вехой в истории современной китайской гравюры. Линии отпечатков Лу Синя просты и выразительны, а благодаря раскрытию и критике социальных проблем они проникнуты глубоким гуманизмом.

Нанкинский музей является музеем с богатой историей в великом культурном наследии Восточного Китая и располагает прекрасной коллекцией произведений гравюрного искусства. Его коллекция гравюр в основном содержит современную гравюру, в частности, гравюры, выполненные с начала XX века и до и после Политики реформы и открытости. Искусство гравюры в этот период быстро развивалось, и появилось большое количество выдающихся граверов и работ. Таким образом, коллекция Нанкинский музей в этом отношении имеет высокую художественную и исследовательскую ценность.

Что касается количества и качества коллекции гравюр, то Нанкинский музей показал хорошие результаты. Согласно статистике, в Музее насчитывается около тысячи гравюрных работ, охватывающих гравюру на дереве, литографию, трафаретную печать и другие виды полиграфии.

**Художественный музей Гуанчжоу（广州）**

Художественный музей Гуанчжоу, как одно из ведущих художественных учреждений южного Китая, обладает долгой историей коллекций современной гравюры, охватывающих различные периоды с начала XX века по настоящее время. Музей не только придает большое значение наследованию традиционных методов гравюры, но и стремится к инновациям и развитию современной гравюры, особенно в продвижении и сборе коллекций современного искусства, внеся значительный вклад.

Коллекция современной гравюры Художественного музея Гуанчжоу в основном включает в себя гравюры на дереве, резьбу по камню, медную пластину, трафаретную печать и другие формы.Эти работы включают в себя как классику от известных художников в стране и за рубежом, так и множество работ с глубокими региональными культурными особенностями. Среди них наиболее привлекательными являются работы современных художников, которые часто исследуют новую область печатного искусства с помощью уникальных ракурсов и новаторских выражений.

**Музей Чэнду（成都）**

Являясь культурным и художественным центром Юго-Западного Китая, Музей Чэнду также придает большое значение коллекции произведений гравюрного искусства. Среди множества музеев Музей Чэнду, с его богатой коллекцией и уникальной коллекционной стратегией, занимает позицию, которую нельзя игнорировать в области коллекционирования современной китайской гравюры.

В музее представлена серия ценных работ современной гравюры, которые не только демонстрируют контекст развития искусства гравюры, но и отражают разнообразие и новаторство современного китайского искусства гравюры. В нее вошли выдающиеся работы многих известных художников, такие как гравюры Ли Хуа и других. Эти работы не только обладают высокой художественной ценностью, но и имеют глубокое культурное значение.

**Гонконгский（香港） художественный музей**

Будучи международным мегаполисом, Гонконг всегда привлекал всеобщее внимание своей коллекцией произведений искусства и их экспозициями. Среди многих видов искусства гравюра как уникальное средство художественного самовыражения, занимает важное место в Гонконгском художественном музее. Современная гравюра из коллекции Гонконгского художественного музея не только отражает историю развития печатного искусства, но и многообразие гонконгского общества и культуры, а также дух времени.

Современные гравюры из коллекции Гонконгского художественного музея в основном созданы выдающимися художниками в стране и за рубежом. Эти гравюры представлены в самых разных стилях и жанрах, от традиционных ксилографий и гравюр на меди до современной трафаретной печати. Богатые техники и формы самовыражения делают коллекцию чрезвычайно разнообразной. Среди них несколько гравюрных работ, имеющих важное историческое значение и художественную ценность.

**Художественный музей Макао（澳门）**

Являясь площадкой для международного культурного обмена, Художественный музей Макао занимает уникальное положение и играет большую роль в создании коллекции современной гравюры. Музей стремится собирать, сохранять и демонстрировать современное китайское и зарубежное искусство гравюры, уделяя особое внимание сбору и продвижению работ местных художников в китайскоязычном регионе и Макао.

Коллекция современной гравюры музея охватывает различные стили и жанры, включая, помимо прочего, экспериментальную гравюру, цифровую гравюру и традиционную гравюру на дереве. С помощью этих работ Художественный музей Макао не только демонстрирует историческую эволюцию искусства гравюры, но и отражает разнообразные тенденции развития современного искусства.

Подводя итоги обзора существующих наиболее крупных собраний китайской гравюры, следует уточнить некоторые важные факты. Коллекция гравюр Пекинского дворцового музея, являющегося одним из самых известных музеев Китая, охватывает все виды гравюрных работ от династий Мин и Цин до наших дней. Среди них много значительных произведений современной китайской гравюры, таких как работы Ли Хуа и других. Эти работы не только обладают высокой художественной ценностью, но и имеют большое значение для изучения развития современной китайской гравюры.

Шанхайский художественный музей также располагает богатой коллекцией гравюр, в которой собраны работы многих известных художников. Коллекция гравюр Шанхайского художественного музея посвящена разнообразию и

инновациям в искусстве гравюры. В нем собрана большая коллекция абстрактной гравюры, экспериментальной гравюры, а также результатов обмена и сотрудничества с международными издательствами, демонстрирующими многообразие современного китайского искусства гравюры.

Коллекция гравюр Художественного музея Гуанчжоу уделяет больше внимания местным особенностям и народному искусству. В ней представлено множество работ гравюр из провинции Гуандун, таких как новогодние картины на дереве и литографская печать. Эти работы не только сохраняют традиционные навыки гравюры, но и включают в себя современные эстетические концепции, отражающие неповторимое очарование местной культуре.

Хотя коллекция гравюр Музея Чэнду является относительно нишевой по сравнению с вышеупомянутыми музеями, его коллекция гравюрных работ из Юго-Западного региона демонстрирует богатый культурный фон и разнообразие художественного творчества Юго-Западного региона. Коллекция гравюр Музея Чэнду подчеркивает наследие и новаторство региональной культуры [63].

Коллекция гравюр Нанкинского музея сосредоточена на произведениях гравюры нового времени, особенно на тех, которые отражают исторические события и общественную жизнь. Эти работы не только обладают высокой художественной ценностью, но и являются важными материалами для изучения современной истории Китая.

В материковом Китае, помимо таких известных музеев, как Пекинский дворцовый музей, Шанхайский художественный музей, Художественный музей Гуанчжоу, Музей Чэнду и Нанкинский музей, упомянутых выше, есть много других музеев, в которых также представлены коллекции современных произведений искусства в области гравюры.

Например, в Китайском национальном музее собрана большая коллекция современных гравюр, отражающих особенности китайской национальной культуры. Эти работы не только демонстрируют очарование традиционной

[63] 周彦含.公共视角下当代版画的演变研究[J].艺术市场, 2023.

китайской культуры, но и вобрали в себя инновационные элементы современного искусства, став важным связующим звеном между традицией и современностью[64].

Уханьский（武汉） художественный музей специализируется на коллекционировании произведений современной гравюры из провинции Хубэй и др. Организуя различные выставки и академические мероприятия, Музей активно продвигает современное искусство гравюры, предоставляя художникам платформу для демонстрации своих талантов.

Хотя Музей Сиань（西安） Бейлинь специализируется на древних каменных стелах, он не забывает собирать и современные гравюры, особенно те работы, которые вдохновлены древними китайскими стелами. Эти работы не только сохраняют суть классической китайской эстетики, но и демонстрируют новаторское мышление современных художников.

Провинциальный музей Сычуани（四川） также хорошо зарекомендовал себя в области коллекционирования гравюр, особенно современных гравюрных работ с местными особенностями Сычуани. На эти работы оказали глубокое влияние богатый природный ландшафт и народная культура провинции Сычуань, а также характерные региональные особенности.

Кроме того, местные музеи, такие как Музей провинции Шаньдун（山东） и Музей провинции Хэбэй（河北）, также прилагают все усилия для сбора и демонстрации современных гравюрных работ из региона, чтобы донести до широкой публики неповторимое очарование местной культуры с помощью этих работ.

### 3.3. Актуальные вопросы и перспективы развития современной китайской гравюры

Современная китайская гравюра — это вид искусства, разработанный на основе традиционной китайской гравюры. С XX века китайская гравюра пережила несколько этапов быстрого развития, демонстрируя уникальные характеристики и

[64] 李乔.当 代版画创作研究及应用[J].美术教育研究, 2021.

стили. В этот период китайская гравюра освоила комплексные инновации и совершила прорыв с точки зрения технологий, тематики и методов выражения, продемонстрировав богатое художественное содержание.

В 1930-е годы Лу Синь предложил концепцию современной гравюры на основе традиционной китайской гравюры, внедрил в Китае зарубежную гравюру. В годы войны гравюра развивалась медленно, с 1929 по 1937 год переживала период застоя. Период с 1937 по 1949 год характеризовался относительным ростом, с 1949 по 1966 год развитие продолжалось, с 1966 по 1978 год на современную гравюру оказывала влияние Культурная революция. Период с 1978 года по настоящее время считается периодом процветания. После начала Политики реформ и открытости искусство гравюры медленно восстановило свои жизненные силы. С конца 1970-х до середины 1980-х годов создание гравюр в Китае достигло кульминационного периода. Появилось множество процветающих школ и направлений, что было совершено не похоже на предыдущие этапы, когда главенствовало всего три направления: сычуаньская（四川）, цзянсуская（江苏）и хэйлунцзянская（黑龙江） гравюры. В период пикового развития появилась юньнаньская（云南） гравюра, посвященная жизни и культуре этнических меньшинств, хубейская гравюра, посвященная металлургии, литейной промышленности. Согласно статистике, в 1981 году по всей стране было создано около 40 организаций гравюры, а к середине 1980-х годов их было уже около 100. Особенно заметное место в этот период занимала гравюра, посвященная местным культурным особенностям. После более чем 80 лет исторических перипетий современная китайская гравюра добилась высоких темпов развития, при этом гравюры были не только на дереве, развились такие направления, как гравюра на меди, шелкография, гравюра на камне, цифровая, бумажная, гипсовая гравюра. Это делает формы гравюр разнообразнее и богаче, придает им более насыщенную цветовую гамму и большую выразительность. В то же время применение

цифровых технологий также предоставляет более широкое пространство для создания и распространения гравюр.

С точки зрения выбора сюжета, тематики современных китайских гравюр разнообразны. Все еще существуют традиционные темы, такие как пейзажи, фигуры, цветы и птицы, но появилось большое количество гравюр, основанных на темах реальной жизни, отражающих особенности социальных изменений и духа эпохи. Эти работы демонстрируют уникальный художественный стиль, основанный на наблюдении и размышлениях о повседневной жизни.

С точки зрения выразительных средств, современные китайские гравюры также демонстрируют разнообразие художественных стилей. Помимо традиционных тонких и изысканных техник, современная гравюра уделяет больше внимания развитию личного творческого стиля. Некоторые художники создают уникальные художественные эффекты, используя сложные техники выразительности. В то же время некоторые художники вводят в свои гравюры элементы других видов искусства, таких как живопись и скульптура, увеличивая художественную насыщенность и выразительность своих работ.

Таким образом, инновации и прорывы в технологиях, тематиках и методах выражения современной китайской гравюры вдохнули новую жизнь и возможности в искусство китайской гравюры. Ожидается, что благодаря постоянным исследованиям и инновациям современная китайская гравюра будет иметь более широкие перспективы развития в будущем.

Необходимо углубить знания художников по исторической теории, пониманию хода истории развития современной гравюры, истории развития гравюры в Китае и за рубежом, а также глубже осознать идеологический дух социальной педагогики Лу Синя. Как отметил Шио Сибаяма: «Чтобы глубоко понять китайскую гравюру, мы должны глубоко понять дух Лу Синя. Идеи Лу Синя определили путь развития современной китайской гравюры».[65] Внедряя передовые методы и инструменты, изучая передовые технологии, такие как

[65] Ли Юньцзин. История современной китайской гравюры. – Тайюань: Издательство провинции Шаньси, 1996. – С. 542.

цифровые технологии, технологии 3D-печати, Photoshop и другие программы, можно разнообразить стили, создавать более персонализированные и инновационные работы. Художникам также рекомендуется более смело экспериментировать с использованием цвета в своих работах, поскольку традиционные гравюры — это в основном черно-белые гравюры на дереве или работы с применением нескольких простых красных, желтых и синих цветов.

Художники также могут попытаться использовать различные материалы для интеграции гравюры в повседневную жизнь, например, в украшениях дома（家居装修）, переплетах книг（书籍装帧）, резьбе по дереву（木雕）, тканях для штор（窗帘布艺）и т. д., которые являются наглядными носителями информации.

В настоящее время в китайских университетах и на факультетах полиграфии в школах работают преподаватели высокого уровня, многие из которых являются известными экспертами и учеными в стране и за рубежом.Что касается учебной программы, то отделы полиграфии каждой школы разработали множество разнообразных курсов, направленных на развитие у учащихся инновационных способностей и практических навыков.Что касается практического обучения, то отделения гравюры в различных школах уделяют этому большое внимание, и благодаря различным практическим занятиям повышаются практические способности учащихся и их творческий уровень. Есть много хороших преподавателей гравюры, и студенты-граверы получают прекрасное образование.

Например, Отделение гравюры Центральной академии изящных искусств（中央美术学院版画系）имеет долгую историю. Оно появилось в 1950-е годы. С 1962 по 1965 год Ли Хуа(李桦）, Ван Ци（王琦）, Гу Юань（古元）и Хуан Юнъюй（黄永玉）основали четыре студии Отделения гравюры. Благодаря постоянному развитию, в настоящее время существует шесть студий гравюры, а именно студия ксилографии（木版画工作室）, студия традиционной китайской

гравюры ( 中国传统版画工作室 ), студия медной гравюры ( 铜版画工作室 ), студия литографской гравюра ( 石版画工作室 ), студия трафаретной гравюра ( 丝网版画工作室 ) и студия цифровой графики ( 数码版画工作室 ). Отделение гравюры Центральной академии изящных искусств подготовило художников Чжао Жуйчуня ( 赵瑞椿 ), который специализируется на портретах. Среди его шедевров - «Лу Синь и Утияма Кадзи» (гравюра на дереве) ( 《鲁迅与内山加吉》( 木刻 )》 ), которая включена в «Полное собрание произведений китайского искусства". ( 《中国美术全集》 ) ; У Лян Донга ( 梁栋 ), специализирующегося на цветных гравюрах на дереве, автора таких показательных работ, как "Возвращение весны на землю» ( Ил. 118 ) ( 《春回大地》 ), «Золотой сезон» ( 《黄金季节》 ), «Охрана водных ресурсов Синсю, устойчивость к засухе и сохранение рассады» ( 《兴修水利抗旱保苗》 ), «Сезон рыбалки и паводков» ( Ил. 241 ) ( 《渔汛时节》 ), «Позднее возвращение» ( Ил. 240 ) ( 《晚归》 ) и др. ; Сун Юаньвэня ( 宋源文 ), шедевры которого представляют собой в основном черно-белые пейзажи, как «Ветер и ивы» ( 《疾风劲柳》 ), «Неспящая земля» ( Ил. 10 ) ( 《不眠的大地》 ), «Длинное небо» ( 《长空行》 ), «Полет над» ( Ил. 243 ) ( 《飞越》 ), «Горы и реки души» ( 《魂系山川》 ) и другие. ; Гуанцзюня ( 广军 ), который специализируется на персонажах и природных пейзажах, его шедевры - «Вторая ночная сцена» ( Ил. 246 ) ( 《夜场二》 ), «Герои» ( Ил. 244 ) ( 《英雄》 ), «Фестивальная

боковая улица» ( Ил. 245 ) ( 《节日小街》 ) и т.д.; Чжан Пэйи ( 张佩义 ), который специализируется на печати водяными знаками, и его шедевры - «Возвращение весны» ( 《春归》 ), «Зима» ( 《冬》 ), «Радуга» ( 《彩虹》 ) и т.д., вошли в собрание Национального художественного музея Китая, Художественного музея Яньхуан, Британского музея и др. ; Чэнь Ци ( 陈琦 ), который также специализируется на гравюрах на дереве с водяными знаками, его шедеврами являются «Юаньжун №1» ( Ил. 247 ) ( 《圆融№1》 ), «Юаньжун №2» ( Ил. 248 ) ( 《圆融№2》 ), «Тянья» ( 《天涯》 ) и т.д. ; а также Янгу Хунвэю ( 杨宏伟 ), который специализируется на технике ксилографии, и Янгу Хунвэю, который специализируется на черно-белой графике и хорошо изображает представителей этнических групп; Хуан Янгу ( 黄洋 ) и других выдающихся мастеров гравюры, которые впитали в себя опыт национальной культуры.

Отделение гравюры Китайской академии изящных искусств ( 中国美术学院版画系 ) всегда придерживалось академической политики «использовать революционную культуру в качестве своего источника, культивировать местные традиции, использовать технологию гравюры в качестве своей основы и брать на себя бремя национальной ответственности, а также возрождение и реконструкцию китайского духа в качестве своей цели» в преподавании и образовании. Отделение гравюры Китайской академии изящных искусств уделяет внимание разнообразию преподавателей и международным связям. В общей сложности здесь работают четыре студии гравюры, а также группа выдающихся преподавателей гравюры, таких как Ю Хонг ( 于洪 ), который фокусируется на современной городской жизни и природных ландшафтах в качестве основных творческих тем (среди его шедевров - «Знаменитое озеро Востока: успех применения наследия Западного озера» ( 《东方名湖：西湖申遗成功》 ), «Самое красивое озеро в мире» ( 《最

美背影》). Назад", «Параллельный вид» (《并观》) и т.д.; гравюры на дереве с водяными знаками Ван Чао (王超) «Серия работ» (《作系列》), «Тень цветка, движущегося при луне, на столбе» (《月移花影上杆栏》) и «Хорошие времена похожи на сны» (《佳期如梦》), а также Конг Гоцяо (孔国桥), основным творческим стилем которого является гравюра на дереве, Чжан Минцзе (张敏杰), который внедряет инновации в области традиционной новогодней гравюры на дереве, а также персонажей и пейзажей; Сюй Фан (徐方) и другие выдающиеся граверы.

Преподавание искусства гравюры в Академии изящных искусств Лу Синя (鲁迅美术学院版画系) было начато Яньанем Луи в 1938 году, а Отделение гравюры было создано в 1958 году. Оно в основном специализируется на гравюрах на дереве, литографиях, гравюрах на меди и трафаретной печати. Оно также подготовило многих выдающихся граверов. Например, Ли Жунлун (李融龙), который в основном специализируется на гравюрах на дереве и листах меди. Он, следуя традициям Академии изящных искусств Лу Синя, создал такие шедевры, как «Великое поле битвы»《大摆战场》), «Юнму» (《运木》), «Турнир по ножам» (《刀具盛会》), «Доменная печь» (《高炉》), «Соломенный рынок» (《草编市场》) и т.д.; в его гравюрах на меди преобладают сюрреалистические элементы и символические цвета. Следует упомянуть также Сюй Баочжуна (徐宝中) и его шедевры - «Романтический сезон цветов» (《浪漫的花季》), «Экзотическое пространство» (《异域的空间》), «Экзотические уголки» (《异域的角落》) и т.д.; Чжан Баогуо (张宝国), который специализируется

на изображении портретов и сценах повседневной жизни, его шедевры - «Серия "Пастух и ткачихи» (《牛郎织女》), серия «Истории Ляочжая» (《聊斋故事系列》) и т.д. Есть также выдающиеся граверы, такие как Чжао Яньчжун (赵彦忠) и Ли Баоцюань (李宝泉), которые привержены реализму как основному творческому методу.

Сычуаньская академия изящных искусств (四川美术学院) была основана в 1950-х годах. Под руководством старшего поколения художников-граверов она сохранила особенности сычуаньской гравюры, которые близки к жизни народа Сычуани, и постоянно развивала и совершенствовала преподавание сычуаньской гравюры: гравюры на дереве, литографии, гравюры на меди, трафаретная печать, комплексная печать и полиграфический дизайн. В Академии пять студий. Их философия преподавания заключается в том, чтобы «укреплять фундамент, наследовать традиции, опираться на современность и внедрять инновации через границы» (夯实基础、传承传统、立足当代、跨界创新), а также интегрировать преподавателей со студиями и педагогическими практиками в единую модель образования и преподавания. Среди выдающихся граверов этой школы - Шао Чане (邵常毅), который в качестве темы своего творчества обращается к изображению людей, пейзажей и общественной жизни. Его шедевры - «Весна» (《春》), «Ветер и бамбук» (《风中文竹》), «Песня плато» (《高原之歌》), «Противостояние» (《对立》), «Озеро Танцзяшань Янсай» (《唐家山堰塞湖》), «Дневник полета» (《飞行日记》). Следует упомянуть Ляо Няньи (廖念一), который специализируется на трафаретной печати и комплексных гравюрах, его шедеврами являются трафаретные гравюры «Ремонт шин» (Ил. 257) (《补胎》), комплексные гравюры «Пыльный ветер» (《尘

风》）, трафаретные гравюры «Три монаха» (《三个僧侣》) и т.д.; Корнинг (康宁), который специализируется на черно-белой гравюре на дереве, его шедеврами являются «Большие цветы и птицы» (《大花鸟》), «Перевернутые деревья» (《倒长的树》), «Полет» (《飞翔》), «Бегущая лошадь» (《奔马》), «Родниковая вода» (《春水》); и Ли Чжун (李仲), который специализируется на гравюрах на меди, среди его шедевров - «Прошлая и настоящая жизнь города" (《一座城的前世今生》), «Танец горы Кено» (《基诺山的舞蹈》) и «Символ жизни: Цветы» (《生命的符号：花》) и т.д.

Тяньцзиньская академия изящных искусств (天津美术学院) обратилась к преподаванию гравюры в 1959 году. Первоначально она специализировалась на гравюре на дереве. Затем была открыта профессиональная лаборатория по четырем основным направлениям: литография, глубокая печать, выпуклая печать и цифровая печать. Ею руководит Фомин (范敏), который в основном специализируется на литографиях и гравюрах на меди, но также хорошо владеет техникой мейроутинга (美柔汀技法). Среди его шедевров - «Эвен-16» (Ил. 258) (《偶-16》), «Сухостой встречает весну» (《枯木逢春》), «Вечерний ветерок нежно обдувает горы» (《晚风轻轻吹过山岭》), «Рифма-6» (《韵-6》), «Жертвоприношение марионетки-1» (《偶之祭-1》), «Рифма пустыни» (《大漠遗韵》) и др. В числе преподавателей Чжан Ван (张莞), который специализируется на пейзажной живописи и рисовании персонажей и создал свои шедевры «Квартет» (《四重奏》) и «Искусство бумаги» (《纸的艺术》); Ли Ван (李旺), который использует человеческий образ в качестве темы своего

творчества, его шедевры - «Разумные существа» (《众生》) и «Виртуальная лодка» (《虚舟》); Гань Тинцзянь (甘庭俭), который в основном использует гравюры на дереве и использует язык знаков, уникальный для фигуративной или абстрактной гравюры, чтобы выразить очарование гравюры на дереве; Ян Либин (杨力斌), который использует индустриальную тематику в качестве темы своего творчества и создал свой шедевр - «Концерты Кагана» (《轧纲协奏曲》); Хуа Шаои (华绍莹), которая в основном занимается трафаретной печатью, ее шедеврами являются «Одиночные работы» (《单副作品》) и "Очаровательные принты» (《倾城版画》); Ван Жуйцин (王瑞卿), специализирующийся на цветных гравюрах на дереве, является автором таких шедевров, как «Сто птиц и Феникс №1» (《百鸟朝凤 NO1》), «Сто птиц и Феникс №2·Оседлавшие ветер и рассекающие волны» (《百鸟朝凤 NO2·乘风破浪》), «Сто птиц и Феникс №3· В расцвете сил» (《百鸟朝凤 NO3·风华正茂》) и «Сто птиц и Феникс №4 мечтают о Кюсю» (《百鸟朝凤 No·4 梦启九州》) и т.д; Тянь Кун (田昆), который в основном занимается гравюрой на дереве и создал такие шедевры, как «Люди победят» (《人定胜天》) (новогодняя живопись), «Обычаи Ляншаня» (《凉山风情》) (гравюра на дереве, групповая живопись) и другие.

Кроме того, во многих университетах имеется очень хорошее преподавание гравюры, например, на факультете гравюры Академии изящных искусств Университета Цинхуа (清华大学美术学院版画系), на факультете гравюры Академии изящных искусств Нанкинской академии искусств (南京艺术学院美术

学院版画系）и на факультете гравюры Академии изящных искусств провинции Хубэй（湖北美术学院的版画系）.

Благодаря постоянному прогрессу и развитию общества, совершенствованию художественного образования в Китае, популяризации искусства графики, прогрессу науки и техники, все больше университетов уделяют внимание образованию в области печати, внедряют новое учебное оборудование, проводят различные семинары, участвуют в национальных выставках. Наличие профессиональных преподавателей и ученых высокого уровня, а также известных художников-граверов в преподавательском составе и приглашенных из-за рубежа профессоров положительно сказывается на качестве преподавания и развитии творческих способностей студентов, что создает прочную основу для развития современной китайской гравюры.

Искусство изготовления гравюры в Китае обладает продолжительной и богатой историей. В ходе своего развития статус и ценность гравюр неизбежно изменялись. Так, в начале XX века по мере появления новых методов изготовления гравюр и значительного обновления данного вида искусства в Китае началось поэтапное формирование рынка гравюр. На раннем этапе существования на китайском рынке гравюр преимущественно были представлены работы зарубежных авторов. Однако в 1930-х годах стали появляться произведения китайских художников. Большая часть работ китайских граверов была посвящена этнической тематике, которая раскрывала особенности традиционной китайской культуры и общества. В этот период рынок гравюры начал расширяться под влиянием политических факторов, привлекая все большее число коллекционеров и зрителей.

После основания Китайской Народной Республики（中华人民共和国）в 1949 году рынок гравюр в Китае перешел на новый качественный этап своего развития. Благодаря политической воле и пропагандисткой работе по распространению социалистических идей в Китае гравюра стала важной формой

искусства, отражающей нацеленность на социалистическое строительство и социалистический дух. Многие художники того периода сфокусировали свое внимание в творчестве на восхвалении социализма через гравюры. Это привело к тому, что рынок гравюр в Китае получил государственную поддержку, а также привлек внимание большого количества граждан в силу своей пропагандисткой специфики. При этом работы иностранных граверов были представлены в значительно меньшем количестве.

После смены политического курса в стране и перехода к Политике реформ и открытости рынок гравюр в Китае перешел на следующую ступень своего развития. Рыночные реформы в Китае способствовали диверсификации и распространению китайских гравюр на международном уровне. Помимо этого, на рынке китайских гравюр стало появляться еще больше иностранных работ. Так, китайский рынок гравюр смог интегрироваться с международным рынком. Это привело к принятию в Китае международных стандартов, а также позволило привлечь внимание большего числа иностранных художников и коллекционеров. Одновременно с этим расширение рынка гравюр привело к появлению новых художественных объединений и посреднических организаций и торговых площадок, которые увеличивали оборот рынка гравюр в стране, а также предоставляли новые возможности как для художников, так и для коллекционеров.

Тем не менее, темпы развития рынка гравюры в Китае были сравнительно медленными. Главной преградой на пути активного расширения рынка гравюры была популярность гравюр на фоне других направлений изобразительного искусства в Китае, таких как каллиграфия, традиционная живопись тушью, масляная живопись и т. д. В обществе не было общего признания данного искусства, как это было в отношении каллиграфии или живописи. Кроме того, развитие гравюры было в значительной степени заторможено в ходе Культурной революции в Китае. В этот период гравюры, несмотря на свое богатое прошлое, стали использоваться как средство идеологической и политической пропаганды. Это стало причиной ослабленного интереса к гравюре как к направлению искусства на первых этапах Политики реформ и открытости.

В 1990-х годах рынок китайских гравюр смог достичь заметных результатов. Несмотря на первоначально маргинальную позицию по отношению общепризнанным видам искусства, таким как каллиграфия, масляная живопись или тушевая живопись, гравюры все же стали привлекать большее число художников и коллекционеров. Кроме того, данное направление искусства получило значительный отклик в развитых странах, таких как Япония, США и страны Западной Европы, где традиционно существовали аукционы, на которых художники продавали свои произведения. В развитых странах этот вид искусства ценился больше, чем в Китае. По этой причине часто проводились различные аукционы гравюр. Например, аукционный дом Кристис объявил, что гравюра Пикассо «Скудная трапеза» (《节约的一餐》) была продана за 621 250 фунтов, что стало рекордом за продолжительное время работы гравюрных аукционов.[66]

Высокая стоимость гравюр на международных аукционах свидетельствовала о развитости данного направления искусства в западных странах. На рубеже XXI века в Китае все еще не существовало аукционов. Однако в ноябре 2003 года в Китае был проведен первый аукцион гравюр, организованный Ли Сяоханем, который был заместителем генерального директора аукционного дома Хуачэнь, расположенного в Пекине. Это мероприятие стало поворотным моментом в развитии аукционного рынка гравюр в Китае. В рамках первого китайского аукциона на продажу было выставлено более 300 лотов от более чем 70 художников. Большая часть гравюр, выставленных на аукционе, были изготовлены китайскими художниками 1940-х годов. Часть работ была высоко оценена коллекционерами. Так, например, гравюра «Ранняя весна» (Ил. 220) (《初春》) Гу Юаня была продана за 52 800 юаней, а гравюра «Сжигание старых трудов» (Ил. 221) (《烧毁旧地契》) за 50 600 юаней. Содержание данных произведений отражало национальный характер Китая того времени. Помимо этого, работа Ли Хуанминя «Тибетская девушка» (《藏族女孩》) была продана за 48 400 юаней.

[66] Ся Лифэн. Искусство ждет возрождения // Искусство и инвестиции». 2006(6).

Другая работа художника под названием «Шагая по золотой дороге» ( Ил. 222）（《初踏黄金路》） была продана за 46 400 юаней. Помимо зарекомендовавших себя мастеров гравюрного искусства, на данной выставке были представлены гравюры молодых художников, таких как Су Синьпин и Чэнь Ци. Результаты проведенного аукциона продемонстрировали заинтересованность китайской публики в подобных мероприятиях, после чего уже 2004 году в Гуанчжоу был проведен второй аукцион китайских гравюр. В рамках данного аукциона была продана работа Суня Цзыси под названием «Дорога Сяоба»（《小八路》） за 220 000 юаней. Помимо этого, четыре гравюры Чжао Уцзи, созданные в 2000 году были проданы за 154 000 юаней. Следующим знаменательным аукционом стал аукцион Хуачэнь в Пекине 2005 года, где гравюра художника Хуана Юнъюя «Чжоу Эньлай»（《周恩来总理》） была продана за 176 000 юаней.[67]

В контексте китайского рынка гравюр отдельного упоминания заслуживает художник Юань Цинлу. В 1999 году, когда рынок гравюр, как и рынок китайского искусства находился в процессе своего развития аукционный дом China Guardian представил работы Юаня Цинлу под названием «Век китайского искусства», «Пастушка нагорного плато»（《高原牧女》）, «Пастушка с горы Амикуху»（《阿米苦呼山牧羊女》）, «Восходящее солнце»（《初升的太阳》）. Данные художественные работы получили высокую оценку, по причине чего были проданы за большие суммы, не характерные для гравюр китайских художников того времени. Данный факт оказал стимулирующее развитие на аукционы гравюр в Китае. После этого на следующих аукционах, таких как «Коллекция китайских гравюр 1940-2003 гг.», организованного Guangzhou Guardian в 2003 году 3 работы художника были заново представлены и перепроданы за 25 300, 39 600 и 51 700 юаней соответственно. За прошедшие 4 года цена работ художника выросла в пять раз. Через некоторое время в 2005 году на еще одном аукционе Guangzhou Guardian под названием «Масляная живопись и гравюры Китая» гравюра Юаня

[67] Чэнь Цзе. Китайский рынок гравюры нуждается в срочном развитии // Журнал Чжучжоуского педагогического колледжа. 2007(01):104-106.

Цинлу была продана по цене 101 300 юаней. Такая сумма в значительной степени отличалась от цены работ других художников-граверов, таких как Чжао Уцзи и Чжу Дэцзюнь, чьи гравюры в среднем стоили в 22 раза дешевле, чем работы Юаня Цинлу[68]. Таким образом, в результате повышенного спроса на работы Юаня Цинлу на аукционах китайский рынок современной гравюры стал развиваться в более ускоренном ключе.

Среди недавних специализированных ресурсов по аукционам можно выделить «Art Headline». В 2020 года на данном ресурсе была представлена статистика по наиболее интересным гравюрам современных китайских художников, выполненным в классическом стиле. Прежде всего следует упомянуть гравюру художников Ли Люданя и Хуан Юнъюя под названием «Поддержка армии»（《劳军图》）, которая была продана на пекинском аукционе Куанши за 728 000 юаней в 2010 году. В 2011 году две работы из серии Гу Юаня под названием «Переход людей через реку Янцзы»（《人桥打过长江》）были проданы в Пекине аукционным домом Ханхай по цене 287 500 юаней. На аукционе дома Жунбао в 2013 году работа художника Ли Хуа была продана по цене 784 000 юаней. Работа представляла собой серию из гравюр под общим названием «Ревущие волны»（《怒潮·组画》）. Через несколько лет работы Ли Хуа стали очень востребованы, в результате чего в 2016 году в Пекине аукционным домом Ханхай серия из 176 малых бумажных гравюр художника была продана за 1 840 000 юаней. Еще через несколько лет в 2019 году 49 гравюр на дереве данного художника были проданы пекинским аукционным домом Жунбао за 5 520 000 юаней. Исходя из приведенной статистики можно заметить существующий рост интереса коллекционеров к рынку китайских гравюр.

Таким образом, рынок гравюр в Китае постепенно стал расширяться и привлекать больше внимания. Как представлено на статистической диаграмме 2004-2010 годов[69], китайские гравюры на аукционах заметно выросли в цене. При этом их количество также существенно увеличилось. Все это демонстрирует тот

[68] Ду Цзибо. Юань Цинлу - лидер китайского рынка гравюры // Рынок искусства. 2006(11):142-147.
[69] Цао Лицю. Начало развития рынка гравюры в Китае // Рынок искусства. 2012(05):55-57.

факт, что гравюры постепенно становятся заметными публике и коллекционерам на китайском рынке искусства. Тем не менее, гравюра по-прежнему является нишевым рынком в Китае по сравнению с рынком китайской каллиграфии, живописи или фарфора.

Следует отметить, что ограниченность количество отдельных видов гравюр на рынке также является одним из важнейших факторов, оказывающих на стоимость их продажи. Некоторые гравюры ограниченного выпуска обычно имеют более высокую стоимость из-за их ограниченного количества. При этом данный фактор также является стимулом рыночного спроса коллекционеров и увеличения ценности прочих гравюр на рынке. Помимо ограниченного выпуска определенных видов гравюр, некоторые работы могут быть представлены в единичных экземплярах, поскольку при жизни художники не смогли создать их в большом количестве. В некоторых случаях ограниченность предложения определенных гравюр обуславливается невозможностью их воспроизведения.

В декабре 2000 года в рамках мероприятия «Pacific Art Education», которое проводилось Гонконгским（香港） образовательным институтом профессор Ясуэ Мукуно выступил с лекцией «Изменения в содержании учебных программ японского художественного образования с исторической точки зрения на примере начальной школы»（《从历史的角度分析日本美术教育课程内容的变迁—以小学为中心》）. В ходе своего выступления профессор обратил внимание аудитории на то, что художественное образование в области гравюры играет важную роль в интеллектуальном развитии учащихся, формировании их характера, творческих навыков, а также стимулирует их более разумно подходить к сохранению окружающей среды.[70] Мысли японского профессора основаны на понимании того, что во многих развитых странах придается большое значение художественным достижениям учащихся. В данном случае искусство гравюры является важным составным элементом художественного образования. В начале XXI века в Китае распространенность обучения искусству гравюры была на

[70] Чэнь Цзе. Китайский рынок гравюры нуждается в срочном развитии // Журнал Чжучжоуского педагогического колледжа. 2007(01):104-106.

недостаточном уровне. Однако в последние годы популярность образования в области гравюры в Китае возросла.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном исследовании был проведен углубленный анализ тенденций и направлений развития современной китайской гравюры в период с 1978 по 2023 годы. Были рассмотрены этапы происхождения и развития китайской гравюры, определены ключевые особенности локальных школ китайской гравюры, проанализированы инновации, существующие в настоящее время в искусстве гравюры, а также направления будущего развития. Искусство гравюры в Китае имеет многовековую историю, но лишь в XX веке китайская гравюра обрела особый статус и оказалась на пике популярности в 1978-2024 годах.

Советско-китайские дипломатические и культурные отношения периода Китайской Республики (1912 – 1949) существенно повлияли на художественную культуру обеих стран, а одним из ключевых аспектов стало отражение в искусстве социалистических и коммунистических идей. В 1930-е годы гравюра как вид искусства была в авангарде Движения за новую культуру, а в период японско-китайской войны превратилась в инструмент государственной политики. Гравюра стала использоваться как средство идеологической пропаганды. Это было характерно и для периода Культурной революции. Искусство гравюры отразило основные этапы эволюции китайского общества, переживавшего многочисленные политические, экономические и социальные реформы.

Особое внимание в диссертации было уделено анализу деятельности Лу Синя периода Китайской Республики (1912 – 1949), его творчеству и созданию им коллекции советской ксилографии, оказавшей значительное влияние на его собственное творчество и на развитие гравюры Китая в целом. Исследуя искусство советской гравюры, мы раскрываем перед собой не только уникальные творческие работы каждого художника, но и взгляд на историю, характерный для советской эпохи. Эта коллекция является своего рода памятником прошлому, позволяющим нам погрузиться в атмосферу времени, когда каждый штрих гравюры нес в себе особый смысл и отражал дух времени.

В ходе исследования было отмечено влияние на современную китайскую гравюру не только советской школы, представленной именами Фаворского, Кравченко, Пискарева, Хижинского и других, но и западной школы: бельгийца Франса Мазерелем, немецкой художницы Кете Кольвиц, испанца Пабло Пикассо. Однако творческий диалог с западными художниками в полной мере стал возможен лишь в рассматриваемый период, когда Китай интергрировался в мировой художественный процесс благодаря Политике реформ и открытости. Таким образом, современная китайской гравюры представлена в диссертации как важная составляющая общего художественного процесса сквозь призму международного диалога новейшего искусства.

Культурная революция（文化大革命）оказала глубокое влияние на искусство китайской гравюры. В данный период искусство гравюры перестало развиваться. Количество достойных работ, созданных в данный период достаточно небольшое, творческая инициатива в период Культурной революции не поощрялась. Творческая свобода для деятелей искусства была не просто ограниченна, а прямо исключена. Искусство гравюры во времена Культурной Революции можно охарактеризовать как пропагандистский политический плакат. Искусство плаката во времена Культурной Революции отличается особой экспрессивностью, олицетворяя дух времени, который можно справедливо назвать «социальным ядерным взрывом», что составляет особенность и самобытность искусства «Красного Китая». Центральной темой пропагандистского плаката является не социалистический труд, а верность героям и великим людям. Плакаты времен Культурной революции уже сильно отличались от плакатов Советского Союза. Однако после смены политического курса и начала проведения Политики реформ и открытости（改革开放）в Китае искусство гравюры начало постепенно возрождаться, привлекая все большее число художников и зрителей.

Так, Политика реформ и открытости привела к активному развитию региональных художественных объединений с характерными стилевыми

особенностями. В ходе исследования были проанализированы художественные особенности ведущих школ современной китайской гравюры, центров и мастерских, а также выявлен круг наиболее значимых мастеров гравюры современного Китая. Период Реформ и открытости привёл к активному развитию региональных художественных объединений с характерными стилевыми особенностями. Первыми появились Сычуаньская（四川）, Бэйдахуанская（北大荒）и Цзянсуская 江苏）школы. Формировались также такие региональные направления, как Юньнаньская（云南）гравюра, Дацинская（大庆）гравюра (Хэйлунцзян), Пекинское（北京）общество граверов «Май», Тяньцзиньская（天津）гравюра «Тангу», Хэбэйская（河北）гравюра, гравюра Внутренней Монголии（内蒙古哲里木）«Чжэлиму», Гуандунская（广东）гравюра «Синди», гравюра Цзянси（江西）«Ичунь», Хубэйская（湖北）рабочая гравюра, Ичуньская（宜春）гравюра и другие направления, часто конкурировавшие между собой.

Наиболее известными из вышеперечисленных направлений являются гравюры Бэйдахуана, Юньнани, Сычуани и Тяньцзиня, каждая из которых представлена своими мастерами и уникальным художественным языком.

Представители Бэйдахуанской школы в своих работах обращаются к изображению родного пейзажа, который становится для мастеров источником философских размышлений о бытии и вечности, о сущности человеческой жизни. Художники мастерски отображают глубину пейзажа, чутко передают национальный колорит родных просторов.

Юньнань（云南）является одним из регионов Китая, где сконцентрированы этнические меньшинства. Разнообразие этнических культур обеспечивает богатство тем и художественных выражений для развития гравюры Юньнани.

Культурные традиции и художественные элементы различных этнических групп широко использовались в гравюрах Юньнани, что придавало гравюрам Юньнани уникальные региональные и национальные особенности.

Сычуаньская（四川） школа находится в предгорье Куньлунь на юге центральной части КНР. Одна из древнейших столиц Китая, город Чэнду（成都）, основанный в IV веке до н. э., является крупнейшим художественным центром Сычуани. Наравне с Бэйдахуаном, это одна из первых больших школ гравюры, возникших в эпоху Политики реформ и открытости. Сычуаньская школа гравюры локализована в районах компактного проживания различных этнических меньшинств Китая, прилегающих к Тибету（西藏）, провинциям Юньнань（云南） и Гуйчжоу（贵州）, что определило своеобразие этой школы, вобравшей культурные традиции тибетцев（藏族）, тибето-бирманского народа цян（羌族）, маньчжуров（满族） и др. Традиции и эстетика этих народов определили стилевые особенности сычуаньской гравюры. В сычуаньских гравюрах часто можно увидеть изображение народных обычаев этносов, проживающих в регионе, а также изображение местных природных ландшафтов.

Тяньцзинь прославился гравюрами района Ханьгу, давшего образцы гравюрного искусства, переживающего свой расцвет с середины XX века. Район Ханьгу получил звание «Родина гравюрного искусства Китая», присвоенное ему Министерством культуры Китая в 1997 году.

Особое внимание в диссертации уделено художестненному наследию провинции Цзянсу. Печать с водяными знаками Цзянсу, помимо ее основного центра в Нанкине, активно развивается в центрах Сучжоу и Цидун. Развитие и процветание школы рисования водяных знаков Цзянсу связано с традицией печати водяных знаков этой провинции. «Книга живописи Шичжужай» династии Мин

（明代）, «Шичжуй Цзяньпу» и новогодние изображения Сучжоу Таохуау（苏州桃花坞）имеют водяные знаки.

В исследовании исследованы тенденции и направления современной китайской гравюры в ее эволюционном развитии, с учетом художественного своеобразия локальных школ и центров.

В исследовании большое внимание уделено научному обзору крупнейших музейных собраний современнной китайской гравюры, главным центрам профессиональной подготовки художников-граверов.

Социальные факторы всегда играли важную роль в развитии китайской гравюры. По мере ускоренного экономического развития и социальных преобразований спрос людей на искусство в Китае заметно вырос за последние десятилетия. Данные процессы стимулируют развитие рынка гравюр в Китае, а также создают пространство для дальнейшего развития гравюры как вида изобразительного искусства.

Ряд выдающихся художников-граверов, творчество которых проанализировано в диссертации, сыграли важную роль в становлении и развитии современной китайской гравюры. Они смогли вдохнуть новую жизнь в искусство гравюры благодаря новаторским методам и образу мышления. Они смело экспериментировали и внедряли новые методы выражения и техники, что в значительной степени обеспечило эволюцию современной китайской гравюры.

Международный обмен оказывает важное влияние на развитие искусства китайской гравюры. В процессе глобализации у китайских художников появилось больше возможностей общаться с художниками других стран, перенимать их опыт, а также заимствовать наиболее интересные идеи, концепции и творческие методы в качестве источника вдохновения и средства улучшения своих творческих навыков. Одновременно с этим китайские художники-граверы также имеют возможность представлять свои работы на международных выставках. Это позволяет повышать статус китайской гравюры в мире и привлекать большее внимание к китайскому изобразительному искусству.

Искусство изготовления гравюры в Китае имеет продолжительную и богатую историю, отразившую изменение статуса и ценности гравюр. По мере появления новых методов изготовления гравюр в начале XX века произошло значительное обновление этого вида искусства. В Китае постепенно стал формироваться рынок гравюр. На раннем этапе на китайском рынке гравюр были представлены в основном произведения зарубежных авторов. Работы китайских художников стали появляться в 1930-е годы. Они были посвящены преимущественно этнической тематике, раскрывавшей особенности традиционной китайской культуры и общества. Под влиянием политических факторов рынок гравюры начал расширяться, привлекая все большее число коллекционеров и любителей искусства.

Будучи уникальным видом искусства, китайская гравюра имеет значительный рыночный потенциал и высокую инвестиционную ценность. С точки зрения рынка искусства, на цену китайских гравюр влияет множество факторов. Известность художника может напрямую оказывать влияние на стоимость тех или иных произведений. Так, гравюры известных авторов часто имеют более высокую инвестиционную ценность. В качестве примера можно привести черно-белые гравюры на дереве, созданные известными художниками периода образования Нового Китая такими, как Цзян Фэн, Гу Юань, Ли Цюнь. Работы данных художников немногочисленны, что обуславливает их ценность на рынке искусства. Спрос на данные гравюры среди коллекционеров чрезвычайно высок, что делает их приоритетным выбором при продаже на аукционах. Помимо этого, гравюры некоторых современных художников также могут привлекать внимание в силу своей уникальности и особого стиля.

На фоне изменения эстетического вкуса и восприятия общества, а также роста потребительских возможностей спрос на рынке искусства в отношении китайских гравюр за последние годы также демонстрирует стабильный рост. При этом в китайском обществе растет запрос на разнообразие и наличие уникальных художественных работ. Данный запрос стимулирует художников

экспериментировать и находить новые решения для удовлетворения развивающихся эстетических потребностей общества.

Посредством современных средств массовой информации, интернета, социальных сетей и различных мероприятий, таких как художественные выставки или проведение аукционов информация об искусстве китайской гравюры может более широко распространяться. Данные меры позволяют повышать осведомленность общества в отношении данного направления искусства, а также привлекать большее число коллекционеров и художников. Кроме того, особую роль играют международный обмен и сотрудничество с представителями международного художественного сообщества, благодаря которому увеличивается известность и престижность китайских гравюр.

В диссертации показано, как современная китайская гравюра встала на путь активного развития и начала играть значительную роль в современном художественном процессе. Современная печатная графика активно коллекционируется и экспонируется в большинстве ведущих музеев Китая, а также частных коллекциях и ряде зарубежных собраний. В диссертации дан обзор лучших музейных коллекций Китая, а также проанализированы тенденции музейной дейтельности в отношении китайской гравюры как вида искусства. Несомненно, музейная деятельность, наряду с тематическими выставками, способствует популяризации и развитию данного вида искусства.

В области художественного образования искусство китайской гравюры постепенно внедряется в программы обучения различных учебных заведений. Изучение гравюры в рамках учебных программ позволяет привлекать интерес учащихся к данному направлению искусства, расширять их знания, улучшать творческие навыки и, в конечном итоге, увеличивать количество талантливых художников, которые в будущем будут вносить свой вклад в развитие искусства гравюры.

Помимо этого, особую роль играет умелое сочетание традиций и новых идей. Современные художники должны стремиться подходящим образом адаптировать традиционные техники и элементы в искусстве гравюры к современным

потребностям общества, новым средствам выражения последним тенденциям в мире изобразительного искусства. Для этого художники должны в совершенстве владеть художественными методами и техниками, а также иметь нацеленное на инновации мышление. Обеспечение такого сочетания в работе художников позволяет развивать искусство гравюры, придавая ему новые смыслы, а также позволяя ему отвечать запросу современного общества.

Таким образом, творческие концепции и эстетика современной китайской гравюры за последние несколько десятилетий претерпели существенные изменения. На эти изменения повлияла социальная, культурная и художественная среда. Стремительные изменения, которые происходят в искусстве гравюры отражают быстрое развитие китайского общества. Изменение творческих концепций и эстетики оказало значительное влияние на китайское искусство гравюры. Произошедшие изменения сделали китайское гравюрное искусство более разнообразным по творческому содержанию и формам выражения. Так, например, художники могут свободно выбирать темы и использовать различные техники и материалы для выражения своих творческих идей. Помимо этого, произошедшие изменения укрепляют обмен и сотрудничество между китайскими художниками и художниками из других стран на международном уровне. Современные китайские художники могут изучать новые творческие концепции и эстетику посредством участия в международных выставках и мероприятиях, тем самым повышая свой уровень знаний и художественное мастерство.

Китайское искусство гравюры имеет хорошие перспективы к дальнейшему развитию, а также объемный рыночный спрос. Данное направление искусства играет важную роль в социальном развитии и является проводником уникальной культуры и национального сознания китайского народа. Одной из ключевых особенностей современного искусства гравюры в Китае является наличие уникальных китайских культурных элементов, которые адаптированы и преобразованы с учетом современных тенденций в искусстве и некоторых идей и концепций других государств. Помимо этого, искусство гравюры играет важную роль в демонстрации китайской культурной самобытности. Было создано

множество уникальных произведений, которые соответствуют общественной эстетике Китая, отражая его культурную идентичность. Все это делает искусство китайской гравюры важным источником сохранения и развития китайской культуры, который одновременно позволяет сохранять культурное наследие Китая и использовать современные методы художественного выражения.

Таким образом, искусство гравюры играет важную роль в социальном и культурном развитии Китая. Продолжительная история развития искусства китайской гравюры отражает идентичность китайского народа, а также социальные и культурные изменения, которые происходили в истории Китая. Изучение искусства китайской гравюры и его развитие повышают чувство национальной принадлежности и культурной самобытности китайского общества, а также повышает статус культуры и искусства Китая на мировом уровне.

Текст диссертации – в авторизованном переводе с китайского языка.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. Ай Лэсы. Обучение гравюре в высших учебных заведениях. – Северо-восточный педагогический университет, 2014 (艾乐思．高等师范院校版画教学研究［D］．东北师范大学，2014).
2. Ай Лэсы. Обучение гравюре в высших учебных заведениях. – Северо-восточный педагогический университет, 2015 (艾乐思. 高等师范院校版画教学研究[D].东北师范大学, 2015).
3. Ань Баоцзян. Реальность и искусство: развитие современной китайской гравюры и эстетики печати // Журнал Пекинского института графической коммуникации. 2022, 30 (07): 33-41. (安宝江.现实与艺术：中国现代版画的发展及其印刷美学探索初论[J].北京印刷学院学报,2022,30(07):33-41.DOI:10.19461/j.cnki.1004-8626.2022.07.011).
4. Ань Баоцзян. Реальность и искусство: развитие эстетики современной китайской гравюры // Журнал Пекинского института графических искусств. 2022, 30(07): 33-41. (安宝江. 现实与艺术：中国现代版画的发展及其印刷美学探索初论[J].北京印刷学院学报,2022,30(07):33-41. DOI: 10.19461/j.cnki.1004-8626.2022.07.011).
5. Ассоциация художников Китая. Комитет по искусству гравюры. Комментарии и оценка достижений лауреатов // Ежедневные новости провинции Хэйлунцзян. 2020-7-10(7) (中国美协版画艺委会. 获奖评语[N].黑龙江日报，2020-7-10(7)).
6. Бао Дунчжэнь. Краткий анализ текущей ситуации с “трансграничным” изучением полиграфии в преподавании в колледжах [J] // Китайская национальная выставка. 2019 (包东震.浅析版画在高校教学中“跨界”探索的现状[J].中国民族博览, 2019).
7. Блохина К.Г. Понятие живописного языка в теории и практике Жана Дюбюффе // Актуальные проблемы теории и истории искусства / Под ред.

А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб.: НП-Принт, 2016. – Вып 6. – С. 635-642.

8. Быстрый, мобильный и стабильный интернет. Телефон Zhongxun Tianchuang T28 – лидер новой эпохи // Современные коммуникации. 2004(17):72-72 (极速移动稳固在线——中讯天创 T28 领秀小灵通新时代[J].当代通信,2004(17):72-72).
9. Ван Вэйсинь. Анализ принципов обучения изготовления медной гравюры // Изобразительное искусство. 1987(10) 王维新．铜版画教学探索［J］．美术研究，1987(10).
10. Ван Ин, Лю Каймин. Исторические качества современной китайской гравюры // Мир литературы и искусства Цилу. 1991 (04): 3-9 (王颖, 刘开明. 中国现代版画的历史品格[J].齐鲁艺苑, 1991(04):3-9).
11. Ван Пин. Расширение художественного языка китайской гравюры на меди с учетом современного контекста // Художественное образование. 2013. 248(04): 150-151 (王平. 当代语境下中国铜版画艺术语言的拓展研究[J].艺术教育, 2013. 248(04):150-151).
12. Ван Пин. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 [Место защиты: Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств]. Москва, 2007.
13. Ван Саньцзя. Обзор и перспективы: дискуссия о развитии современной гравюры в Чжанъе // Художественная экспертиза. 2019 (36): 121-122 (王三甲. 回顾与展望——张掖现代版画发展漫谈[J].艺术品鉴,2019, (36):121-122).
14. Ван Хуан. Переход к новому подходу в документальной фотографии. – Университет искусств провинции Гуанси, 2015 (王欢. 从传统纪实摄影到新纪实摄影[D].广西艺术学院,2015).
15. Ван Хунъи. Краткое введение к исследованию гравюры в Бэйдахуане [J // Fine Arts. 2008(9):7.

16. Ван Цзин. Отношения рациональности и иррациональности в процессе изготовления медных гравюр. – Сианьская академия изящных искусств, 2008 (王晶．论铜版画创作中的理性与非理性的关系［D］．西安美术学院，2008).
17. Ван Цзяньфэн. Творчество и преподавание Мельников в контексте китайской масляной живописи. – Шанхайский университет, 2012 (王剑锋. 梅尔尼科夫与中国油画教育及创作[D].上海大学, 2012).
18. Ван Ци. Исследование эволюции форм искусства // Исследования литературы и искусства. 1980(03):118-130 (王琦. 艺术形式的演变初探[J].文艺研究, 1980(03):118-130).
19. Ван Ци. Ретроспектива и будущие тенденции развития. Столетие развития современной китайской гравюры // Литературное обозрение. 2003(01): 81-84. (王琦. 回顾与前瞻“中国版画百年”序[J].文艺评论, 2003(01): 81-84. DOI: 10.16566/j.cnki. 1003-5672.2003.01.019).
20. Ван Ци. Эволюция форм искусства // Исследования литературы и искусства. 1980(03): 118-130 (王琦．艺术形式的演变初探［J］．文艺研究，1980(03):118-130).
21. Ван Чжэ. Эволюция стилей гравюры региона северной пустоши Бэйдахуан // Великолепие изобразительного искусства. 2023 (21): 67-69 (王者. 北大荒版画风格及其演变研究[J].艺术大观, 2023(21):67-69).
22. Ван Юн. Анализ роли цифровых медиатехнологий в развитии современного искусства гравюры // Художественная экспертиза. 2017(01): 171-172 (王勇. 数字媒体技术在现代版画艺术发展中的作用探析[J].艺术品鉴, 2017(01):171-172).
23. Ван Юэпэн. Анализ современного статуса и перспектив будущего развития китайской гравюры // Искусство и время. 2020. 833(02): 33-34 (王越鹏. 中国版画的现状和未来发展探析 [J]. 美与时代(中), 2020, No.833 (02): 33-34.DOI:10.16129/ j.cnki.mysdz. 2020.02.016).

24. Ван Юэпэн. Анализ текущей ситуации и будущего развития китайской гравюры [J] // Красота и время. 2020. (王越鹏.中国版画的现状和未来发展探析[J].美与时代(中), 2020).
25. Ван Янь. Текущий статус современной китайской гравюры и ее отличительные характеристики // Художественная экспертиза. 2015(04): 177 (汪妍. 中国当代版画的现状和特点[J].艺术品鉴,2015(04):177).
26. Вывод средств с аукционного рынка и стимулирование интереса к классическим коллекциям // Коллекции и аукционы. 2012(12):57-59 (资金撤出拍卖市场 激发经典收藏热潮[J].收藏．拍卖,2012(12):57-59).
27. Вэй Гоцян. Эволюция художественной мысли в соответствии с тенденциями китайской общественной мысли (1840-1949 гг.). – Северо-восточный педагогический университет, 2017 (魏国强. 中国近代社会思潮下的美术思想演变研究（1840-1949）[D].东北师范大学, 2017).
28. Вэй Цянь. Мастерские медной гравюры. Ухань: – Издательство «Изобразительное искусство провинции Хубэй», 1999 (魏谦著．铜版画工作室［M］. 武汉：湖北美术出版社，1999).
29. Вэй Цянь. Развитие современной международной медной гравюры // Художественные поиски. 2000 (S2): 104-105 (魏谦．国际现代铜版画的发展［J］．艺术探索，2000（S2）：104-105).
30. Вэй Цянь. Суждение об искусстве эстампа // Обозреватель изобразительного искусства». 1996(12) (魏谦版画笔谈［J］．美术观察，1996(12)).
31. Вэн Хуан, Лю Цзыцзинь. Основные достижения в области гравюрной печати в провинции Цзянсу с момента основания партии // Художественная экспертиза. 2022, (06): 47-49 (翁煌, 刘紫荆. 建党百年来江苏水印版画的成就及影响[J].艺术评鉴, 2022(06):47-49).
32. Гаврилин К.Н., Ма Цзыюе. Печатная графика в программах обучения художественных вузов КНР // Россия-Китай. Первый Российско-Китайский форум. Теория и практика художественного образования: вызовы

современности, традиции и национальные школы XXI века. – Москва: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 257-259.

33. Гаврилин К.Н., Чжао Итин. Журнальная и книжная графика Е Линфэна 1925–1935 гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2024. – № 3. – Ч.1. – С. 309 – 318.
34. Гао Минлу. Художественное движение «85». Гуманистический авангард в 1980-х гг. в Китае. – Гуйлинь: Издательство Педагогического университета Гуанси, 2007 (高名潞主编．‘８５美术运动——８０年代的人文前卫［M］. 桂林：广西师范大学出版社，2007).
35. Гао Минлу. Художественное движение «85». Сборник исторических материалов. – Гуйлинь: Издательство Педагогического университета Гуанси, 2008 (高名潞主编．‘８５美术运动——历史资料汇编［M］. 桂林：广西师范大学出版社, 2008).
36. Гао Цин, Гу Цинь. Модели развития научно-исследовательской лаборатории материалов и технологий гравюры в Сучжоу с точки зрения технологий, искусства и гуманитарных наук // Музей искусства. 2021 (06): 160-162 (高清, 顾勤. 科技·艺术·人文苏州版画材料与技术研究实验室发展模式初探[J].艺术博物馆, 2021(06):160-162).
37. Гао Цин. Анализ коллекции гравюр Национального музея изобразительных искусств Китая // Восточная коллекция. 2022(01):71-75 (高晴. 浅谈中国美术馆版画作品的征购收藏 [J].东方收藏, 2022(01):71-75).
38. Гао Чжао. Будущее китайской гравюры. Семинар по вопросу тенденций современной китайской гравюры // Изобразительное искусство. 2004 (高照, 中国版画众探前程——笔记“中国当代版画走向” 研讨会之一》载《美术报》2004年).
39. Гладстон П. Китайский "авангард" 1979-1989 годов: художественное объединение "Звезды" - "Северный художественный коллектив" - "Общество "Пруд"" - "Сямэньские дадаисты": критический полилог / пер. с англ. К.

Батыгина. – Санкт-Петербург: Библиороссика; Бостон: Academic Studies Press, 2023. – 250 с.

40. Го Луян. Современная китайская гравюра в рамках дошкольного образования. – Университет Сучжоу. 2007 (郭露妍. 中国现代版画早期教育研究[D].苏州大学, 2007).
41. Гринберг К. Модернистская живопись // Мировое искусство. 1992 (3): 50 ([美]克莱门特·格林伯格. 现代主义绘画[J].易英译. 世界美术，1992 年(3):50).
42. Гу Цинь. Анализ развития современного китайского искусства гравюры // Культура и просвещение. 2022(10): 28-30, (顾勤. 中国当代版画艺术发展探析[J].美术文献, 2022(10):28-30. DOI: 10.16585/j.cnki.mswx.2022.10.001).
43. Гуань Вэньмин. Молодое искусство и экологичное искусство. Выставка современного искусства «GREEN» // Творческий мир. 2009(10):18-19 (管文明.年轻的艺术，绿色的艺术——明码标价的“GREEN 当代艺术展”[J].创意世界,2009(10):18-19).
44. Гун Сяошуан. Применение модных иллюстраций Рене Грюо. – Чжэцзянский научно-технический университет, 2016 (龚晓霜. 勒内・格鲁瓦时尚插画研究及应用[D].浙江理工大学, 2016).
45. Гусейнов В.Н., Ма Цзыюе. Бэйдахуанская школа гравюры в Китая периода Реформ и открытости // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2024. – №6. – С. 160 – 163.
46. Гэ Чжэнхун. Поэтичность и интуиция в гравюре. – Центральная академия изящных искусств, 2003 (葛争红，论版画创作中的诗性直觉［D］. 中央美术学院，2003).
47. Дай Дацюань. Зарождение и период расцвета китайской гравюры // Изящные искусства. 2020. 625(01):6-10+15. (代大权. 扪心问道说发展——中国版画的新兴与繁盛[J].美术, 2020. 625(01):6-10+15. DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.005865).

48. Дай Дацюань. История и новаторство Дина Дина. О реформах в китайской гравюре // Изящные искусства. 2021. 648 (12): 22–24. (代大权.鼎故与革新——论中国版画的再发展[J].美术, 2021. 648(12):22-24. DOI:10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.006600).
49. Дай Дацюань. Китайское искусство гравюры и тематическое творчество // Новости литературы и искусства. 2019-1-25(8) (代大权. 中国版画与主题性创作[N]. 文艺报.2019-1-25(8)).
50. Дай Дацюань. Китайское искусство гравюры и тематическое творчество // Новости литературы и искусства. 2019-1-25(8) (代大权. 中国版画与主题性创作[N].文艺报.2019-1-25(8)).
51. Дай Дацюань. Осознание особенностей китайской гравюры // Изящные искусства. 2012(10):85 (代大权. 论中国版画的自觉[J].美术，2012(10):85).
52. Дай Дацюань. Современные стили гравюры. Двенадцатая национальная художественная выставка китайской гравюры // Изящные искусства. 2015(1):46 (代大权. 第十二届全国美展版画展凸显的版画当代风貌[J].美术，2015(1):46).
53. Ду Цзибо. Юань Цинлу - лидер китайского рынка гравюры // Рынок искусства. 2006 (11): 142-147. (杜纪波. 中国版画市场的领军人物——袁庆禄[J].艺术市场. 2006 (11):142-147.
54. Ду Чжэньюэ. Проанализируйте эстетические особенности гравюры и ее применение в преподавании искусства в колледжах и университетах [J] // Исследование в области художественного образования. 2021.(杜臻岳.分析版画的审美特点及其在高校美术教学中的应用[J].美术教育研究, 2021).
55. Дуань Цзянь. Трансформация языка современного китайского печатного искусства в контексте современного искусства. – Университет Цинхуа, 2005 (段健. 论当代艺术语境下中国现代版画艺术语言的转换[D].清华大学,2005);

56. Дэн Бинь. Влияние местной культуры на создание современной гравюры. – Педагогический университет Центрального Китая, 2004 (邓彬．本土文化对近年版画创作的影响［D］．华中师范大学，2004).
57. Е Гунсянь. Анализ структуры обучения искусству гравюры // Новое искусство. 1982 (03): 26-27 (叶公贤．对于版画教学结构的几点看法［J］. 新美术，1982(03):26-27).
58. Жэнь Хуэйхуэй. Культурное осмысление и эволюция эстетики гравюры в Новом Китае // Журнал Урумчинского профессионально-технического университета. 2022. 31(04): 24-28 (任慧慧. 新中国版画的文化思辨和审美嬗变述略[J].乌鲁木齐职业大学学报, 2022. 31(04):24-28).
59. И Аньань. Разнообразие стилей современной гравюры // Художественная экспертиза. 2020 (17): 151-152 (易安安. 当代版画艺术多元化风格研究[J].艺术品鉴. 2020 (17):151-152).
60. И Ханьфан. Исследование гравюры на тему групповых портретов на Национальной выставке гравюр в XXI веке (2002-2022) [D]. – Юго-Западный университет, 2023. (易涵芳.21 世纪全国版画展中的群像版画研究（2002-2022）[D]. 西南大学, 2023).
61. Избранные очерки, посвященные 30-летию создания гравюры в Бэйдахуане, 1958-1988 годы / Под редакцией 30-летнего литературного редакционного комитета издательства Beidahuang Printmaking. – Бэйдахуан: Народное издательство изобразительных искусств Хэйлунцзяна, 1988 ( 北大荒版画三十年文献编辑委员会编著.《北大荒版画三十年论文选集 1958-1988 吞吐大荒》［M］.黑龙江人民美术出版，1988).
62. Инь Найцзюнь. Исследование влияния новых медиа на современную полиграфию [J] // Исследование в области художественного образования, 2024. (尹乃军.新媒体对当代版画创作的影响研究[J].美术教育研究, 2024);
63. Инь Цян. Дизайн шанхайской косметической упаковки после начала политики реформ и открытости в Китае. – Восточно-китайский

педагогический университет, 2016 (尹强. 改革开放以来上海化妆品包装设计研究[D].华东师范大学,2016).

64. Кан Ру. Самоанализ и исследование[D]. – Тяньцзиньская академия изящных искусств, 2019. (康茹.自省与探索[D]. 天津美术学院, 2019).
65. Кан Цзяньфэй. Вопрос экологии у молодых художников на примере работ в искусстве гравюры // Обозреватель изобразительного искусства. 2015(3): 2. (康剑飞. 青年艺术家生态——以版画为例[J].美术观察, 2015(3): 2. DOI: CNKI: SUN: MSGC.0.2015-03-009).
66. Кантор А.М., Творчество Франса Мазереля. // Современное изобразительное искусство капиталистических стран. – М.: Советский художник, 1961.
67. Китайская ассоциация художников гравюры. Избранные работы Восьмой национальной выставки гравюр (1983). – Чэнду: Издательство «Изобразительное искусство провинции Сычуань», 1986 (李桦、王琦主编中国版画家协会编．第八届全国版画展作品选一九八三－一九八三［M］. 成都：四川美术出版社，1986).
68. Китайская печатная литература XX века / Под ред. Ци Фэнгэ [M.]. – Народное издательство изобразительного искусства, 2002. (齐凤阁编著.20 世纪中国版画文献，[M].人民美术出版社，2002).
69. Кулакова А. С. Иллюстрированные пособия по созданию агитационной графики второй половины XX века в КНР // Общество и государство в Китае. – 2019. – №2. – Электронный ресурс: https://cyberleninka.ru/article/n/illyustrirovannye-posobiya-po-sozdaniyu-agitatsionnoy-grafiki-vtoroy-poloviny-hh-veka-v-knr (дата обращения 14.08.2024).
70. Лай Цзин. Изготовление медных гравюр в Китае в 1980-х годах. – Педагогический университет Центрального Китая, 2021. (赖婧. 二十世纪八十年代中国铜版画创作研究[D].华中师范大学,2021. DOI: 10.27159/d.cnki.ghzsu.2021.001295).

71. Ли Инжуй. Эмоциональная конфигурация и гуманистический подход в современном гравюрном искусстве. – Северо-восточный педагогический университет. 2006 (李英睿．当代版画艺术的情感构形及人文关怀［D］．东北师范大学，2006).
72. Ли Итай. Суровый час: размышления о текущем статусе китайской гравюры // Изящные искусства. 1990(07) (李以泰．严峻的时刻——关于版画创作现状的思索［J］. 美术，1990(07)).
73. Ли Ифань. Тенденции развития современной китайской гравюры // Журнал Цзилиньского университета искусств. 1999 (04): 14-17. (李一凡. 中国现代版画的发展趋势[J].吉林艺术学院学报, 1999(04):14-17).
74. Ли Ишуай. Советские гравюры и китайский писатель Лу Синь // Культура и искусство. 2020. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskie-gravyury-i-kitayskiy-pisatel-lu-sin (дата обращения: 16.08.2024).
75. Ли Кэ. Супермаркет искусства // Китайское ремесло. 2010(2):16-19 (李科.艺术的超超市[J].中华手工, 2010(2):16-19).
76. Ли Мин. Китайский дух в современной китайской гравюре. – Китайская академия искусств, 2008 (李明. 中国当代版画中的中国精神[D].中国美术学院, 2008).
77. Ли Пинфань. Коллекция картин. – Издательство «Изобразительное искусство провинции Ляонин», 1988 (夏季风。刀下艺术等待复兴[J].艺术与投资,2006,(6)).
78. Ли Ся. Национальные особенности яньаньских гравюр на дереве во время антияпонской войны. – Сианьская академия изящных искусств, 2014 (李夏. 抗战时期延安木刻版画民族特色研究[D].西安美术学院, 2014).
79. Ли Сянвэй. Переход от идей к материальному: практический характер материала, применяемого при изготовлении гравюр // Исследования литературы и искусства. 1987 (01): 110-115 (李向伟．用物质材料去思考——兼论版画创作的物质实践性［J］．文艺研究，1987（01）：110-115).

80. Ли Сяохань. Архив китайской гравюры 1940–2003 гг. Аукционный дом China Guardian. Guangzhou International Auction Co., Ltd. – Пекин: Издательство «Народное изобразительное искусство», 2003 (中国嘉德广州国际拍卖有限公司编著 李小菡主编.1940-2003 中国版画典籍［M］. 北京：人民美术出版社，2003).
81. Ли Сяоши. Проникновение современной гравюры в рамки современного искусства // Художник. 2019(07): 32 (李小诗. 浅谈现代版画如何进入当代艺术[J].艺术家, 2019(07):32).
82. Ли Сяоши. Формальный язык современной гравюры // Художественное образование. 2019(14): 16-17 (李小诗. 基于现代版画形式语言的有关探讨[J]. 美术教育研究, 2019 (14):16-17).
83. Ли Хуа, Ли Шушэн. Пятьдесят лет зарождающемуся движению гравюрщиков в Китае, 1931-1981. [M]. – Ляонинское издательство изящных искусств, 1982. (李桦,李树声,马克.中国新兴版画运动五十年 1931—1981［M］.辽宁美术出版社, 1982).
84. Ли Хуа. Анализ особенностей и перспектив обучения искусству гравюры // Изобразительное искусство. 1985(01): 54-58 (李桦．版画教学的回顾与展望［J］. 美术研究，1985(01):54-58).
85. Ли Хуа. Краткий обзор особенностей гравюры «Саньбань» // Изобразительное искусство. 1982(02):29-30+21-42 (李桦．“三版”浅释［J］. 美术研究，1982(02):29-30+21-42).
86. Ли Цзяни. Исследование взаимосвязи между художественным языком цифровой печати и искусством живописи [D]. – Университет Шаньси, 2020. (李佳妮.数码版画艺术语言与绘画艺术的关系研究[D].山西大学, 2020).
87. Ли Цяо. Исследование и применение достижений современной полиграфии [J] // Исследование в области художественного образования. 2021. (李乔.当代版画创作研究及应用[J].美术教育研究, 2021).

88. Ли Чансин. Предварительное создание системы подготовки талантливых специалистов: президент Ху Ичуань и факультет гравюры Академии изящных искусств Гуанчжоу (1958-1966) [J] // Журнал изящных искусств. 2023 (李长兴.人才培养体系的初步构建：胡一川校长与广州美术学院版画系（1958-1966）[J].美术学报 ,2023).
89. Ли Чансинь. Формальный язык современной гравюры. – Шэньянский университет, 2016 (李昌新. 谈现代版画的形式语言[D].沈阳大学, 2016).
90. Ли Чжунсян. Современный статус развития гравюр в Китае. Итоги седьмой Национальной выставки изобразительного искусства «Китайская гравюра» // Искусство гравюры. 1990 (31) (李忠翔．对版画创作现状的思考——参加第七届全国美展版画评选有感［Ｊ］．版画艺术，1990 总第 31 期).
91. Ли Чжэнь. Локализация современных китайских гравюр: репрезентация, причины и трансцендентность // Художественная литература. 2021(12): 43-44, (李蓁. 中国现代版画的本土化：表征、成因与超越[J].美术文献, 2021(12):43-44. DOI: 10.16585/j.cnki.mswx.2021.12.013).
92. Ли Юньцзин. Исторические сведения о процветании современной гравюры. Собрания сочинений Ли Пинфаня // Друзья искусства. 1994(02): 46-47 (李允经. 现代版画繁荣的历史见证──读《李平凡文集》[J].美术之友, 1994(02):46-47).
93. Ли Юньцзин. История современной китайской гравюры (1930–2000 гг.). – Чанша: Издательство «Изящные искусства провинции Хунань», 2017 (李允经著．中国现代版画史 (1930-2000) ［Ｍ］. 长沙：湖南美术出版社，2017).
94. Ли Юньцзин. История современной китайской гравюры. – Тайюань: Издательство провинции Шаньси, 1996 (李允经著．中国现代版画史［Ｍ］. 太原：山西人民出版社，1996).
95. Лин Юньфэй. Контекст и процесс трансформации современной китайской гравюры // Художественная экспертиза. 2019(23):37-39 (凌云飞. 论中国当代版画的语境与转换[J].艺术评鉴, 2019(23):37-39).

96. Линь Чжаоцзюнь. Искусство черно-белых гравюр Кана Нина. – Аньхойский университет финансов и экономики, 2017 (林兆君. 康宁黑白木刻版画艺术研究[D].安徽财经大学,2017).
97. Ло Сянкэ. Тысячелетие развития китайской гравюры // Великолепие изобразительного искусства. 2010(03):9-11.2 (罗湘科. 千年中国版画[J].美术大观, 2010(03):9-11.2).
98. Лэй Ин. Развитие и популяризация современного искусства гравюры // Журнал Мяньянского педагогического университета. 2012. 31(01):125-128. (雷颖. 中国当代版画艺术的大众化发展道路[J].绵阳师范学院学报,2012,31(01):125-128. DOI: 10.16276/j.cnki.cn51-1670/g.2012.01.015).
99. Лю Кэсинь. О влиянии полиграфии на полиграфическое производство и новых идеях цифровой печати [J] // Трафаретная печать. 2023. (刘可心.论印刷术对版画的影响及数码版画新思路[J].丝网印刷, 2023).
100. Лю Синьси, Савицкая А.И. Коллекция советской ксилографии 1920–1930-х годов писателя Лу Синя и культурный обмен между Китаем и СССР // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – №2. – Ч. 1. – С. 390-395.
101. Лю Синьси. Советская ксилография 1920-х - 1930-х годов из коллекции Лу Синя и ее влияние на китайскую печатную графику XX века: диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3 [Место защиты: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова]. – Москва, 2023.
102. Лю Сяосюань и Чжу Хэ. Происхождение китайской гравюры. – Издательство «Изобразительное искусство провинции Хунань», 2006 (刘小玄、朱或编著．中国版画艺术源流［M］．湖南美术出版社，2006).
103. Лю Сяосюань. Истоки китайского искусства гравюры. [M]. – Издательство изобразительных искусств Хунани, 2006. (刘小玄,中国版画艺术源流［M］. 湖南美术出版社, 2006).

104. Лю Фу. Переплетение традиций и современности. Развитие современной гравюры // Художественное образование. 2021. (06): 188-191 (刘福. 传统与现代的交织——现代版画的发展研究[J].艺术教育, 2021(06):188-191).
105. Лю Фу. Современный поворот развития в историческом контексте китайских медных гравюр. – Северо-восточный педагогический университет, 2023. (刘福. 中国铜版画历史语境中的现代转向研究[D].东北师范大学,2023. DOI: 10.27011/d.cnki.gdbsu.2023.000059).
106. Лю Фу. Сочетание и инновации современных форм гравюры и традиционной китайской ксилографии // Художественное образование. 2020(03): 167-170 (刘福. 现代版画创作形式与中国传统木版画的契合及创新[J].艺术教育, 2020(03):167-170).
107. Лю Фу. Сочетание и инновации современных форм гравюры и традиционной китайской ксилографии // Художественное образование. 2020, (03): 167-170 (刘福. 现代版画创作形式与中国传统木版画的契合及创新[J].艺术教育, 2020(03):167-170).
108. Лю Хуади. Развитие учебных программ по графическому дизайну в новую эпоху Китая. – Нанкинский университет искусств, 2017 (刘花弟. 新时期中国平面设计教育课程与教学发展研究[D].南京艺术学院, 2017).
109. Лю Цзяши.Сочетание и применение цифровой печати и ксилографии в создании комплексной полиграфии [D]. – Шэньянский педагогический университет, 2019. (刘佳石.综合版画中数码版画与木版画在创作中的结合与运用[D].沈阳师范大学, 2019).
110. Лю Чэнчуань. Переживания и дух солдат на гравюрах. О влиянии Лу Синя на развитие современной гравюры // Великолепие изобразительного искусства. 2012(10): 41 (刘承川. 版画情怀刀锋战士——论鲁迅对现代版画发展的影响[J].美术大观, 2012(10):41).
111. Лю Чэньфэй, Ван Хань, Лю Цзе и др. Инновационное развитие современной гравюрной анимации, а также анализ особенностей древнего и современного

искусства гравюры // Дом театра. 2018(23): 130+132 (刘宸非, 王晗, 刘洁等. 浅谈古今版画艺术与现代版画动画的创新发展[J].戏剧之家, 2018(23):130+132).

112. Лю Шэнлин. Эмпирический анализ практического преподавания искусства изготовления гравюры на дереве на примере «Фестиваля гравюры» // Форум образования и культуры. 2022. 14(05):136-140 (刘盛玲. 木刻版画课程实践教学实证分析——以“版画中的节日”为例[J].教育文化论坛, 2022. 14(05):136-140).
113. Лян Фаньсяо. Исследование применения метода, основанного на задачах, на курсах гравюры по специальностям изобразительного искусства - на примере Академии изящных искусств Чжаоцина [J] // Исследование в области художественного образования. 2022. (梁方晓.任务驱动法在美术学专业版画课程中的应用研究——以肇庆学院美术学院为例[J].美术教育研究, 2022).
114. Лян Юэ. Трудности выбора: оценка современных китайских гравюр // Обозреватель изобразительного искусства. 1996 (12) (梁越．困境中的媪尬一一对中国当代版画的断想［ＪＬ美术观察，1996(12)).
115. Ляо Лэй. История развития и современный статус гравюры в провинции Гуанси // Гэхай. 2023(04): 102-108 (廖磊. 广西现代版画的发展历程及现状思考[J].歌海, 2023(04):102-108).
116. Ляо Сяоянь. Об иррациональных факторах в языке современной китайской медной гравюры // Искусство и время. 2009. №354(02): 39-42 (廖笑焱. 论现当代中国铜版画语言中的非理性因素[J].美与时代(下半月), 2009. №.354(02):39-42).
117. Ма Сюэдун. Весенний аукцион 2014. Причины возникновения трудностей в области современного искусства // Инвестиции и финансовое управление. 2014(13):96-97 (马学东.2014 春拍，当代艺术为何难有作为[J].投资与理财. 2014(13):96-97).
118. Ма Цзыюе, Вострикова Е.А. Советско-китайский культурный обмен в 1930-1940-е годы и становление новой китайской гравюры // Декоративное

искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 2. – Ч.1. – С. 398-403.

119. Ма Цзыюе. Влияние советской гравюры на развитие китайской гравюры // Россия-Китай. Диалог пластических искусство. – Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 362-368.
120. Ма Цзыюе. Советская гравюра как отражение социальной истории СССР // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – №1. – Ч.1. – С. 332-336.
121. Ма Цзыюе. Советская ксилография 1920-х годов на примере творчества ведущих художников Москвы и Петрограда-Ленинграда // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 4. – Ч.2. – С. 252-257.
122. Ма Цзыюе. Традиционная китайская новогодняя картина няньхуа и современная гравюра // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 92-97.
123. Ма Цзыюе. Традиционная китайская новогодняя картина няньхуа и современная гравюра // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва, РГХПУ им. С.Г.Строганова, 2023. – С. 92-97.
124. Ма Цзыюэ. Семнадцать лет основания Китайской Народной Республики (1949–1966 гг.) // Изготовление цветной гравюры, 2019 (马紫悦.“建国十七年(1949--1966)” 彩色版画创作研究[D], 2019).
125. Малайский и корейский языки. Исследование по созданию стиля гравюры (1978-1989) [D]. – Центрально-Китайский педагогический университет, 2017. (马语韩.风情版画创作研究（1978-1989）[D].华中师范大学, 2017).
126. Мао Цзюнъянь. Строгость и естественность художественного стиля: исследование художественного творчества Ван Вэйсиня // Изящные

искусства. 1987 (10) (毛君炎．严谨、朴质的艺术风格——试谈王维新的版画艺术［J］．美术，1987(10)).

127. Неглинская М.А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. – М.: Институт востоковедения РАН, Издательство «Спутник +», 2022. – 340 с.
128. Оуян Хун. Осенний перегной, питающий весенние растения // Журнал Педагогического университета Центрального Китая. 2004 (欧阳红. 化作春泥更护花[D].华中师范大学, 2004).
129. Оуян Хун. Осенний перегной, питающий весенние растения. Теория преподавания техники изготовления гравюры профессора Вэй Цяня // Журнал Педагогического университета Центрального Китая. 2004 (欧阳红．化作春泥更护花一一魏谦教授版画教学论及成果研究［D］．华中师范大学，2004).
130. Пан Юэлей. Организация и практика курсов гравюры в рамках художественного образования в высших педагогических колледжах и университетах [J] // Китайская упаковка. 2020.(庞跃雷.高等师范院校美术教育专业版画课程的设置与实践[J].中国包装, 2020).
131. Парадигмы в области современного искусства китайской гравюры. Пересмотр подхода 1978 – 1985 гг., основанного на реализме и стремлении к передаче местной специфики // Культурная дискуссия. 2008 (01): 144-146 (中国现代版画范式研究一一重新审视 1978——1985 年的“乡土写实与风情描绘”［J］．文艺争鸣，2008（01）：144-146).
132. Пэн Фан. Изменения в эстетической ценности современных китайских гравюр // Культура и просвещение. 2013(16):64-65 (彭芳. 中国现代版画审美价值的转变[J].文教资料,2013(16):64-65).
133. Пяо Юнъюй. Методы обработки изображений для трафаретной печати. – Яньбяньский университет, 2014 (朴泳宇. 丝网版画创作中图像处理技法的应用研究[D].延边大学, 2014).

134. Раздольская В. Мазерель. – Л.-М.: Искусство, 1965. – 144 с.
135. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1982). – Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина», 1983 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1982［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1983).
136. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1983). – Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина», 1984 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1983［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1984).
137. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1984). – Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина», 1985 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1984［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1985).
138. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1985). – Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина», 1986 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1985［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1986).
139. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1986). – Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина», 1987 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1986［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1987).
140. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1987). – Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина», 1988 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1987［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1988).
141. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1988-1989). – Ляонин. Издательство «Изящные

искусства провинции Ляонина», 1990 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1988-1989［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1990).

142. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1990). – Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина», 1991 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1990［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1991).
143. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1991). – Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1992 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1991［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1992).
144. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1992). – Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина», 1993 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1992［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1993).
145. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Искусство эстампа. Выпуск 5. 1994 (中国版画年鉴编辑委员会版画艺术，第 5 期，1994).
146. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Каталог лучших работ Шестой всекитайской выставки произведений искусства (эстамп). Каталог работ Второй всекитайской выставки гравюр «Саньбань» (гравюра на меди, литография, гравюра на шелке). Ежегодник «Китайские гравюры» (1985). – Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1986 (中国版画年鉴编辑委员会．第六届全国美术作品展览优秀作品（版画部分）图录、全国第二届三版（铜版画、石版画、丝网版画）展览作品图录．中国版画年鉴 1985［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1986).
147. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Каталог лучших работ Седьмой всекитайской выставки произведений искусства (эстамп). Ежегодник «Китайские гравюры» (1990). – Ляонин: Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1991 (中国版画年鉴编辑委员会．第七届全

国美展版画展图录．中国版画年鉴 1990［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1991).

148. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Каталог работ Седьмой всекитайской выставки гравюр. Каталог Первой всекитайской выставки гравюр «Саньбань» (гравюра на меди, литография, гравюра на шелке). Ежегодник «Китайские гравюры» (1982). – Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1983 (中国版画年鉴编辑委员会．第七届全国版画展览作品图录、全国首届（铜版画、石版画、丝漏画）“三版” 展览作品图录．中国版画年鉴 1982［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1983).
149. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Каталог работ Восьмой всекитайской выставки гравюр. Ежегодник «Китайские гравюры» (1984). – Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1985 (中国版画年鉴编辑委员会．第八届全国版画作品展览作品图录．中国版画年鉴 1984［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1985).
150. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Каталог работ Девятой всекитайской выставки гравюр. Ежегодник «Китайские гравюры» (1987). – Ляонин: Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина», 1988 (中国版画年鉴编辑委员会．第九届全国版画展览图录．中国版画年鉴 1987［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1988).
151. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Каталог работ Десятой всекитайской выставки гравюр. Ежегодник «Китайские гравюры» (1991). – Ляонин: Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина», 1992 (中国版画年鉴编辑委员会．第十届全国版画作品展览图录．中国版画年鉴 1991［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1992).
152. Речь Си Цзиньпина на симпозиуме по сохранению и развитию культурного наследия 03. 06. 2023. Электронный ресурс: http://russian.china.org.cn/china/txt/2023-06/03/content_86244334.htm (дата обращения 14.08.2024).

153. Салливан М. (пер. Сюй Цзянь). История китайского искусства. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2014. – 350 с. (［英］迈克尔·苏利文著．中国艺术史［M］. 徐坚译．上海：上海人民出版社，2014).

154. Салливан М. (пер. Чэнь Вэйхэ и Цянь Ганнань). Китайское искусство и художники XX века (часть 1 и часть 2). – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2013. – 610 с. (［英］迈克尔·苏利文著．２０世纪中国艺术与艺术家（上、下）［M］. 陈卫和、钱岗南译．上海：上海人民出版社，2013).

155. Салливан М., Цийи Лю, Зильбергельд Дж. Китайская живопись // Британская энциклопедия. 2021. Электроныый ресурс: https://www.britannica.com/art/Chinese-painting (дата обращения: 16. 08. 2024).

156. Сапего И. Образный строй графики Мазереля // Искусство. 1961. № 8.

157. Се Ицзян. Гравюры этнических меньшинств в провинции Сычуань. – Юго-западный университет Миньцзу, 2021. (谢义江. 四川少数民族题材版画研究[D].西南民族大学, 2021.DOI: 10.27417/d.cnki.gxnmc.2021.000088).

158. Син Юаньюань. Даилог с Хоу Юньханем // Художественная литература. 2018(2): 4 (邢媛媛, 侯云汉. 侯云汉访谈[J].美术文献, 2018(2):4).

159. Синь Дянь. Проникновение и развитие искусства каллиграфии и гравировки печатей в художественный язык современной китайской гравюры // Художественная литература. 2021(05): 7-8 (辛钿. 书法、篆刻对中国现代版画艺术语言的渗透与开拓[J].美术文献, 2021(05):7-8).

160. Су Чжэнвэнь. Исследование художественного духа дворовой живописи в эпоху Северной Сун. – Сычуаньский педагогический университет, 2016 (苏正文. 北宋院体画艺术精神研究[D].四川师范大学, 2016).

161. Сун Сылинь. Развитие инновационного мышления студентов в ходе обучения искусству гравюры // Художественное образование. 2020 000(005):108-109 (宋思霖. 高校版画教学如何培养学生的创新性思维研究[J]. 美术教育研究，2020 000(005):108-109).

162. Сун Юаньвэнь. Практика и возможные варианты реформирования в сфера обучения искусству гравюры // Изобразительное искусство. 1987(03) (宋源文．版画教学的经验与改革设想［Ｊ］．美术研究，1987(03)).

163. Сунь Ижун. Исследование тематики современной гравюры в Северо-Восточном Китае с точки зрения массовой эстетики (1946-1999 гг.). – Северо-восточный педагогический университет, 2023. (孙一溶. 群众美学视域下东北现代版画的主题流变研究（1946-1999）[D].东北师范大学, 2023. DOI: 10.27011/d.cnki.gdbsu.2023.000006).

164. Сунь Июй. Влияние советской гравюры на китайское изобразительное искусство: хроника появления первых гравюр в СССР // Изобразительное искусство и торговля. 2014(02). (*孙以煜*，《中国美术的苏联版画情结–苏联版画原拓收藏纪事. 美术与市场, 2014(02).

165. Сунь Хунлунь. Современный статус и тенденции будущего развития искусства гравюры в Китае // Художественная критика. 2019. 586(11): 16-17+30 (孙泓伦. 浅论中国版画艺术概貌及发展趋势[J].艺术评, 2019. 586(11):16-17+30).

166. Сунь Юаньюань, Чжан Цзюнь. Применение гравюры в художественном образовании в колледжах и университетах [J] // Красота и время. 2023(孙媛媛,张军.版画在高校美术教育中的应用[J].美与时代(中), 2023).

167. Сюй Бин. Переосмысление различных направлений живописи и новые тенденции развития // Редакционный комитет ежегодника «Китайский эстамп». 1988-1989; Ляонин. Издательство «Изобразительное искусство провинции Ляонин». 1990-91 (徐冰．对复数性绘画的新探索与再认识．中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1988-1989［Ｍ］．辽宁：辽宁美术出版社，1990.91).

168. Сюй Цзян. Трудности поиска. Путь китайской художественной гравюры. – Издательство Китайской академии искусств, 2011 (徐江．《重负与重觅——中国美院版画之路》［Ｍ］. 中国美术学院出版社．2011).

169. Сюн Ин. Китайские гравюры в современном контексте. – Педагогический университет Центрального Китая, 2008 (熊莺. 当代语境中的中国版画[D].华中师范大学, 2008).

170. Сюн Ниннинг, Лай Шенген. Базовый курс полиграфии, идеологических и политических исследований и практики [J] // Наука, образование и культура. 2022. (熊宁宁,赖生根.版画基础课程思政探索和实践[J].科教文汇, 2022).

171. Ся Лифэн. Искусство ждет возрождения // Искусство и инвестиции. 2006(6) (夏季风。刀下艺术等待复兴[J]. 艺术与投资, 2006,(6))

172. Сяо Фупин. Множественное сосуществование. Культурная и эстетическая ориентация китайской гравюры в 1980-х годах // Журнал Университета Шаоян. 2020. 19 (02): 25-31 (肖付平．多元共存：1980 年代中国版画的文化形态及审美取向［J］. 邵阳学院学报（社会科学版, 2020. 19（02）：25-31).

173. Сяо Фупин. Множественное сосуществование. Культурная и эстетическая ориентация китайской гравюры в 1980-х годах // Журнал Университета Шаоян (социальные науки). 2020. 19 (02): 25-31 (肖付平. 多元共存:1980 年代中国版画的文化形态及审美取向[J]. 邵阳学院学报(社会科学版), 2020,19(02):25-31).

174. Тан Сюань. Выражение силы и мягкости. – Педагогический университет провинции Шэньси, 2017 (汤璇. 刚与柔的表现[D].陕西师范大学, 2017).

175. Тан Цюаньшу. Итоги ежегодной конференции государственных высших художественных учебных заведений, посвященной искусству гравюры, а также актуальные вопросы в области наставничества для студентов. 2004 (谭权书．全国高等美术院校版画年会的回顾及导师制改革的新课题．2004).

176. Тань Пин. 30 лет запутанности. Размышления на тему творчества Кете Кольвиц // Художественное образование. 2010 (01): 68-69 (谭平．30 年的“纠结”——我与柯勒惠支［Ｊ］．美术教育研究，2010（01）：68-69).

177. Тао Цзинь. Институциональные выставки гравюры в Китае. Национальные выставки гравюры (1954–2012 гг.). – Академия изящных искусств

Педагогического университета Центрального Китая, 2014 (陶金．中国“制度性” 版画展览研究一一以全国版画作品展览（1954-2012）为例［D］．华中师范大学美术学院，2014).

178. Трансцендентность и расщепление Обзор китайской гравюры 20-го века / Под ред. Ци Фэнгэ. [M]. – Народное издательство изобразительного искусства, 2006. (齐凤阁编著.超越与裂变-20 世纪中国版画论评［M］.人民美术出版社，2006).

179. Тянь Фанмин. О трансформации китайской гравюры в середине 1980-х годов [D]. – Сианьская академия изящных искусств, 2012. (田芳铭.论 80 年代中期中国版画的转型[D].西安美术学院, 2012).

180. Тянь Фанмин. О трансформации китайской гравюры в середине 1980-х годов. – Сианьская академия изящных искусств, 2012 (田芳铭．论８０年代中期中国版画的转型［D］．西安美术学院，2012)

181. У Ифань, Цзинь Сяоминь. Исследование коннотации и развития искусства гравюры [J] // Художественная оценка. 2019. (武怡帆,金小民.版画艺术内涵及发展研究[J].艺术评鉴, 2019).

182. У Цзидэ. Основные концепции гравюрной композиции // Новое искусство. 1990 (04) (邬继德．版画构成的基本观念［J］. 新美术，1990(04)).

183. У Яньфэй. Гравюра - красота черно-белых знаков [J] // Выявление и оценка культурных реликвий. 2023. (武艳飞.版画——黑白印痕之美[J].文物鉴定与鉴赏, 2023).

184. Файнберг Дж. (пер. Чэнь Ин, Яо Ган и Чжэн Няньти). История искусства с 1940 г. по настоящее время. – Шанхай: Издательство Шанхайской академии социальных наук, 2015. (［美］乔纳森·费恩伯格著．艺术史：1940 年至今天［M］．陈颖、姚岗、郑念缇译. 上海：上海社会科学院出版社，2015).

185. Фан Цянь. Исследование, посвященное всестороннему обучению гравюре в художественных классах колледжей и университетов [J] // Красота и время. 2019. (方倩.综合版画在高校美术课堂中的教学研究[J].美与时代(中), 2019).

186. Фан Шумей. Расширение границ полиграфии в контексте новых технологий [J] // Новая область красоты. 2024.(范书媚.新技术语境下版画边界的延伸[J]. 新美域, 2024).
187. Фань Минь. Учебный курс по гравировке на меди. – Издательство «Образование провинции Хэбэй», 2006 (范敏著．铜版画教程［M］．河北教育出版社，2006).
188. Фань Мэн. История современной китайской гравюры. – Пекин: Издательство «Китайская молодежь», 1997 (范梦著．中国现代版画史［M］. 北京：中国青年出版社，1997).
189. Фэн Бои. Руины реальности и визуальные ошибки: визуальная стилистика Су Синьпина // Обозреватель изобразительного искусства. 2019(08):104-109+2 (冯博一. 现实墟，视觉误——苏新平的视觉修辞[J].美术观察, 2019(08):104-109+2).
190. Фэн Миньшэн. Возвращение и трансцендентность китайского современного искусства в эпоху образов // Изящные искусства. 2018(6):13 (冯民生.“图像时代” 中国当代美术的回归与超越[J]. 美术，2018(6):13);
191. Фэн Ши. Историческое построение будущего как культурная позиция художественного музея. Пример исторических исследований и кураторской практики Сычуаньского художественного музея // Современное искусство. 2019, (11): 124- 126 (冯石. 历史性的未来建构作为美术馆的文化立场——以四川美术馆馆藏版画体系的史学研究与策展实践为例[J].现代艺术, 2019(11):124-126);
192. Ху Бинь. Современная трансформация и международные исследования в области искусства китайской гравюры. – Шэньчжэнь: Издательство «Хайтянь», 2014 (胡斌. 略论中国版画的跨界探索和当代转型[A]年中国版画年鉴[C].深圳：海天出版社，2014).

193. Ху Вэнь. Этапы развития современной гравюры в провинции Сычуань // Современное искусство. 2022, (01): 116-118 (胡文. 四川当代版画发展分期研究[J].现代艺术, 2022(01):116-118);

194. Ху Танлян. От острия пламени к романтическому лиризму. – Столичный педагогический университет, 2014 (胡堂亮. 从烽火刀锋到浪漫抒情[D].首都师范大学, 2014).

195. Ху Танлян. От острия пламени к романтическому лиризму. – Столичный педагогический университет, 2014 (胡堂亮. 从烽火刀锋到浪漫抒情[D].首都师范大学, 2014).

196. Ху Цзиндэ. Значение картин Ван Вэйсиня. Анализ современного развития западной живописи в Китае // Мир литературы и искусства. 2015(05):12-21 (胡敬德．王维新绘画之义涵——一个有关中国西画现代性生成之个案分析［J］. 艺苑，2015（05）：12-21);

197. Ху Чао. Применение древнекитайского искусства гравюры в создании современных экслибрисов. – Хунаньский университет науки и технологий, 2015 (胡超. 中国古版画艺术在现代藏书票创作中的运用研究[D].湖南科技大学, 2015).

198. Хуан Синься. Тенденции создания китайской гравюры в новую эпоху // Вестник Юньянского педагогического колледжа. 2002(05):125-127 (黄新霞. 新时期中国版画创作动向研究[J].郧阳师范高等专科学校学报, 2002(05):125-127);

199. Хуан Шаоинь. Гибкость в создании медных гравюр // Китайская гравюра. 1996(12) (黄少垠．试论铜版画创作中的灵变性［Ｊ］．中国版画第十期，1996 年 12 月);

200. Хуан Ян. Исследование искусства Ли Хуа. – Центральная академия изящных искусств, 2014 (黄洋. 李桦艺术与教育研究[D].中央美术学院, 2014).

201. Хэй Цичжан, Чжан Кэ, Ду Сунжу и др. Мировая история гравюры. – Пекин: Издательство «Народное изобразительное искусство», 2004 (黑崎彰（日）、张珂、杜松儒等著．世界版画史［M］. 北京：人民美术出版社，2004).
202. Цао Лицю. Начало развития рынка гравюры в Китае // Рынок искусства. 2012(05): 55-57 (曹丽秋. 中国版画市场日渐启动[J].艺术市场, 2012(05):55-57);
203. Цао Хуэйцинь. Возникновение и развитие искусства гравюры в Китае. Комментарий к работе «История современной китайской гравюры: 1930-2000 годы» // Образование Китая. 2023(08): 146 (曹惠琴. 中国新兴版画运动及其发展——评《中国现代版画史：1930-2000》[J].中国教育学刊, 2023(08):146);
204. Цао Хуэйцинь. Возникновение и развитие искусства гравюры в Китае. Комментарий к работе «История современной китайской гравюры: 1930-2000 годы» // Образование Китая». 2023 (08):146 (曹惠琴. 中国新兴版画运动及其发展——评《中国现代版画史：1930-2000》[J].中国教育学刊, 2023(08):146);
205. Цао Цзяньфэн. Искусство изготовления гравюры на меди. – Пекин: Издательство Китайской академии искусств, 1991 (曹剑峰著．铜版画艺术［M］. 北京：中国美术学院出版社，1991).
206. Цзи Жань. Реальность и современность: развитие и эволюция гравюры на дереве в Обществе современных гравюр // Изящные искусства. 2023(05): 95-104 (冀然. 现实与现代——“现代版画会”木刻创作的发展与演化[J].美术学报, 2023(05):95-104);
207. Цзи Жань. Реальность и современность: развитие и эволюция гравюры на дереве в Обществе современных гравюр // Изящные искусства. 2023(05): 95-104 (冀然. 现实与现代——“现代版画会”木刻创作的发展与演化[J].美术学报, 2023(05):95-104).
208. Цзоу Ляньлянь. Происхождение водной печати и гравюры на дереве в Сучжоу. – Университет Сучжоу, 2010 (邹莲莲. 苏州水印木版画源流研究[D].苏州大学, 2010).

209. Цзоу Юэцзинь. Новая история китайского искусства 1949-2000. [M.]. – Издательство изобразительных искусств Хунани, 2002. (邹跃进:《新中国美术史 1949-2000》［M］.湖南美术出版社, 2002 年).

210. Цзя Вэй. Художественные особенности традиционной китайской новогодней гравюры на дереве няньхуа и их эволюция в современной гравюре. – Ляонинский педагогический университет, 2011 (贾薇. 中国传统木版年画的艺术特色及其对现代版画的启示[D].辽宁师范大学,2011).

211. Цзян Лу. Коллекция Международной биеннале гравюры Гуаньлань. – Харбин: Издательство «Изобразительное искусство провинции Хэйлунцзян», 2019:6 (姜陆. 观版画春澜[A].徐里，苏新平编.2019 观澜国际版画双年展作品集[C]. 哈尔滨：黑龙江美术出版社，2019:6).

212. Цзяо Лэй. Техника современной китайской гравюры. – Китайская академия искусств, 2020. (焦磊. 中国近现代版画“技术”研究[D].中国美术学院, 2020. DOI: 10.27626/d.cnki.gzmsc.2020.000030).

213. Цзяо Лэй. Техника современной китайской гравюры. – Китайская академия искусств, 2020. (焦磊. 中国近现代版画“技术”研究[D].中国美术学院, 2020. DOI: 10.27626/d.cnki.gzmsc.2020.000030).

214. Ци Фэнге, Чжоу Шаобинь. История современной гравюры на Тайване // Журнал Цзилиньского университета искусств. 1995(01): 67-71 (齐凤阁, 周绍斌. 台湾现代版画编年纪事[J].艺圃(吉林艺术学院学报), 1995(01):67-71).

215. Ци Фэнгэ, Чжоу Шаобинь. Современная интерпретация концептуального и языкового элементов. Анализ медной гравюры Вэй Цяня // Изящные искусства. 2000(10): 56-59+66-67 (齐凤阁，周绍斌．观念和语言的现代演绎——魏谦铜版画艺术述评［Ｊ］．美术，2000（10）：56-59+66-67).

216. Ци Фэнгэ. Анализ гравюрного искусства Чэнь Тяньжаня // Журнал Шэньчжэньского университета (гуманитарные и социальные науки). 2000(05):94-98 (齐凤阁. 陈天然版画艺术论析[J].深圳大学学报(人文社会科学版), 2000(05):94-98).

217. Ци Фэнгэ. Знаки века. Художественные достижения и академический вклад Вана Ци // Изобразительное искусство. 2017(02):48-57. (齐凤阁. 世纪刻痕——王琦的艺术成就与学术贡献[J].美术, 2017(02): 48-57. DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.002753).
218. Ци Фэнгэ. История современной китайской гравюры (1931–1991 гг.). – Издательство «Изобразительное искусство Линнань», 2010 (齐凤阁著．中国现代版画史 (1931-1991) ［M］. 岭南美术出版社，2010).
219. Ци Фэнгэ. Китайская литература XX века: искусство лубочных картин. – Пекин: Издательство «Народное изобразительное искусство», 2002 (齐凤阁主编．２０世纪中国版画文献［M］. 北京：人民美术出版社，2002).
220. Ци Фэнгэ. Контекстная трансформация китайской гравюры в XX веке // Исследования литературы и искусства». 1997 (06): 116-131 (齐凤阁．二十世纪中国版画的语境转换［J］．文艺研究，1997（06）：116-131).
221. Ци Фэнгэ. Особенности китайских гравюр в XX веке // Обозреватель изобразительного искусства. 2001(08): 44-46 (齐凤阁．２０世纪的中国版画研究［J］．美术观察，2001（08）：44-46).
222. Ци Фэнгэ. Путь и творчество Ли Цюня в искусстве // Изящные искусства. 2012(04): 52–59. (齐凤阁.力群的艺术道路与创作[J].美术,2012(04):52-59.DOI:10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.2012.04.008).
223. Ци Фэнгэ. Размышление о развитии китайской гравюры за последние 30 лет с трех сторон // Изящные искусства. 2009(03): 86-92 (齐凤阁．30年版画反思的三维视角［J］．美术，2009（03）：86-92).
224. Ци Фэнгэ. Современная форма академической гравюры // Мир искусства. 2002(01): 7–9 (齐凤阁．学院版画的现代形态［J］．美苑，2002（01）：7-9).
225. Ци Фэнгэ. Трансформация гравюры в переходный период // Обозреватель изобразительного искусства. 1997(05):12-13 (齐凤阁．转型期版画的转型［J］．美术观察，1997(05):12-13).

226. Ци Фэнгэ. Трансцендентность и дезинтеграция: рассуждения о китайской гравюре XX века. – Издательство «Народное изобразительное искусство». 2006 (齐凤阁著．超越与裂变——２０世纪中国版画论评［Ｍ］. 人民美术出版社，2006).

227. Ци Фэнгэ. Художественные поиски и теоретическое мышление Чао Мэй // Журнал Шэньчжэньского университета (гуманитарные и социальные науки). 2012. 29(02):149-154 (齐凤阁. 晁楣的艺术追求及理论思考[J].深圳大学学报(人文社会科学版), 2012. 29(02):149-154).

228. Ци Фэнгэ.Исследование китайской гравюры 20-го века [J] // Художественное наблюдение. 2001(08):44-46. (齐凤阁.20 世纪的中国版画研究[J].美术观察, 2001(08):44-46).

229. Цю Чжэнлунь. Новые тенденции на рынке современного искусства // Рынок культуры. 2009(5):5-5 (邱正伦.匿拍：当代艺术市场的新趋势[J].文化市场, 2009(5):5-5).

230. Цянь Хайюань. Некоторые тезисы художественного движения «85» // Изящные искусства. 1992(Z2) (钱海源．“８５美术新潮”的若干论点［Ｊ］. 美术，1992(Z2)).

231. Червова Н.А. Современная китайская гравюра: 1931-1958. – Москва: Издательство восточной литературы, 1960. – 169 с.

232. Червова Н.А. Современная китайская гравюра: 1931-1958. – Москва: Издательство восточной литературы, 1960. – 169 с.

233. Чжан Бо. Практика создания гравюры под влиянием концепций современного искусства. – Цзилиньский университет, 2022. (张博. 探析现代艺术理念影响下的版画艺术实践创作[D].吉林大学, 2022. DOI: 10.27162/d.cnki.gjlin.2022.005821).

234. Чжан Дада. Анализ искусства гравюры и его творческих элементов [J] // Шанхайская упаковка. 2023. (张妲妲.版画艺术及其创作要素分析[J].上海包装, 2023).

235. Чжан Дяньюй. Краткая история развития медной гравюры // Новое искусство. 1987(01): 61-63 (张奠宇．铜版画简史［Ｊ］. 新美术，1987(01):61-63).

236. Чжан Дяньюй. Краткая история развития медной гравюры // Новое искусство. 1987(03):51-56+72 (张奠宇．铜版画简史［Ｊ］. 新美术，1987(03):51-56+72).

237. Чжан Ифань. Методы преподавания Ван Вэйсиня технике изготовления медной гравюры. – Центральная академия изящных искусств, 2012 (张一凡．王维新铜版画教学研究［Ｄ］．中央美术学院，2012).

238. Чжан Синьин. Наследовать старое и открывать пути новому: Анализ китайских гравюр 1950-х —1980-х годов с точки зрения морфологии // Заповедник искусства. 2007(02): 79-83 (张新英．承前启后——从形态学角度分析 20 世纪 50-80 年代初的中国版画［Ｊ］．美苑，2007（02）：79-83).

239. Чжан Тинтин. Исследование интеграции и инноваций цифровой и традиционной полиграфии [J] // Красота и время. 2019. (张婷婷.关于数字版画与传统版画的融合与创新研究[J].美与时代(中), 2019).

240. Чжан Хао, Ван Цзюньянь. Исследование применения новых медиа в создании печатных работ в эпоху цифровых технологий [J] // Научно-техническая информация. 2021. (张昊,王君妍.数字时代新媒体在版画艺术创作的应用研究[J].科技资讯, 2021).

241. Чжан Хао. Развитие современного китайского искусства гравюры // Художественная экспертиза. 2021(35):133-135 (张浩. 中国当代版画艺术的发展[J].艺术品鉴, 2021(35):133-135).

242. Чжан Явэнь. Ценность тематики работ на национальной выставке гравюры (период 2002-2014 гг.). Ухань. Магистерская диссертация. Центрально-Китайский педагогический университет, 2015:5 (张亚雯. 全国版画作品展（2002-2014）创作题材价值去想研究[D].武汉：华中师范大学硕士论文，2015:5).

243. Чжао Жуйчунь. Структура обучения искусству гравюры // Новое искусство. 1981(02):30-36 (赵瑞椿. 版画教学结构初探［Ｊ］. 新美术，1981(02):30-36).
244. Чжао Жуйчунь. Чжао Жуйчунь. Структура обучения искусству гравюры // Новое искусство. 1982(03):55-56 (赵瑞椿. 版画教学结构初探［Ｊ］. 新美术，1982(03):55-56).
245. Чжао Синъюань. Проявление традиционной региональной культуры в современной гравюре провинции Юньнань // Журнал Юньнаньского университета искусств. 2023(03):100-107. (赵星垣.现代云南版画中的传统地域文化运用与现代性再造[J].云南艺术学院学报, 2023,(03):100-107.DOI:10.16230/j.cnki.yyxb.2023.03.013).
246. Чжао Тяньюй. Реалистическое выражение на китайской гравюре и укрепление духа Лу И. – Северо-восточный педагогический университет, 2022. (赵天宇. 中国版画的现实性表达与鲁艺精神的根植[D].东北师范大学, 2022. DOI: 10.27011/d.cnki.gdbsu.2022.000094).
247. Чжао Тяньюй. Реалистическое выражение на китайской гравюре и укрепление духа Лу И. – Северо-восточный педагогический университет, 2022. (赵天宇. 中国版画的现实性表达与鲁艺精神的根植[D].东北师范大学,2022. DOI: 10.27011/d.cnki.gdbsu.2022.000094).
248. Чжао Хайпэн. Развитие китайской печати водяных знаков // Мир искусства. 1991(03):9-12 (赵海鹏. 中国水印版画发展概述[J].美苑, 1991(03):9-12).
249. Чжао Хунбинь. Перспективы цифровых технологий и полиграфического искусства [J] // Применение интегральной схемы. 2022.39(10):274-275. (赵宏斌.数码技术与版画艺术的展望[J].集成电路应用, 2022.39(10):274-275. DOI:10.19339/j.issn.1674-2583.2022.10.126).
250. Чжао Чжэнгуан. Практическое изучение гравюры Хуэйпай при преподавании и применении художественных курсов в колледжах и университетах [J] // Журнал Хуаншаньского университета. 2022. (赵正光.徽派版画在高校艺术课教学运用中的实践探索[J].黄山学院学报, 2022).

251. Чжоу Сики. Исследование выразительности цифровой печати в творчестве [D]. – Шэньянский университет, 2021. (周思奇. 数码版画在创作中的表现性研究[D].沈阳大学, 2021. DOI:10.27692/d.cnki.gsydx.2021.000248).

252. Чжоу Сики.Исследование выразительности цифровой печати в творчестве [D]. – Шэньянский университет, 2021. (周思齐.数码版画在创作中的表现性研究[D].沈阳大学, 2021).

253. Чжоу Цзюй. Эволюция и развитие языка китайского искусства гравюры за 40 лет действия политики реформ и открытости // Журнал Шэньчжэньского университета (гуманитарные и социальные науки). 2019. 36(03): 153-160 (周举. 改革开放 40 年中国版画艺术语言的演变与发展[J].深圳大学学报(人文社会科学版), 2019. 36(03):153-160).

254. Чжоу Шуан, Ван Хэнчжань. Построение и практика модели обучения гравюре “от осознанности к уверенности в себе" [J] // Исследование в области художественного образования. 2020. (周爽,王恒战.“从自觉到自信”版画教学模式的建构与实践[J].美术教育研究, 2020).

255. Чжу Ци. Мудрость и трансцендентность: Ван Вэйсинь и его живопись // Искусство Китая. 1999(01):3-5 (朱琦． 慧悟与超越——王维新其人其画［J］. 中国艺术，1999（01）：3-5).

256. Чжу Чэн. Разрушение традиций - кросс-медийные возможности современной полиграфии [J] // Современные художники. 2023. (朱橙.传统的内爆——当代版画的跨媒介可能[J].当代美术家, 2023).

257. Чжун Сюэвэнь. Лу Синь и современная китайская гравюра. – Юньнаньский педагогический университет, 2018 (钟雪雯. 鲁迅与中国现代版画[D].云南师范大学, 2018).

258. Чжэн Синцю. Стратегия группы и мнение общества. Общество современной гравюры Гуанчжоу в 1930-е годы // Изящные искусства. 2021(11): 92-98. (郑星球. 群体策略与民间视角——20 世纪 30 年代的广州现代版画会[J].美术, 2021(11):92-98. DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.006563).

259. Чжэн Циньянь. Теория традиционного китайского художественного образования. – Столичный педагогический университет, 2014 (郑勤砚. 中国传统美术教育理论研究[D].首都师范大学, 2014).

260. Чэн Юаньюань. Анализ влияния идей Новой Лейпцигской школы, оказанного на современную китайскую масляную живопись с точки зрения сюрреализма. – Педагогический университет Цюйфу, 2017 (程远远. 从超现实主义角度浅析新莱比锡画派对中国当代油画的启示[D].曲阜师范大学, 2017).

261. Чэнь Дэсян. Происхождение и развитие китайского искусства гравюры // Журнал Шэньчжэньского университета. 1993 (Z2) (陈德祥．中国凹版艺术的渊源与发展［Ｊ］．深圳大学学报，1993(Z2)).

262. Чэнь Лушэн. Иллюстрированная история нового китайского искусства·1949-1966. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 2000 (陈履生:《新中国美术图史·1949—1966.北京:中国青年出版社, 2000).

263. Чэнь Сюэ. Логический анализ гравюры в многомерном контексте современного цифрового искусства. – Китайская академия изящных искусств, 2023. (陈雪. 当代数字艺术多维度下的版画逻辑分析[D].中国美术学院, 2023. DOI:10.27626/d.cnki.gzmsc.2023.000082).

264. Чэнь Цаньбинь. Образно-стилистические особенности китайской гравюры на дереве 1912 – 1949 гг.: диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 Электронная библиотека диссертаций Национальной республики Беларусь. Электронный ресурс: http://dep.nlb.by/jspui/handle/nlb/59004 (дата обращения: 10.07.2024).

265. Чэнь Цаньбинь. Образно-стилистические особенности китайской гравюры на дереве 1912 – 1949 гг.: диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 Электронная библиотека диссертаций Национальной республики Беларусь. Электронный ресурс: http://dep.nlb.by/jspui/handle/nlb/59004 (дата обращения 10.07.2024).

266. Чэнь Цзе. Китайский рынок гравюры нуждается в срочном развитии // Журнал Чжучжоуского педагогического колледжа. 2007(01): 104-106 (陈洁. 亟待发展的中国版画市场[J].株洲师范高等专科学校学报, 2007,(01):104-106).
267. Чэнь Цзясюань. Анализ направлений развития современной китайской гравюры // Художник. 2020(03): 30 (陈佳璇. 浅析中国现代版画艺术价值及发展方向[J].艺术家, 2020(03):30).
268. Чэнь Ци. Вопросы развития современной китайской гравюры // Обозреватель изобразительного искусства. 2004(12): 95 (陈琦. 刍议中国现当代版画发展问题[J].美术观察, 2004(12):95).
269. Чэнь Ци. Современная гравюра и современный эстамп. – Центральная академия изящных искусств, 2009 (陈琦. 《现代版画》与“现代版画”[D].中央美术学院, 2009).
270. Чэнь Чжилун, Ху Чунда. Исследования в области разработки и дизайна цифровой полиграфической продукции [J] // Мир игрушек. 2023. (陈志龙,胡春达.版画数字产品的开发与设计研究[J].玩具世界, 2023);
271. Чэнь Шаосюн, Ян Чжэньчжун, Сюй Чжэнь. Рынок современного искусства: неужели все пропало? // Коллекции и аукционы. 2008(3):24-27 (陈劭雄,杨振中,徐震.当代艺术市场：谈了也白谈？[J].收藏．拍卖, 2008(3):24-27).
272. Чэнь Яньцю. О современной природе китайской гравюры на дереве [J] // Популярная литература и искусство. 2016. DOI:CNKI:SUN:DZLU.0.2016-09-113
273. Шан Хуэй. Гравюра – недостаточно самобытное современное искусство // Обозреватель изобразительного искусства. 2011(9):13 (尚辉. 版画 ， 不够鲜明的当代艺术 [ J ] . 美术观察 ， 2011(9):13).
274. Шан Хуэй. Знак времени. Местное самосознание китайских художников Цзиньлиня в рамках выставки, посвященной искусству гравюры (2013) // Изящные искусства. 2014(1):32 (尚辉. 时代印记——2013 中国百家金陵版画展凸显的本土意识[J]. 美术，2014(1):32).

275. Шан Хуэй. Переход в новую эпоху: современные трудности в сфере изготовления гравюры // Исследования литературы и искусства. 1997(06): 132-141 (尚辉．跨越世纪的门槛——当下版画的问题与思考［Ｊ］．文艺研究，1997（06）：132-141).
276. Шан Хуэй. Следы на дороге. Ксилографические работы на дереве на выставке китайских художников Цзиньлиня (2018) // Изящные искусства. 2019(2):38 (尚辉. 大道有痕——2018 中国百家金陵版画展对木刻本体的回归[J].美术，2019(2):38).
277. Шан Хуэй. Три этапа эстетической трансформации искусства гравюры в Новом Китае // Изящные искусства. 2009(12): 101-108 (尚辉. 新中国版画的三次审美转换[J].美术, 2009(12):101-108. DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.2009.12.019).
278. Ши Тинтин. Поиск новых способов возвращения рыночной стоимости гравюр // Рынок искусства. 2013(13): 124-128 (石婷婷. 寻找版画市场价值回归的新途径[J].艺术市场, 2013(13):124-128).
279. Ши Цзиньюй, Ван Ди. Анализ трансформации современной китайской гравюры: путь от копирования к творчеству // Художественная литература. 2021(04): 35-36. (石谨瑜, 王迪. 浅析中国现代版画从复制到创作的蜕变[J].美术文献, 2021(04):35-36. DOI: 10.16585/j.cnki.mswx.2021.04.017).
280. Ши Цянь. Дизайн и мода на морские узоры современников Вана Сумина. – Университет Сучжоу, 2012 (施茜. 与万簌鸣同时代的海上时尚设计圈[D].苏州大学, 2012).
281. Шу Ди. Формирование батального жанра в китайской гравюре XVIII века: структурные и функциональные тенденции в новейших терминологиях : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 [Место защиты: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова]. – Москва, 2018.

282. Шуша. Краткое обсуждение новых идей в обучении гравюре на дереве [J] // Изобразительное искусство. 2020. (舒莎.浅谈木版画教学新思路[J].美术, 2020).
283. Шуша. Предварительное исследование динамического режима обучения на профессиональном курсе рисования эскизов [J] // Информация о производстве бумаги. 2023. (舒莎.版画专业素描课程动态性教学模式初探[J]. 造纸信息, 2023).
284. Шэн Вэй. Дальновидность и выдержка. Итоги 20-й национальной выставки гравюры // Изящные искусства. 2014(2):29 (盛葳. 见微知著，有容乃大——评第二十届全国版画作品展[J].美术，2014(2):29).
285. Шэн Вэй. Дальновидность и выдержка. Итоги 20-й национальной выставки гравюры // Изящные искусства. 2014(2): 30 (盛葳. 见微知著，有容乃大——评第二十届全国版画作品展[J].美术，2014(2):30).
286. Шэн Вэй. Дальновидность и выдержка. Итоги 20-й национальной выставки гравюры // Изящные искусства. 2014(2):31 (盛葳. 见微知著，有容乃大——评第二十届全国版画作品展[J].美术，2014(2):31).
287. Ю И. Анализ изменений и ключевых вех развития гравюры Нового Китая за последние 70 лет // Изящные искусства. 2020(1):17 (尤艺. 浅析新中国版画 70 年的版种变迁和时代意涵[J].美术，2020(1):17).
288. Ю И. Анализ изменений и ключевых вех развития гравюры Нового Китая за последние 70 лет // Изящные искусства. 2020(1):20 (尤艺. 浅析新中国版画 70 年的版种变迁和时代意涵[J].美术，2020(1):20).
289. Ю И. Анализ изменений и ключевых вех развития гравюры нового Китая за последние 70 лет // Изящные искусства. 2020(1):13 (尤艺. 浅析新中国版画 70 年版种变迁与时代意涵[J].美术，2020(1):13).
290. Ю Лиянь. Изучение инноваций в преподавании факультативных курсов по гравюре в обычных колледжах и университетах [J] // Исследование в области

художественного образования, 2019. (于丽燕.普通高校版画选修课教学创新探研[J].美术教育研究, 2019).

291. Ю Тао. Исследование стратегии преподавания полиграфии в колледжах и университетах, посвященное столетию основания партии [J] // Образование в Шэньси (высшее образование). 2022 (俞滔.基于建党百年主题的高校版画创作教学策略研究[J].陕西教育(高教), 2022).
292. Ю Чжунпин. Роль и атрибуты китайской гравюры в социальном развитии. – Тяньцзиньский педагогический университет, 2012 (于中平. 中国版画在社会发展中的角色与属性[D].天津师范大学, 2012).
293. Юань Цзинъи. Тенденции развития современной гравюры в Китае // Массовое искусство и литература. 2016(10): 131 (袁靖轶. 我国现代版画的发展趋势探讨[J].大众文艺, 2016(10):131).
294. Юань Цзинъи. Тенденции развития современной гравюры в Китае // Массовое искусство и литература. 2016(10):131 (袁靖轶. 我国现代版画的发展趋势探讨[J].大众文艺, 2016(10):131).
295. Юй Вуфэн. Изучение и практика преподавания базовых курсов гравюры [J] // Журнал Сучжоуского профессионально-технического колледжа искусств и ремесел. 2023.(庾武锋.版画基础课程教学的探索与实践[J].苏州工艺美术职业技术学院学报, 2023).
296. Юй Сяньдэ. Достижения Чжана Дяньюя в искусстве гравюры // Эстетическое воспитание. 2014. 5 (05):49-54 (於贤德．论张奠宇的版画艺术成就［J］．美育学刊，2014，5（05）：49-54).
297. Юй Сяодун. Исследование искусства цифровой печати [J] // Мода завтрашнего дня. 2022(13):92-95. (于晓冬.数码版画艺术探索[J].明日风尚, 2022(13):92-95).
298. Юй Сяодун. Исследование о сочетании цифровых технологий и современного китайского печатного искусства [J] // Синьмэйю. 2022(10):57-

59. (于晓冬.数码技术与当今中国版画艺术结合的相关研究[J].新美域, 2022(10):57-59).

299. Ян Сяолань.Традиционная культура. Возрождение в суровых рыночных условиях // Скульптура. 2009(2):51-51 (杨小兰.传统文化,在市场的严冬中复兴[J].雕塑,2009(2):51-51).
300. Ян Чуньъянь. Эволюция стилей гравюры Чжао Мэй. – Харбинский педагогический университет, 2021. (杨春艳. 晁楣版画风格演变研究[D].哈尔滨师范大学, 2021. DOI: 10.27064/d.cnki.ghasu.2021.000008).
301. Ян Чуньянь. Эволюция стиля гравюры Чао Мэй. – Харбинский педагогический университет, 2021. (杨春艳. 晁楣版画风格演变研究[D].哈尔滨师范大学, 2021. DOI: 10.27064/d.cnki.ghasu.2021.000008).
302. Яо Юань. Весенний аукцион прошел, наступит ли «весна» современного искусства? // Большое искусство. 2011(1):56-56 (姚远.春拍走了,当代艺术的“春天”会来吗?[J].大艺术, 2011(1):56-56).
303. Andrews, Julia F. Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979. – Berkeley: University of California Press, 1994.
304. Chang, Arnold. Painting in the People's Republic of China: The Politics of Style. – Boulder: Westview Press, 1980.
305. Dubuffet, J. Asphyxiante culture. – Paris: Les Édution de Minuit, 2011. – 124 p.
306. Fu, Marilyn and Shen Fu. Studies In Connoisseurship. Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton. – Princeton: Princeton University Press, 1973.
307. Laing, Ellen Johnston. The Winking Owl. Art in the People's Republic of China. – Berkeley: University of California Press, 1988.
308. Li Hua. Chinese Woodcuts. Translated by Zuo Boyang. – Beijing: Foreign Languages Press, 1995.
309. Lu Xun. Memorial Museum, Shanghai, and Jiangsu Ancient Books Publishing House. Lu Xun's Collection of Modern Chinese Woodcuts (Lu Xun cang zhang guo

xian dai mu ke quan ji), and The Chronology of Printmaking (Ban hua ji chen g), published in 5 volumes.

310. Modern Chinese Painting and Europe. New Perceptions, Artists Encounters, and the Formation of Collections. – Berin: Reimer, 2017.
311. Nicolai Volland's outstanding work on translations of literature and literary criticism from the Soviet Union and Eastern Europe has pointed the way in this regard. See his Socialist Cosmopolitanism: The Chinese Literary Universe, 1945-1965. – New York: Columbia University Press, 2017, especially chapter 6.
312. Reform, Revolutionary, Political, and Resistance Themes in Chinese Popular Prints, 1900- 1940 Author(s): Ellen Johnston Laing Source: Modern Chinese Literature and Culture, Vol. 12, No. 2, Visual Culture and Memory in Modern China (FALL, 2000), pp. 123-175 Published by: Foreign Language Publications Stable URL: http://www.jstor.org/stable/41490831 Accessed: 22-12-2016 19:45 UTC
313. Sullivan, M. Art and Artists ofTwentiethCentury China. Berkeley: University of California Press, 1996.
314. Wen-hsin Yeh pioneered this inquiry with her groundbreaking book on Zhejiang's radical intellectuals in the 1910s and 1920s. See Provincial Passages: Culture, Space, and the Origins of Chinese Communism. – Berkeley: University of California Press, 1996.
315. Zhang Anzhi. A History of Chinese Painting. Translated by DunJ. Li. – Beijing: Foreign Languages Press, 1992.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

**Информационная таблица о национальных выставках Китая по теме искусства гравюры (с первой по пятую выставки)**

* Работы «саньбань» включают гравюры на меди, на камне и на стекле

| Объект<br>Порядковый номер | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Количество работ, принимавших участие в выставке | | 196 | 327 | 298 | 291 | 371 |
| Количество участников выставки | | 85 | 154 | 201 | 199 | 253 |
| Виды работ | Черно-белые работы | Неизвестно | Неизвестно | 112 | 73 | 164 |
| | Цветные работы | Неизвестно | Неизвестно | 158 | 193 | 197 |
| | Саньбань* | 10 | 30 | 22 | 20 | 26 |

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

**Информационная таблица о национальных выставках Китая по теме искусства гравюры в новую эпоху (1979-1990 гг.)**

| Объект Порядковый номер | | | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Время проведение выставки | | | Ноябрь 1979 г. | Октябрь 1981 г. | 1983 г. | Октябрь 1986 г. | Ноябрь 1990 г. |
| Количество работ, принимавших участие в выставке | | | 388 шт. | 354 шт. | 469 шт. | 396 шт. | 384 шт. |
| Количество участников выставки | | | 319 чел. | 384 чел. | 489 чел. | 416 чел. | 405 чел. |
| Виды работ | Черно-белая гравюра на дереве | | | 158 шт. | 170 шт. | 90 шт. | |
| | Цветные гравюры на дереве | Ротаторная печать | | 124 шт. | 132 шт. | 83 шт. | |
| | | Акватипия | | 55 шт. | 136 шт. | 141 шт. | |
| | Саньбань | | | 13 шт. | 22 шт. | 30 шт. | |
| | Прочие | | | 4 | 11 шт. | 52 шт. | |
| Участвующие провинции, муниципалитеты, автономные регионы и административные органы | | | 28 | 30 | 32 | 30 | 34 |
| Провинции, города и автономные регионы с наибольшим количеством работ и количество выставленных работ. | | | ①Пекин: 47 шт. ②Сычуань: 24 шт. ③Аньхой: 20 шт. | ①Пекин: 34 шт. ②Сычуань:25 шт. ③Аньхой:23 шт. ④НОАК: 21 шт.⑤Гуандун, | ①Пекин: 40 шт. ②Хэйлунцзян:40 шт. ③Цзянсу: 33 шт. ④Сычуань:29 шт. | ①Хэйлунцзян:29 шт. ②Юньнань: 25 шт. ③Аньхой: 21 шт. ④Пекин: 19 шт. ⑤Шанхай: 19 шт. | ①Чжэцзян: 34 шт. ②Хэйлунцзян:27 шт. ③Юньнань: 21 шт. ④Цзянси: 19 шт. ⑤Цзянсу: 19 шт. |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | ④Синь цзян: 20 шт.<br>⑤Чжэ цзян: 18 шт. | Чжэцзян: 18 шт. | ⑤Аньхой, НОАК: 18 шт. | | |

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家预算

高等教育机构 “俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学”

(俄罗斯国立谢尔盖·格里戈里耶维奇·斯特罗加诺夫工艺美术大学)

关于手稿的权利

**马紫悦**

# 改革开放时期（1978-2020 年代）中国版画艺术的发展趋势与方向：地方流派的特点

专业 5.10.3 艺术类型

(**造型与**实用装饰艺术及建筑)

艺术史博士学位论文

科研导师:

艺术史博士，教授

Kirill Nikolaevich Gavrilin

莫斯科 2025

# 目录

引言

第 1 章：中国当代版画的起源与发展

1.1 民国版画（1912-1949 年）：鲁迅的活动和苏联木刻版画对中国版画发展的影响

1.2 中华人民共和国时期的版画（1949-1966 年）

1.3 文化大革命（1966-1978 年）：中华人民共和国的政治海报史

第 2 章：改革开放政策（1978-2023 年）：中国文化的创新与探索时期

2.1 中国当代版画的艺术特征：与当前世界艺术潮流的对话（1978 - 2023 年）

2.3 当代版画中的数字技术

2.4 中国当代版画的主要流派（北大荒、四川、江苏、云南）及其风格特征

第 3 章：中国当代版画及其国际意义

3.1 20 世纪 70 年代至 2020 年代中国版画在国际艺术舞台上的地位

3.2 中国当代版画的博物馆收藏

3.3 中国当代版画的现状与发展前景

结论

参考文献目录

# 引言

**作品的总体特征。**中国的版画艺术有着数百年的历史，但其最近的时期--从 1978 年到现在的十年--却一直处于学术关注的边缘。尽管艺术史对中国当代艺术这一诞生于 20 世纪 90 年代的世界艺术进程中的亮丽现象有着浓厚的兴趣，但版画在这一进程中的作用却被其他种类的当代艺术--首先是绘画和书法--无端地推到了一边。而中国版画在 20 世纪中叶占据了完全不同的地位，在 20 世纪 30 年代成为新文化运动的先锋，在日中战争（1937-1945 年）[1]期间成为国家政策的工具，当时使用传统印刷技术的宣传海报成为最重要的艺术形式[2]。后来，在毛泽东的领导下，版画在中国社会中继续保持其重要地位。1978 年后，中国在政治、经济和社会领域进行了多次改革，发生了翻天覆地的变化，这对版画艺术产生了重大影响。在这硕果累累的时期，新的版画潮流和流派应运而生。此外，版画的传统技法也得到了修整，从而使创作的作品更具艺术多样性。因此，有必要对中国版画家作品的主要特征和风格演变进行更详细的研究和鉴定。

改革开放政策（1978 年至今）是中华人民共和国实施的一项经济改革计划，旨在建设具有中国特色的社会主义，即打破包括文化障碍在内的许多壁垒的社会主义市场经济。改革是改革开放时期。[3]目标是实现中国经济现代化，由于 "大跃进 "政策的失败和“文革”时期，中国经济陷入了困境。随着政治和经济改革，

---

[1]刘新喜，萨维茨卡娅 A.И. 1920-1930 年代苏联作家鲁迅木刻版画收藏与中苏文化交流 // 装饰艺术与空间环境.俄罗斯国立工艺美术大学公报》。2/2023/ Part 1 C.390-395.

[2]库拉科娃-A.S.《中华人民共和国二十世纪下半叶宣传图画创作的图解辅助》//《中国的社会与国家》。2019.№2.Electronic resource: https://cyberleninka.ru/article/n/illyustrirovannye-posobiya-po-sozdaniyu-agitatsionnoy-grafiki-vtoroy-poloviny-hh-veka-v-knr Date of address: 14.08.2024.

[3]Gladstone P. 1979-1989 年的中国 "前卫艺术"："星星 "艺术协会--"北方艺术集体"--"池塘社"。- 厦门达达主义者": 评论集 / Per. from Engl. K. Batygin.圣彼得堡 : Bibliorossica ; 波士顿 : 学术研究出版社, 2023.250 p., [8] l. ill.C.31.

中国社会的开放程度不断提高，带动了文化和艺术的加速发展。这一时期，许多艺术家多年来第一次转向借鉴俄罗斯、西方国家以及印度、韩国、日本等外国艺术家的创作经验，使中国艺术得以吸收和加工新的观念、艺术风格和创作方法。

版画在这一过程中也不例外，而且，版画领域的当代艺术思潮研究，清晰地展示了中国当代艺术的独特性、民族性和思潮的多元性，这决定了**研究课题的现实意义。**此外，对于当代中国版画研究者来说，最重要的问题是将一个伟大的历史传统融入到当代艺术的框架中，这一点在版画中体现得尤为明显。版画的发展道路和前景多种多样，有数十种流派和方向，需要系统化、科学化分析和概念性的概括，特别是对于中国来说，这种类型的艺术创造力几乎是几个世纪以来最重要的。

目前中国的文化政策更多的是彰显中国文化的原创性、揭示中国文化的民族性、研究中国文化的起源，这是对长期以来为迎合市场需求而无意识地模仿西方模式的一种反应。值得注意的是，国家在艺术家个性的形成和社会角色的扮演中发挥着越来越重要的作用。同时，我们也应该注意到，在经济变革时代，传统艺术创作也面临着一些风险。在这方面，中国政府采取了一系列措施，旨在保护作为民族认同基础的传统艺术文化、工艺美术。很明显，版画在这一文化政策中占据了主导地位，因为版画对于千百万艺术爱好者来说，既通俗易懂，又易于接受。此外，在中国国家主席习近平（1953-）的领导下，中国共产党目前推行的文化政策强调中国文化遗产的独特性及其复兴[4]。传统版画技艺是国家艺术教育体系的重要组成部分，与书法和国画一样，是所有学院和大学的必修课。因此，现代教育标准可以培养出这样的艺术家：他们的作品一方面与伟大的民族传统紧密相连，

[4] 习近平在文化遗产保护与发展座谈会上的讲话 2023 年 6 月 3 日。电子资源：http://russian.china.org.cn/china/txt/2023-06/03/content_86244334.htm 分发日期 14.08.2024.

另一方面又可以进行创新探索。例如，近年来，中国版画已经突破了架上绘画和应用艺术的界限，开辟了真正的纪念碑式的形式，由数十块木板印制而成的数十米长的巨幅 "画布"，像纪念碑式的绘画作品一样挂满了墙壁。版画的新功能积极地与建筑和空间组织互动，成为了当代艺术文化的真正启示。显而易见，印刷图形领域融合了所有现代艺术探索和发现。

**年代界限。**本论文分析了 1978 年（即中国文化大革命结束之后）至今中国版画图形艺术发展的特点。这一时期，中国艺术经历了重大的演变，寻求自己的道路并加强了其在国际艺术舞台上的地位。作为民族艺术形式之一的中国版画艺术，生动地描绘了这些变化的过程。有必要确定地方版画流派在民族艺术文化形成过程中的意义，对于这一点在评估中国在国际艺术市场形成过程中的作用时尤为重要。为此，**本论文**研究**的地域界限**与中国大陆不同省份的艺术独特性研究有关。

**对这一问题的研究程度**。改革开放时期的中国版画迄今为止一直受到艺术评论家在当代艺术生活的背景下：在期刊、博客和展览目录中进行研究。目前还缺乏专门针对该时期中国版画的学术研究，也没有论文或学术专著对这一主题进行阐释。一些专著概述了中国艺术发展的一般问题，探讨了中国历史上这一时期的社会、历史和文化特征。笔者分析了专门研究中国现代版画艺术大师个人的学术文章；对相关期刊进行了研究，其中刊载了作者对版画艺术的某些方面进行的研究、批评和评价的文章。我们还特别关注了相关主题论文的研究成果，以及对该时期最重要的版画展览的年度期刊和艺术品目录的审查。

在介绍的专著和学术文献集中，最重要的有《中国版画发展五十年》[5]李桦（1907-1994），齐凤阁（1953-）、李允经（1936-）、范梦（1938-）主编的《中

[5]李桦．版画教学的回顾与展望［j］.美术研究，1985(01):54-58)

国现代版画史》[6]，《北大荒北荒地区印刷风格的演变》[7]王哲，《新中国美术图史 1949-1966》[8]陈履生，《新中国美术史 1949-2000》[9]邹跃进（1958-），《中国版画艺术源流》[10]刘小玄等。这些作品是根据从各种历史资料中获得的史实而写的。 这些作者的作品广泛地描述了中国社会发展一定时期所发生的各种历史进程，描述了社会环境、人们的生活方式、社会的主要目标、政治形势，在现代版画艺术的形成及其随后的转变中的作用。 外国作者的研究包括黑崎彰的《世界版画史》、迈克尔 •苏利文的《中国艺术史》[11]和《20 世纪中国艺术与艺术家》[12]，«Китайский "авангард" 1979 - 1989 годов»[13] Пола Гладстона 等。

在上述专著中，李桦编著的《中国新兴版画运动五十年》（1981 年）最为突出。作者特别详细地研究了 50 年间促进中国现代版画艺术诞生和发展的事件。在研究中，作者提出了多位艺术家的观点回忆录，还从新中国文化政策的角度分析了版画艺术的发展过程。作者指出了在文化大革命（1966-1978 年）和抗日战争（1937-1945 年）期间影响中国版画艺术语言变化的重大事件。此外，作者还

---

[6]李桦.简评三版雕刻的特点。美术研究，1982（02）：29-30+21-42（李桦．美术研究，1982(02):29-30+21-42)

[7]王哲北大荒北麓石刻风格的演变。美术灿烂杂志.2023, (21):C.67- 69 (王者.北大荒版画风格及其演变研究[J].艺术大观，2023，（21）.C.67-69)

8陈履生．《新中国美术图史-1949-1966》［M］.北京：中国青年出版社，2000 陈履生：《新中国美术图史-1949-1966》［M］.

9 Цзоу Юэцзинь: "Новая история китайского искусства 1949-2000" [M.].Издательство изобразительных искусств Хунани, 2002,邹跃进:《新中国美术史 1949-2000》［M］.湖南美术出版社,2002 年

10Лю Сяосюань, "Истоки китайского искусства гравюры" [M].Издательство изобразительных искусств Хунани, 2006.刘小玄,中国版画艺术源流［M］.湖南美术出版社,2006.

11Салливан М. История китайского искусства/ Шанхайское народное. издательство, Апрель 2014. 350 с.

12 Салливан М. Китайское искусство и художники XX века. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2013. 610 с.

13 Гладстон П. Китайский "авангард" 1979-1989 годов : художественное объединение "Звезды" - "Северный художественный коллектив" - "Общество "Пруд"" - "Сямэньские дадаисты" : критический полилог / Пер. с англ. К. Батыгина. Санкт-Петербург: Библиороссика ; Бостон : Academic Studies Press, 2023. 250 с., [8] л. ил., цв. ил.

提供了一份当时在中国大型展览上展出的最重要作品的目录。所有这些都使我们有可能追溯新中国成立初期版画的发展历程。

另一个重要资料是专著《中国现代版画史》李允经著(1996 年)、范梦著(1997 年)与《中国现代版画史 1931-1991》齐凤阁著(2010 年)，这三部著作专门研究 1930-1990 年代中国版画家的作品。其内容是该研究理论框架的重要组成部分。三位作者的作品涉及不同的历史时期，在内容上也互为补充，构成了二十世纪中国版画演变的整体图景。齐凤阁的作品直接涉及对中国版画历史发展总进程的描述，而李允经的作品则概述了这一时期版画艺术的技法和主要特征。同时，范梦的著作详细描述了对中国版画发展产生重大影响的社会和政治因素。

其中，中国著名美术史家齐凤阁对这一问题的科学发展所做的贡献值得一提。在他的科研活动中，有很大一部分致力于中国版画史的研究。齐凤阁曾长期担任东北师范大学美术学院院长、吉林省美术家协会副主席。现任深圳大学艺术与设计学院院长、中国工笔画学会艺委会副主任。他是为数不多的详细研究中国版画发展史的美术史家之一。

齐凤阁的《20 世纪的中国版画研究》[14]从历史、理论和批评三个方面对版画艺术进行了深入分析。作者探讨了当代版画艺术面临的最重要的问题和挑战。齐凤和分析了不同时期的各种版画展览，比较了版画艺术发展不同历史阶段艺术家的作品。齐凤和在研究中全面考察了不同艺术家的创作风格和理念。该专著是对版画艺术某些风格和趋势形成的历史前提进行深入理论分析的最重要的研究。

齐凤阁的另一篇文章《超越与裂变——20 世纪中国版画论评》[15]探讨了中国

[14]齐凤和二十世纪中国文学：鲁画艺术》。北京：人民美术出版社。人民美术出版社。2002 (齐凤阁主编．20 世纪中国版画文献［M］．北京：人民美术出版社，2002)

[15]齐凤阁超越与解体：二十世纪中国版画论》。人民美术出版社。2006 (齐凤阁著．超越与裂变--20 世纪中国版画论评［M］．人民美术出版社，2006)

版画的发展历史、风格分析、版画制作的技术和工艺特点以及该方向艺术家的当代创作问题等重要问题。

除了专著和文集之外，还有一些发表在科学期刊上的文章值得一提。特别是齐凤阁 2001 年发表在《美术观察》杂志上的文章《二十世纪中国版画的特殊性》。齐凤阁，发表于 2001 年《美术观察》杂志。文章探讨了中国版画从古至今的起源和形成过程，并系统阐述了二十世纪版画艺术的主要理论概念。

此外，齐凤阁还发表了多篇具有重要理论意义的学术文章。其中第一篇是 1997 年发表在《美术观察》上的文章《转型期版画的转型》[16]。在这篇文章中，作者认为 20 世纪 80 年代末是中国版画转型的开始。作者特别关注中国当代版画开始快速发展的 20 世纪 90 年代。研究者认为，在这一时期，艺术家们积极寻求新的创作表现方式，努力形成新的风格，运用新的方法、技巧和材料。这篇文章让我们对这一时期版画艺术家创作风格产生变化的原因及其创作风格特点有了更深入的了解。齐凤阁的第二篇重要文章《二十世纪中国版画的语境转换》[17]发表于 1997 年的《文艺研究》杂志。作者研究了 20 世纪 80 年代中后期中国版画的艺术语言。齐凤阁认为，此时的中国版画艺术在艺术语言、艺术家的表达方式以及引入新技术和新概念的可能性等方面都发生了重大转变。

高名潞的《‘85 美术运动：历史资料汇编》[18]详细介绍了 "85 美术新潮 "美术协会的形成过程，以及当时中国的创作环境和历史背景，详细介绍了 "85 美术新潮 "美术协会的形成过程，以及当时中国的创作环境。

---

[16]齐凤阁转型中的版画变革。 视觉艺术观察》杂志。1997(05):12-13 (齐凤阁．转型期版画的转型［J］．美术观察，1997(05):12-13)

[17]齐凤阁二十世纪中国版画的语境转换》。文艺研究杂志。1997 (06):116-131 (齐凤阁．二十世纪中国版画的语境转换［J］．文艺研究，1997（06）：116-131)

[18]高名潞 85 美术运动。史料集。桂林： 广西师范大学出版社。广西师范大学出版社．高名潞主编．'85 美术运动--历史资料汇编［M］．**桂林**：**广西**师**范大学出版社**，2008

学术论文《北大荒版画风格的演变》[19]系列介绍了 1958 年至 1988 年期间北大荒地区（中国东北部与俄罗斯交界的一个地区）版画艺术的演变。该系列作品记录和总结了北大荒艺术家 30 年来的成就和经验。除了介绍艺术家版画的技法和特色外，这些作品还包括个别版画作品的插图和示例。

曹剑锋的《铜版画艺术》详细介绍了铜版画的起源、在中国出现的时间和发展过程，阐述了铜版画的技法和艺术特点，使研究者和艺术家能够进一步探索铜版画的制作特点。

在年度期刊中，最重要的是《中国版画年鉴》[20]，它是根据中国版画领域各种活动的成果编纂而成的。该年鉴包含有关特定年份中国版画大小展览的重要信息，以及有关该主题研究的基本信息。

该研究还分析了在中国答辩的学术论文，其中最著名的论文有：田芳铭的研究生论文《论 80 年代中期中国版画的转型》[21]欧阳红的研究生论文《化作春泥更护花——魏谦教授版画教学论及成果研究》[22]，和马语韩的研究生论文《风情版画创作研究（1978-1989）》。

此外，俄罗斯科学界还有多篇关于中国版画的论文和专著。需要指出的是，1960 年出版的 N.A. 切尔沃娃的《现代中国版画：1931-1958 年》[23]是最早的中国版画研究专著之一。然而，此后对这一主题的研究却一直处于停滞状态。直到

---

[19]王哲北大荒北麓石刻风格的演变。美术灿烂杂志.2023, (21):67-69（**王者**.北大荒版画风格及其演变研究[J].艺术大观,2023,(21):67-69)

[20]中国版画年鉴》编辑委员会。中国版画年鉴（1982-1993）》。辽宁。辽宁美术出版社。1983 - 1993 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1982［m］．辽宁：辽宁美术出版社，1983 - 1993)

[21]田芳铭.论 80 年代中期中国版画的转型[D].**西安美**术**学院**，2012.

[22]欧阳红秋天的腐殖土滋润春天的植物。魏潜教授的版画技法教学论。华中师范大学学报》。欧阳红．化作春泥更护花一一魏谦教授版画教学论及成果研究［d］．华中师范大学，2004

[23]Chervova, N. A. Modern Chinese engravings: 1931-1958 / 苏联科学院中国研究所.- 莫斯科 : Izd vostochnaya litt., 1960.169, [2] p., [4] l. 彩图 ; 28 cm.

最近几年，人们才对中国版画的研究产生了浓厚的兴趣。这在一些论文中有所体现，尤其是刘新喜的论文《鲁迅收藏的二十世纪二三十年代苏联木刻及其对二十世纪中国印刷图形的影响》[24]，该论文于 2023 年在斯特罗加诺夫大学通过答辩。鲁迅是在中国现代艺术史上留下重要印记的最著名人物之一。鲁迅的活动对新中国文化各个领域的发展所起的作用无论怎样评价都不为过。他讲授美术，举办美术展览，编辑美术书籍，推动了中国新兴木刻运动，为中国现代美术的发展做出了杰出贡献。

鲁迅毕生致力于美术，投入美术的时间不亚于文学。他收藏了 2000 多幅中国近现代版画原作、近 2000 幅外国版画原作、6000 多幅汉代碑刻和画像，并购置了 600 多本中外美术书籍和 600 多种期刊。鲁迅是第一个通过在中国期刊上发表文章来引起人们对外国艺术关注的人。他支持和管理了十多个美术协会，编辑出版了十多种中外美术书刊。此外，他还设计了 60 多种书刊封面，发表了大量有关中外艺术的文章，并翻译了许多外国书籍和艺术理论文章[25]。

为了熟悉中国传统版画，对舒迪 2018 年在斯特罗加诺夫大学答辩的论文《18 世纪中国雕刻中战斗体裁的形成：最新术语的结构和功能趋势 》[26]进行了分析。另一项重要研究是陈谦斌的博士论文《1912-1949 年中国木刻版画的形象和风格特征》[27]，该论文于 2024 年在明斯克通过答辩。

---

[24]刘新喜.鲁迅收藏的二十世纪二三十年代苏联木刻版画及其对二十世纪中国版画的影响 : 毕业论文 ...Candidate of Art History : 5.10.3. / Liu Xinxi; [答辩地点: 以高尔基命名的俄罗斯国立艺术与工业大学].C.G. Stroganov ; Dissovet 24.2.440.01 (24.2.440.01)].莫斯科，2023 年。195 p.: ill

[25]刘新喜.鲁迅收藏的二十世纪二三十年代苏联木刻版画及其对二十世纪中国印刷图形的影响：毕业论文 ....5.10.3：5.10.3. / Liu Xinxi; [答辩地点：斯特罗加诺夫俄罗斯国立艺术与工业大学。S.G. Stroganov; Dissovet 24.2.440.01 (24.2.440.01)].莫斯科，2023 年。195 c.: ill.

[26]Shu D.十八世纪中国版画中战斗体裁的形成 : 最新术语的结构和功能趋势 : 毕业论文 ...Candidate of Art History : 17.00.04 / Shu Di; [答辩地点：以 S.G. Stroganov 命名的莫斯科国立艺术与工业学院].S.G. Stroganov].莫斯科，2018.169 c.+ Appendix (81 p.: ill.)

[27]陈赞斌《1912-1949 年中国木刻版画的形象与风格特征》：学位论文...艺术史研究生：17.00.04 白俄罗斯共和国学位论文电子图书馆。/59004 电子资源： http://dep.nlb.by/jspui/handle/nlb 流

因此，在相关的中文和俄文学术文献中，有大量材料描述了截至 20 世纪 80 年代中国雕刻艺术发展的通史。在一些研究中，作者考察了不同艺术家的风格特征或技法。在其他作品中，作者考察了近几十年版画艺术举办的展览和发生的关键的转变。

尽管在传统版画发展史、传统版画技法描述和主要艺术概念等领域的科学研究内容相当丰富，但现有出版物对中国现代版画的发展趋势和方向，以及当代版画艺术发展的关键因素分析得还不够详细。对影响中国版画艺术语言当代转型的社会文化因素关注并不多。一些研究者如齐凤阁、孙一中、欧阳红、赖婧等人的研究大多考虑的是 20 世纪 90 年代或 80 年代的版画，而本研究则更多地关注中国当代版画近几十年的发展。特别是结合新风格、新艺术家、新材料、新技术等的出现，对当前中国版画艺术发展的趋势和方向进行了更详细的研究。

**研究对象**是中国当代版画。

**研究的主题**是版画的发展趋势和方向，以及当地学校的特点。

**本研究的目的**是对中国当代版画在演变发展过程中的趋势和方向进行全景式的描绘，找出当地的流派和中心。

这一目的决定了**研究的目标**：

- 探索新中国最后一个历史时期，即改革开放时期的历史背景，在这一时期，中国版画的艺术语言发生了重大变化；

- 注意主要流派、中心和工作室的艺术特点；确定当代中国最重要的版画大师圈子；

- 通过当代艺术国际对话的棱镜，展示中国当代版画的独特性，将其作为总体艺术进程的重要组成部分。

本研究**的方法是**一种典型的艺术史综合方法，包括文化历史分析、风格形式分析和图像分析，可以在历史回顾中对中国版画艺术进行全面分析，思考其发展趋势和方向，以及这种艺术形式的发展前景。

**本研究的资料来源**是中国最大的博物馆和私人收藏的各种流传和独一无二的中国版画作品。

该研究**的科学新颖性**在于详细而全面地分析了从 1978 年到 2020 年代中国版画的艺术演变。考虑到了不同地域流派及其主要代表人物的鲜明特点。研究揭示了当代中国版画兼具传统与现代特征的一些固有创作实践和技术。同时，还探讨了在下一轮科技和信息革命的复杂社会文化进程中，艺术家创作观念和审美的转变问题。因此，不仅要分析，而且要预测中国当代版画的未来发展。

**辩护条款**:

1.中国当代艺术家运用版画技法创造出不可复制的独特图形。中国当代版画与中国绘画、电影和摄影的最新趋势之间的相互联系和相互影响日益增强，大胆地打破了创作的界限。

2.现代版画不再像 20 世纪中叶那样局限于宣传图画的任务，其题材和画面语言紧跟现代中国绘画的发展趋势，力求以新的形式反映民族认同的思想，这也就解释了现代中国版画的主要风格走向：抽象主义、写实主义、后现代主义、印象主义等。

3.中国艺术大师主要以版画技术发展了爱国主义战斗体裁，而苏联艺术大师则偏爱大画面形式。毫无疑问，海报、传单、插图书和《版画》取代了中国民间的 "鲁班锁"，发挥了重要的宣传作用，而这一不寻常的事实可以从中找到解释。

4.改革开放时期中国版画的特点是版画技法的发展和多样化，艺术家积极引进最新的素描和印刷技术，如摄影器材、图像程序等。丰富技术方法有助于

掌握新技术和更新的艺术语言。

5.使用新技术，特别是照片拼贴技术的艺术家，在更大程度上倾向于风格上的个人主义，将西欧艺术的技术转化。与此同时，也有一些艺术家努力保护中国艺术的民族传统，使用木刻、丝网印刷、水印、石印等保守的版画技法。

6.1978-1990 年代是中国版画发展的丰收时期。这一时期可分为三个阶段。20 世纪 70 年代末和 80 年代初是中国版画家最活跃的时期。在经历了 "文革"的艰难时期后，经验丰富的版画家和年轻版画家的工作都进入了一个蓬勃发展的时期。全国各地版画家协会纷纷成立，版画展览不断增加，版画种类也不断推陈出新。这一阶段与前一阶段有本质区别，前一阶段的木刻主要用于政治宣传。第二阶段是 20 世纪 80 年代中后期至 90 年代初，是中国版画的转型期。为了突破前一阶段版画的构图模式和创作形式，艺术家们开始脱离传统的版画体系、构图模式和色彩运用，开始创造新的版画语言。这是突破传统、向现代转型的阶段。第三阶段，从 20 世纪 90 年代中期至今，中国版画家经历了保守、创新的追求和中西方文化交流的活跃。艺术家们开始更客观地思考，不再盲目追逐新奇，而是深思熟虑，注重文化品格，精益求精地进行版画创作。因此，中国版画开始进入可持续发展阶段。[28]

**这项研究的实际意义**在于，可以将论文的理论和实践结论应用于展览和博物馆实践的可能性有关，从而创建有序的展示中国现代版画展览。对中国当代版画的全面研究有助于进一步发展这种艺术形式，并高度评价其在中国艺术文化中的作用。值得注意的是，论文还考虑了现代版画市场形成的特殊性，以及版画对现代文化的影响。工作成果可应用于艺术史专业的艺术史课程教学实践，以及二十世纪末二十一世纪初中国艺术史教科书的编写。今后，这些成果还可用于编写

[28]王琦.回顾与未来发展趋势.中国现代版画的百年发展 // 文学评论.2003 (01).C.81-84.

艺术史选修课、教科书和教具，以及多媒体学习资源。

这项研究的理论意义在于拓展对中国最新美术发展、其趋势和地方流派思想的理解。这项工作有助于实现中国现代版画的文化和艺术价值，使我们能够制定保护这些作品的方法，以及进一步发展这类中国艺术的传统和创新技术的途径。本研究通过将有关最新流派、最杰出的大师及其作品的信息引入到俄罗斯艺术史的科学传播中，为中俄文化交流的发展做出贡献。所有这一切都将为开设有关中国当代艺术史的最新讲座课程，完善现有的中国当代艺术史发展图景提供可能。

研究的主要成果反映在一些专门讨论艺术史和艺术史问题的科学出版物中，此外，这些成果还在科学会议上得到了认可。

## 第一章 中国现代版画的起源与发展

根据现有的考古和研究资料，木刻版画出现在中国唐朝（公元 618-907 年）。现存年代最早的作品可追溯到唐代咸通九年（公元 868 年）：《金刚经》的扉页上有一幅木刻插图，描绘的是《祇树给孤独园》（图 1）。书的末尾有一个注明日期的献词："咸通九年四月十五日王玠为二亲敬造施普"。通过这件作品，我们可以清楚地看到，当时中国的版画绘制技术已经达到了成熟阶段。此时的版画大多是宗教、儒学、工农业类书籍的配图。朱翌在《猗觉寮杂记》中曾说“雕版文字，唐以前无，唐末益州始有墨版。”王应麟在《困学记闻-经说篇》中引《国史艺文志》也曾言到“唐末益州始有墨版，多术数书，小学。”因此我们可以基本断定中国最早的版画大约就出现在唐代的四川益州。在雕版印刷术被发明以后，多就应用于了佛教经文的插图。这幅作品也是中国早期版画作品中最负盛名的一件杰出作品。

中国的版画相对于西方的版画最少早了将近五个世纪，到了五代虽然社会相

对动乱，但是仍然有大量优秀的版画作品出现，例如《大圣毗沙门天王像》（图2）和《大慈大悲救苦观世音菩萨像》。但是题材仍然是只有佛教一种。到了宋代（960-1279 年）和元代（1271-1368 年），中国的版画发展基本成熟，同时也涌现出了大量的杰出作品。同时还出现了中国发现的最早的彩色套印版画——辽代（947-1125 年）的《南无释迦牟尼佛像》，就是这一时期的作品。元代出现了最早的戏曲书籍的插图——《西厢记》（图 3），开启了各种题材的版画创作。明代（1368-1644 年），中国版画的发展达到顶峰。经过了前几代的不断积累，明代的版画呈现出了百花齐放，百家争鸣的繁荣景象，题材上得到了大量的扩充，并出现了建安、金陵和新安三大艺术流派。明清时期（1636 - 1912 年），中国手工艺水平的发展速度迅猛，在民间得到了广泛的传播和应用。故事书、书画、经史子集等诸多门类的书籍都需要解释书籍内容的插画。与此同时，版画的功用也逐渐打破了限制，不仅局限于宗教、神话的传播。版画的复制性使其有利干书本的批量化生产，能够有效地传播文化。所以，木刻版画就成功地应用于故事书、书画、经史子集等门类的书籍之中，发挥出版画插图的观赏作用和对书本内容的解释作用。在这一版画繁荣时期，中国版画印制技术达到了历史的新高，印制出的版画制作精美、画风精良，刻画的形象也极具艺术张力。[29]在此期间徽派版画脱颖而出，闻名于世，极富典雅而生动的艺术魅力。此时印有版画的书籍不仅成为了文人墨客的观赏之物，也飞入寻常百姓家，因其简单明了的画面为大众所喜爱。

随着版画的印制技术越来越高超，大众的审美需求也随之提高，单一的黑白色调已经无法满足人们的精神需求，套版套色的版画技法也随之产生并且迅速发

[29]Sullivan M., Qiyi Liu, Silbergeld J. "中国绘画"。大英百科全书，2021 年 11 月 1 日。电子资源：https://www.britannica.com/art/Chinese-painting。发行日期：2024 年 8 月 16 日。

展。例如，明代末年书画家胡正言采用饾版法印成的《十竹斋画谱》，作为标准的彩色雕版画，其赋彩的浓淡、深浅恰如其分，阴阳、明暗表现流畅，印制位置精巧准确。[30]这些无不标明了中国传统版画，再也不仅仅只是作为一种文字文化的扩展形式存在的，而是已经开始发展成为一种独立于文学艺术和复制工艺之外的，具有独特的审美情趣的特殊的绘画形式而存在，彩色插图成为真正的瑰宝，提升了书籍的价值，吸引了读者。

到了清朝，文化政策相对极端，大量的兴起文字狱，禁书焚书，也就使得清朝的版画发展由明朝的盛期转向了衰落。

**1.1.** 民国时期（**1912-1949** 年）的版画：鲁迅的活动和苏联木刻版画对中国版画发展的影响。

中苏外交和文化关系对两国的艺术文化产生了重大影响，其中一个重要方面就是社会主义和共产主义思想的影响。许多中国艺术家、作家和艺术评论家认为，正是在苏联的艺术和文学中，他们看到了艺术创作的开创性，以及重新定义对于艺术家在社会中的角色。中国的艺术大师们学习和借鉴了苏联的艺术运动，其中包括社会主义现实主义，创造了与中国艺术思想的独特结合。因此，新的艺术思潮和流派应运而生，体现了共产主义的政治理想。

在中苏合作中，举办了许多艺术展览，出版了许多文学作品的艺术译本，这无疑对艺术文化的发展产生了影响。

鲁迅（1881-1936 年）是中国版画大师之一，也是著名作家和收藏家，他因创建了收藏最多苏联木刻之一而闻名。鲁迅毕生致力于版画事业，投入在版画上的时间不亚于他的文学创作：他的收藏包括 2000 多幅当时的中国版画原作、

[30]于中平. 中国版画在社会发展中的角色与属性[D].天津师范大学,2012.

近 2000 张外国版画原作、6000 多幅汉代石碑版画和肖像画，他还购买了相当数量的外国版画艺术书籍和期刊。[31]鲁迅是中国最早介绍外国美术的人，在杂志上发表过许多作品，与许多美术协会合作，编辑过中外美术书刊，设计过约 60 种封面。鲁迅非常重视传统版画，并将传统版画来指代发展中的版画艺术和中苏艺术合作。

1930 年 3 月，鲁迅、沈端先，郁达夫、郭沫若、矛盾等人在上海成立了中国左翼作家联盟，随后便发起了“左翼美术运动”，也就是版画运动，向国内介绍了象征主义和表现主义，这也成了国内大量木刻版画家的主要创作方向。但是即便是鲁迅大量的推崇了科勒惠枝和苏联版画家，这使得中国版画家既有了表现性的技法和语言，也有了对社会底层的劳苦大众的同情和对腐败的专政政权的仇恨与愤怒。要摆脱“为艺术而艺术”走向“为社会艺术而艺术”。因此在这一期间的版画创作和社会现象是紧密联系的，根据社会大致可以分为两个主要派别，一个是 “国统区”的版画创作，受西方的影响较深，作品也更加重视光影关系，使作品更加立体更富有感染力，作品多以社会底层人民的艰苦生活的反应和对腐朽的国民政府的批判和讽刺为主要创作对象。代表作有黄新波的《卖血后》（图 4），力群的《病》，江丰的《码头工人》等优秀作品。另一个派别是 “解放区”的版画创作，对西方的表现手法进行淡化，拥有着更多的中国本土色彩，作品多为表现工农兵生活和革命斗争。代表作有古元的《减租会》，《烧毁地契》，石鲁的《打到封建》，等优秀作品。

[31]刘新喜.鲁迅收藏的二十世纪二三十年代苏联木刻版画及其对二十世纪中国版画的影响 ：毕业论文 ...Candidate of Art History : 5.10.3. / Liu Xinxi; [答辩地点: 以高尔基命名的俄罗斯国立艺术与工业大学].C.G. Stroganov ; Dissovet 24.2.440.01 (24.2.440.01)].莫斯科，2023 年。195 c.: ill

鲁迅收藏苏联版画的历史可以追溯到遥远的 1930 年，当时作家开始着手编辑《俄罗斯新绘画选》一书[32]。这一时期是一个重要收藏的起点，其中包括 12 位才华横溢的苏联艺术家的作品。这本画集的书名是《引玉集》，是名副其实的各种作品的宝库：密德罗欣（1883 - 1973 年）的三幅版画、克拉夫琴科（1889 - 1940 年）的一幅版画、皮斯卡列夫 • 尼古拉 • 伊万诺维奇（1892 - 1959 年）的九幅作品、法沃尔斯基（1886 - 1964 年）的八幅版画、帕维尔 •雅科夫列维奇 •帕夫利诺夫（1881 - 1966 年）的一幅版画、冈察洛夫 (1903 - 1979) 的七幅作品，米哈伊尔 • 伊万诺维奇 • 皮科夫 (1903 - 1973) 的六幅作品，莫恰洛夫 • 谢尔盖·米哈伊洛维奇 (1902 - 1957) 的两幅作品，列昂尼德 • 谢苗诺维奇 • 希任斯基 (1896 - 1972) 的四幅版画，G.D. Alekseev (1881 - 1951) 的十四幅作品，以及 谢尔盖·米哈伊洛维奇·波扎尔斯基 (1900 - 1970) 的四幅作品。[33]收藏的每件作品不仅具有美感和精湛的技术，还反映了每位作者独特的创作风格，为苏联版画和整个艺术的发展做出了贡献。它们已成为国家历史和文化的一部分，成为一代又一代研究人员和艺术家钦佩和研究的对象。

通过探索苏联版画艺术，我们发现的不仅是每位艺术家独特的创作，还有苏联时代特有的历史特征。这一系列版画作品就像一座过去的纪念碑，让我们沉浸在那个时代的氛围中，每一笔雕刻都蕴含着特殊的意义，反映了那个时代的精神。

鲁迅本人也是杰出的版画大师之一，他对版画的印刷质量要求极高。为此，他投入大量资金，委托日本东京洪洋印刷社——内山书店印刷他的文学作品和译作，这一决定使他得以实现最高水平的复制。因此，当我们翻阅鲁迅 1934

[32]参考文献来自鲁迅

[33]刘新喜.鲁迅收藏的二十世纪二三十年代苏联木刻版画及其对二十世纪中国版画的影响 ： 毕业论文 ...Candidate of Art History : 5.10.3. / Liu Xinxi; [答辩地点: 以高尔基命名的俄罗斯国立艺术与工业大学].C.G. Stroganov ; Dissovet 24.2.440.01 (24.2.440.01)].莫斯科，2023 年。195 c.: ill

年 5 月 23 日的日记时，就会发现洪洋印刷社印制了 300 册他的作品《引玉集》，并为此支付了 340 日元的运费。这一细节表明，鲁迅不仅是一位作家，还是一位高级艺术鉴赏家和苏联版画在中国的宣传者。他向年轻艺术家和版画家传播创新思想的努力，即使在他去世后仍具有现实意义。鲁迅是中国艺术发展的不懈支持者，他对中国文化环境的影响留下了不可磨灭的印记。

上海良友书屋在赵家璧（1908.10-1997.03）的邀请下，向读者展示了一套独特的苏联版画集，引起了文化界的关注。“苏联版画集 ”这一名称象征着中苏两大传统艺术的文化交汇。该项目不仅拓宽了中国公众对苏联艺术的认知视野，也强调了各国人民之间文化交流和相互理解的重要性。鲁迅和他的团队与上海良友书屋的合作，不仅唤起了年轻一代对版画艺术的兴趣，也为加强中国与前苏联之间的文化联系和对话做出了贡献。通过此次合作与展示前苏联版画家独特的作品，受到了中苏两国艺术史学家和收藏家们的推崇。鲁迅和他的团队展示了艺术是如何成为加强国际文化对话与相互理解的有力工具。

在苏联艺术家中，鲁迅特别推崇弗拉基米尔-法沃尔斯基，认为他是当之无愧的苏联最好的木刻大师之一。弗拉基米尔-法沃尔斯基于 1886 年出生于莫斯科，1905 年他成为慕尼黑艺术学院的一名学生。第一次世界大战和 1917 年革命事件后，他先后在第二自由艺术工作室和 VKHUTEMAS 任教，并于 1923-1926 年成为了这所著名学府的校长。在 1937 年巴黎世界博览会上，弗拉基米尔-法沃尔斯基凭借苏联馆的设计荣获大奖，使他的苏联木刻和书籍插图家喻户晓，同时他也是一位艺术评论家、画家和杰出的教师。不同国家的著名文学作品，如莎士比亚的《哈姆雷特》、《伊戈尔的远征》、普希金的《鲍里斯·戈都诺夫》等，都是由法沃尔斯基设计和绘制插图的。他的建筑和构图作品至今仍是教材。法沃尔斯基曾在多个协会和机构担任荣誉职务：中国版画家协会、山西省文学艺术界联合会、

作家艺术家协会和美术家协会。他还担任过一所艺术大学的教授和校长，为中国版画艺术的发展做出了贡献。

20 世纪二三十年代，由于鲁迅对外国版画艺术的介绍和推广，中国版画逐渐经历了一次风格革新，从传统的中国版画语言转向新的表现主义。

此外，中国翻译家、教师、艺术评论家和作家曹靖华（1897 - 1987 年）先生与鲁迅有过密切接触，同时对中苏艺术对话也做出了重要贡献。他于 1920 年在上海学习俄语，后就读于莫斯科东方大学和莫斯科中山大学。1927 年重赴苏联，曹靖华在列宁格勒将一些文学作品翻译成中文。在苏联工作期间，他给鲁迅寄去了许多苏联木刻，这些木刻成为中国艺术家灵感的重要来源。鲁迅将中国宣纸送给苏联版画家以示感谢。这是苏联版画家与鲁迅之间长久友谊的开端。

1936 年，鲁迅在南京、上海、广州和汉口举办的苏联版画展对中国民族艺术的发展产生了深远影响。库克雷尼克斯、弗拉基米尔-法沃尔斯基等苏联版画大师的杰出才华给观众留下了深刻印象。展览总监鲁迅在塑造一场彻底改变中国人们对版画看法的新文化运动中扮演了关键角色。展览展出了苏联艺术家在蚀刻画、水彩画和油画等类别的一百三十多件作品。这些艺术作品，包括经典作品的插图，给观众带来了启发，在文化史上留下了令人难忘的印记。

展览展出了从荷马到肖洛霍夫等世界文学经典作品的插图。在这些版画中，人们还可以看到专门描绘苏联劳动的独立作品，如 "德涅斯特河 "和 "集体农庄的生活"场景。特别值得关注的是描绘历史事件的战斗体裁作品，如《彼得格勒保卫战》和《曙光号巡洋舰的炮火》。此外，还展出了列宁、高尔基、斯大林等政治和文化名人以及许多其他名人的肖像。

中国版画结合了苏联木刻版画的特点。以木版画闻名的艺术家力群（1912 - 2012 年）在参观了南京举办的 "苏联版画 "展览后，受到了西欧和苏联版画技法

的启发。他积极与鲁迅交流，鲁迅向他介绍了国外的版画技法。力群最著名的作品之一就是按照苏联版画精神创作的鲁迅肖像。在访谈中，力群回忆了他是如何开始学习木刻版画的："当时我们已经知道鲁迅提倡木刻，介绍了许多西欧的革命者版画壁。绘制的有德国的、苏联的。我们觉得我们应该走这条路。这样子就买了刀子，买了木板，就学着刻起木刻来"。[34]在他的作品中，力群将中国 "鲁博克年画 "的图案与西方和苏联印刷品的图像混合在一起，大胆地结合了不同的艺术和技术技巧。他的作品对陈烟桥（1912-1970 年）产生了重大影响，陈烟桥的作品包括《建设中的佛子岭水库》、《鲁迅与青年运动》和《黄浦江上》。这些以现实主义精神创作的黑白木刻体现了中国人民为建设工业新世界而进行的劳动探索。

1935 年，艺术家兼插图画家李桦（1907-1994 年）创作了著名作品--根据苏联未来主义作家谢尔盖·米哈伊洛维奇·特列季亚科夫（1892-1937 年）1924 年创作的同名戏剧改编的版画《怒吼吧，中国》（1935 年）和《怒潮》（1946 年）。他的作品的表达极具力量，人物的形象和张力表现的淋漓尽致，线条的刻画粗旷有力，从作品《怒吼吧，中国！》这幅木刻版画，李桦用大面积空白，刻画出粗旷有力的黑线，画面线条简洁，画面中被捆绑着的人青筋暴起，张大嘴在嘶吼，可以感受到人物的愤怒，感受到他想表达在当时的中国历史背景下，人民的愤怒渴望摆脱束缚渴望自由，反抗斗争黑暗势力的感情。他可以用木刻的方式将中华人民团结抗战，不愿忍受外来侵略欺辱的情绪，这幅作品对于当时的中国人民影响很大，激起了民族的觉醒。

在苏联著名版画家 N.N.茹科夫（1908-1973 年）的领导下，苏联接待了中国版画家代表团。这一事件在社会上引起了广泛的反响，呼吁与外国侵略者进行

[34]力群访谈 https://www.baike.com/wikiid/3154216959605363955?anchor=5

斗争。《怒吼吧，中国！》的版画成为自由和摆脱压迫枷锁意志的象征，把日本人说成是中国人必须团结起来反对的邪恶势力。值得一提的是，李桦与茹科夫（1908-1973 年）私交甚好，曾作为中国版画家访苏代表团团长，带领中国版画家们前往学习交流传统的苏联版画艺术，他们会交换彼此的版画作品，让版画家们了解苏联艺术流派的传统。[35]茹科夫的《不要浪费时间》便是茹科夫亲笔签名赠送给李桦的。茹科夫的这一举动促进了中苏两国的艺术交流。中苏两国在文化交流方面的共同努力为两国艺术关系带来了新一轮的发展。

这一切引发了中国版画艺术的兴起，并出现了公认的版画大师。例如，胡一川（1910-2000 年）积极学习苏联版画家的经验，是木刻版画大师，也是著名版画《到前线去》（1932 年）的作者。他的技艺不仅精湛，而且完美无瑕。其创作的手法粗旷又不缺乏细腻，用豪放的刀法刻画出构图饱满，画面大面积的黑与大面积的白形成鲜明的对比，他笔下紧张而富有动感的场景促使人们团结起来，形成一幅激情满满呼吁人民群众站起来，一起参加抗日战争的场景。与此同时，另一位大师黄新波（1916-1980 年）受到苏联木刻的启发。这位杰出的艺术家非常喜欢苏联的木刻版画，他的创作理念和精神是学习遵循鲁迅的教诲，逐渐形成他的木刻创作风格，其中他的代表作品有《船夫》（1933 年）、《鲁迅遗像》（1936 年）和《怒吼》（1934 年）。

值得注意的是，力群（1912-2012 年）因其对新中国版画发展的贡献而闻名，他的版画是在苏联画派的影响下创作的。他也是木铃木刻研究会的发起人之一，也是中国版画家协会的名誉主席，他的代表作有《采叶》（1936 年）、《生路》（1933 年）、《偷渡日寇》（1936 年）、《丰收》（1936 年）和《鲁迅像》（1936 年）等广为人知，其中他的《鲁迅像》是他的代表作之一，他的木刻版画刀法细

[35]*Sun Yiyu.*苏联版画对中国美术的影响：苏联第一批版画编年史.美术与商业，2014（02）.*(孙以煜，《中国美术的苏联版画情结--苏联版画原拓收藏纪事.*美术与市场，2014（02）.

腻柔和，喜欢采用排刀的手法去刻画和丰富画面。

值得注意的是，当时鲁迅通过理论和实践活动，积极传播有关苏联版画的知识。在这一过程中，一个重要因素是中苏文化交流促进了对苏联艺术的熟悉，推动了中国版画的发展。

前苏联时期的艺术家，如版画界元老弗拉基米尔·法沃尔斯基（1886-1964 年）和非常年轻的版画家安德烈·乌申（1927-2005 年），他们的作品具有特殊的动感和光影效果。他们的作品是中国版画的艺术典范和灵感来源，中国版画中的人物和自然都被刻画得充满英雄主义情感。苏联艺术大师的艺术手法丰富了中国版画艺术特有的精细线条、细节描绘和平面布局。因此，尽管内容不同，苏联和中国的版画图形艺术在这些大师的作品中找到了共同点。

同样重要的是，20 世纪上半叶移居中国的俄罗斯艺术家对中国艺术，包括版画艺术产生了重大影响。在新一代版画大师的作品中，我们既可以看到苏联社会主义现实主义的影响，也可以看到中国传统艺术的影响。[36]

20 世纪 30 年代，齐白石（1864-1957 年）和徐悲鸿（1895-1953 年）的创作对世界绘画和苏联版画产生了重大影响。他们的创作植根于中国传统绘画--中国画。徐悲鸿积极与许多苏联艺术家交流艺术经验，并为寻求自由表达和新艺术创作的年轻有为的艺术家提供帮助。

齐白石是中国著名的山水画和动物画大师。齐白石特别注重表现农民生活和周围大自然的主题。大师首次尝试摆脱中国木版画的传统规范，表现出创作自由，并找到了自己的艺术语言。艺术家摒弃了刻画人物的精英主义，特别关注普通人，以便更容易被大众理解和接受。齐白石最有名的作品有《螃蟹与鲤鱼》（1952 年）、

[36]王平.二十世纪上半叶俄罗斯艺术移民中国 ：论文 ...艺术史研究生 ：17.00.04 / 王平; [答辩地点：俄罗斯艺术学院美术理论与历史研究所].莫斯科，2007.326 c.

《黄鹂》（1954 年）等。

因此，两个不同民族艺术传统的艺术交流使中国的版画大师们掌握了新的技法和表现手段，极大地更新了版画艺术语言。在中国抗日战争时期，版画家们创作了许多抗日题材的作品，从而支持了同胞们的民族精神。值得注意的是，中国的版画大师们主要以雕版印刷的技法表现了爱国主义战斗题材，而苏联的版画大师们则更倾向于以大幅图片的形式表现爱国主义战斗题材。毫无疑问，海报、传单、绘本以及取代中国民间鲁班锁的 "版画印刷 "发挥了重要的宣传作用，而这一不寻常的事实可以从中找到解释。中国年轻版画家的特点是将民族传统技法、精细可塑的书法线条和清晰的细节与 20 世纪初的时代主题和社会政治形势和谐地结合在一起。有时也会出现相反的情况--传统民间鲁博克的题材采用了在有机玻璃上雕刻的技术，这在当时被认为是新颖和现代的。

值得注意的是，尽管中苏版画家之间的艺术交流十分活跃，但某些差异还是值得强调的。例如，中国版画大师倾向于保留自己的民族艺术风格，尽管他们仍然创作出相关、创新和现代的作品。苏联艺术家尽可能填满纸张，而中国版画家则力求留白的表现形式。

因此，苏联和西欧艺术传统的影响极大地促进了版画艺术的革新，当时的艺术家们找到了新的表现手法，成功地将民族特色与从外国艺术中引入的创新技术相结合。

## **1.2** 新中国成立时期（**1949-1966** 年）的版画

中国社会的漫长重组期涵盖整个 20 世纪上半叶，包括左翼政治力量的形成和建立时期（1929-1937 年）、日中战争时期（1937-1945 年）和解放战争时期

（1945-1949 年），这些事件开启了新中国的创建。由于社会的不断转型和文化观念的更新，中国学者将不同美学思想的主导时期分为三个时期：“纯朴的诗意 1949-1978”、“乡土、风情、形式 1979-1989”和“本体语言与精神图像 1990-2009”。[37]

1949 年 10 月 1 日，中华人民共和国在北京宣告成立。这一事件从根本上影响了中国的艺术发展，从此，艺术成为社会主义新文化的重要组成部分。

中国的社会和意识形态发生了影响艺术发展的变化。中央集权和封闭的政治体制有助于在国家中建立统一的意识形态观。现在，所有的政治讨论以及艺术和文学运动都必须符合国家利益，文学和艺术人物必须为人民群众——农民、工人、军队等服务。

艺术家要符合社会的要求，歌颂社会主义新制度。在新的政治形势影响下，社会主义现实主义艺术逐渐在中国诞生。从那时起，艺术家应该根据历史的过去、现实的社会问题和现实主义的精神来描述现实。苏联的社会主义现实主义对当时的美术发展产生了很大影响：博物馆经常举办苏联艺术家的展览，美术杂志上也有关于他们的报道，中国政府也经常派遣中国学生到苏联的美术学校学习。社会主义现实主义的新思潮极大地限制了创作思想的自由；艺术作品从此必须按照一种模式来构建，以响应国家号召。

值得一提的是，苏联是 1949 年第一个承认中华人民共和国的国家。从此，中苏开始建交。苏联和共产国际领导人为中国共产党的领导提供了积极的财政支持。

而自从艺术逐渐成为国家宣传的工具后，很多艺术家开始用新的方式描绘本土自然的广阔和传统的生活方式，某种程度上歌颂了当时的政府和社会政治制度。

[37]尚辉.新中国版画的三次审美转换.[J].美术,2009(12):101-108.DOI:10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.2009.12.019.

从那时起，这些图案就成为中国版画艺术的基础。

晁楣（1931-）在 20 世纪 60 年代创作的版画作品就是一个鲜明的例子，其中包括《第一道脚印》（1960 年）、《黑土草原》（1960 年）、《麦收序曲》（1961 年）、《春回大地》（1963 年）等。艺术家使用了当地的色块、节奏和色彩的表达方式，创造出一种简洁的艺术形象，并让我们联想到瓦季姆·德米特里耶维奇·法利列夫的作品——苏联最著名的版画大师之一，正是由于他的作品，俄罗斯的版画才成为一种独立的艺术形式。晁楣版画的叙事内容是乡土自然的主题和同胞传统生活的形象。正如中国的大师们所认为的那样，这位艺术家赞美自己的故土。他的版画具有浓郁的乡土气息，描绘了当地人民的劳动和乡土自然的主题。晁楣使用柔和的色彩，虽然雕版印刷技术不像绘画那样可以创造平滑的色彩过渡，但艺术家还是成功地实现了柔和光照的效果。与瓦季姆·德米特里耶维奇·法利列夫一样，画家并没有创作写实的形象，而是创作了一个富有表现力的艺术形象，最准确地反映了当地的色彩和生活方式。富有表现力的线条和地方色彩点构成了画面的构图和空间规划，从而像印象派画家一样，展现的不是真实的画面，而是对大自然的印象。

1949 年，在第一次全国代表大会的支持下举办了一次全国展览。展览在国立北平艺专举行。值得注意的是，在这次展览中，版画引领了所有艺术形式首位，共展出约 180 件版画作品，以木刻为主。随后，中国全国美协精选了 80 幅作品，编成《新中国版画集》。这是第一部完整收录新中国版画的出版物。

上世纪五六十年代的新中国时期，举办了多次外国版画展览。其中值得一提的是 "日本木刻展"、"德意志民主共和国版画雕塑展"、"捷克斯洛伐克共和国美术展"、"英国版画展"、"墨西哥版画展 "等。因此，艺术家们得以熟悉不同国家的艺术传统，部分借鉴他们的经验，尽管艺术视野和创作自由仍然有限，但这无

疑起到了积极的作用。

共产国际在上海的活动成为了一座桥梁，一座连接 20 年代苏维埃俄国大胆前卫艺术与以比利时艺术家法朗士·麦绥莱勒和德国艺术家凯绥 •珂勒惠支为代表的西方表现主义版画的通道。

我们可以假设，鲁迅创作中对俄罗斯和苏联版画的兴趣是受俄罗斯盲人诗人瓦西里·雅科夫列维奇·埃罗申科（1889-1952 年）是一位深信不疑的世界语者，他真诚地相信世界语将成为世界革命的语言，并有助于许多国家的团结。埃罗申科非常重视绘有插图的书籍。值得注意的是，这位盲诗人用手指 "阅读 "雕刻在木板上的图像。北京的鲁迅故居博物馆收藏了许多与埃罗申科个性有关的文献。在许多合影照片中，鲁迅和埃罗申科总是并肩而立，就像亲密的朋友。

苏联先锋派对中国版画的明显影响在赵一亭和基里尔·尼古拉耶维奇·加夫里林的出版物中有所体现："上述变化完全可以用特殊的政治形势来解释，当时共产国际在中国开始活跃，苏联文艺先锋派的领导者和思想家之一、戏剧《怒吼吧，中国！》（1925 年）的作者谢尔盖·特列季亚科夫于 1924-1925 年在北京大学讲学。因此，叶林峰使用明亮的色彩和几何形式，永远远离唯美主义"。[38]

值得注意的是，"凯绥 • 珂勒惠支版画展 "和 "法朗士 • 麦绥莱勒展 "等展览都展出了对中国早期版画有重要影响的二十世纪顶尖大师的原作。在此，我们不妨对这些大师的作品进行更深入的了解。凯绥 • 珂勒惠支（1867-1945 年）的作品以社会主义现实主义精神著称，她努力在版画中反映二十世纪紧迫的社会问题和政治灾难。作为名医的凯绥 • 珂勒惠支，她经常将丈夫的病人作为创作对象。这也是她的作品中以坚定的表现力传达痛苦和苦难形象的地方。尖锐的社会主题

[38]基里尔·尼古拉耶维奇·加夫里林,赵一婷.叶林峰的杂志和书籍图形 1925-1935//俄罗斯国立教育学院公报 2024。3 号。 第 1 部分。 第 314 页。

和阶级冲突成为她作品的主要主题。珂勒惠支艺术活动的主要时期是 1910 - 1930 年代。当时，艺术家们还刚刚掌握抽象艺术和前卫艺术，并由此产生了各种艺术运动（如立体主义、未来主义、至上主义、原始主义等），而世界艺术中的社会问题主题还没有得到广泛传播。值得注意的是，以珂勒惠支为代表的德国表现主义不断敏锐地提出与马克思主义教义相关的社会冲突和平民苦难的主题。20 世纪 20 年代的苏联艺术也朝着类似的方向发展。珂勒惠支在 1922 年至 1925 年间创作了一系列版画《战争 • 牺牲》和《无产阶级》，不仅在中国，而且在苏联也大受欢迎，1932 年她在苏联举办了个人画展。

法朗士 • 麦绥莱勒（1889 - 1972 年）是比利时艺术家和平面艺术家，著名的木刻大师、插图画家和 "图画小说 "流派的创始人。他的作品 "人类激情的 25 幅图像"（1918 年）、"人类的十字架之路"（1918 年）等广为人知。这位艺术家自 1917 年起成为共产党员，但在很长一段时间内并不追随任何政治或艺术潮流，他始终是一位坚定的人道主义者，一生反对战争和社会不平等。正因为如此，他在苏联广为人知，曾于 1935 年、1937 年和 1958 年访问过苏联。[39]

这些艺术家的活动方向与中国的意识形态纲领紧密呼应。人民群众之所以对他们的艺术活动感兴趣，正是因为这些艺术大师希望表现痛苦的社会问题和人民群众的苦难，从而唤起人们的同情。这些主题与二十世纪五十年代中国的目标相当一致。

毛泽东（1893-1976）在南京发表重要讲话，将版画作为一种主要的美术形式，因此有必要团结全国的版画工作者，通过推广版画理论和实践来普及版画艺术。

[39]Kantor A.M. Creativity of Frans Mazerel // Modern Fine Arts of Capitalist Countries.M., 1961; Sapego I. Image structure of Mazerel's graphics // Art.1961.8; Razdolskaya V. Mazerel.Mazerel.L. - M., 1965; F.Masereel Malerei und Graphik.1917-1957.V., 1957; F.Masereel..., [Dresden], 1959.另见：基里尔·尼古拉耶维奇·加夫里林关于《现代西方》杂志的报告。电子资源：https://rutube.ru/video/e60166ae41b7530dd1fd4d351255f0b9/

在人民美术出版社的帮助下，北京和上海的版画家们开始出版一本名为《版画》的杂志，该杂志从 1956 年发行到 1961 年（共出版 23 期），受到了极大的欢迎。

1962 年，文化部和中国美术家协会联合举办了 "纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》二十周年全国美展"。

在新中国成立时期，社会宣传画开始逐步出现，这些宣传画主要采用平版印刷技术。俄罗斯莫斯科国家东方艺术博物馆收藏了大量此类作品。安林，“只要遵守安全预防措施，你就能建得好、快，而且不会给自己带来风险！” （1953 年）、金梅生《我们热爱劳动》(1953）、蔡振华《在苏联的帮助下，举全国之力，完成国家的工业化！》（1953）、周成波《我们爱劳动》（1953），周成波《马克思列宁主义、毛泽东思想照亮新中国》（1953 年）等。值得注意的是，石版印刷技术在很多时候都是模仿木刻技术，沿袭了悠久的艺术传统。

这些作品明显地反映了当时的思想精神和艺术探索，转向社会主义现实主义艺术，并且由于中苏两党文化、经济交流更加活跃，海报中最明显的是苏联艺术的影响。因此，艺术家们关注的是工人们英勇无私的劳动，作品的主题往往是工业化和生产。与 20 世纪 20 年代初开始传播的苏联海报一样，中国海报也具有宣传性质，这些海报上所描绘的工人形象通常都是正面的，他们的脸总是被描绘得清秀明朗，头向上抬起，仿佛向着太阳和光明的未来。苏联的宣传海报也有类似的风格特征，这与苏联和中国之间密切的友好关系有关。

值得注意的是，20 世纪 50 年代的宣传画中，很大一部分描绘的是中苏关系。在新中国成立时期，中苏关系处于相当高的水平，尽管在 1950 年代后半期，外交冲突逐渐升级。

1966 年又发生了以 "文化大革命 "开始为标志的事件，促使中华人民共和国

的社会和政治秩序发生了巨大变化，文学艺术活动也随之大幅衰退。

### **1.3** 文化大革命（**1966-1978** 年）：图形印刷和政治海报

1966 年，“文革”开始，明确规定 “破四旧”“立四新”是文革的重要目标，进一步肯定了破“四旧” 的提法。

在 "文革 "爆发之前，20 世纪 50 年代末至 60 年代初，苏联和中国发生了外交冲突。至 1959 年，矛盾逐步升级，苏中关系仍然保持在相当高的水平。然而，1959 年 8 月，西藏爆发起义，导致中印冲突。苏联并未介入这场冲突，这激怒了印度和中国。当苏联的 "解冻 "时代来临，艺术生活的转型和民主化、意识形态压力的缓解和艺术视野的拓宽加强了与西方国家的联系时，中国的艺术正朝着完全不同的方向发展，它迫使意识形态、宣传作用的创作成为政治影响的工具。

由于 "大跃进 "的失败，中国国内的政治地位受到严重动摇。文化大革命政策的结果是，摧毁反对派。

文化大革命对中国版画艺术的破坏确实巨大，版画艺术发生了翻天覆地的变化，版画的主要重点变成了政治海报和传单，或者是意识形态色彩浓厚的书籍插图，专门介绍中国共产党的伟人传记和中国人民的军事和劳动业绩。

因此，文革主要影响的是文学和艺术工作者。在 "文革 "激烈的政治氛围中，版画的传统方法和题材以及印刷图形的风格多样性受到质疑，被批判为资产阶级艺术形式，艺术家们常常被指责为封建主义和过时文化的象征。显然，与书法和国画相关联的中国传统文化以及古典主义或现代主义倾向都被视为腐朽，而社会主义现实主义的英雄主义，其理想化的人物形象以及社会重组和大众禁欲主义的超强氛围，成为 1966-1978 年整个艺术文化的主要趋势。

上世纪五六十年代从各美术学院毕业的年轻版画家的学历和专业水平相对

较高，其中许多人来自所谓的剥削阶级。在这一时期，许多艺术家受到政治迫害和攻击，他们的作品遭到批判、毁坏，甚至被禁止展出。

大多数传统版画工作室和学校被关闭，继承传统技艺的文化遭到破坏。许多版画家被打成 "资产阶级反动当局者 "和 "忠于地主、财富和反革命"。他们要么被隔离审查，要么被送往农村接受劳动改造。[40]

艺术家的创作自由不仅受到限制，而且被彻底排除在外。文化大革命时期的版画艺术可以说是一种宣传性的政治海报。总体而言，"文革 "时期的招贴画艺术具有特别强烈的表现主义精神，捕捉到了当时的时代精神，堪称 "社会核爆炸"。这在任何其他社会主义国家都是前所未有的，这凸显了中国红色艺术的独特性。

从此，海报的中心主题不再是社会主义劳动，而是对英雄伟人的崇敬。因此，1963 年，中国大众文化的标志性人物之一是一个生活平淡无奇的普通人。在风格上，"文革 "时期的招贴画已经与苏联的招贴画有了很大不同。人物被赋予了更多的动感和表现力，有些人物甚至 "飞 "了起来。电影中也经常反映出类似的倾向。教条主义思想取代了中国早期文化中形成的自由思想。

文革期间，人们积极学习伟人语录。例如，宣传技巧的直截了当在海报艺术中体现得淋漓尽致，而海报通常是匿名的。这样的招贴画表现的是一群热情洋溢的年轻人——工人、士兵和农民高举的双手和激动的面孔，他们头顶的标语、伟人的肖像和他的引经据典的封面。然而，这与 20 世纪 30 年代至 40 年代苏联政治牌匾的风格特点有着明显的联系，当时苏联的文化也正经历着一场与法西斯主义和西方国家的军事对抗、斯大林的个人崇拜以及国家文化和经济生活中的众多改革相关联的变革。与当年的苏联一样，中国的海报也积极采用丝网印刷、丝网印刷或木版印刷来复制印刷图形的图像。艺术创作的匿名性受到欢迎，而作者

[40]范梦著.中国现代版画史[M].北京：中国青年出版社,1997：第 325 页.

个性的孤立和直接参与创作则被视为资产阶级文化的遗物，是对个人主义的崇拜。因此，个人主义被集体主义所取代，即一群艺术家联合起来进行集体创作，就像建筑工人、矿工或耕田的农民一样。

正是在 "文化大革命 "期间，宣传画的描绘手册受到了特别关注。为了让尽可能多的未受过训练的人参与进来，有必要编写某种 "说明书"，为海报制作提供方法，因此宣传海报手册成了比以往任何时候都更受欢迎的工具。

因此，图文并茂的宣传画创作手册成为中国宣传艺术的重要组成部分。在流传至今的手册中，最具代表性、最能反映当时社会文化现象的是《宣传画参考资料简编》和《美术参考资料》（1972 年）。我们可以看到，插图清单中既有现成的海报，也有个别片段。除插图外，手册还包含序言和目录，注明了主要的政治运动：抗美援朝运动（1951-1953 年）、土地改革运动和镇压反革命运动。值得注意的是，手册的应用领域包括美术教师的培训。文革宣传海报艺术是非个人化的，由于画册没有作者署名，因此文革时期艺术家的名字几乎没有流传下来。

土地改革的插图成为手册的重要组成部分，描绘了工人新地位的各种好处：工人现在可以参与国家的政治生活，也可以从事生产管理活动，还特别关注各种福利、病假等。值得注意的是，这一主题的海报方案与新版《新年画》的类型一致。

中国人民的形象在手册中发挥了特殊作用，在许多图片中还有苏联和许多其他国家公民的形象。同样重要的是描绘国家经济发展的部分——铁路建设、生产设施建设、交通运输等主题，以及中国的著名纪念碑。然而，除了中国的纪念碑外，还有世界著名的纪念碑，如华盛顿国会大厦和自由女神像，在它们旁边还有反美漫画的样本。

特别值得注意的是其中包含艺术家解剖指南的附录。它描绘了身体和脸部各

个部位的示意图，就如何正确构建图像、比例、传达人物的动态和情感、反映所描绘主人公的性格提出了建议。而这一部分的主要特点是，它讲述了当时的社会文化大环境和特点，即使是这个看起来完全是技术性的手册部分，也充斥着伟人的语录以及大量的意识形态评论。因此，在文化大革命艺术的总体趋势背景下考虑此类手册具有重要意义。首先，正如我们前面提到的，这些手册是特别推荐给艺术家的，也是艺术家在培训中使用的；其次，这些手册最清楚地描绘了 "文革 "的意识形态纲领，而中国的宣传画就应该在这一背景下出现的。

因此，由于中国和苏联之间的外交破裂，以及“文革”时期的影响，中国的文学和艺术文化经历了似乎难以克服的严重衰落。艺术从此成为政治宣传的唯一手段，任何创作自由和个性表达都受到严厉的批判和压制。多年的匮乏导致中国艺术大师的艺术观丧失，这也对艺术的发展产生了负面影响。

1978 年，在以邓小平的倡导下，中国开始了新的改革时期，即改革开放政策时期。

## 第二章：**改革开放政策（1978-2023 年）--中国文化的创新与开放时期**

### **2.1** 中国当代版画的艺术特征：与当前世界艺术潮流的对话（**1978 - 2023** 年）

文革后，中国版画经历了一个巨大的重建和更新时期，发展步伐逐渐加快。改革开放前的 "文化大革命 "彻底改变了中国版画的命运。

1978 年 "文革 "结束后的十年间，版画艺术逐渐复苏。尽管由于 "左 "倾思潮的影响，版画大师们重新获得了似乎已被遗忘的创作自由和艺术表现力，但版画创作却多年停滞不前。在批判林彪政策和 "四人帮""艺术专政 "之后，文艺界人士逐渐走出阴影，版画进入了新的发展阶段，美术教育也逐渐开始复苏。[41]

[41]齐凤阁著. 中国现代版画史 1931-1991 广州岭南美术出版社, 2010：第 229 页.

例如，奚静之在其著作《现实主义、现实主义及其他》（1979）中指出，"现实主义 "的概念比以往的风格框架要宽泛得多。是否属于现实主义，不是由形式决定的，而是由作品的思想内容决定的，表现了所谓的现实主义精神，这种精神体现在中国新一代艺术家创作方法的独创性上。[42]因此，以前理解的 "现实主义 "不应是反映现实的唯一方式。

在这一政策路线的早期阶段，中国实施了一系列经济市场改革，吸引了大量外资，并取得了显著的技术进步。经济的繁荣为中国版画的发展提供了广阔的市场和资源。

文化创新与发展已成为政府政策的重要领域之一。例如，中国政府发起了多项社会主义文化发展计划，如 "社会主义文化大繁荣 "和 "文化复兴运动"。这些举措的本质是激励和促进文化创新和文化发展，以支持国家和社会的转型。这些改革也对版画艺术的发展产生了积极影响。关于中国改革具体领域的政策声明非常重要。例如，中共中央三中全会强调了文化、文学和艺术在改革中的特殊作用。在此期间，在理论和实践方法以及艺术作品内容的表现形式方面进行了广泛的讨论。

在 85 思潮时期，版画理论发展活跃，版画家们积极参与研讨，发表各自的感言，撰写文章，10 余年间，发表的文章多达两三千篇，此时期的版画研讨会也增多，比如“工业题材版画研讨会”、“群体版画研讨会”、藏书票、儿童版画研讨会等。

1988 年 12 月召开的全国版画研讨会对于版画的发展具有重要意义，此次研讨会探讨了如何提高版画艺术质量，版画创作与民族化、民间艺术的关系、群体

[42]Koshelev G.K.，王洪福.现实主义作为 1970-1980 年代中国艺术生活转折点的讨论 // Decorative Art and Object-Space Environment.俄罗斯国立工艺美术大学公报》，第 2 期（第 2 部分）/2024.C.166-173.

创作意识是好还是坏，对艺术现状的估计这五个问题进行主要的讨论，对于版画创作的发展与理论建设有重要意义。[43]

1978 年至 1989 年间，中国社会出现了艺术繁荣的新阶段，这体现在组织层面。许多艺术协会中的年轻艺术家数量增加，版画家的数量也开始稳步增长。此外，许多在 "文革 "前就活跃在木版版画领域的艺术协会也重新活跃起来。例如，1980 年成立了中国版画家协会。除了在中国举办大量版画艺术展览和其他活动外，大师之间的文化和艺术交流也在国外和中国的政治经济特区（如香港或台湾）进行。

改革开放初期，版画主要是一门政治宣传艺术，而随后的变革则为版画家的创作开辟了新的天地。“为人民服务，为社会主义服务”、“百花齐放，百家争鸣 ”等一系列政治纲领促进了艺术家创作积极性的加速发展，并带来了新的潮流。[44]

根据现有数据（见附录），我们可以看出，参加版画展览的版画家平均人数为 402 人。版画的类型和技术多样性也大大丰富。除了传统的木板、金属、油毡、硬纸板和纸板外，还出现了与版画相辅相成的新型印刷图形，如单版画、平版印刷和丝网印刷。[45]

1981 年，全国共举办了 58 次不同类型的版画展览。1982 年，举办了 59 次。1983 年，版画展览增加到 86 个。1984 年，共举办了 65 次展览。1985 年，共举办了 84 次展览。1986 年，共举办了 113 次版画艺术展览，其中一些是在国外举办的。其中包括国家级、市级、区级和地区级展览 65 次。有 34 个展览专门展出单个作者或多个艺术家的作品。此外，中日两国在此期间还举

[43]齐凤阁.中国现代版画史（1931-1991 年）。广州岭南美术出版社。2010, p. 232.
[44]见 Gladstone P. Chinese "avant-garde" 1979-1989./ K. Batygin 英译。St. Petersburg: Academic Studies Press; Bibliorossica, 2023.
[45]李云经.中国现代版画史。太原：山西人民出版社。山西省出版社。1996.p.392.

办了 6 次展览，以交流经验和想法。同时，中国国内也举办了 8 次外国艺术家展览。除国家级展览外，1987 年的版画艺术展览大多为中小型展览。1987 年共举办了 105 个展览。在此期间，开始积极开展经验交流活动。因此，在中国各地举办了 81 个展览，在国外和香港举办了 17 个展览，在中国与外国参加者联合举办了 7 个展览。1989 年，中国共举办了 89 次版画展览。其中，国家级和区、市、县级展览 24 次，个人或联展 35 次，在国外或港台地区举办的中国展览 23 次，在国内举办的外国艺术家作品展 7 次。此外，当时最重要的展览还有 "第七届全国版画展 "和 "中国工业版画展"。1990 年，全国共举办各类展览 90 个，其中国家级展览 3 个，外国艺术家来华展览 6 个。

与此同时，这一时期在科学期刊和期刊上发表了许多不同的文章。 例如赵瑞春的《版画艺术教学结构》，发表于 1982 年《新美术》杂志第 3 期； 文章“研究、创新、美学。 胡安·皮莫（Juan Pimo）的《木头水印》，发表于《印刷艺术》第 7 期，1982 年； 1983 年《人民日报》发表力群的文章《版画大收获》； 王琦文章《版画新成就》，1983 年发表于《人民日报》； 李桦的文章《三十五年版画艺术的进展》，发表于 1984 年《美术》杂志第 6 期； 李桦文章《论艺术创新与艺术家发展》，发表于《汕头画院会刊》第 5 期； 王力的文章《创新的问题》； 王卫文章《版画的突破》发表于《画廊》杂志第 12 期； 李桦的文章《中国雕版印刷的发展》，1985 年发表于香港《大滚报》； 李桦的文章《浅析版画艺术教学的特点和前景》，发表于 1985 年《美术》杂志上。 这些作品都对新时代版画艺术的发展提出了质疑。[46]

1978 年至 20 世纪 90 年代是中国版画发展的繁荣时期。它可以分为三个阶段。20 世纪 70 年代末至 80 年代初是最活跃的阶段。在经历了 "文革 "的艰难时期

[46]陈艳秋．论中国木版年画的当代性 [J].大众文艺，2016.DOI:CNKI:SUN:DZLU.0.2016-09-113.

后，中国版画开始解冻，无论是资深版画家还是年轻版画家，都进入了一个蓬勃发展的时期。这一时期，全国各地版画家协会纷纷成立，版画展览不断增加，版画种类也不断推陈出新。这一阶段与前一阶段有本质区别，前一阶段的木刻主要用于政治宣传。第二阶段是 20 世纪 80 年代中后期至 90 年代初，是中国版画发展的转型期。为了突破以往版画创作的构图模式和创作形式，艺术家们开始脱离传统的版画体系、构图模式和色彩运用，开始创造新的版画语言。这是突破传统、向现代转型的阶段。第三个阶段是 20 世纪 90 年代中期至今，中国版画家经历了保守主义、创新研究和中西方文化交流的活跃期。艺术家们的思维更加平衡，不再盲目追逐新奇，而是深思熟虑，注重文化品格，力求版画创作的精益求精。因此，中国版画开始进入可持续发展阶段。[47]

20 世纪 70 年代末和 80 年代初，中国当代版画发生了重大变化。“星星”画会的出现是对文化大革命和意识形态专制后果的反应。48该小组的首次展览可以追溯到 1978 年，其创作格言也是如此："凯绥 •珂勒惠支是我们的旗帜，毕加索是我们的先驱！"。这个座右铭的选择并非偶然。他们明显摆脱了教条式的国家认可的社会主义现实主义，转而关注个人经历和社会问题，因此凯绥 • 珂勒惠支和巴勃罗 •毕加索的作品无疑与他们最为接近，毕加索曾说："我对共产党的奉献是我生命的必然结果"。该小组主要由自学成才的非职业艺术家组织，他们主要创作绘画作品。然而，这个团体对中国现代艺术的形成所起的作用是惊人的，事实上，它是第一个前卫艺术团体，成为中国前卫艺术的基础。该团体的艺术家们率先主张自己的个性权利和对所选主题的主观体验，这后来影响了其他艺术家。

---

[47]王琦.回顾与未来发展趋势。中国当代版画的百年发展。文学评论杂志。2003 (01), pp.

[48]Gladstone P. The Chinese "avant-garde" 1979-1989."星星 "美术协会 - "北方艺术集体" - "池塘社"- "厦门达达主义者"：评论集 / 圣彼得堡 : Bibliorossica ; 波士顿 : 学术研究出版社,

1985 年 4 月 21 日，黄山召开了一次大型会议，掀起了 "85 新潮 "运动。值得注意的是，在这场运动的影响下，艺术家们转而学习西欧现代主义的成就。这场运动本身实质上是对自 20 世纪 50 年代新中国成立时期以来主导中国艺术的社会主义现实主义的反动。1985 年 5 月，北京中国美术馆举办了 "中国先进青年作品展"。在 "85 新潮 "画派的影响下，中国当代版画出现了代表新古典主义和新现实主义方向的 "现实主义画派"。版画家们正在探索现实主义的传统，但与 20 世纪 50 年代和 70 年代的专业水平完全不同，当时中国版画主要受到苏联木刻版画的影响，艺术家们刚刚开始掌握苏联现实主义艺术。他们的作品通常以现实生活中的具体事物和人物为题材，力求表现真挚的情感和直观的感知。这股思潮的出现，也让中国当代版画走上了更加丰富的发展道路。

苏新平的作品就是受到这种影响的一个例子，他创作的写实形象图形展现了新时代人的概念肖像。他的石版画《行走的人》（1990 年）是现实主义画派的典范。苏新平利用相当强烈的对比和生动的光影效果创造出逼真的图像。不过，他作品中的人物仿佛同时出现在不同的平面上，刻意不表现空间深度，这显然是受西方现代主义的影响。苏新平的另一件作品《木桩与马》（1989 年）（图 48）也是以写实手法创作的，但画家所描绘的马和柱子完全重复，表现出一种模式。与前一幅石版画一样，艺术家也避免了对周围空间的描绘，只强调人物。

徐匡的版画《主人》和《洁白的哈达》本质上也是对真实人物的描绘。这不是神话或宗教形象，也不是意识形态宣传或中国传统艺术题材的描绘。虽然他作品中的主要人物都是日常活动中的普通人，但与 20 世纪 50 年代的社会主义现实主义运动不同，艺术家在这里主要关注的是每个人物的个性特征和生活

经历。此外，艺术家还创作写实的具象图形，拒绝使用背景，只关注人物角色本身，从而增加了人物的表现力和表情。

1985-1986 年间，中国出现了约 79 个艺术社团，它们诉诸于西欧艺术、印象派、抽象派、达达主义、超现实主义等各种艺术思潮，其中最突出的代表是 "北方艺术小组 "和 "厦门达达主义者 "团体。这些思潮最突出的代表是 "北方艺术小组 "和 "厦门达达主义者 "团体。‘85’新潮艺术家的作品于 1989 年在北京中国美术馆举办的 "中国/前卫艺术展 "上展出。展览开幕当天发生了一起备受瞩目的事件--艺术家肖鲁向自己的装置作品《对话》（1989 年）开了一枪。

在改革开放的时代，政治意识形态的影响从此变得微乎其微。这一事实极大地影响了这一时期的文学艺术活动。例如，我们可以回顾一下叶灵凤的作品，他是一位中国平面艺术家和作家，主要创作时期为 1920 年至 1930 年。尽管当时外国艺术的影响才刚刚开始出现在中国艺术大师的作品中，但显然受到奥布里比尔兹利启发的叶灵凤却受到了许多同时代人的积极批评，甚至受到了为中国收藏了最引人注目和最多苏联木刻版画的鲁迅的批评。这是由于艺术家与当时中国公众在意识形态上的分歧，他的艺术和文学作品通常被大多数研究者所忽视。叶灵凤的作品几乎被人遗忘，直到改革开放时期，情况才有所改变--1988 年，叶灵凤的《读书随笔》一书出版，大师的作品才逐渐引起人们的关注。如上所述，叶灵凤早期的创作受到比尔兹利的启发，后来大师又转向苏联先锋派画家的作品。毫无疑问，他的书的首次出版、艺术史学家的关注，以及他的平面作品在改革开放时代的日益流行，这不得不影响到这一时期中国艺术家的创作。

在一些作品中，大师们在限制的年代，尤其是在文化大革命期间被剥夺了艺术视野和创作自由，他们通过从欧洲和俄罗斯的象征主义波普艺术并结合了

整个二十世纪的艺术经验进行创作。赵经寰在 1981-1983 年第九届全国版画展上展出的版画《生态》与 米哈伊尔·弗鲁贝尔创作于 1898 年的油画《沃尔霍娃公主》相似。艺术家采用了类似的构图方案和有限的色彩范围，营造出黄昏的氛围--象征主义画家所钟爱的一天中的黄昏时分，此时现实世界与另一个世界之间的界限被抹去，营造出一种充满神秘主义色彩的神秘氛围。赵经寰笔下的女主人公让人联想到森林仙女，是大自然本身的化身。在这个画面中，我们可以看到河水涟漪、鸟儿、树木、月亮和星星的图案。生态是我们这个时代面临的一个严重问题，而艺术家却将其与神话中的森林生物相提并论。此外，艺术家还明显借鉴了新艺术的风格技巧，使用了让人联想到水、花卉和植物的复杂弧线，突出了女性的轮廓。

赵经寰的其他作品《粉黛》（1988 年）（图 19）和《两个美人》（1990 年）（图 20）与前一件作品一样，也具有新艺术主义的风格特征。但在这里，艺术家却转向了民族艺术和民族题材。

正如我们前面提到的，改革开放时期的中国艺术越来越多地与外国艺术对话，吸收外国艺术的特点。艺术家们比以往任何时候都更加关注立体主义、抽象主义、野兽派、未来主义等思潮。渐渐地，大师们摆脱了政治和意识形态的影响，越来越大胆地转向西欧现代主义艺术，采用其风格特征。

说到这种影响，我们可以提到班苓的作品，他的版画似乎参考了费尔南-莱热或巴勃罗-毕加索的作品，他们被认为是立体主义的创始人。值得注意的是，立体主义本身就是西欧现代主义的概念之一，20 世纪 80 年代，中国艺术家在"85 新潮 "的影响下转向了西欧现代主义。班苓借鉴了立体派的平面、装饰和几何手法，其特点是完全缺乏现实主义。这可以从作品《羊》（1997 年）（图 42）、《龙》（1997 年）（图 39）、《牛》（1998 年）（图 40）和《老鼠》（

1997 年）（图 41）中看出。班苓拒绝透视、光线和空间深度。这些图像具有抽象性质，并使用立体主义特有的几何形式来描绘具象图案。艺术家还在有限的色彩范围内使用局部色点，这只会突出图像的抽象性。与此同时，艺术家还从中国传统艺术中汲取题材基础--龙是中国传统神话中的一种生物。牛、羊和老鼠在中国传统文化中通常具有象征意义。在中国当代版画中，这种现代主义与传统对话的例子已成为一种普遍现象。

随着时间的推移，终于获得创作自由的中国版画家们更积极、更频繁地转向西欧现代主义的艺术传统，其影响在大师们的作品中越来越清晰地显现出来，尽管他们仍然没有失去自己的民族特性。

1982 年 4 月至 5 月，"德国表现主义绘画展 "在北京民族文化宫举办。这次展览展出了近 100 幅作品，均出自瓦西里-康定斯基、奥托·穆勒、弗朗茨·马克、埃米尔·诺尔德、奥托·迪克斯等著名表现主义大师之手。因此，中国观众第一次了解到迄今为止从未见过的前卫艺术潮流。1985 年在北京和哈尔滨举办的 "德国二十世纪木刻展 "使中国的艺术大师们对表现主义艺术的思想和形式特征有了更深入的了解和认识。表现主义的一般特征是追求对现实的个人高度诠释、对社会不公的批判和创作自由。这些精神内涵与当时年轻艺术家的需求不谋而合，因此表现主义在版画家作品中的集中体现逐渐增多。具有现代主义特征的探索版画在中国新艺术的发展中发挥了巨大作用。如果说早期的版画主要是反映大众生活，图解政治和社会议程上的热点事件，为社会政治服务，那么从那时起，版画则成为最大胆的形式主义实验的平台，使用了最新的技术，包括影印、拼贴、复合印刷、摄影、照片蒙太奇等。此外，传统的黑白木版印刷技术也被赋予了新的概念、锐利和明亮的思想。许多艺术家有意识地与西方艺

术进行尖锐的对话，这无疑丰富了中国的传统文化。谭平、徐冰、魏晓明、王华祥等青年版画家成为这股潮流的著名作者。

谭平学生时代创作的《矿工》系列蚀刻版画充满了现实主义精神。后来，在北京中央美术学院任教初期，受抽象主义的影响，他特别注重作品的质感，这在《视觉》和《生命》等作品中体现得淋漓尽致。随着时间的推移，作者的作品变得更加传统和平面化。我们可以以他的《长城》为例。传统的三维立体结构让位于立体主义的平面分析组合原则，创造出一种由简单图形组成的广义几何图形。有趣的是，这种创造性的变化是 1987 年蚀刻版画创作过程中的一次 "失误 "造成的，当时作者没有及时将铜版从硝酸中取出，导致印版的线条和边缘被大量蚀刻，从而破坏了原画。然而，由于这次技术上的失误，艺术家保留了这一意外的结果，并进行了二次 "提炼"，用十字线将断开的图案连接起来，创造出了一种新的视觉语言。受这一事件的启发，谭平在 1987 年和 1988 年相继创作了一整套铜版画《鱼和鸟》。这些作品大多采用更强烈的酸蚀法，腐蚀铜版的边缘，破坏长方形纸版的完整性，形成一种构图上的 "云"。从那时起，谭平不再用传统的技法进行客观的艺术表现，而是更加注重揭示事物的本质、体现情感和传达对外部现实的印象。这种思维方式与西方艺术哲学有着紧密的联系，西方艺术哲学强调的不是与现实的联系，而是注重艺术家个人主义和独特世界观的生动表达。

彦涵（1916 - 2011 年）在老一代版画家中脱颖而出，因为他坚持现代艺术的理念。文革后期，他的创作风格逐渐从具有现实主义特征的客观描述转向个人情感的表达。因此，艺术家的创作演变相当迅速地从具体走向抽象，从客观走向主观。在打倒 "四人帮 "之后，他在 20 世纪 70 年代后期创作的一些表现性和装饰性作品，如黑白木刻《嬉浪》和《飞翔》，表达了艺术家获得自由的喜悦之

情，这些描绘成群鱼儿在浪花中嬉戏和海鸥享受飞翔的版画清晰地展现了这一点。此外，所有这些作品都具有强烈的装饰效果。有些作品，如《旋律》、《耀眼的早晨》、多人物构图《伟大的战士》等，通过特殊的画面技法传达出节奏和速度的奇特美感，人物的动作活跃。20 世纪 80 年代初，他的一些作品，如《女孩与海豚》，转向了充满深意的几何形式。然而，到了 20 世纪 80 年代后半期，艺术家越来越喜欢抽象主义，他在纸上填满了对比强烈的色块、几何图形、随意涂抹的点和线，刻意放弃了中国传统的 "和谐统一 "法则。于是，版画就变成了像显示器屏幕或智能手机一样的东西，即现代人用来观察周围世界的技术设备。他还特别注重色块的叠加，实现了当代音乐典型的无调性 "声音 "碰撞。在他的木刻作品《红色小船》和《月光塔》中，节奏的不和谐和色彩的对比是其特色。我们还应该注意到《中秋节》和《透明的窗》这两幅版画，其中的人物剪影被分割成碎片，以抽象的几何形式进行创作，使画面充满了隐含的意义。

代大权的多幅木刻版画作品，如《信天游》、《信天游之二》等，可以与现代主义的著名代表人物法国艺术家让 • 杜布菲（1901-1985）的绘画作品相提并论，他是原生艺术（Art Brut）的创始人。原生艺术（Art Brut）的字面意思是粗糙，是 "粗犷的艺术"，在同时代的公众中引起了广泛的共鸣和众多的讨论。art-brut 的艺术是原始的、"琐碎的"，来自原始文化的源头，来自人类的原始意识。同时代的艺术家注意到杜布菲对古典艺术和学术艺术传统的原则性否定，认为这实际上是 "精神病人的艺术"，与现代美学思想相悖。例如，这位法国艺术家说："我们的文化是一件不适合我们的衣服，无论如何，它不再适合我们。这种文化就像一种死的语言，与街头语言毫无关系。它与我们的现实生活越来越格格不入。它被封闭在一个死气沉沉的小圈子里，就像上层知识分子的文化一样。它不再有活

生生的源泉"。[49]与杜布菲一样，代大权也采用了现代主义的表现手法，他画中的人物被描绘得尽可能怪诞，比例严重扭曲，刻意减弱了古典意义上的吸引力，而对环境的描绘则是完全抽象的。在版画《村官候选》中，画家甚至采用了与让·杜布菲相似的配色方案。虽然这幅版画的具象色彩多于抽象色彩，但其风格特征也让人联想到原生艺术（Art Brut）。

超现实主义是对中国版画发展产生重大影响的另一种思潮。这股思潮可以追溯到 20 世纪 80 年代，当时的中国版画大师们开始模仿，有时甚至是临摹这股思潮的绘画作品，对其进行艺术分析，并 "用中国的方式 "重新诠释。在观念上，艺术家们并不完全满足于对现实生活的客观描述，而是着力于描绘怪诞的抽象世界，如幻觉、梦境、潜意识的迷宫等。随着 "85 新潮 "和其他运动的发展，艺术家们逐渐意识到，创造一种具有独特个人风格的表现形式是成功创作的关键。甚至一些现实主义作品也受到了超现实主义的影响，如魏谦等大师的作品。

20 世纪 80 年代初，魏谦的蚀刻版画和铜版画主要描绘中国西部少数民族丰富多彩、各具特色的风土人情，表现了作者 15 年边疆生活的丰富阅历。1986 年，他创作了题为《永恒》的蚀刻版画。值得注意的是，在这一时期，他的创作风格开始发生变化，创作个性显露出来。他仍然使用写实手法，但由于现代艺术固有的时间和空间概念的更新，他对写实手法进行了改造。此时，作者不再满足于描绘日常生活和风俗习惯，而是倾向于深刻的哲学概括，试图揭示所发生事情的意义。值得一提的是，作者使用了一种独特的印刷技术，成功地将传统技术方法与现代主义艺术理念相结合。

因此，艺术家自我表现意识的增强，使他们开始关注生活的个体层面，关注

[49]Dubuffet J. Asphyxiante 文化。 — 巴黎：Les Édutions de Minuit，2011 年，124 页。引自：Blokhina K.G.让 • 杜布菲理论与实践中的绘画语言观念//艺术理论与历史的实际问题：收藏。科学文章。问题 6./ 编辑 A.V.扎哈罗娃，S.V. Maltseva，E. Yu. Stanyukovich-Denisova。 — SPb.: NP-Print，2016 年。— 第 635—642 页。

主观感知、自身情绪和情感的表达。当代中国版画家对外国艺术和俄罗斯艺术有着浓厚的兴趣，它们对改革开放时期的版画产生了重要影响，改变了版画，赋予了版画全新的表现方式和创作观念。在上述例子中我们可以看到这种关系，但重要的是，每位艺术家都保留了自己的民族和文化身份，从而创造出真正新颖独特的艺术作品。

如上所述，改革开放政策时期的艺术特点是成立了各种艺术协会。在此期间，组织了 100 多个不同的艺术团体。所有这些团体在结构上都各不相同，有些团体组织严密，目标明确；而有些团体则只是形式上的存在，往往只在举办个人展览时才会聚集在一起。这种思潮可以与西欧先锋派运动相媲美。但值得注意的是，将西方前卫艺术与中国当代艺术等同起来是错误的。西欧先锋派艺术家和现代主义者试图模糊艺术与现实之间的界限。我们通常理解的先锋派通常与 20 世纪初的革命进程相联系，先锋派艺术家本身也常常对这场革命表示欢迎。当然，在他们的理解中，革命不仅是社会革命，而且是精神的革命，尤其是艺术的革命。这场革命究竟是什么呢？是与世界艺术的古典传统彻底决裂，是寻求新的艺术语言和观念思想，是与原始哲学和艺术最大限度的融合。西欧前卫艺术家拒绝描绘客体世界，更愿意发展一种描述形而上的、无形的现实的艺术语言，从而消除世界之间的界限。无独有偶，许多前卫艺术家积极研究原始和本土文化，用自己的方式在艺术中诠释这些文化，寻找新的符号和意义。

但是，对于 1970-1980 年中国艺术语境中的前卫理念，澳大利亚艺术史学家保罗·格莱斯顿（Paul Gladstone）在他的论文《1979-1989 年的中国“先锋派”》[50]中指出了一个重要事实：西方前卫艺术家确实试图模糊艺术与生活之间的界限，

[50]Gladstone P. 1979-1989 年的中国 "前卫艺术"：星星 "艺术协会--"北方艺术集体"--"池塘协会".- 厦门达达主义者 ： 评论集 / K. Batygin 英译.圣彼得堡 : Bibliorossica ; 波士顿 ： 学术研究出版社, 2023.- 250 p., [8] l. ill.

以便通过更具讽刺意味的创作方法从根本上重组后者，但中国的前卫艺术家却并非如此。上世纪七八十年代先锋派创作运动的形成，首先意味着恢复自主的创作表达。虽然 "前卫 "一词本身的字面意思是反对既有的东西（这当然与西欧前卫艺术家有相似之处），但从中国哲学家翟振明的观点来看，中国前卫艺术的发展趋势与西方前卫艺术家拒绝将艺术作为日常生活一部分的原则是背道而驰的。

如上所述，中国许多前卫艺术家积极回归并重新诠释中国传统文化的某些元素，这在他们的作品中有所体现。例如，晁楣的版画《山坳》（1984 年）（图 126）是具有中国传统绘画特色的题材--它是一个带有动物性元素的自然、山水主题。画家描绘了鹤和马——中国传统艺术中经常出现的鸟类和动物，它们被赋予了某种象征意义和神话色彩。这些动物是成对描绘的，这表明作者可能参考了中国传统文化的重要组成部分——命理学，尽管这一点尚未得到确切证实。很明显，作者提到了起源、古老的传统，但又以一种全新的艺术语言将其呈现给我们。因此，如果说中国传统艺术的特点是平滑、流畅的色调，没有强烈的对比（黑白木刻除外），那么在他的作品中，作者却使用了明亮、饱和的色彩。构图完全缺乏空间深度，风景本身变得尽可能抽象，可以说，这完全是由于动物形象的存在而被猜测出来的。很明显，艺术家转向现代主义艺术，将其与传统艺术相结合，创造出一种全新的艺术语言，证明了对两种完全不同的艺术开端的重新思考和相互对话。

在近几十年的当代艺术实践中，中国的艺术大师们更加开放和大胆地向外国前辈和同时代的艺术家学习艺术，借鉴他们的经验。有不少版画是完全抽象的图像，没有具象的图案。例如，李全民的版画《相说图之一》（2012 年）（图 108）、曹丹的《游心澄怀》（2022 年）（图 110）、文中言的《钟楼 200608062008》（2020 年）（图 111）等。这些作品在本质上是概念性的，使版画具有独立艺术形式的属性，独立于文学，不受应用任务的束缚。

时至今日，在版画家的艺术实践中仍能发现对传统图案的诉求和重新诠释。例如，艺术家张广慧及其作品《清和月 • 午时》（2015 年）（图 99）、《卡邦克尔伯格》（2016 年）（图 97）、《存在 2》（2019 年）（图 96）等作品在一定程度上回溯了国画传统。与国画画家一样，艺术家倾向于自然主题和对 "存在 " 主题的哲学思考。传统绘画的灵感也体现在柔和的色阶上，主要侧重于冷色调，以及柔和的半色调和空间深度。艺术家使用了有限的配色方案，在某些作品中，自然主题被描绘得更加抽象，只能通过某些细节才能辨别。在作品《清和月 • 午时》中，作者仿佛从下往上看风景，躺在地上，找到了描绘自然的新角度。

艺术家广军 1964 年毕业于中央美术学院，师从最著名的版画大师之一李桦。因此，他作为艺术家接受训练和发展的时期正值新中国成立时期，当时中国的艺术以社会主义现实主义为主导。广军的艺术也受到了他的老师李桦的影响，李桦的作品以表现当时的社会主题而闻名，如《怒吼吧，中国！》（1935 年）。中国著名艺术评论家唐小兵指出，这幅版画".....一个精疲力竭、被紧紧束缚的人绷紧全身肌肉，撕裂束缚，散发出无形的力量和真正的电能"。这幅版画取材于苏联未来主义作家和剧作家谢尔盖·特列季亚科夫（Sergei Tretyakov，1834-1892 年）创作于 1925 年的革命话剧《怒吼吧，中国！》，强调了苏联和中国之间的文化联系。该剧在苏联国内外广为流传；它由话剧导演梅耶荷德上演，然后在波兰、德国、纽约百老汇剧院、上海京剧院等许多地方上演。该剧在中国尤其受欢迎，尽管英国和日本占领当局加强了对该剧的审查，但该剧在中国仍被多次从俄文翻译成中文。

在改革开放初期创作的作品中，广军根据社会主义现实主义传统创作了黑白木刻。这些作品包括《清明》（1979 年）（图 34）和《春耕》（1980 年）（图 35）。然而，在 2000 年至 2020 年创作的当代版画中，广军放弃了黑白表现。

在《风情》（2007 年）（图 88）和《独舞》（2018 年）（图 89）中，艺术家特别注重色彩，并像法国画家亨利-马蒂斯（Henri Matisse）一样，将色块以填充形式作为其作品的基本要素，艺术家几乎不雕琢细节，而是创造富有表现力的轮廓，夸张人物的比例和动作。在这幅作品中使用的丝网印刷技术让大师获得了最生动的形象。艺术家使用的色彩范围有限。值得注意的是，作者并不描绘光影，但在他的版画中，人们可以通过富有表现力和说服力的剪影作品来猜测空间。

尽管中国总体上已经很少有艺术为人民服务和社会服务的情况，走向了自由化和解放。艺术家确实不受意识形态的干扰，但在那个时代，创作和使用艺术作品作为批判权威主义的工具是不可能的。因此，中国前卫艺术代表了一种全新的社会文化和艺术现象，与世界艺术进程保持着密切的对话。

## **2.3** 现代版画中的数字技术

在当代艺术实践中，大师们开始积极利用数字技术来模仿版画的艺术技巧。

数字绘图的发展可以追溯到 20 世纪 70 年代末，当时计算机技术开始应用于艺术创作。早期的数字制图依赖于专业绘图板和复杂的操作系统，这些都要求手工艺者具备较高的技术水平。20 世纪 80 年代，随着个人电脑的日益普及和图像处理软件的出现，数字绘图开始向更广泛的艺术家群体传播。从 20 世纪 90 年代开始，互联网的出现和数字制图技术的发展极大地促进了版画数字印刷的发展，使艺术家们更容易分享和销售自己的作品。

在技术层面，数字图形经历了从模拟到数字再到交互的转变。此外，三维建模（3D 建模）和虚拟现实技术（虚拟现实技术）的融合也在不断发展。和虚拟现实技术（虚拟现实技术）也为制作数码印刷品提供了新的可能性。

数字图形将传统版画艺术与现代数字技术相结合。它的制作过程不仅保留了

印刷艺术的细腻和复杂，还融入了数字媒体的灵活性和广泛性。在数字图形的制作过程中，技术要点主要包括图像采集、图像处理、色彩管理和打印输出。[51]

色彩管理是数字图形不可分割的一部分，必须为最终材料（如纸张、织物、墙壁等）选择合适的色彩模式和色彩配置文件，以确保色彩的准确呈现和再现。这个过程通常涉及对色彩空间的深入理解和色彩校正技术的使用。

数字图形的制作过程和技术环节包括从图像采集到最终结果的整个过程，每个环节都需要工匠的精心设计和技术素养。

在当代图形中使用数字技术的最知名艺术家有顾居一、于晓东等。

辜居一是当代数字艺术领域的杰出代表之一。事实上，他是第一位开始探索数字技术并将其融入当代平面艺术的版画家。作者对传统文化有着深刻的理解，与当代美学和艺术观念形成了真正独特的综合体。

艺术家在其作品中运用色彩和光影效果表现大气层，令人叹为观止。数字处理方法使作品既现代又不失传统，给人以强烈的视觉冲击。

辜居一巧妙地塑造了作品中的人物形象。画家准确地传达了人物的行为和情感、复杂的心理状态和微妙的情绪变化。通过精细的线条描绘和多层次的色彩处理，每个人物都变得栩栩如生，充满了生动的个性特征。

此外，辜居一还在作品中运用了大量中国传统文化元素，如水墨山水、花鸟等，都是从国画和素描中借鉴而来。它们与现代数字图形技术的结合，不仅展现了中国传统文化的魅力，也为数字艺术的发展开辟了新的可能性。在继承民族文化的同时，他的作品也在探索新的艺术表现方式。《我与港珠澳大桥》（图 259）就是最能体现这种独特互动的作品。值得注意的是，艺术家正在逐步探索在作品中使用人工智能，这可能会促进数字图形学的进一步发展。

[51]张婷婷.关于数字版画与传统版画的融合与创新研究[J].美与时代(中),2019.

于晓东的数字版画作品通常具有鲜明的对比。艺术家特别强调图像的空间深度和透视。除了壮观的视觉效果，艺术家还创作概念性图像。他的作品经常探讨人与自然、传统与现代之间的关系，并通过艺术传达对生活、自然和社会的深刻反思。因此，艺术家的作品在当代艺术中具有重要的社会意义，其中我们要提到的作品有《黄昏归途》（图 262）、《大海深处的碎片》（图 261）、《海因日记》（图 263）等。

数字图形与平面设计密切相关，后者已成为当代艺术文化的一部分。虽然设计和版画一样，受到外国艺术的影响很大，但它也有许多鲜明的特点，包括使用中国传统的书法和字体；使用鲜艳的色彩和装饰物，传统的民族图案，包括花、鸟、兽等，结合简洁明了的构图。

在知名的数字图形艺术家中，有陈俊业、林岩、黄鸣、刘晓晔、王志宏、黄海、朱志康、张小泉、李永吉等。让我们来看看他们中的一些人：

陈军跃（生于 1960 年）是一位著名的设计师，不仅在中国，在国外也享有盛誉。他在作品中运用现代未来主义意象和社会问题，模糊了经典意义上的设计与当代艺术之间的界限。

林彦（生于 1967 年）以其极简主义作品而闻名，在这些作品中，她经常提及民族传统。这位艺术家在传统与现代之间进行着独特的对话。

中国有许多定期举办的平面设计活动，包括北京设计周、上海设计周、中国国际设计三年展、中国平面设计大赛等。尤其重要的是定期举办的中国插图奖。此外，还有许多其他面向艺术家和设计师的活动，如研讨会、讲座、大师班和展览，这些活动可以让艺术家了解此类艺术的最新趋势。

需要注意的是，中国的平面设计艺术与印刷图形有着千丝万缕的联系，因为中国的大师们往往会求助于民族传统，而对概念性思想的描绘欲望使得中国的平

面设计本质上是一种独立的数字艺术形式，这在当代创作实践的背景下是一种独特的现象。

由于数字图形是一种年轻的艺术形式，它在艺术家中的受欢迎程度还有待评估。但是，基于全球艺术进程中对数字技术和神经网络的需求已经增加，可以肯定地说，数字艺术将成为版画发展的重要组成部分，甚至是不可或缺的一部分。需要注意的是，由于艺术家们对传统艺术的诉求，目前中国的数字图形具有独特的文化代码，这无疑是其主要特征。

## **2.4** 中国现代版画的主要流派（北大荒、四川、江苏、云南）及其风格特征

改革开放时期，各具风格特色的地方艺术团体活跃发展。其中有四川版画、北大荒版画、江苏水印版画这些早期就活跃的版画群体，还出现了很多新兴的新跳脱出来的地方群体，如云南版画、黑龙江大庆版画、北京五月版画会、天津塘沽版画、河北版画、内蒙古哲里木版画、广东新地版画、江西宜春版画、湖北工人版画、宜春版画等都争相盛开。

上述地区最有名的是北大荒版画、云南版画、四川版画和天津版画，每个地区都有自己的版画大师和独特的艺术语言。

北大荒版画

在新中国成立前，黑龙江的版画属于空白，在 1958，10 万转业军人听从党的召唤，从大江南北赶去北大荒开荒建设，由晁楣、杜鸿年为代表，北大荒版画兴起于 1958 年。

北大荒版画，作为中国美术史上的一个重要分支，具有独特的艺术风格和表现形式。它是以中国黑龙江省北大荒农场为题材的版画艺术形式，以反映农民劳

动和北方农田风光为主题，表现北大荒的地大物博，深受人们喜爱。

1958 年 9 月出版了《北大荒文艺》与《北大荒画报》，在晁楣、张祯麟、杜鸿年、张作良、郝伯义等人组成了美术工作大队，成为了北大荒版画的奠基者与开拓者。王朝闻说“北大荒版画是以歌颂社会主义劳动的美和劳动的是以为中心主题”的。[52]

北大荒版画群体的构成各不相同：20 世纪 50 年代和 60 年代的退伍军人、70 年代的知识青年和 80 年代的退伍军人子女。北大荒版画的艺术风格也随着时间的推移而变化。

北大荒画派的一些大师的作品值得单独研究，因为我们可以通过这些作品最清楚地了解其主要风格和思想特点。

张祯麟是北大荒版画创始人之一，他的版画作品有也在新时期越来越具有个人的创作特色，他的版画由复杂到简单，由之前的以人物为主转为以风景为主，有粗旷的表现手法转为细腻。

晁楣是北大荒版画创始人之一，他的创作风格由早期的注重写实，转为注重意境，晁楣的版画擅长描绘大场景，他的《雪松》（图 122）描绘了在空旷幽深的场地中，空无一人，只有两匹骏马，在幽暗浓郁的颜色渲染下，白色的雪地显得格外的纯净与伟岸。版画中出现的马的形象被刻意设计得非常微小，乍一看可能根本不会注意到它们。画家强调了原生景观的壮观，前景是高大的雪松，与马匹相比就像巨人。在远处的背景中，我们看到了森林，森林覆盖了画面的其余部分，甚至看不到天空。画面的色彩由深浅不同的蓝色组成，但通过构图技巧，却读出了广阔无垠、深不可测的空间。他的个人作品，如《长河行》（图 121）、《路漫漫》（图 128）和《云与影》（图 130），都是运用明亮对比色的典型例

[52]王宏毅．北大荒雕版画研究简论 [美术学报，2008（9）：7.

子，作品本身也展现了夕阳余晖下的广阔风景。在这幅版画中，红色的阳光照在崇山峻岭间，画面中只有一人一马在在漫漫长路中，晁楣说“人们面对画面上有限的物像，会想些什么？能不能联想到人生的甘苦，征程的艰辛，或领悟到地宇的博大，历史的长河不息。”[53]

1982 年 9 月，我们所熟知的北大荒画派群体的 "北大荒版画展 "在北京开幕，34 位中国青年版画家的 94 幅新作与公众见面。这些作品一改北大荒画派以往的油印传统，以水印画的形式呈现，引起了首都美术界的强烈反响和公众的关注与喜爱。展览期间，在中国美术家协会的倡议下还举办了研讨会，引起了研究人员的关注。著名美术评论家孙美兰说："这些年轻人的作品虽然风格新颖，吸收了日本版画和西欧现代主义的特点，但却具有民族认同感和乡土气息"。

1988 年 1 月，中国美术馆举办了 "北大荒风情版画展"，共展出 35 位作者、98 件作品，其中包括 23 位 30 岁以下的青年作者。 与上届展览一样，展览同时举办了座谈会，对青年雕刻家的创新作品给予了高度评价。艺术家徐冰恰如其分地指出，展品 "在创作意识、版画意识、形式构成、色彩构成、认识和观察事物的角度等方面，反映了版画家对当代生活的直接体验和表达"。在此，1938 年的统计数据值得深思。新时期以来，北大荒艺术家参加全国和省级展览 32 次，展出作品 674 件。尤其值得注意的是，在海外，从亚洲、欧洲到美洲、澳洲，该画派的作品已在 20 多个国家展出，显示了北大荒版画的繁荣。

郝伯义是新北大荒的杰出代表。正是他指出版画艺术需要创新和引入新的形式，并指出在不久的过去，版画几乎完全照搬晁楣等著名前辈的作品。因此，无论构图还是配色，这些作品都缺乏原创性。早期的版画尤其受到绘画的影响，透视、明暗效果和结构更多的是回到现实主义的传统，缺乏版画特有的创作语言。

[53]齐凤阁著. 中国现代版画史 1931-1991 广州岭南美术出版社, 2010：第 232 页.

水印以其简洁明快而著称。换言之，"新北大荒 "版画的 "创新"，一是为了满足新时代社会日益增长的文化需求，摆脱束缚；二是为了克服版画风格的雷同；三是为了适应社会文化层的变化。其结果是摆脱了通常的油印方法，艺术家们不再仅仅依靠前人的经验。还应该指出的是，北大荒的版画家们没有公然借鉴苏联和西方国家版画的任何艺术特点和趋势，而是努力追求民族原创性，寻求新的独特风格，并使用日本的水印印刷方法。

郝伯义的作品包括版画《惊蛰》（图 133）、《故乡夜》和《乡情》（图 140）。最后一幅作品描绘的是北大荒保护区的鹤。这些鸟儿对着保护区的看守人，表达了对故土的热爱。考虑到在中国传统文化中，鹤是和谐、长寿与和睦的象征，这个图案对中国观众来说最具象征意义，也最容易理解。在大师的作品中，随处可见成群结对的鹤的形象。在他的每幅作品中，都试图用自己的方式不仅反映家乡的山水，而且反映对存在和永恒、对人类生命本质的哲学思考，因此，在民族文化中备受推崇的鸟的图案成为与艺术家最贴近的图案。与所有北大荒画派的代表人物一样，郝伯义巧妙地描绘了风景的深度，尽管色彩范围有限，但他敏锐地传达了故土广袤的民族色彩。

但是，并非只有年轻的版画家们在寻求新的创作途径。北大荒的 "老 "一辈名家，如黄梅、张振岐、杜鸿年以及省美协的许多其他成员，都大胆地与时俱进，在作品上进行创新。他们的艺术风格也随着形式的新探索和艺术观念的深化而不断发展。到 20 世纪 80 年代，云南版画、黑龙江大庆版画、北京五月版画会、天津塘沽版画、河北版画、内蒙古哲里木版画、广东新地版画、江西宜春版画、湖北工人版画、宜春版画等群体的艺术水平达到了很高的高度，不仅在省内，而且在全国乃至国外都得到了认可。

陈玉平是北大荒版画流派的另一位著名代表。版画我的家在东北松花江上》

（图 145）运用北大荒版画常用的红黄配色，描绘松花江的丰收场景，还有《金峡谷》、《在这片古老的土地上》（1984）、《大豆姑娘》、《大风歌》（1998）、《春风吹又生》（1999 图 143））等优秀的版画作品。在他的作品中，我们可以看到他使用了与同行类似的构图技巧。不过，艺术家更加注重细节，并创造出更具活力和表现力的节奏，从而形成了自己的风格。

从这些版画作品可以看出，北大荒的版画发展迅速，版画作品成繁荣的面貌。就像吉田喜三郎说的“版画家把北大荒刻画得充满朝气，令人愉快。三十余年前被迫服兵役，我曾在这一带行军，当时是一片荒野，现在却成了‘北大仓’。中国版画家表现了中国的气概和人民的志气，令人尊敬。”[54]

因此，北大荒版画（我们称之为北大荒画派）的大师们成为了中国版画艺术的领军人物之一。值得注意的是，该流派的艺术家们与民族传统紧密对话，即使与时俱进，也不失自我特色。这些特点使得北大荒画派成为众多画派中最具辨识度的画派，北大荒画派大师不仅在省内享有盛誉，在国外也享有盛誉，这再次印证了北大荒高超的艺术文化水平。

四川版画

四川版画画派位于中国西南部的昆仑山麓。成都是中国最古老的都城之一，始建于公元前 4 世纪，是四川最大的艺术中心。它与北大荒齐名，是改革开放时期最早出现的伟大版画流派之一。四川省是中国的一个自治区。四川作为一个自成一体的地区，拥有丰富多样的民族文化和艺术传统，由于四川版画位于少数民族聚集地的地区，与西藏、云南、贵州毗邻，有彝族、藏族、羌族、满族等少数民族，给四川版画提供了创作的资源，这些特点都深刻地影响了四川版画的创作风格和表现形式。在四川版画作品中，常常可以看到对四川地域风貌、民俗风

[54]李允经著. 中国现代版画史[M]. 北京：山西人民出版社, 1996：第 542 页.

情以及自然景观的描绘，这些独特的元素为四川版画赋予了鲜明的地域特色。

美术界有老中青三代雕刻家：老一代版画家如李少言、郑中铁、牛文、力群等，中年版画家如李焕民、吴强年、江碧波、徐匡等，青年版画家如康宁、向思楼等。1980 年，美术家协会四川分会在成都召开了第二届美术家代表大会。这是继 1953 年第一届中国西南美术大会之后，四川美术家的又一次聚会。李少言当选为分会主席，牛文任秘书长。大会结束后，分会会址迁至成都，原设在重庆的分会会址被命名为 "艺术家村"。

在 1980 年 2 月举行的第五届全国美展上，四川画派有 13 件作品获奖，其中一等奖 1 件，二等奖 3 件，三等奖 9 件。其中徐匡、阿鸽的《主人》荣登榜首，李焕民的《换了人间》二等奖，郑中铁的《巴山行旅图》、吴强年的《十里人街人民泪》三等奖。郭仲特的《巴山行旅图》和《十里人民街》获三等奖。人民的眼泪》获三等奖。在第六届全国美展中，四川有 33 件作品名列全国第二；在第六、七、八届全国版画展中，四川入选作品名列第一。

四川画派的版画坚持以黑白木刻版画为主，刻画人物，表现藏族人民的新生活的创作特点，在版画种类与题材方和表现形式方面以各个民族的版画创作也非常繁荣。

顺应时代潮流，农民版画研究会成立，农民艺术大师班开始举办，创作队伍迅速发展到二三百人。1985 年 5 月，第二届綦江版画展在重庆举办，之后大师们的作品走出国门，在美国、日本、英国等国家和香港地区展出。1986 年 1 月，中国美术家协会四川分会授予吉江 "版画之乡 "荣誉牌匾。

在 1979 年，中国美协举办了全国美术作品展，“伤痕美术”成了新的艺术思潮。1980 年代初期，四川版画受到“文化大革命”的影响后，创作表现形式为“伤痕美术”从“反思文革”到“知青题材”再到“乡土绘画”，将创作注意力转为

人民的生活，达到了繁荣盛世。这股思潮的主题集中在对文革成果的修正、社会困境、民间绘画和受过教育的青年等方面。

在 1980 年 2 月举行的第五届全国美展中，四川画派的版画获奖多大 13 件，其中徐匡、阿鸽的《主人》荣登榜首，李焕民的《换了人间》二等奖，郑中铁的《巴山行旅图》、吴强年的《十里人街人民泪》三等奖。第六届至第八届全国美展中，均名列前茅。

如前所述，四川版画一般为黑白彩色，用木版印刷。许多图像都是艺术家根据藏族人民的生活特点选择的。与此同时，四川艺术家的版画作品中也包含了其他民族的各种题材。这些作品采用了独特的印刷技术和特殊的艺术表现方法。

到了 1980 年代中期，“85 新潮”时期，艺术家们开始学习西方艺术，西方哲学，这个时期推动了版画向当代的转型，这个时期的版画开始与传统版画拉开距离，开始凸显艺术的本体价值，打破了传统的创作风格，开始强调画面的黑白布局以及视觉冲击与构成感，着力于形象的变形与色彩的出新，还注重创作的内在精神的表达。到了 1990 年代到至今，四川版画在与传统版画的文化互补充，艺术创作更加的纯粹，版画的艺术语言更加的多元化，主观的表现，城市的变迁，新的媒介的融入，版画种类与材料的丰富，形成了四川版画。

现代四川版画最重要的代表人物和他们最重要的作品值得一提。

牛文是四川版画代表人物之一，他借鉴学习徽派版画，将具有东方韵味的细腻的古代木刻与现代版画的黑白强烈对比相结合，形成了主要以线刻为主形成明快的版画作品。他的《草地新征》（图 165）非常具有中国古代木刻的特色，描绘了三位藏族女性，衣着好似仕女服饰又可以看出是藏族的样式，手推着自行车，肩上扛着标志杆，将这些融入在一个画面中，将现代与古典结合形成的和谐有不和谐的新的创作风格。还有他的《朝阳》也是一样线条细腻，人物形象端庄优雅，

结构完成。

另一位中国艺术家李焕民的版画作品主要描绘藏族人民，他的版画从生活出发，长期久居藏区生活，将真情实感融入到版画创作中，表达藏区人民的人物生活，刻画生动形象。他的《换了人间》（图 164）就是他深入藏区，与一位被挖去双眼的藏族农奴交谈之后所创作出的，描绘出了一位可爱的小孙女再给看不见的爷爷读书，对画面的刻画表达出了人物细腻的情感。他的《在那遥远的地方》是一幅水印套色木刻，牧羊女的形象美丽动人，脸颊红润，长发飘逸，手握带有装饰品的皮鞭，旁边一只小羊在旁边跟随，画面灵动。他的代表作品还有《守望》、《童年》、《踏遍雪山》、《开犁》等。他的作品真挚，具有强烈的情感表达。很明显，大师被偏远农村荒野中普通人生活的体裁主题所吸引。

徐匡也是四川版画著名的版画家之一，他也主要描绘藏族任命的形象，他的作品具有浓厚的素描味道，他与阿鸽共同创作的《主人》（图 161）这幅版画尤为著名，他们二人深入藏区人民的生活中，塑造出了一位藏族人民高大魁梧的形象，人物面带笑容，手中拿着丁字镐，背景是纯净的白色，与人物衣服的大面积黑色形成了鲜明的对比，使形象看着伟岸，描绘出了百万西藏农奴得到了解放后迎接新西藏的喜悦之情，这幅作品表现出了版画本体语言的“力之美”。

黑田茂夫说“我深感四川版画家的作品富有艺术魅力。当然，还有不少人的作品也都吸引我。这是参观我国版画不曾有过的感觉。什么原因？我认为中国版画有一种浓郁的生活气息和风土香气。”[55]

此外，研究员约翰·詹姆斯说“中国不但是古代的版画之国，也是现代的版画之国。我认为四川农民版画给我最深刻的印象是，他们把热爱农村乡土生活的

[55]李允经著.中国现代版画史[M].北京：山西人民出版社,1996：第 542 页

激情，从生活各个侧面表现出来，真挚、热情、朴实、感人。”[56]

四川版画在传统与现代传承方面保持了艺术特点的传承与创新。它既秉承了传统中国艺术的精神，又与时俱进地拥抱了现代技术和观念。如今，四川艺术家的创作仍在不断发展。特别是，许多艺术家努力引进新的制作技术，利用当代图像和人物，在当代美术中改造和传承这一艺术运动。

1978 年，召开了版画会议，并举办了 "江苏省、上海市中国画、版画联展"。次年，举办了 "江苏、四川、黑龙江三省版画联展"。1980 年 4 月，中国版画家齐聚黄山，召开版画协会成立大会。

1982 年后，江苏水印作品开始频繁出国展出。如 1983 年在日本举办了吴俊发、张新予、朱琴葆等人的版画展；许多高水平的作品参加国际展览并获奖；黄丕谟、李淑琴、张馨予等许多版画家应邀在国外举办个展或讲学。随着中外艺术交流的不断深入，具有鲜明民族风格和地域特色的江苏省水印版画得到了国际上的关注和认可。

江苏的水印印刷，除了南京这个主要中心外，在全省范围内都在发展。最有名的中心是苏州和启东。

苏州市版画艺术研究会成立于 1981 年 1 月。曾多次举办版画艺术节和艺术交流会。江苏水印画派的发展和繁荣，一是因为江南水乡，春风秋雨，诗情画意，适合水印；二是因为江苏有水印印刷的传统，明代的《十竹斋笺谱》、和苏州桃花坞的木版年画都有水印和色彩。水印版画是江苏的艺术遗产。水印版画的魅力与中国传统绘画的魅力异曲同工。生活是艺术之源，传承是艺术之流。一切源泉皆有可能。

江苏省水印艺术蓬勃发展。在 1992 年 12 月举办了“江苏省首届水印版画艺

[56]李允经著. 中国现代版画史[M]. 北京：山西人民出版社, 1996：第 544 页

术节”这次艺术节举办了 "回顾展"、"新作展"、"青年作品展"、"儿童作品展 " 等 11 个展览，可谓硕果累累。此外，还举办了学术研讨会，编印了论文集和画集，充分展示了画派的辉煌成就，推动了版画这一艺术形式的进一步发展。

此时的黄丕谟是中国出版协会常务理事、江苏省出版协会副会长。他在水印版画创作方面成绩斐然，与吴俊发一样享有很高的声誉。

然而，黄丕谟的艺术风格与吴俊发，两人也因此拉开了距离。吴俊发主要描绘山水，而黄丕谟则将目光转向江南村落。为了使构图完整，黄丕谟通常采用鸟瞰的方式来取景，同时为了表达独特的村镇风貌，他的画作色彩丰富，这与吴俊发气势磅礴但色彩较少的构图不同。吴俊发的作品充满诗情画意，而黄丕谟的版画也充满情色美感。

20 世纪 70 年代末的主要作品有《踏歌行》、《绿云间》、《高山流水》等；20 世纪 80 年代初的主要作品有《春风春水江南》、《太湖水滟渔村处》、《钟山春晓》、《春风又绿》、《晨雾初开南海村》等。

《春风春水江南》是黄丕茂蜚声海内外的代表作，也是其艺术风格的代表作。画中描绘描绘的是江南水乡城市的景色，画面中排满了交错的南方水乡的楼房建筑，中间穿插着船帆，白墙黑瓦，画面极具江南韵味，表现出江南城市熙熙攘攘的热闹景象。春水以拱桥连接大地。构图充满了变化的气息。浅色调在黑白之间形成过渡，树枝被染成翠绿色，为画面增添了无尽春意的韵味。城市中人来人往，他们以不同的姿态出现，划船、骑车、撑伞、洗衣、过桥....。细腻的描绘展现了人口稠密的江南村镇的活跃生活。《太湖水滟渔村处》可以看作是《江南春风春水图》的另一个变体，构图不同，但风格相似。

黄丕谟的许多作品与其说是风景画，不如说是民俗画。村庄、房屋和船只成为画面的主体。在细腻逼真的描绘中，他展现了当时江南水乡的新风貌，其作品

富有美感和社会色彩。但也有风景作品，如《白云生处》。在这幅作品中，大片的白云和高耸的青山几乎遮住了山中几间小屋的视线，虽然画中描绘的是电视转播台。白云的笔触优美而雄浑，青山上满是刀痕，仿佛坐在天空中。画中的湛蓝和淡紫色与小屋的红色屋顶相映成趣，生出一种独特的天地魔境般的陶醉。

黄丕谟非常重视创造民族和个人风格。他指出："一个民族的艺术必须具有高度的艺术性，才能在世界上获得独立。它以自己独特的特点和耀眼的光芒为荣。那么，艺术家也会以其独特的风格和创造力赢得他人的尊重"。艺术家在利用和发展传统水印技术、创造民族和个人风格方面取得了巨大的进步。

文革结束后，艺术家张新予、朱琴葆第一次沉浸在生活中，他们一起旅行，一起去新疆巫山作画。张新予说：“20 多年的版画生活，让我们意识到创作与生活的密切联系.....材料的积累、作品的构思、技法的更新，一切都被生活的海洋激活了。”

20 世纪 80 年代上半叶，张新予创作了一系列新作，如《武夷山下》、《秋染巴山》、《富春新居》等。这些新作是他们对生活深刻反思的艺术实现。张新宇的作品《武夷山下》在斯洛文尼亚举行的第 14 届世界雕刻艺术展上荣获二等奖。

《武夷山下》是张新予的成功之作，不同于黄丕谟侧重于描绘日常生活和自然之美的作品。武夷山是福建著名的风景名胜。素有 "奇秀甲东南 "之称。群峰拔地而起，秀丽雄奇，形态各异。四面环谷，与邻山不相连。这件作品展现了武夷山的雄伟壮观。平刀雕刻明快洒脱，山石结构苍劲有力。作品表达了作者对这一仙境的崇拜和赞美之情。

《山涧溪流》是朱琴葆的代表作。它的与众不同之处在于，画家以娴熟的刀刻技法向人们展示了溪水的清新，传达出一种喜悦之情。刀法既不死板，也不僵

硬，水流汩汩，犹如一首优美轻快的抒情歌曲。看着它，就像站在溪边，喝着溪水，做着 "自然之子"。朱琴葆的作品格调高雅，色彩艳丽，艺术构思优美深邃，技法精湛。女性版画家，尤其是一个有三个孩子的母亲，能取得如此惊人的艺术成就，实属罕见。这位女性的实力值得骄傲。

还应提及的是，在 20 世纪 80 年代末，张新予似乎决心改变自己的艺术，走出一条新路。这种意图体现在 1984 年的作品《醉湖秋山图》中，他和妻子共同完成了这幅作品，他们的创新值得赞赏。1987 年的作品《鹿骑》则明确了这一点。他认为，西方艺术的融合及其与民族传统艺术的互动是一个重要的理论争论，必须通过多年的艺术实践逐步解决。因此，在这些作品中，他的创作方式发生了很大的变化，用西方艺术中典型的点、线、面、色块组合成画面。但这种 "创新 "未必成功，因为它失去了江苏水印版画的特色，成为一种缺乏丰富内涵的简单形式。

云南版画是后来居上的版画群体，在文化大革命的推动下对云南版画的发展产生了深远的影响。文化大革命期间，云南版画在政治宣传和群众教育中发挥了重要的作用，成为一种能够以简练明快的形象语言向广大群众传达思想和宣传政策的媒介。

云南是中国少数民族聚集地区之一，民族文化的多样性为云南版画的发展提供了丰富的题材和艺术表现形式。各个民族的文化传统和艺术元素在云南版画中得到了广泛的运用，使得云南版画具有了独特的地域特色和民族特征。

云南在少数民族众多的地区，有不同的民族传统，神话传说，还有不同的民族服饰，加上正直改革开放时期，面对西方文化的吸入，云南版画形成了“植根本土，面向世界，植根传统，面向现代”57成为了云南版画的创作特点。

---

57 齐凤阁著. 中国现代版画史 1931-1991 广州岭南美术出版社, 2010：第 287 页.

云南版画在1986年的“第二届新春版画展览”中，参展人数多达121位，而后相继在各个展览中，入选的作品与获奖数人不断增多。云南版画在版画家们的努力研究创作中，结合了油印木刻的浓厚的色彩的特点，融合了民族特色，形成了“绝版木刻”，形成了反映西南地区人民对生活的热爱独有的云南特色的颜色绚丽的版画风格。展现了浓厚的民族文化和地域特色。他们以独特的线条和色彩运用，将自然景观、人物形象和民俗风情等呈现得淋漓尽致。

云南版画作品的题材与内容多样丰富，融合了传统与现代、东方与西方的元素，展现了云南地域特色和版画家的个人创作风格。

云南版画家众多，版画风格多样，版画家们有秉承着“植根本土，面向世界，植根传统，面向现代”的创作宗旨，版画家们形成了鲜明的创作风格和特点，但是，每一位云南版画家们都有自己的独立思考，和艺术创作的想法，每一位版画家的创作风格都不相同，每位艺术家的都有自己的艺术追求，因此，云南版画才没有形成画派统一式，没有相互之间的模仿，创作风格雷同的问题。云南版画在经历了“风情热”、“回归热”、“寻根热”等热潮，以及扎根“本土”文化，吸收“现代”文化，形成了独具风格的云南版画。

李忠翔是云南版画代表版画家之一。他的版画创作创新，他学习传统，吸收传统文化的同时，接受外来艺术的文化，将两者融合，形成了既有民族性又有现代性的版画作品。在1980年代，随着社会的变革，他的变化创作也发生了转变，从叙事性转为抒情性，他开始更注重内在情绪的表达，以云南少数民族的自然风光与风土人情为主要创作题材，融入情感的表达，将作品具有哲理性。他的代表作有《银色的梦》（图 200）画面对称的手法，刻画出穿有民族服饰的少数民族载歌载舞，具有民族节日特色的作品，也有《雪山梦》具有诗情画意的风景版画，也有像《古老的歌》、《佤山魂》、《祈》颜色艳丽具有宗教感的作品。

贺昆是云南版画的代表版画家之一，在绝版木刻方面，他也是很有代表性的一位版画家。他的版画多颜色复杂丰富，通过色块与点线结合，表现出画面的氛围。打破传统的束缚，融合他的生活环境的文化熏陶，形成了他独特的创作风格。他的代表作有《流动的光》、《希望的田野》（图 199）、《秋歌·发白的土地》（图 190）、《原野》、《新农村》《南行记》《妙曼的沃土》等。

云南版画还有很多优秀的版画家，如郑旭、陈琦、万强麟、郝平、李秀、魏启聪等。

云南是一个山水秀美的地方，版画家们常常以云南的自然景观作为创作题材，表现山川河流、湖泊草原等美景的壮丽和独特之处。同时，云南版画作品还关注了民俗文化和乡土风情，表现了云南丰富多彩的少数民族文化，包括民族服饰、民居建筑、传统节日等，展现了云南独特的文化魅力。

版画家们用版画传递对社会现象和人文关怀的思考。他们通过自己的创作表达对社会不公、环境保护、人权等问题的关注，呼唤人们的思考和行动。

云南版画还展现了版画家们独特的艺术视角和创作表达。他们通过色彩运用、构图设计、线条表现等手法，巧妙地诠释了作品的主题与意境。色彩运用方面，云南版画作品常常采用明亮、鲜艳的色彩，给人以活力和愉悦感觉。构图设计方面，版画家们善于利用空间和形状的组合，使作品形成独特的美感和视觉冲击力。线条表现方面，云南版画作品中的线条流畅、灵动，能够传递出作者的独特情感和创作理念。

云南版画的题材多样，既反映了云南地域特色和文化传统，又融入了当代社会的现实问题与时代精神。通过对自然风光、民俗文化、社会现象等的描绘和呈现，云南版画作品展示了版画家们对于生活、人情、社会的思考和表达。同时，版画家们独特的艺术视角和创作表达方式，使云南版画作品具有鲜明的个人特色

和艺术魅力，引起了广泛的社会关注和赞誉。

云南版画作品以其独特的艺术手法而备受关注。这些手法既包括传统的版画技术，又融入了云南地域的特点和艺术家个人的创造力。以下将详细探讨云南版画作品的艺术手法。

云南版画以鲜艳、丰富的色彩为特点，常常运用大胆明快的色块，给人一种强烈的视觉冲击力。这种色彩运用不仅表现出云南地区的独特风景和多元文化，还展现了艺术家对于色彩的独到理解和运用。

云南版画作品的艺术效果体现在其独特的表现形式、视觉效果和审美感受等方面。艺术家们通过独特的手法和观念，使作品具备了强烈的视觉冲击力和艺术感染力，给观者带来了丰富的艺术享受与体验。云南版画作为一种独特的艺术形式，通过其独特的艺术效果，为我们展示了云南地区丰富多样的民族文化和独特的地域特色。

在 2023 年举办的第三届云南省青年版画家提名展与第十四届云南省版画研讨会中，有凸版、凹版、漏版、平版、综合版等各个版种，版画风格有传统的、当代的与未来的，从这次展览可以看出云南版画在社会的发发展中，这几十年一直在不断的探究创新与进步，除了云南版画的“绝版木刻”外，随着时代的进步，科技化的到来，年轻版画家们的加入，带来了新鲜的血液，融入了数字化、当代性、多元化的版画局面。可以看出云南版画家们在版画本体语言的研究探索中，不断尝试新的方式方法，在传统的传承中，民族文化、地域文化的表现中，有创造出了更全新的云南版画。

随着时代进步发展，直至今日，中国现代版画不仅木刻版画呈多元化发展趋势，不断创新进步外，还有铜版画、石版画、丝网版画、石膏拓彩版画综合版画等多种版画创作的出现与发展。

在铜版画方面，魏谦是很有影响力的一位铜版画家，他的铜版画在运用传统技法的同时，结合现代的创作观念，同时，他也在坚持教学工作，以及随着艺术的变革，他的版画作品也在不断的精进。他的代表有《永恒》、组画、《超越时空的对话》等。

石版画家有李宏仁、苏新平、吴长江等，苏新平的石版画多以内蒙古草原为创作主题，多以主观的意识去表现画面，用主观的情感尝试运用观念化与符号化表现画面。他的代表作有《躺着的男人与远去的白马》（图 47）、《寂静的小镇之七》（图 50）、《木桩与马》（图 48）、《女人与牛》（图 45）、《飘动的白云之一》（图 46）等。

丝网版画有广军的创新寻求变化，不拘一格的版画家，如《战马踟蹰》、采莲图》等，也有张桂林摆脱木刻版画束缚，描绘宏伟建筑，注重精神内涵，色彩明快、纯净的丝网版画家，代表作如《古老的中国》、《长城》、《城墙》、《钟王》、《角楼》等。还有像赵经寰将中国传统的线为主要的手段，结合中国古代壁画的风格，融入现代创作思想的丝网版画家。他的代表足有《粉黛》（图 19）、《创造与消亡》、《人与自然》等。

在这些版画种类发展的同时，还有很多新的种类、新的材料与工艺的出现，例如，ps 版，胶印版画，照相版画，这些都是在与中西方交流学习中发展起来的。还有如张白波的石膏拓彩版画，赵光涛的火印版画，倪建明的纸版画，蔡兵的玻璃彩印版画、综合版画等，都是在现在中国版画家们在不断创新与尝试中，实验出来的新型的版画风格。

张广慧是现代版画家代表之一，他擅长从自然景观入手，观察自然景观的细节，例如一缕阳光，一簇草丛等都是他的创作来源，他的饾版木刻相当出彩，创作内容丰富，颜色协调，作品呈现出自然的生命力与表现力，每一个点线面的处

理都是经过深思熟虑后摆放在画面中的，张广慧平时反复收集不同季节的植物，进行晾晒加工，进行二次创作，做成纸本综合材料，是现代版画中不断创新观察生活，探索研究出属于他自己独有的艺术风格版画。他的代表作有《张广慧造境系列山地之六》（图 90）《造境系列存在》（图 91）《造境系列北渚》（图 92）等。

此外，还有很多新鲜的版画家们积极探究创作，积极参加每年举办的各种美术展览，从 IAPA|“交融 · 共生”首届中国-东盟美术作品双年展可以看到不同版画家们创作出的不同版种不同表现形式的版画作品。例如代大权 的套色木刻《动静之间》（图 20），卢志平的丝网版画《流动的剪影之二》、张炼的丝网版画《珞珈·仲秋》等优秀的版画作品。

从近年来的版画展览中可以看到现代中国版画的发展转变，版画家们审美的转变，艺术的进步。

# 第 3 章：中国当代版画及其国际意义

## 3.1 20 世纪 70 年代至 2020 年代国际艺术舞台上的中国版画

自 1978 年改革开放以来，中国版画逐渐走上复兴之路，而这一过程与中外艺术交流密不可分。

作为一种独特而优美的艺术形式，中国版画在国际上享有盛誉和影响。自上世纪初以来，中国版画领域与国外艺术家和机构建立了互动与合作关系，并取得了长足的进步。

中国版画的国际交流过程可以追溯到 20 世纪 20 年代。当时，中国版画家开始受到西方现代艺术的影响，逐渐接触到西方的版画创作方法和观念。一些中

国艺术家出国留学或参加国际艺术展览，通过与外国艺术家的交流，加深了对国际版画艺术领域的了解。

在这方面，值得回顾的是，在民国时期（1912-1949 年），哈尔滨艺术文化的重要组成部分是俄罗斯移民代表的作品，包括阿列克谢·斯捷潘诺维奇·斯捷潘诺夫、克莱门季耶夫·阿尔谢尼·尼古拉耶维奇、米哈伊尔·亚历山德罗维奇·基奇金、霍洛季洛夫·亚历山大·库兹米奇、阿纳托利·帕夫洛维奇·卡缅斯基、弗拉基米尔·米哈伊洛维奇·阿纳斯塔西耶夫等。俄罗斯移民艺术家在哈尔滨开设了许多工作室，培训中国和俄罗斯学生，组织展览，为中国艺术的发展做出了重要的艺术贡献。居住在上海的俄罗斯移民艺术家也积极参与了该地区的艺术生活：伊凡·列昂尼多维奇·卡尔梅科夫、维克多·斯捷潘诺维奇·波德古尔斯基、古斯托夫·帕维尔·彼得罗维奇、巴拉克辛·彼得·彼得罗维奇等。

20 世纪 50 年代，中国版画逐渐受到国际艺术界的关注。这一时期，中国版画家积极参加国际美术展览，并取得了一些重要成果。例如，1952 年在捷克布拉格举办的中国版画展，引起了国际美术界的特别关注。此后，中国版画作品频繁参加世界各大洲的国际艺术展，并与外国艺术家建立了合作关系。

进入新时期，1978 年 12 月 18 日中共十一届三中全会召开后继续开始了对外版画的交流活动。是中国版画艺术冲出中国国门，走向世界。在世界中，人们可以跨国家、跨语言的通过图画去传达艺术思想，通过图画艺术去交流、认识、了解。进入 21 世纪，中国版画的国际交流更加广泛深入。中国版画艺术家积极参与国际版画协会的活动，并与国外艺术家建立了密切的合作关系。同时，中国版画作品也在国际版画市场上得到了认可和推崇，取得了一系列引人注目的成就。不少著名的国际艺术机构和画廊举办了中国版画的专题展览，将其作为国际艺术交流中的重要组成部分。

在新时期，中国与日本的版画交流最频繁，1977 年，6 月，内山嘉吉到访中国，会见京沪版画家，拜鲁迅墓，将中断了十几年的中日版画交流重新开展[58]。由于日本的版画在世界上有“版画国”之称，他们对于版画艺术的关注度与重视极高，又由于他们属于经济发达的国家，拥有中国美术馆、画廊，每年举办可达上百次的国际版画展览。在新时期的时候，对中国的版画交流相对频繁。在中国多次举办如“日本现代绘画展览”、“日本版画展览”，中国也多次在日本举办各种形式的版画展览，如联展，个展，儿童版画展，藏书票展览等。日本有类似于“日中艺术交流中心”、“日中艺术研究会”等专门研究介绍中国版画的艺术团体，推动了中日的版画艺术交流与中日的友好关系。在这方面，我们可以提及最近于 2020 年在深圳南山博物馆举办的 "浮世绘--日本瑰宝 "展。展览展出了中国艺术家李可染和北京李可染画院私人收藏的江户（1603-1868 年）和明治（1868-1912 年）时期的 189 幅日本浮世绘版画。这些版画包括葛饰北斋的 "神奈川巨浪 "和 "富士山三十六景 "系列中的 "南风晴空 "等世界著名作品，以及 "东海道五十三站 "系列中的版画。此外，展览还展出了其他四位浮世绘大师--北川宇多麿、户草屋沙乐、鸟居喜永和铃木春信的版画作品。浮世绘的字面意思是 "虚浮世界的绘画"，指的是江户到明治时代的一种日本木版画风格。据李可染画院院长李庚介绍，浮世绘风格受到明末（1368-1644 年）苏州桃花坞木版年画和清初（1644-1911 年）《芥子园画谱》的影响。本次展览的策展人说："山水版画让没有钱旅行的人欣赏到了壮丽的河山。对于当时的文盲来说，浮世绘是了解日本民俗、历史和时尚的指南。只有通过交流和相互学习，人类文明才能向前发展。59这就是浮世绘给我的启示"。浮世绘后来对克劳德·莫奈、文森特·梵高

[58]李允经著. 中国现代版画史[M]. 北京：山西人民出版社, 1996：第 540 页

[59]在深圳举办的日本版画展览。电子资源：https://aftershock.news/?q=node/875665&full 流通日期：2024 年 2 月 17 日。

和爱德华·马奈等 19 世纪晚期欧洲艺术家产生了深远的影响。

2021 年，北京今日美术馆举办了另一场珍稀日本浮世绘版画展览。展览包括约 100 幅江户（1603-1868 年）和明治（1868-1912 年）时期的原画。

版画展览的形式也多种多样：联合展览、个人展览、儿童展览、藏书展览等。

此外，日本还成立了一些专门研究中国版画和举办专题活动的机构，如日中艺术交流中心和日中艺术研究会，促进中日两国版画艺术的交流，有助于建立两国之间的友好关系。

1983 年，美术出版社的《版画世界》第 21 期报道：1988 年，此刊物与日本民间团体合作举办版画展览多达 40 余次，其他的单位与日本举办展览多达 30 余次60。其中有中国几大版画群体的展，如北大荒风情版画展、江苏水印展、少数民族展等。同时日本版画团体到访中国的人数达到 90 余人。在这些互办展览，期刊报刊的合作互动，以及出版版画画集，图录等，使中日版画的交流达到了热潮，也推动着中国现代版画的发展。如同赤井俊夫说“中国现代版画的健康性、艺术性和风格多样性，给我印象很深。统观作品，立即使人感到中国版画渗透着一种共同的理想感情——信心、力量、达观、希望。”[61]

新时期的中国版画除了与日本的交流密切外，70 年代后期，与意大利、墨西哥、德国等也多次在中国举办版画展览，80 年代后期，各个群体组织单位进行访学游学，出国留学，互相组织开展展览等活动。1981 年纪念鲁迅生辰百年，如日本、朝鲜、意大利等国家举办了中国版画展，而后在格勒诺布尔市揭幕举办了“中国木刻五十年展览”共展出 269 件作品，并由江丰、古元、王琦等著名版画家参加开幕式座谈会等，又分别在巴黎等城市巡展。《版画世界》发表的外国版画作

[60] 李允经著.中国现代版画史[M].北京：山西人民出版社,1996：第 540 页
[61]李允经著.中国现代版画史[M].北京：山西人民出版社,1996：第 541 页

品约有 20 多个国家，共同举办的中国版画展，藏书票展览达 50 次以上。[62]

近年来，中国版画在国际合作方面也取得了一系列的突破和成果。在 2015 年，中国美术家协会版画艺委会与法国版画协会共同发起了中法版画合作项目，旨在加强两国版画界的交流与合作。该项目通过举办版画艺术展览、举办学术研讨会以及交流访问等形式，促进了中法两国版画艺术的交流与合作。

2021 年在上海虹桥当代艺术馆举办的《多面镜——2021 国际版画展》开展。此次展览由 12 个国家的 28 为版画家参加，约 103 幅版画作品与装置艺术作品。此次展览，各国的版画艺术家们尝试突破传统，尝试不同的技法创作出了很多优秀的版画作品，这次展览呈现出了多元性的版画，同时邀请了各国优秀的版画家、评论家交流中西版画的学术探讨。通过这次展览，可以看到版画家们的创新探索与突破进步，以及尝试突破当代艺术媒介遇到的瓶颈。

2022 年举办的《「一带一路」沿线国家版画邀请展》邀请了中国、沙特阿拉伯、埃及、乌克兰、白俄罗斯、俄罗斯、德国等 22 个国家，共有 200 余幅版画作品，版种多样，展示出了各国的文化底蕴和艺术特色。欣赏着“丝绸之路”的艺术世界中的中西文化。每位艺术家都具有自己独有的艺术风格，展现出各国各地的艺术思想与表达。

同年，IAPA|“明日的版画”·2022 国际学院版画联盟第四届双年展在昆明市博物馆开幕举行，这次的国际版画学院展览交流会探讨了在疫情时代版画的发展，版画家们互相交流版画的教学经验与创新思路，为了更方便的艺术探讨，此次展览采取线上与线下相结合的模式，方便国内外的艺术家们进行学术交流。

中韩两国在版画领域也有着密切的交流与合作。中国版画家协会与韩国版画家协会共同发起了中韩版画交流计划，该计划通过举办双方版画艺术家的作品展

[62]李允经著.中国现代版画史[M].北京：山西人民出版社,1996：第 543 页

览、举办版画研讨会等方式，提升中韩两国版画艺术家的交流与合作水平。

2023 年在韩国大田国际艺博会举办了第九届中国当代美术作品展——“艺术与和平——中国当代美术作品展，其中共有 30 余件中国当代美术家们创作的中国画、油画、版画、雕塑等不同门类的美术作品，此次展览不仅为了两国建交，还促进了世界文化艺术多样性、多元化的发展。

同年 7 月在苏州吴文化博物馆举办的“和 •合——中韩民间绘画交流展”中，主要以苏州桃花坞木刻年画与韩国民间绘画的艺术交流展，共展出 61 幅作品。此次画展可以感受到中韩两国的传统艺术文化，探索传统艺术文化，促进两国交流。

中国版画作品经常在国际知名的艺术展览中展示，并与其他国家的版画艺术家互相交流。例如，中国版画作品在威尼斯双年展、巴塞尔艺术展等国际艺术盛会中展出，展示了中国版画艺术的独特魅力与创造力。

由此可见，中国版画在国际舞台上扮演着越来越重要的角色。现在，在世界各大展览和双年展上，都有中国版画家的作品。

## **3.2** 中国当代版画的博物馆收藏

中国当代版画走上了积极发展的道路，在现代艺术进程中发挥着重要作用。不容忽视的是，中国大多数主要博物馆、私人收藏和一些外国收藏都积极收藏和展出当代版画。毋庸置疑，博物馆的活动以及上一段提到的展览，都为这一艺术形式的普及和发展做出了贡献。

**中国美术馆**

中国美术馆是我国重要的美术机构，有着丰富的发展历史。自二十世纪初以来，

随着社会的变迁和文化的觉醒，中国美术馆开始了从萌芽状态到成熟状态的发展历程。

新中国成立前，中国美术馆主要由各美术团体或私人收藏组合而成。1949 年后，随着新政权的建立，美术事业得到了空前的发展，各地相继开办了一批公立美术馆，标志着中国美术馆体系的正式建立。在这一时期，美术馆不仅承担了收藏和研究美术作品的任务，还成为社会主义文化建设的重要阵地。

进入改革开放新时期，中国美术馆实现了质的飞跃。政治压力的减弱使得艺术市场活跃起来，美术馆的功能也更加多元化。除了传统的收藏、研究、展览外，还包括艺术教育、国际交流等。在此期间，美术馆的数量迅速增长，质量也有了很大提高，逐渐形成了以北京故宫博物院、上海美术馆、广州艺术博物馆为代表的全国美术馆网络。

从历史角度看，中国美术馆的版画收藏始于 20 世纪 30 年代。经过几十年的发展，积累了大量珍贵的版画作品。这些作品既有中国古代木刻、石刻等传统版画，也有来自欧洲的油印版画，甚至还有当代艺术家的实验版画。

馆内藏有大量优秀版画作品，如赵经寰的《双美图》、广军的《清明》、班苓的《十二生肖系列》、《黄山魂 4》、苏新平的《飘动的白云之一》、晁楣的《第一道脚印》、《黑土草地》、《北方九月》、《春回大地》等，陈玉平的《春风吹又生》、张路的《雨后》、徐匡、阿鸽的《主人》、徐匡的《洁白的哈达》、牛文的《草地新征》、《东方红太阳升》、贺昆的《秋歌-发白的大地》、李忠翔的《银色的梦》，《心中的歌》、力群的《春夜》，郝平的《古瓶系列-故鉴图》，李焕民的《初踏黄金路》等。

## 神州版画博物馆（神州）

神州雕刻博物馆位于中国北京，是一家专注于收藏和展示中国现代版画艺术的

公益性机构。该博物馆由著名版画家、艺术教育家张建锋先生创立，旨在保护、研究和推广中国现代版画艺术。作为中国版画艺术的重要发源地之一，神州版画博物馆自成立以来，一直致力于版画艺术的教育与普及工作，同时也是国内外版画艺术家和研究者交流合作的重要平台。

神州版画博物馆占地面积约为数千平方米，拥有丰富的版画艺术藏品，其中不乏珍贵的古籍、名家作品以及各种版画制作技术的实践样本。这些藏品不仅涵盖了中国版画的历史发展脉络，也反映了版画艺术的多样性和创新性。

神州版画博物馆是中国版画艺术领域的重要收藏和研究机构，拥有大量中国当代雕版印刷艺术珍品。该馆成立于上世纪 90 年代，以普及和保护中国版画艺术为宗旨，致力于收藏、保存和研究中外版画作品。中国当代版画在其藏品中占有重要地位。这些作品不仅反映了当代中国社会的变迁，也展现了版画艺术家的创新精神和精湛技艺。

神州版画博物馆收藏的中国近现代版画作品涵盖各个时期，从 1900 年前后的早期版画作品到近现代版画作品，完整地展现了中国版画发展的全貌，其中包括许多著名版画家的优秀作品。

在收藏方式上，神州版画博物馆采取了系统性的分类整理方法。根据版画的时期、风格、技法等标准，将作品进行归类，并辅以详细的档案资料，便于研究者和艺术爱好者查阅和研究。这种方法不仅提高了收藏的科学性和规范性，也为版画艺术的研究提供了坚实的基础。

因此，神州版画博物馆收藏的中国当代版画不仅数量庞大，而且涵盖了版画艺术的方方面面，无论从历史角度还是艺术角度来看，都具有很高的研究价值。

作为国内知名的艺术品收藏和研究机构，神州版画博物馆收藏了丰富多样的中国当代版画作品，涵盖了从 20 世纪初至今的众多优秀作品。这些作品不仅展现了中国版画艺术发展的脉络，也反映了中国社会的历史变迁和文化特征。

神州版画博物馆收藏了大量中国现代版画印刷品。博物馆展示了不同时期的版画。博物馆收藏了 300 多幅木刻版画。这些作品主要创作于 20 世纪 60 年代。此外，神州版画博物馆收藏有 36 位作者的 232 幅木刻作品，其中大部分为黑白木刻，还有少量彩色木刻，主要创作于三个时期：20 世纪 30 年代、抗日战争时期、抗战时期和解放战争时期。还有《中国近现代版画一神州版画博物馆藏品集②》记录了 360 幅木刻作品，包括我国优秀的版画家李焕民、牛文、吴凡、徐匡、阿鸽等人的作品，这些作品主要创作于 50 年代时期。以及张广慧的作品《造境系列山地之六》。收藏于中国印刷博物馆。

## 中国版画博物馆

中国版画博物馆是一个专注于收集、研究和展示中国版画艺术的机构，它在推广和保护中国版画文化遗产方面发挥着重要作用。该博物馆成立于 20 世纪末，其宗旨是通过各种形式的活动，如展览、教育项目和学术研究，来增进公众对中国版画艺术的了解和兴趣。

中国版画博物馆位于中国的文化中心之一，拥有丰富的历史背景和文化氛围。博物馆建筑本身就是一件艺术品，其设计融合了传统与现代元素，旨在为访客提供一个既舒适又能激发灵感的环境。内部空间经过精心规划，以确保每一件展出的版画都能得到适当的展示和解读。

这些作品不仅包括著名艺术家的经典作品，也包括许多新兴艺术家的创新作品。中国版画博物馆致力于建立一个全面、多样的版画艺术数据库，以便研究人员和公众能够轻松获取信息和资源。

除了个别艺术家的作品外，中国版画博物馆还重视对版画运动和版画流派的收藏与研究。例如，50 年代初期的新月派、60 年代的“民主印象派”等版画运动，都有着丰富的代表作品被收录。此外，博物馆还积极收集各地区、各民族的版画作

品，展示了中国多元文化背景下的版画艺术发展。其中，该馆收藏有戴公望的《边塞秋色》、广军的《风情》和《行走》、郝伯义的《乡愁》、宋雨树的《春的影子》等优秀版画作品。

## 上海美术馆

上海美术馆作为华东地区最重要的当代艺术博物馆之一，不仅收藏了绘画、雕塑、工艺品等传统艺术品，还收藏了大量当代版画作品。这些作品出自众多国内外著名版画家之手，展现了中国当代版画的丰富多样性和深厚底蕴。

在版画艺术方面，上海美术馆有许多珍贵的藏品，尤其是 20 世纪早中期的作品，这些作品不仅反映了中国现代版画艺术发展的历史，也反映了西方版画艺术对中国的影响，以及中国版画家如何将这种影响融入自己的创作。例如，鲁迅、唐伯虎等人的作品都曾在此展出，这些作品不仅具有很高的艺术价值，还蕴含着深刻的社会意义和文化内涵。

上海美术馆的版画收藏也侧重于收集和保存具有历史意义的版画作品。通过这些作品，观众可以直观地了解中国版画从产生到发展的全过程，以及不同历史时期的风格变化和艺术特色。

此外，上海美术馆还积极举办与版画相关的各类展览和学术研讨会，为公众深入了解和研究版画艺术提供平台。通过这些活动，上海美术馆不仅弘扬了版画艺术，也促进了艺术交流和文化传播。

## 故宫博物院

故宫博物院的版画收藏主要集中在**清末**、明初和近代早期。这一时期的版画艺术既承载了中国传统文化的精髓，又吸收了西方艺术的影响，形成了独特的风格。在这些作品中，可以看到版画艺术从传统到现代的转变过程，反映了当时社会的变迁和艺术家的思想动态。

故宫博物院展出的当代版画种类繁多，包括木刻、铜版画、丝网版画和其他形式的版画。大部分作品创作于二十世纪初期至中期。它们是那个时代中国艺术家世界观的艺术表达，是他们对社会现实和民族命运的深刻反思。

在故宫博物院的展览中，观众可以看到鲁迅根据其同名小说创作的版画《阿 Q 正传》。它以强烈的视觉冲击力展现了鲁迅对社会阴暗面的批判和对人性的深刻洞察。

## 北京（Beijing）当代艺术博物馆

北京当代艺术博物馆（以下简称 "当代艺术博物馆"）位于北京市朝阳区，是中国第一家以当代艺术为主题的公共博物馆。该馆成立于 1978 年，致力于收藏、展示和研究中外当代艺术作品。在版画艺术方面，当代美术馆拥有丰富的藏品，涵盖了从二十世纪初至今的各种风格和流派。

博物馆的现代版画收藏不仅包括西方艺术，还包括重要的中国现代版画作品，尤其是鲁迅的作品。这些作品艺术地反映了中国社会的变迁以及艺术家的思想和情感。现代艺术博物馆展出了一系列反映时代精神和社会问题的版画，如与改革开放政策带来的社会生活变化有关的作品，以及涉及环境保护和文化遗产等主题的版画。

## 上海当代展美术馆

作为中国最早建立的公共美术馆之一，上海美术馆的当代版画收藏不仅反映了版画艺术发展的脉络，也展示了中国当代版画的多样性和深度。上海美术馆的当代版画藏品丰富，涵盖了从二十世纪初至今的各种风格和流派，其中不乏极具历史和艺术价值的作品。

在上海美术馆收藏的当代版画中，可以看到西方版画艺术对中国当代版画的影响，表现主义、印象派等西方艺术流派在中国版画家创作实践中的影响。同时，

版画也是藏品的重要元素之一，它将中国传统文化元素与现代美学相结合。这些作品不仅保留了中国传统艺术的精髓，还包含了当代艺术的新理念和新技术。力群的作品《春夜》就是这种方法的一个突出例子。

## 南京当代（南京）博物馆

南京博物院作为中国历史文化名城南京的重要文化机构，不仅收藏了大量古代艺术品，还收藏了中国现代版画。这些作品大多是二十世纪初至二十世纪中叶的作品，涵盖了不同时期、不同流派，反映了中国现代版画发展的脉络。

鲁迅先生的作品在南京博物院现代版画收藏中占有重要地位。他的版画以其深刻的社会意义和独特的艺术风格，成为中国当代版画史上的里程碑。鲁迅的版画作品朴实、抒情，通过对社会问题的揭露和批判，蕴涵着深厚的人文精神。

南京博物院是一座历史悠久的华东地区伟大文化遗产博物馆，拥有精美的版画艺术藏品。馆藏版画以当代版画为主，尤其是二十世纪初和改革开放前后的版画。这一时期版画艺术发展迅速，出现了一大批优秀的版画家和作品。因此，南京博物院的藏品在这方面具有很高的艺术价值和研究价值。

在版画藏品的数量和质量方面，南京博物院表现不俗。据统计，南京博物院收藏的版画约有千余幅，涵盖木刻、石印、丝网印刷等多种印刷方式。

## 广州艺术博物院（广州）

广州艺术博物院作为华南地区首屈一指的艺术机构，其当代版画收藏历史悠久，涵盖了从二十世纪初至今的各个时期。该馆既重视传统版画技法的传承，又努力创新和发展当代版画，特别是在推广和收藏当代艺术藏品方面做出了重要贡献。

广州艺术博物院收藏的当代版画作品主要包括木刻、石刻、铜版、丝网版画等形式，其中既有国内外知名艺术家的经典作品，也不乏具有深厚地域文化特色的作品。其中最引人注目的是当代艺术家的作品，他们往往以独特的角度和创新的

表现形式探索版画这一新兴领域。

## 成都博物馆（成都）

作为中国西南地区的文化艺术中心，成都博物馆也十分重视版画艺术的收藏。在众多博物馆中，成都博物馆以其丰富的藏品和独特的收藏策略，在中国当代版画收藏领域占据着不可忽视的地位。

博物馆展出了一系列珍贵的当代版画作品，不仅展现了版画艺术发展的脉络，也反映了中国当代版画艺术的多样性和创新性。其中包括许多名家的优秀作品，如李桦等人的版画作品。这些作品不仅具有很高的艺术价值，而且具有深远的文化意义。

## 香港艺术馆

作为国际大都会，香港的艺术品收藏和展览一直备受世界瞩目。在众多艺术形式中，版画作为一种独特的艺术表现形式，在香港艺术馆占有重要地位。香港艺术馆收藏的当代版画，不仅反应版画发展的历史，也反映香港社会文化的多元性和时代精神。

香港艺术馆收藏的当代版画大多出自海内外著名艺术家之手。这些版画风格各异、流派纷呈，既有传统的木刻、铜版画，也有当代的丝网版画。丰富的技法和表现形式使藏品极为多样。其中有几幅版画具有重要的历史意义和艺术价值。

## 澳门艺术博物馆（澳门）

澳门艺术博物馆作为国际文化交流的平台，在建立当代版画收藏方面担当着独特的重要角色。博物馆致力于收藏、保存和展示中外当代版画艺术品，尤其注重收藏和推广华语地区和澳门本地艺术家的作品。

澳門艺术博物館收藏的当代版画作品风格多样，种类繁多，包括实验版画，数码版画，传统木刻版画等。通过这些作品，澳门艺术博物馆不仅展示了版画艺术

的历史演变，也反映了当代艺术的各种趋势。

在概述中国现有的主要版画收藏时，需要澄清一些重要事实。北京故宫博物院是中国最著名的博物馆之一，其版画藏品涵盖了明清至今的各类版画。其中，不乏中国近现代版画的重要作品，如李桦等人的作品。这些作品不仅具有很高的艺术价值，而且对研究中国近现代版画的发展具有重要意义。

上海美术馆还收藏有丰富的版画作品，其中包括许多著名艺术家的作品。上海美术馆的版画收藏致力于版画艺术的多样性和创新性。它收藏了大量抽象版画、实验版画以及与国际出版商交流合作的成果，展示了中国当代版画艺术的多样性。

广州艺术博物院的版画收藏更注重地方特色和民间艺术。广州艺术博物院的版画收藏更加注重地方特色和民间艺术，展出了许多广东省的版画作品，如木版年画、石版年画等。这些作品既保留了传统的版画技艺，又融入了现代审美观念，体现了地方文化的独特魅力。

虽然与上述博物馆相比，成都博物馆的版画收藏相对较少，但其收藏的西南地区版画展示了西南地区丰富的文化背景和艺术创作的多样性。[63]成都博物馆的版画收藏突出了地域文化的传承与创新。

南京博物院的版画收藏以新旧版画为主，尤其是描绘历史事件和社会生活的版画。这些作品不仅具有极高的艺术价值，也是研究中国近现代史的重要资料。

在中国大陆，除了上文提到的北京故宫博物院、上海美术馆、广州艺术博物院、成都博物馆和南京博物院等著名博物馆外，还有许多其他博物馆也收藏有版画领域的当代艺术作品。

例如，中国国家博物馆收藏了大量反映中国民族文化特色的当代版画。这些作品既展现了中国传统文化的魅力，又融入了当代艺术的创新元素，成为连接传统

[63]周彦含.公共视角下当代版画的演变研究[j].艺术市场，2023.

与现代的重要纽带。[64]

武汉美术馆专门收藏湖北省及其他地区的当代版画作品。美术馆通过举办各种展览和学术活动，积极推广当代版画艺术，为艺术家提供展示才华的平台。

虽然西安博物院（西安）碑林虽然以收藏古代石碑为主，但也不忘收藏当代版画，尤其是那些从中国古代石碑中汲取灵感的作品。这些作品既保留了中国古典美学的精髓，又展现了当代艺术家的创新思维。

四川省博物馆在收藏版画方面也颇有建树，尤其收藏具有四川地方特色的现代版画。这些作品深受四川丰富的自然景观和民俗文化的影响，具有鲜明的地域特色。

此外，山东省博物馆（山东）和河北省博物馆（河北）等地方博物馆也竭力收藏和展示这些地区独具魅力的当代版画作品。和河北省博物馆（河北）等地方博物馆也竭力收藏和展示该地区的当代版画作品，通过这些作品向公众展示当地文化的独特魅力。

### **3.3** 中国当代版画发展的现状与前景

现代中国版画是在中国传统版画的基础上发展起来的一种艺术形式。自 20 世纪以来，中国版画经历了快速发展的阶段，呈现出了独特的特点和风格。在这一时期，中国版画从技术、题材、表现手法等方面都进行了全面的创新和突破，展现了丰富的艺术表达力。

20 世纪 30 年代，鲁迅在中国传统版画的基础上提出了现代版画的概念，引进了国外的版画，在战争年代慢慢发展起来，经历了 1929-1937 年的萌芽期，到 1937

[64]李乔.当代版画创作研究及应用[j].美术教育研究，2021.

年-1949 年的现代版画成长期，再到 1949 年-1966 年的发展期，又到 1966 年-1976 年的“文化大革命”的非常时期，直到 1976 年至今的繁荣期，改革开放后的中国版画从低迷慢慢走出阴霾，开始慢慢恢复朝气。上世纪 70 年代末到 80 年代中期，中国的版画的创作达到了一个高峰期，由于刚结束了“文化大革命”10 年的压榨，迎来了改革开放的新时期，中国各个地方不断涌现的地方版画群体，每个群体都在各自的版画群体中争相盛开，大放异彩，打破了过去四川版画、黑龙江版画、江苏版画三足鼎的局面，出现了以少数民族为主要创作题材的云南版画群体，湖北武钢、一冶工业版画群体等。据统计 1981 年，全国成立版画组织约 40 个，到 80 年代中期已多达约 100 个，此时期风情版画尤为突出。中国现代版画历经 80 多年的历史曲折，逐渐成长，版画的材料也不再是单一的木版，逐渐发展到铜版、丝网版画、石版画，以及数码版画、纸版画、石膏版等。这使得版画的形式更加多样，更加丰富，色彩层次更加丰富，表现力更加强烈。同时，数字化技术的应用也为版画创作和传播提供了更广阔的空间。

在题材选择上，现代中国版画呈现了多样化的表现方式。传统的风景、人物、花鸟等题材仍然存在，同时也出现了大量以现实生活为题材的版画作品，反映了社会变革和时代发展的特点。这些作品通过对现实生活的观察和思考，呈现出了独特的艺术风格和内涵。

在表现手法上，现代中国版画展现了多样化的艺术风格。除了传统的细腻、精致的技法外，现代版画更加注重个人创作风格的发展。一些艺术家通过运用浓墨重彩的表现手法，创造出了独特的艺术效果。同时，一些艺术家也在版画创作中引入了绘画、雕塑等其他艺术形式的元素，增加了作品的艺术张力和表现力。

总结来说，现代中国版画在技术、题材和表现手法等方面的创新和突破，为中国版画发展带来了新的活力和机遇。通过不断探索和创新，现代中国版画有望在

未来展现出更为广阔的发展前景。

为了推动现代中国版画行业的健康发展，提出了以下建议。

加强艺术家们的史论知识，了解现代版画发展史，了解国内外版画发展史，以及了解鲁迅的思想精神，就像柴山志雄说“要深刻理解中国版画，必须深入理解鲁迅精神。鲁迅思想知道了中国现代版画的发展道路。”[65]可以通过引进先进的制作技术和工具，学习先进的科技技术，如数字化技术和 3D 打印技术，Photoshop 等软件进行操作，增加版画创作形成的风格多样型，估计版画家们勇于尝试，积极接受新鲜事物，拒绝固化老旧的思想，打破传统的界限，创造出更具个性和创新性的作品。在创作中也鼓励版画家们勇于大胆尝试色彩的运用，因为传统的版画大多是黑白木刻，或者简单的几个红色黄色蓝色较为简单的色彩，版画可以打破传统固有的少色，可以大胆尝试，将版画变成也可以有专属于自己版画独特语言，刀法，版味的五彩斑斓的版画作品。

以及版画家们可以多尝试运用不同的材质，将版画融入生活，如家居装修，书籍装帧，木雕，窗帘布艺，漆艺版画，等，都是人民群众生活中随处可见的生活媒介。

目前，我国高校的版画专业都拥有高水平的师资队伍，其中不乏国内外知名的专家学者。在课程设置方面，各学校的印刷专业都开设了许多不同的课程，培养学生的创新能力和实践能力。在实训方面，各学校的版画专业都非常重视，通过各种实践课，提升学生的实践能力和创新水平。这里有很多优秀的版画老师，学生可以接受优质的教育。

例如，中央美术学院版画系有着悠久的历史。它成立于 20 世纪 50 年代。从 1962 年到 1965 年，李桦、王琦、古元（古元和黄永玉成立版画系四个工作室。

[65] 李允经著.中国现代版画史[M].北京：山西人民出版社,1996：第 542 页

经过不断发展，现在有六个版画工作室，即木版画工作室、中国传统版画工作室、铜版画工作室、石版画工作室、丝网版画工作室和数码版画工作室）。中央美术学院版画系培养了擅长肖像画的艺术家赵瑞春。他的代表作有《鲁迅与内山加吉》（木刻），该作品被收入《中国美术全集》。梁栋专攻彩色木版画，代表作品有《春回大地》（图 118）、《黄金季节》、《兴修水利抗旱保苗》等。 《时令渔汛》（图 241）、《晚归》（图 240）等为宋源文的代表作，其代表作以黑白山水为主，如《疾风劲柳》、《不眠的大地》（图 10）、《长空行》、《飞越》（图 243）、《魂系山川》等。广军擅长人物、自然山水，代表作有《夜场二》（图 246）、《英雄》（图 244）、《节日小街》（图 245）等；擅长水印印刷的张佩义，其代表作《春归》 《冬》、《彩虹》等作品被中国美术馆、炎黄艺术馆、大英博物馆等收藏；陈琦还专攻水印木刻，代表作有《圆融№1》（图五） 247）、《圆融№2》（图 248）《天涯》等，还有擅长木版画和擅长黑白画、善于描绘少数民族的杨宏伟；黄洋等优秀雕刻大师，汲取民族文化经验。

中国美术学院版画系中国美术学院版画系始终坚持 "以革命文化为源泉，以培育地方传统为己任，以版画技术为基础，以民族责任为担当，以振兴和重构中国精神为目标 "的教学教育方针。中国美术学院版画系注重教师的多样性和国际关系。该系共有四个版画工作室，拥有一批优秀的版画教师，如以当代都市生活和自然景观为主要创作题材的于洪，他的代表作有《东方名湖：西湖申遗成功》、《最美背影》、《并观》等；王超水印木版画《作 系列》、《月移花影上杆栏》和《佳期如梦》等，以及以木版画为主要创作风格的孔国桥，在传统年画领域以及人物、山水等方面进行创新的张敏杰；徐方和其他杰出的版画家。

鲁迅美术学院版画艺术教学始创于 1938 年，1958 年成立版画系。主要从事木刻、石版画、铜版画和丝网版画。它还培养了许多杰出的版画家。比如李融龙，

他主要从事木刻和铜版画创作，继承鲁迅美术学院传统，创作了《大摆战场》、《运木》、《刀具盛会》、《高炉》、《草编市场》等代表作；他的铜版画以超现实主义元素和象征性色彩为主。另外值得一提的是徐宝中的代表作——《浪漫的花季》、《异域的空间》、《异域的角落》等；张宝国，专长于人物画和生活画，代表作有《牛郎织女》、《聊斋故事系列》等。还有赵彦忠、李宝泉等杰出的版画家，致力于以现实主义为主要创作方法。

四川美术学院成立于 20 世纪 50 年代。在老一辈版画家的指导下，学院保留了贴近四川人民生活的四川版画特色，并不断发展和完善四川版画的木刻、石刻、铜版、丝网版画、综合版画、版画设计等教学内容。学院下设五个工作室。他们的教学理念是 "夯实基础、传承传统、立足当代、跨界创新"，将教师与工作室、教学实践融为一体，形成统一的教育教学模式。邵常毅是这一流派中杰出的版画家，他的作品以描绘人物、风景和社会生活为主题。他的代表作有《春》、《风中文竹》、《高原之歌》、《对立》、《唐家山堰塞湖》、《飞行日记》等。值得一提的是擅长丝网版画和综合版画的廖念一，他的代表作有丝网版画《补胎》（图.257）、复刻版画《尘风》、丝网版画《三个僧侣》等。等;康宁擅长黑白木刻，代表作有《大花鸟》等、《倒长的树》、《飞翔》、《奔马》、《春水》；还有擅长铜版画的李仲，他的代表作有《一座城的前世今生》、《基诺山的舞蹈》、《生命的符号：花》等。

天津美术学院于 1959 年开始开设版画教学。他最初专攻木版画。随后，开设了一个专业实验室，主要包括四个领域：石版印刷、凹版印刷、凸版印刷和数字印刷。该实验室由范敏管理，他主要擅长石版画和铜版雕刻，但也精通美柔汀技法。他的代表作有《偶-16》（图.258）、《枯木逢春》、《晚风轻轻吹过山岭》、《韵-6》、《偶之祭-1》、《大漠遗韵》等。教师包括擅长山水画和人物画的张

莞，他创作了代表作《四重奏》和《纸的艺术》；李旺，以人物形象为艺术主题，代表作有《众生》和 《虚舟》；甘庭俭，以木刻版画为主，用具象或抽象版画特有的符号语言表现木刻版画的魅力；杨力斌以工业题材为艺术主题，创作了代表作《轧纲协奏曲》；华绍莹以丝网版画为主，代表作有《单副作品》）和《倾城版画》；擅长彩色木刻的王瑞卿，他的代表作有《百鸟朝凤 NO1》、《百鸟朝凤 NO2-乘风破浪》）、《百鸟朝凤第三号-风华正茂》（《百鸟朝凤 NO3-风华正茂》、《百鸟朝凤 NO3-风华正茂》以及《百鸟朝凤 NO.4-梦启九州》等；田昆，以木刻为主，创作了《人定胜天》（年画）。《凉山风情》（木刻组画）等代表作。

此外，很多大学的版画教学都很好，比如清华大学美术学院版画系、南京艺术学院美术学院版画系、南京艺术学院版画系、湖北省美术学院版画系等。

由于社会的不断进步和发展，我国美术教育水平的提高，版画艺术的普及，科学技术的进步，越来越多的高校重视版画教育，引进新的教学设备，举办各种研讨会，参加全国性的展览。高水平的专业教师和学者，以及教师队伍中的著名版画家和从国外请来的教授，对提高教学质量和培养学生的创作能力起到了积极的作用，为中国现代版画的发展奠定了坚实的基础。

版画在中国有着悠久的历史，在 20 世纪初，随着近代版画的引入和发展，中国的版画市场逐渐形成并开始蓬勃发展。

在 20 世纪初，中国版画市场主要以外国版画为主，到了 20 世纪 30 年代，中国的版画市场开始出现了一些本土艺术家的作品。这些作品主要以民族题材为主，通过版画形式表达了中国文化和社会的特点。这一时期的版画市场在政治因素的影响下，逐渐扩大，并吸引了更多的观众和收藏家。

1949 年中华人民共和国成立后，版画市场进入了一个新的发展阶段。随着社

会主义思想的宣传和推动，版画成为了表现社会主义建设和社会主义精神的重要艺术形式。众多的艺术家开始通过版画作品来表达他们对于社会主义的理解和赞美。这一时期的版画市场得到了国家的支持，得到了更多人的认可和关注。

改革开放以后的中国，版画市场经历了进一步的发展。市场化的改革推动了版画市场的多元化和国际化。中国的版画市场逐渐与国际接轨，吸引了更多的国际艺术家和收藏家的关注。同时，市场上出现了更多的版画作品和艺术品机构，为版画市场的发展提供了更多的机会和平台。

但是中国的版画市场仍处于一个缓慢发展的过程，主要由于版画相较于其他中国的书画、油画等来说，并没有得到那么广泛的宣传，大众了解与认可的并不如书画与油画，加上版画的发展从古代版画雕版印刷，木版年画到新兴木刻时期的版画成为了政治宣传的工具，大众对于版画的认知还停留在复制品，以及是文化传播的工具手段的人之中。这也是改革开放初期人们对版画这一艺术方向兴趣减退的原因。

90 年代后，中国的版画艺术市场才慢慢开始兴起与发展，但一直处于边缘化的一个艺术品类，不如中国的字画、油画。但是，版画作品在国外如日本、欧美等经济发达国家是备受关注与重视的画种。在国外，版画的拍卖非常红火，如佳士得拍卖行最近宣布毕加索 1904 年创作的版画《节约的一餐》以 621,250 磅成交，刷新了版画拍卖的新记录[66]。

版画在国际拍卖会上的高价位证明了这一艺术方向在西方国家的发展。而中国的版画市场相对较弱，二十一世纪初，中国还没有拍卖会。2003 年 11 月在中国北京华辰拍卖公司副总经理李小涵的组织下举办了中国首届版画拍卖专场，此次版画专场是版画在中国拍卖市场中的一个开始，是一个转折点，此次拍卖会共请

[66]夏季风。刀下艺术等待复兴[J].艺术与投资,2006,(6).

了 70 多位版画家的 300 多幅版画作品，这次的版画拍卖多为 20 世纪 40 年代的中国版画家们，拍卖场面再现了中国新兴版画的历史，此次拍卖中，古元的《初春》（图 220）以 5.28 万元成交，《烧毁旧地契》（图 221）以 5.06 万元成交，他的作品具有民族性，民族的就是世界的。李焕民的《藏族女孩》（图）以 4.84 万元成交，《初踏黄金路》（图 222）以 4.64 万元成交，除此之外，还有苏新平、陈琦等青年版画家的作品同样拍卖出不错的成绩，而后陆续在 2004 年广州嘉得冬季拍卖会中孙滋溪的石版画《小八路》成交价为 22 万元,赵无极在 2000 年创作的 4 幅版画成交价则为 15.4 万元。2005 年北京华辰秋季拍卖会上,黄永玉的版画《周恩来总理》成交价达到 17.6 万元[67]。

在中国版画市场中，值得一提的是中国版画家袁庆禄，在 1999 年，中国的艺术品市场刚刚起步，中国的嘉德在“中国美术百年”拍卖场中，推出了袁庆禄的《高原牧女》、《阿米苦呼山牧羊女》、初升的太阳》三幅版画作品，在当时的版画拍卖作品中成交价最高，这是中国版画拍卖界带来了不小的影响，而后他的作品先后于 2002 年广州嘉德拍卖会、2003 年 11 曰广州嘉德举办的《1940-2003 中国版画典集》中，将这三幅版画作品再次推出，分别拍卖出了 2.53 万元、3.96 万元和 5.17 万元的高价，在这 4 年里，他的版画作品的价格直接升值 5 倍，在 2005 年广州嘉德《中国油画、版画》拍卖专场中，袁庆禄的版画作品以 10.13 万元的高价成交，与同样是版画大师的赵无极、朱德群的拍卖家相比，远远超于他们[68]。纵观袁庆禄先生在中国艺术市场版画作品拍卖的情况可以看出，中国当代版画市场是具有很大的发展潜力的。

从最近的 2020 年艺术头条特别策划拍卖榜中，盘点出了中国红色版画经典作品的高光时刻（版画篇）中，2010 年北京匡时拍卖行中，李流丹、黄永玉的纸本

[67]陈洁.亟待发展的中国版画市场[J].株洲师范高等专科学校学报,2007,(01):104-106.
[68] 杜纪波.中国版画市场的领军人物——袁庆禄[J].艺术市场,2006,(11):142-147.

版画《劳军图》，成交价为 728000 元人民币；2011 年北京翰海拍卖行中古元的《套色木刻《人桥打过长江》2 幅，成交价为 287500 元人民币；2013 年北京荣宝拍卖行中李桦木刻纸本《怒潮 • 组画）4 幅，成交价为 784000 元人民币；2016 年北京翰海拍卖行中李桦的纸本版画 176 幅，成交价为 1840000 元人民币；2019 年 10 月在北京荣宝拍卖行拍卖的李桦木刻水印原稿设色纸本共 49 幅，成交价为 5520000 元人民币等，可以看出中国版画在艺术市场中在逐渐被关注。

因此，中国版画市场逐渐开始升温，从 2004-2010 年版画拍卖报表图[69]中可以看出，版画的拍卖逐渐成上升趋势，也说明版画在中国的市场中逐渐的被群众和收藏家们关注到。但是，版画在中国的市场中与中国书画市场、油画市场、瓷杂市场相比仍处于一个小众的市场。

中国版画作为一种独特的艺术形式，具有相当大的市场潜力和较高的投资价值。在市场方面，版画作品的作者对于作品的价值有着重要的影响。知名版画家的版画作品往往具有更高的市场认可度和投资价值。例如，江丰、古元、力群一辈的知名的新兴版画新中国时期的老版画家们的黑白木刻的版画作品，他们的版画作品数量少，极其珍贵，他们的版画作品一直在版画市场非常抢手，其价格也相对较高。同时，一些当代艺术家的版画作品也逐渐受到关注，其价值也在逐步上升。

值得注意的是，市场上某些类型的版画数量有限也是影响其售价的重要因素之一。一些限量版版画由于数量有限，通常价值较高。不过，这一因素也推动了收藏者的市场需求，提高了市场上其他版画的价值。除了某些类型版画的限量版外，有些作品可能只有单幅，与此同时，一些稀有的版画作品，如已故艺术家的作品或无法再生产的作品，其市场价格也相对较高。

---

[69] 曹丽秋.中国版画市场日渐启动[J].艺术市场,2012,(05):55-57.

想要更好的发展版画艺术，同样要更加注重版画的教育，近几年，中国的教育也越来越重视孩子们美育教育的方面，2000 年 12 月香港教育学院召开的“亚太区美术教育会议”中,向野康江博士在《从历史的角度分析日本美术教育课程内容的变迁—以小学为中心》的学术讲演中,就曾谈到版画教育对学生智力开发、性情性格形成以及关照人的生存环境等方面有着重要的不可忽视的作用。[70]这位日本教授的想法是基于这样一种认识，即许多发达国家都非常重视学生的艺术成就。在这种情况下，版画艺术是艺术教育的重要组成部分。在 21 世纪初的中国，版画艺术教学的普及程度还不够。然而，近年来，版画教育在中国的普及程度越来越高。

## 结论

本研究深入分析了 1978-2023 年当代中国版画的发展趋势和发展方向。回顾了中国版画的起源和发展阶段，梳理了中国版画地方流派的主要特征，分析了版画艺术目前存在的创新以及未来的发展方向。版画艺术在中国有着悠久的历史，但直到 20 世纪，中国版画才获得了特殊的地位，并在 1978-2024 年达到鼎盛时期。20 世纪 30 年代，这种艺术形式处于新文化运动的前沿，在抗日战争期间，它成为国家政策的工具。在新中国成立时期，版画被用作意识形态宣传的手段。自 1978 年起，中国开始实施改革开放政策，对中国社会进行结构调整，并实施了多项政治、经济和社会改革。

论文特别关注分析了鲁迅在民国时期（1912-1949 年）的活动、他的艺术和他收录的苏联木刻版画集，这对他本人的和整个中国版画的发展产生了重大影响。在研究过程中，不仅注意到以法沃尔斯基、克拉夫琴科、皮斯卡列娃、希钦斯基

[70]陈洁.亟待发展的中国版画市场[J].株洲师范高等专科学校学报,2007,(01):104-106.

等人为代表的苏联画派对中国当代版画的影响，还注意到西方画派：比利时艺术家法朗士·麦绥莱勒、德国艺术家凯绥·珂勒惠支、西班牙艺术家巴勃罗·毕加索。然而，与西方艺术家的创作对话只有在改革开放政策这一时期使中国融入世界艺术进程的才完全成为可能。因此，在论文中，中国当代版画作为整个艺术进程的重要组成部分，通过当代艺术国际对话的棱镜得以呈现。

首先，我们发现文化大革命对中国版画产生了深远的影响。在这段时期，版画艺术几乎被遗忘，很少有作品被创作和传承。然而，改革开放的推动带来了版画艺术的复兴，激发了更多艺术家的创作热情。在中国，版画艺术开始逐渐复兴，吸引了越来越多的艺术家和观众。

因此，在改革开放政策的推动下，具有鲜明风格特色的地区性艺术团体得到了积极发展。本研究分析了当代中国版画艺术的主要流派、中心和工作室的艺术特点，并确定了当代中国版画艺术最重要的大师。四川、北大荒和江苏地方流派率先出现。同时，形成了区域性的群体：如云南版画、黑龙江大庆版画、北京五月版画会、天津塘沽版画、河北版画、内蒙古哲里木版画、广东新地版画、江西宜春版画、湖北工人版画、宜春版画等都争相盛开。

该研究非常重视对中国现代版画最大的博物馆收藏、版画艺术家的主要专业培训中心进行科学审查。

社会因素在中国版画的发展中一直扮演着重要角色。近几十年来，随着经济发展和社会转型的加快，中国人民对艺术的需求明显增加。这些过程促进了中国版画市场的发展，也为版画这一美术形式的进一步发展创造了空间。

本论文分析的几位杰出版画家在中国现代版画的形成和发展也起到了积极的推动作用。中国版画艺术家通过创新技法和思维方式，为版画艺术注入了新的活力。他们勇于尝试新的表现方式，推动了中国版画的创新与发展。

该研究结合地方流派和中心的艺术独特性，展示了中国现代版画在演变发展中的趋势和方向。

国际交流对中国版画的发展也有着重要的影响。随着全球化的进程，中国版画艺术家有更多机会与国际上的艺术家交流和学习，从中吸收了更多的灵感和创作技巧。同时，中国版画艺术家也通过国际交流，将中国的版画作品展示给世界，提升了其国际影响力，吸引更多的人关注中国美术。

在社会审美情趣和观念不断变化、消费机会不断增多的背景下，艺术市场对中国版画的需求近年来也呈现出稳步增长的态势。与此同时，中国社会对艺术品多样性和独特性的需求也在不断增长。这种需求促使艺术家不断尝试和寻找新的解决方案，以满足社会不断发展的审美需求。

通过现代媒体、互联网、社交网络以及艺术展览或拍卖等各种活动，中国版画艺术的信息可以得到更广泛的传播。这些措施可以提高公众对中国版画艺术的认识，吸引更多的收藏家和艺术家。此外，国际交流和与国际艺术界的合作对于提高中国版画的知名度和声望也具有特殊作用。

在美术教育领域，中国版画艺术正逐渐被引入各类教育机构的课程中。将版画作为课程的一部分来学习，可以吸引学生对这一艺术形式的兴趣，拓宽他们的知识面，提高他们的创作能力，最终增加优秀艺术家的数量，为未来版画艺术的发展做出贡献。

此外，传统与新思想的巧妙结合也发挥着特殊作用。当代艺术家应努力使版画艺术中的传统技法和元素适应当代社会的需要、新的表现手段和美术界的最新趋势。为此，艺术家必须完美地掌握艺术方法和技巧，并具有创新思维。在艺术家的作品中确保这种结合使版画艺术得以发展，赋予其新的含义，使其能够满足当代社会的需求。

因此，中国当代版画的创作理念和审美观在过去几十年中发生了重大变化。这些变化受到社会、文化和艺术环境的影响。版画艺术的快速变化反映了中国社会的快速发展。不断变化的创作理念和审美观对中国版画艺术产生了重大影响。这些变化使得中国版画艺术在创作内容和表现形式上更加多样化。例如，艺术家可以自由选择题材，使用不同的技法和材料来表达自己的创作理念。此外，这些变化还加强了中国艺术家与国际上其他国家艺术家之间的交流与合作。中国当代艺术家可以通过参加国际展览和活动，学习新的创作理念和美学，从而提高自己的知识水平和艺术技能。

中国版画艺术有着光明的前景和广阔的市场，在社会发展中有着独特的角色属性，是中华优秀文化的结晶。在艺术领域方面，版画艺术不断吸收外来的优秀文化，并始终坚守中华文化；在文化认同感方面，版画艺术被越来越多人认可，创作出了众多符合大众审美，具有高度文化认同感的作品；在文化自信方面，版画以坚持中国本土的文化为基本前提，并结合现代的表现性手法进行创作，彰显出东方美学的特色。

因此，版画艺术对于社会文化的传播有着无可比拟的作用，在中华民族的历史进程中也扮演着不可替代的角色。纵观整个中国版画史，中国版画艺术的产生、传承、创新以及版画角色属性的变化不仅折射出社会的变迁，而且也充分地映射出中华民族的文化史和民族史。中国版画艺术的研究和发展增强了中国社会的民族归属感和文化认同感，提高了中国文化艺术在世界上的地位。

## Список литературы

### Монографии:

1. Вэй Цянь. Мастерские медной гравюры. Ухань. Издательство «Изобразительное искусство провинции Хубэй». 1999 (魏谦著．铜版画工作室［M］．武汉：湖北美术出版社，1999);
2. Гао Минлу. Художественное движение «85». Гуманистический авангард в 1980-х гг. в Китае. Гуйлинь. Издательство Педагогического университета Гуанси. 2007 (高名潞主编．‘８５美术运动——８０年代的人文前卫［M］．桂林：广西师范大学出版社，2007);
3. Гао Минлу. Художественное движение «85». Сборник исторических материалов. Гуйлинь. Издательство Педагогического университета Гуанси. 2008 (高名潞主编．‘８５美术运动——历史资料汇编［M］．桂林：广西师范大学出版社, 2008);
4. Гладстон, П. Китайский "авангард" 1979-1989 годов : художественное объединение "Звезды" - "Северный художественный коллектив" - "Общество "Пруд"" - "Сямэньские дадаисты" : критический полилог : [12+] / Пол Гладстон ; перевод с английского Кирилла Батыгина. - Санкт-Петербург : Библиороссика ; Бостон : Academic Studies Press, 2023. - 250 с., [8] л. ил., цв. ил.
5. Джонатан Файнберг (перевод: Чэнь Ин, Яо Ган и Чжэн Няньти). История искусства с 1940 г. по настоящее время. Издательство Шанхайской академии социальных наук. 2015 (［美］乔纳森·费恩伯格著．艺术史：1940年至今天［M］．陈颖、姚岗、郑念缇译. 上海：上海社会科学院出版社，2015);
6. Ли Пинфань. Коллекция картин. Издательство «Изобразительное искусство

провинции Ляонин». 1988 (夏季风。刀下艺术等待复兴[J].艺术与投资,2006,(6));

7. Ли Юньцзин. История современной китайской гравюры (1930–2000 гг.). Чанша. Издательство «Изящные искусства провинции Хунань». 2017 (李允经著．中国现代版画史 (1930-2000) ［M］．长沙：湖南美术出版社，2017);
8. Ли Юньцзин. История современной китайской гравюры. Тайюань. Издательство провинции Шаньси. 1996 (李允经著．中国现代版画史［M］．太原：山西人民出版社，1996);
9. Лю Сяосюань и Чжу Хэ. Происхождение китайской гравюры. Издательство «Изобразительное искусство провинции Хунань» (刘小玄、朱或编著．中国版画艺术源流［M］．湖南美术出版社，2006);
10. Майкл Салливан (перевод: Сюй Цзянь). История китайского искусства. Шанхай. Шанхайское народное издательство. 2014 (［英］迈克尔·苏利文著．中国艺术史［M］．徐坚译．上海：上海人民出版社，2014);
11. Майкл Салливан (перевод: Чэнь Вэйхэ и Цянь Ганнань). Китайское искусство и художники XX века (часть 1 и часть 2). Шанхай. Шанхайское народное издательство. 2013 (［英］迈克尔·苏利文著．２０世纪中国艺术与艺术家（上、下）［M］．陈卫和、钱岗南译．上海：上海人民出版社，2013);
12. Салливан, Майкл, Цийи, Лю и Зильбергельд, Джером. "Китайская живопись". Британская энциклопедия, 1 ноября 2021 г. Электроный ресурс: https://www.britannica.com/art/Chinese-painting. Дата обращения: 16. 08. 2024 г.

13.Сюй Цзян. Трудности поиска. Путь китайской художественной гравюры. Издательство Китайской академии искусств. 2011 (徐江．《重负与重觅——中国美院版画之路》［M］．中国美术学院出版社．2011);

14.Тан Цюаньшу. Итоги ежегодной конференции государственных высших художественных учебных заведений, посвященной искусству гравюры, а также актуальные вопросы в области наставничества для студентов. 2004 (谭权书．全国高等美术院校版画年会的回顾及导师制改革的新课题．2004);

15.Фань Минь. Учебный курс по гравировке на меди. Издательство «Образование провинции Хэбэй». 2006 (范敏著．铜版画教程［M］．河北教育出版社，2006);

16.Фань Мэн. История современной китайской гравюры. Пекин. Издательство «Китайская молодежь». 1997 (范梦著．中国现代版画史［M］．北京：中国青年出版社，1997);

17.Хэй Цичжан, Чжан Кэ, Ду Сунжу и др. Мировая история гравюры. Пекин. Издательство «Народное изобразительное искусство» (黑崎彰（日）、张珂、杜松儒等著．世界版画史［M］．北京：人民美术出版社，2004);

18.Цао Цзяньфэн. Искусство изготовления гравюры на меди. Пекин. Издательство Китайской академии искусств. 1991 (曹剑峰著．铜版画艺术［M］．北京：中国美术学院出版社，1991);

19.Ци Фэнгэ. История современной китайской гравюры (1931–1991 гг.). Издательство «Изобразительное искусство Линнань». 2010 (齐凤阁著．中国现代版画史 (1931-1991) ［M］．岭南美术出版社，2010);

20.Ци Фэнгэ. Китайская литература XX века: искусство лубочных картин.

Пекин. Издательство «Народное изобразительное искусство». 2002 (齐凤阁主编．２０世纪中国版画文献［M］．北京：人民美术出版社，2002);

21.Ци Фэнгэ. Трансцендентность и дезинтеграция: рассуждения о китайской гравюре XX века. Издательство «Народное изобразительное искусство». 2006 (齐凤阁著．超越与裂变——２０世纪中国版画论评［M］．人民美术出版社，2006).

22.Под редакцией 30-летнего литературного редакционного комитета издательства Beidahuang Printmaking."Избранные очерки, посвященные 30-летию создания гравюры в Бэйдахуане, 1958-1988 годы, Бэйдахуан" [M].Народное издательство изобразительных искусств Хэйлунцзяна, 1988. 北大荒版画三十年文献编辑委员会编著.《北大荒版画三十年论文选集 1958-1988 吞吐大荒》［M］.黑龙江人民美术出版，1988.

23.Ли Хуа, Ли Шушэн, Марк.Пятьдесят лет зарождающемуся движению гравюрщиков в Китае, 1931-1981 [M].Ляонинское издательство изящных искусств, 1982.李桦,李树声,马克.中国新兴版画运动五十年 1931—1981［M］.辽宁美术出版社,1982.

24.Червова, Н. А. Современная китайская гравюра [Текст] : 1931-1958 / Н. Червова ; Акад. наук СССР, Ин-т китаеведения. - Москва : Изд-во восточной лит., 1960. - 169, [2] с., [4] л. цв. ил. : ил.; 28 см.

25.Чэнь Лушэн: "Иллюстрированная история нового китайского искусства·1949-1966" [M].Пекин: Китайское молодежное издательство, 2000 陈履生:《新中国美术图史·1949—1966》［M］.北京:中国青年出版社,2000

26.Цзоу Юэцзинь: "Новая история китайского искусства 1949-2000" [M.].Издательство изобразительных искусств Хунани, 2002,邹跃进:《新中国美术史 1949-2000》［M］.湖南美术出版社,2002 年,

27.Лю Сяосюань, "Истоки китайского искусства гравюры" [M].Издательство изобразительных искусств Хунани, 2006.刘小玄,中国版画艺术源流［M］.湖南美术出版社,2006.

28.Под редакцией Ци Фэнгэ.Трансцендентность и расщепление - Обзор китайской гравюры 20-го века [M].Народное издательство изобразительного искусства, 2006.齐凤阁编著.超越与裂变-20 世纪中国版画论评［M］.人民美术出版社，2006.

29.Под редакцией Ци Фэнгэ.Китайская печатная литература 20-го века, [M.].Народное издательство изобразительного искусства, 2002.齐凤阁编著.20 世纪中国版画文献，[M].人民美术出版社，2002.

**Диссертации:**

1. Ай Лэсы. Обучение гравюре в высших учебных заведениях. Северо-восточный педагогический университет. 2014 (艾乐思．高等师范院校版画教学研究［D］．东北师范大学，2014);
2. Ай Лэсы. Обучение гравюре в высших учебных заведениях. Северо-восточный педагогический университет. 2015 (艾乐思. 高等师范院校版画教学研究[D].东北师范大学,2015);
3. Ван Пин. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Ван Пин;

[Место защиты: Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств]. - Москва, 2007. - 326 с.

4. Ван Хуан. Переход к новому подходу в документальной фотографии. Университет искусств провинции Гуанси. 2015 (王欢. 从传统纪实摄影到新纪实摄影[D].广西艺术学院,2015);
5. Ван Цзин. Отношения рациональности и иррациональности в процессе изготовления медных гравюр. Сианьская академия изящных искусств. 2008 (王晶. 论铜版画创作中的理性与非理性的关系［D］. 西安美术学院，2008);
6. Ван Цзяньфэн. Творчество и преподавание Мельников в контексте китайской масляной живописи. Шанхайский университет. 2012 (王剑锋. 梅尔尼科夫与中国油画教育及创作[D].上海大学,2012);
7. Вэй Гоцян. Эволюция художественной мысли в соответствии с тенденциями китайской общественной мысли (1840-1949 гг.). Северо-восточный педагогический университет. 2017 (魏国强. 中国近代社会思潮下的美术思想演变研究（1840-1949）[D].东北师范大学,2017);
8. Го Луян. Современная китайская гравюра в рамках дошкольного образования. Университет Сучжоу. 2007 (郭露妍. 中国现代版画早期教育研究[D].苏州大学,2007);
9. Гун Сяошуан. Применение модных иллюстраций Рене Грюо. Чжэцзянский научно-технический университет. 2016 (龚晓霜. 勒内·格鲁瓦时尚插画研究及应用[D].浙江理工大学, 2016);
10. Гэ Чжэнхун. Поэтичность и интуиция в гравюре. Центральная академия изящных искусств. 2003 (葛争红，论版画创作中的诗性直觉［D］. 中央美

术学院，2003);

11.Дуань Цзянь. Трансформация языка современного китайского печатного искусства в контексте современного искусства. Университет Цинхуа. 2005 (段健．论当代艺术语境下中国现代版画艺术语言的转换[D].清华大学,2005);

12.Дэн Бинь. Влияние местной культуры на создание современной гравюры. Педагогический университет Центрального Китая. 2004 (邓彬．本土文化对近年版画创作的影响［D］．华中师范大学，2004);

13.Инь Цян. Дизайн шанхайской косметической упаковки после начала политики реформ и открытости в Китае. Восточно-китайский педагогический университет. 2016 (尹强. 改革开放以来上海化妆品包装设计研究[D].华东师范大学,2016);

14.Лай Цзин. Изготовление медных гравюр в Китае в 1980-х годах. Педагогический университет Центрального Китая. 2021. DOI: 10.27159/d.cnki.ghzsu.2021.001295 (赖婧. 二十世纪八十年代中国铜版画创作研究[D].华中师范大学,2021.DOI: 10.27159/d.cnki.ghzsu.2021.001295);

15.Ли Инжуй. Эмоциональная конфигурация и гуманистический подход в современном гравюрном искусстве. Северо-восточный педагогический университет. 2006 (李英睿．当代版画艺术的情感构形及人文关怀［D］．东北师范大学，2006);

16.Ли Мин. Китайский дух в современной китайской гравюре. Китайская академия искусств. 2008 (李明. 中国当代版画中的中国精神[D].中国美术学院,2008);

17.Ли Ся. Национальные особенности яньаньских гравюр на дереве во время антияпонской войны. Сианьская академия изящных искусств 2014 (李夏. 抗战时期延安木刻版画民族特色研究[D].西安美术学院,2014);

18.Ли Чансинь. Формальный язык современной гравюры. Шэньянский университет. 2016 (李昌新. 谈现代版画的形式语言[D].沈阳大学,2016);

19.Линь Чжаоцзюнь. Искусство черно-белых гравюр Кана Нина. Аньхойский университет финансов и экономики. 2017 (林兆君. 康宁黑白木刻版画艺术研究[D].安徽财经大学,2017);

20.Лю Фу. Современный поворот развития в историческом контексте китайских медных гравюр. Северо-восточный педагогический университет. 2023. DOI: 10.27011/d.cnki.gdbsu.2023.000059 (刘福. 中国铜版画历史语境中的现代转向研究[D]. 东北师范大学,2023.DOI: 10.27011/d.cnki.gdbsu.2023.000059);

21.Лю Хуади. Развитие учебных программ по графическому дизайну в новую эпоху Китая. Нанкинский университет искусств. 2017 (刘花弟. 新时期中国平面设计教育课程与教学发展研究[D].南京艺术学院,2017);

22.Ма Цзыюэ. Семнадцать лет основания Китайской Народной Республики (1949–1966 гг.). Изготовление цветной гравюры. 2019 (马紫悦.“建国十七年(1949--1966)”彩色版画创作研究[D].2019);

23.Оуян Хун. Осенний перегной, питающий весенние растения. Теория преподавания техники изготовления гравюры профессора Вэй Цяня. Журнал Педагогического университета Центрального Китая. 2004 (欧阳红．化作春泥更护花一一魏谦教授版画教学论及成果研究［Ｄ］．华中师

范大学，2004);

24.Пяо Юнъюй. Методы обработки изображений для трафаретной печати. Яньбяньский университет. 2014 (朴泳宇. 丝网版画创作中图像处理技法的应用研究[D].延边大学,2014);

25.Се Ицзян. Гравюры этнических меньшинств в провинции Сычуань. Юго-западный университет Миньцзу. 2021.DOI: 10.27417/d.cnki.gxnmc.2021.000088 (谢义江. 四川少数民族题材版画研究[D].西南民族大学,2021.DOI: 10.27417/d.cnki.gxnmc.2021.000088);

26.Су Чжэнвэнь. Исследование художественного духа дворовой живописи в эпоху Северной Сун. Сычуаньский педагогический университет. 2016 (苏正文. 北宋院体画艺术精神研究[D].四川师范大学, 2016);

27.Сунь Ижун. Исследование тематики современной гравюры в Северо-Восточном Китае с точки зрения массовой эстетики (1946-1999 гг.). Северо-восточный педагогический университет. 2023. DOI: 10.27011/d.cnki.gdbsu.2023.000006 (孙一溶. 群众美学视域下东北现代版画的主题流变研究（1946-1999）[D]. 东北师范大学,2023.DOI: 10.27011/d.cnki.gdbsu.2023.000006);

28.Сюн Ин. Китайские гравюры в современном контексте. Педагогический университет Центрального Китая. 2008 (熊莺. 当代语境中的中国版画[D].华中师范大学,2008);

29.Тан Сюань. Выражение силы и мягкости. Педагогический университет провинции Шэньси. 2017 (汤璇. 刚与柔的表现[D].陕西师范大学,2017);

30.Тао Цзинь. Институциональные выставки гравюры в Китае. Национальные

выставки гравюры (1954–2012 гг.). Академия изящных искусств Педагогического университета Центрального Китая. 2014 (陶金．中国“制度性” 版画展览研究一一以全国版画作品展览（1954-2012）为例［Ｄ］．华中师范大学美术学院，2014);

31.Тянь Фанмин. О трансформации китайской гравюры в середине 1980-х годов. Сианьская академия изящных искусств. 2012 (田芳铭．论８０年代中期中国版画的转型［Ｄ］．西安美术学院，2012);

32.Ху Танлян. От острия пламени к романтическому лиризму. Столичный педагогический университет. 2014 (胡堂亮. 从烽火刀锋到浪漫抒情[D].首都师范大学,2014);

33.Ху Танлян. От острия пламени к романтическому лиризму. Столичный педагогический университет. 2014 (胡堂亮. 从烽火刀锋到浪漫抒情[D].首都师范大学,2014);

34.Ху Чао. Применение древнекитайского искусства гравюры в создании современных экслибрисов. Хунаньский университет науки и технологий. 2015 (胡超. 中国古版画艺术在现代藏书票创作中的运用研究[D].湖南科技大学, 2015);

35.Хуан Ян. Исследование искусства Ли Хуа. Центральная академия изящных искусств. 2014 (黄洋. 李桦艺术与教育研究[D].中央美术学院,2014);

36.Цзоу Ляньлянь. Происхождение водной печати и гравюры на дереве в Сучжоу. Университет Сучжоу. 2010 (邹莲莲. 苏州水印木版画源流研究[D]. 苏州大学, 2010);

37.Цзя Вэй. Художественные особенности традиционной китайской

новогодней гравюры на дереве няньхуа и их эволюция в современной гравюре. Ляонинский педагогический университет. 2011 (贾薇. 中国传统木版年画的艺术特色及其对现代版画的启示[D].辽宁师范大学,2011);

38. Цзяо Лэй. Техника современной китайской гравюры. Китайская академия искусств. 2020. DOI: 10.27626/d.cnki.gzmsc.2020.000030 (焦磊. 中国近现代版画“技术”研究[D]. 中国美术学院,2020.DOI: 10.27626/d.cnki.gzmsc.2020.000030);

39. Цзяо Лэй. Техника современной китайской гравюры. Китайская академия искусств. 2020.DOI: 10.27626/d.cnki.gzmsc.2020.000030 (焦磊. 中国近现代版画“技术”研究[D]. 中国美术学院,2020.DOI: 10.27626/d.cnki.gzmsc.2020.000030);

40. Червова, Н. А. Современная китайская гравюра [Текст] : 1931-1958 / Н. Червова ; Акад. наук СССР, Ин-т китаеведения. - Москва : Изд-во восточной лит., 1960. - 169, [2] с., [4] л. цв. ил. : ил.; 28 см.

41. Чжан Бо. Практика создания гравюры под влиянием концепций современного искусства. Цзилиньский университет. 2022.DOI: 10.27162/d.cnki.gjlin.2022.005821 (张博. 探析现代艺术理念影响下的版画艺术实践创作[D].吉林大学,2022.DOI: 10.27162/d.cnki.gjlin.2022.005821);

42. Чжан Ифань. Методы преподавания Ван Вэйсиня технике изготовления медной гравюры. Центральная академия изящных искусств 2012 (张一凡．王维新铜版画教学研究［D］．中央美术学院，2012);

43. Чжао Тяньюй. Реалистическое выражение на китайской гравюре и укрепление духа Лу И. Северо-восточный педагогический университет.

2022. DOI: 10.27011/d.cnki.gdbsu.2022.000094 (赵天宇. 中国版画的现实性表达与鲁艺精神的根植[D]. 东北师范大学,2022.DOI: 10.27011/d.cnki.gdbsu.2022.000094);

44. Чжао Тяньюй. Реалистическое выражение на китайской гравюре и укрепление духа Лу И. Северо-восточный педагогический университет. 2022. DOI: 10.27011/d.cnki.gdbsu.2022.000094 (赵天宇. 中国版画的现实性表达与鲁艺精神的根植[D]. 东北师范大学,2022.DOI: 10.27011/d.cnki.gdbsu.2022.000094);

45. Чжун Сюэвэнь. Лу Синь и современная китайская гравюра. Юньнаньский педагогический университет. 2018 (钟雪雯. 鲁迅与中国现代版画[D].云南师范大学,2018);

46. Чжэн Циньянь. Теория традиционного китайского художественного образования. Столичный педагогический университет. 2014 (郑勤砚. 中国传统美术教育理论研究[D].首都师范大学,2014);

47. Чэн Юаньюань. Анализ влияния идей Новой Лейпцигской школы, оказанного на современную китайскую масляную живопись с точки зрения сюрреализма. Педагогический университет Цюйфу. 2017 (程远远. 从超现实主义角度浅析新莱比锡画派对中国当代油画的启示[D].曲阜师范大学,2017);

48. Чэнь Ци. Современная гравюра и современный эстамп. Центральная академия изящных искусств. 2009 (陈琦. 《现代版画》与“现代版画”[D].中央美术学院,2009);

49. Чэнь Цаньбинь «Образно-стилистические особенности китайской гравюры

на дереве 1912 – 1949 гг.» : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 Электронная библиотека диссертаций Национальной республики Беларусь. Электронный ресурс: http://dep.nlb.by/jspui/handle/nlb/59004 Дата обращения: 10.07.2024

50.Ши Цянь. Дизайн и мода на морские узоры современников Вана Сумина. Университет Сучжоу. 2012 (施茜. 与万籁鸣同时代的海上时尚设计圈[D].苏州大学,2012);

51.Ю Чжунпин. Роль и атрибуты китайской гравюры в социальном развитии. Тяньцзиньский педагогический университет. 2012 (于中平. 中国版画在社会发展中的角色与属性[D].天津师范大学,2012);

52.Ян Чуньъянь. Эволюция стилей гравюры Чжао Мэй. Харбинский педагогический университет. 2021. DOI: 10.27064/d.cnki.ghasu.2021.000008 (杨春艳. 晁楣版画风格演变研究[D].哈尔滨师范大学,2021.DOI: 10.27064/d.cnki.ghasu.2021.000008);

53.Ян Чуньянь. Эволюция стиля гравюры Чао Мэй. Харбинский педагогический университет. 2021.DOI: 10.27064/d.cnki.ghasu.2021.000008 (杨春艳. 晁楣版画风格演变研究[D].哈尔滨师范大学,2021.DOI: 10.27064/d.cnki.ghasu.2021.000008).

51.Тянь Фанмин.О трансформации китайской гравюры в середине 1980-х годов [D].Сианьская академия изящных искусств, 2012.田芳铭.论 80 年代中期中国版画的转型[D].西安美术学院,2012.

52.Малайский и корейский языки.Исследование по созданию стиля гравюры (1978-1989) [D].Центрально-Китайский педагогический университет, 2017 год.

马语韩.风情版画创作研究（1978-1989）[D].华中师范大学,2017.

53. Лю Синьси. Советская ксилография 1920-х - 1930-х годов из коллекции Лу Синя и ее влияние на китайскую печатную графику XX века : диссертация ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. / Лю Синьси; [Место защиты: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова ; Диссовет 24.2.440.01 (24.2.440.01)]. - Москва, 2023. - 195 с. : ил

54.Чэнь Сюэ. Логический анализ гравюры в многомерном контексте современного цифрового искусства.Китайская академия изящных искусств, 2023 год.DOI:10.27626/дата.cnki.gzmsc.2023.000082.陈雪. 当代数字艺术多维度下的版画逻辑分析[D]. 中国美术学院,2023.DOI:10.27626/d.cnki.gzmsc.2023.000082.

55.Чжоу Сики. Исследование выразительности цифровой печати в творчестве [D].Шэньянский университет, 2021 год.DOI:10.27692/дата.cnki.gsydx.2021.000248.周思奇. 数码版画在创作中的表现性研究[D].沈阳大学,2021.DOI:10.27692/d.cnki.gsydx.2021.000248.

56.Лю Цзяши.Сочетание и применение цифровой печати и ксилографии в создании комплексной полиграфии [D].Шэньянский педагогический университет, 2019 год.刘佳石.综合版画中数码版画与木版画在创作中的结合与运用[D].沈阳师范大学,2019.

57.И Ханьфан.Исследование гравюры на тему групповых портретов на Национальной выставке гравюр в 21 веке (2002-2022)[D].Юго-Западный университет, 2023 год.易涵芳.21 世纪全国版画展中的群像版画研究

（2002-2022）[D].西南大学,2023.

58.Кан Ру.Самоанализ и исследование[D].Тяньцзиньская академия изящных искусств, 2019 год.康茹.自省与探索[D].天津美术学院,2019.

59.Чжоу Сики.Исследование выразительности цифровой печати в творчестве [D].Шэньянский университет, 2021 год.周思齐.数码版画在创作中的表现性研究[D].沈阳大学,2021.

60.Ли Цзяни.Исследование взаимосвязи между художественным языком цифровой печати и искусством живописи [D].Университет Шаньси, 2020 год. 李佳妮.数码版画艺术语言与绘画艺术的关系研究[D].山西大学,2020.

61. Шу Ди. Формирование батального жанра в китайской гравюре XVIII века : структурные и функциональные тенденции в новейших терминологиях : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Шу Ди; [Место защиты: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова]. - Москва, 2018. - 169 с. + Прил. (81 с.: ил.)

62. Чэнь Цаньбинь «Образно-стилистические особенности китайской гравюры на дереве 1912 – 1949 гг.» : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 Электронная библиотека диссертаций Национальной республики Беларусь. Электронный ресурс: http://dep.nlb.by/jspui/handle/nlb/59004 Дата обращения: 10.07.2024

**Статьи в периодических изданиях:**

1. Ань Баоцзян. Реальность и искусство: развитие современной китайской

гравюры и эстетики печати. Журнал Пекинского института графической коммуникации. 2022, 30 (07): 33-41. DOI: 10.19461/j.cnki.1004-8626.2022.07.011 (安宝江.现实与艺术：中国现代版画的发展及其印刷美学探索初论[J].北京印刷学院学报,2022,30(07):33-41.DOI:10.19461/j.cnki.1004-8626.2022.07.011);

2. Ань Баоцзян. Реальность и искусство: развитие эстетики современной китайской гравюры. Журнал Пекинского института графических искусств. 2022, 30(07): 33-41. DOI: 10.19461/j.cnki.1004-8626.2022.07.011 (安宝江. 现实与艺术：中国现代版画的发展及其印刷美学探索初论[J].北京印刷学院学报,2022,30(07):33-41.DOI: 10.19461/j.cnki.1004-8626.2022.07.011);
3. Ассоциация художников Китая. Комитет по искусству гравюры. Комментарии и оценка достижений лауреатов. Журнал «Ежедневные новости провинции Хэйлунцзян». 2020-7-10(7) (中国美协版画艺委会. 获奖评语[N].黑龙江日报，2020-7-10(7));
4. Быстрый, мобильный и стабильный интернет. Телефон Zhongxun Tianchuang T28 – лидер новой эпохи. Журнал «Современные коммуникации». 2004(17):72-72 (极速移动稳固在线——中讯天创 T28 领秀小灵通新时代[J].当代通信,2004(17):72-72);
5. Ван Вэйсинь. Анализ принципов обучения изготовления медной гравюры. Журнал «Изобразительное искусство». 1987 (10) (1987 (10). 王维新．铜版画教学探索［Ｊ］．美术研究，1987(10);
6. Ван Ин, Лю Каймин. Исторические качества современной китайской гравюры. Журнал «Мир литературы и искусства Цилу». 1991, (04): 3-9 (王

颖, 刘开明. 中国现代版画的历史品格[J].齐鲁艺苑,1991,(04):3-9);

7. Ван Пин. Расширение художественного языка китайской гравюры на меди с учетом современного контекста. Журнал «Художественное образование» 2013, № 248(04): 150-151 (王平. 当代语境下中国铜版画艺术语言的拓展研究[J].艺术教育,2013, No.248(04):150-151);
8. Ван Саньцзя. Обзор и перспективы: дискуссия о развитии современной гравюры в Чжанъе. Журнал «Художественная экспертиза». 2019, (36): 121-122 (王三甲. 回顾与展望——张掖现代版画发展漫谈[J].艺术品鉴,2019,(36):121-122);
9. Ван Хунъи. Краткое введение к исследованию гравюры в Бэйдахуане [J Fine Arts, 2008(9):7.
10. Ван Ци. Исследование эволюции форм искусства. Журнал «Исследования литературы и искусства». 1980(03):118-130 (王琦. 艺术形式的演变初探[J]. 文艺研究,1980(03):118-130).
11. Ван Ци. Ретроспектива и будущие тенденции развития. Столетие развития современной китайской гравюры. Журнал «Литературное обозрение». 2003 (01): 81-84. DOI: 10.16566/j.cnki.1003-5672.2003.01.019 (王琦. 回顾与前瞻“中国版画百年”序[J].文艺评论，2003(01): 81-84. DOI: 10.16566/j.cnki. 1003-5672.2003.01.019);
12. Ван Ци. Эволюция форм искусства. Журнал «Исследования литературы и искусства». 1980(03): 118-130 (王琦. 艺术形式的演变初探［J］. 文艺研究，1980(03):118-130);
13. Ван Чжэ. Эволюция стилей гравюры региона северной пустоши Бэйдахуан.

Журнал «Великолепие изобразительного искусства». 2023, (21): 67-69 (王者. 北大荒版画风格及其演变研究[J].艺术大观,2023,(21):67-69);

14. Ван Юн. Анализ роли цифровых медиатехнологий в развитии современного искусства гравюры. Журнал «Художественная экспертиза». 2017, (01): 171-172 (王勇. 数字媒体技术在现代版画艺术发展中的作用探析[J].艺术品鉴,2017,(01):171-172);
15. Ван Юэпэн. Анализ современного статуса и перспектив будущего развития китайской гравюры. Журнал «Искусство и время». 2020, № 833(02): 33-34, DOI: 10.16129 / j.cnki.mysdz. 2020.02.016 (王越鹏. 中国版画的现状和未来发展探析 [J]. 美与时代(中), 2020, No.833 (02): 33-34.DOI:10.16129/ j.cnki.mysdz. 2020.02.016);
16. Ван Янь. Текущий статус современной китайской гравюры и ее отличительные характеристики. Журнал «Художественная экспертиза». 2015(04): 177 (汪妍. 中国当代版画的现状和特点[J]. 艺术品鉴,2015(04):177);
17. Вывод средств с аукционного рынка и стимулирование интереса к классическим коллекциям. Журнал «Коллекции и аукционы». 2012(12):57-59 (资金撤出拍卖市场 激发经典收藏热潮[J].收藏. 拍卖,2012(12):57-59);
18. Вэй Цянь. Развитие современной международной медной гравюры. Журнал «Художественные поиски». 2000 (S2): 104-105 (魏谦. 国际现代铜版画的发展［J］. 艺术探索，2000（S2）：104-105);
19. Вэй Цянь. Суждение об искусстве эстампа. Журнал «Обозреватель

изобразительного искусства». 1996(12) (魏谦版画笔谈［Ｊ］．美术观察，1996(12));

20.Вэн Хуан, Лю Цзыцзинь. Основные достижения в области гравюрной печати в провинции Цзянсу с момента основания партии. Журнал «Художественная экспертиза». 2022, (06): 47-49 (翁煌, 刘紫荆. 建党百年来江苏水印版画的成就及影响[J].艺术评鉴,2022,(06):47-49);

21.Гао Цин, Гу Цинь. Модели развития научно-исследовательской лаборатории материалов и технологий гравюры в Сучжоу с точки зрения технологий, искусства и гуманитарных наук. Журнал «Музей искусства». 2021, (06): 160-162 (高清, 顾勤. 科技·艺术·人文苏州版画材料与技术研究实验室发展模式初探[J].艺术博物馆,2021,(06):160-162);

22.Гао Цин. Анализ коллекции гравюр Национального музея изобразительных искусств Китая. Журнал «Восточная коллекция». 2022(01):71-75 (高晴. 浅谈中国美术馆版画作品的征购收藏 [J].东方收藏,2022(01):71-75);

23.Гао Чжао. Будущее китайской гравюры. Семинар по вопросу тенденций современной китайской гравюры. Журнал «Изобразительное искусство». 2004 (高照, 中国版画众探前程——笔记“中国当代版画走向” 研讨会之一》载《美术报》2004 年).

24.Гу Цинь. Анализ развития современного китайского искусства гравюры. Журнал «Культура и просвещение». 2022(10): 28-30, DOI: 10.16585/j.cnki.mswx.2022.10.001 (顾勤. 中国当代版画艺术发展探析[J].美术文献,2022(10):28-30.DOI: 10.16585/j.cnki.mswx.2022.10.001);

25.Гуань Вэньмин. Молодое искусство и экологичное искусство. Выставка

современного искусства «GREEN». Журнал «Творческий мир». 2009(10):18-19 (管文明.年轻的艺术，绿色的艺术——明码标价的“GREEN当代艺术展”[J].创意世界,2009(10):18-19);

26.Дай Дацюань. Зарождение и период расцвета китайской гравюры. Журнал «Изящные искусства». 2020, No.625(01):6-10+15. DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.005865 (代大权. 扪心问道说发展——中国版画的新兴与繁盛[J]. 美术,2020, No.625(01):6-10+15.DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.005865);

27.Дай Дацюань. История и новаторство Дина Дина. О реформах в китайской гравюре. Журнал «Изящные искусства». 2021, № 648 (12): 22–24, DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.006600 (代大权.鼎故与革新——论中国版画的再发展[J]. 美术,2021,No.648(12):22-24.DOI:10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.006600);

28.Дай Дацюань. Китайское искусство гравюры и тематическое творчество. Журнал «Новости литературы и искусства». 2019-1-25(8) (代大权. 中国版画与主题性创作[N]. 文艺报.2019-1-25(8));

29.Дай Дацюань. Китайское искусство гравюры и тематическое творчество. Журнал «Новости литературы и искусства». 2019-1-25(8) (代大权. 中国版画与主题性创作[N].文艺报.2019-1-25(8));

30.Дай Дацюань. Осознание особенностей китайской гравюры. Журнал «Изящные искусства». 2012(10):85 (代大权. 论中国版画的自觉[J].美术，2012(10):85);

31.Дай Дацюань. Современные стили гравюры. Двенадцатая национальная

художественная выставка китайской гравюры. Журнал «Изящные искусства». 2015(1):46 (代大权. 第十二届全国美展版画展凸显的版画当代风貌[J].美术，2015(1):46);

32.Ду Цзибо. Юань Цинлу - лидер китайского рынка гравюры. Журнал «Рынок искусства». 2006, (11): 142-147 (杜纪波. 中国版画市场的领军人物——袁庆禄[J].艺术市场,2006,(11):142-147);

33.Е Гунсянь. Анализ структуры обучения искусству гравюры. Журнал «Новое искусство». 1982 (03): 26-27 (叶公贤．对于版画教学结构的几点看法［Ｊ］. 新美术，1982(03):26-27);

34.Жэнь Хуэйхуэй. Культурное осмысление и эволюция эстетики гравюры в Новом Китае. Журнал Урумчинского профессионально-технического университета. 2022, 31(04): 24-28 (任慧慧. 新中国版画的文化思辨和审美嬗变述略[J].乌鲁木齐职业大学学报,2022,31(04):24-28).

35.И Аньань. Разнообразие стилей современной гравюры. Журнал «Художественная экспертиза». 2020, (17): 151-152 (易安安. 当代版画艺术多元化风格研究[J].艺术品鉴,2020,(17):151-152);

36.Кан Цзяньфэй. Вопрос экологии у молодых художников на примере работ в искусстве гравюры. Журнал «Обозреватель изобразительного искусства». 2015(3): 2.DOI: CNKI: SUN: MSGC.0.2015-03-009 (康剑飞. 青年艺术家生态 —— 以 版 画 为 例 [J]. 美 术 观 察 , 2015(3): 2.DOI: CNKI: SUN: MSGC.0.2015-03-009);

37.Кантор А. М., Творчество Франса Мазереля, в сборнике: Современное изобразительное искусство капиталистических стран, М., 1961; Сапего И.,

Образный строй графики Мазереля, «Искусство», 1961, № 8; Раздольская В., Мазерель, Л. — М., 1965; F. Masereel, Malerei und Graphik. 1917—1957, B., 1957; F. Masereel..., [Dresden], 1959.

38. Клемент Гринберг (перевод: И Ин). Модернистская живопись. Журнал «Мировое искусство». 1992 (3): 50 ([美]克莱门特·格林伯格. 现代主义绘画[J].易英译. 世界美术，1992 年(3):50);

39. К.Н. Гаврилин, Ма Цзыюе. Печатная графика в программах обучения художественных вузов КНР // Россия-Китай Первый Российско-Китайский форум Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024

40. К.Н. Гаврилин, Чжао Итин. Журнальная и книжная графика Е Линфэна 1925–1935 гг. // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ» – РГХПУ, 2024. – No 3.Ч. 1. С. 309 – 318

41. Ли Итай. Суровый час: размышления о текущем статусе китайской гравюры. Журнал «Изящные искусства». 1990(07) (李以泰．严峻的时刻——关于版画创作现状的思索［Ｊ］．美术，1990(07));

42. Ли Ифань. Тенденции развития современной китайской гравюры. Журнал Цзилиньского университета искусств. 1999, (04): 14-17. (李一凡. 中国现代版画的发展趋势[J].吉林艺术学院学报,1999,(04):14-17);

43. Ли Кэ. Супермаркет искусства. Журнал «Китайское ремесло».

2010(2):16-19 (李科.艺术的超超市[J].中华手工,2010(2):16-19);

44.Ли Сянвэй. Переход от идей к материальному: практический характер материала, применяемого при изготовлении гравюр. Журнал «Исследования литературы и искусства». 1987 (01): 110-115 (李向伟．用物质材料去思考——兼论版画创作的物质实践性[Ｊ]. 文艺研究，1987（01）：110-115);

45.Ли Сяоши. Проникновение современной гравюры в рамки современного искусства. Журнал «Художник». 2019, (07): 32 (李小诗. 浅谈现代版画如何进入当代艺术[J].艺术家,2019,(07):32);

46.Ли Сяоши. Формальный язык современной гравюры. Журнал «Художественное образование». 2019, (14): 16-17 (李小诗. 基于现代版画形式语言的有关探讨[J].美术教育研究, 2019, (14):16-17);

47.Ли Ишуай Советские гравюры и китайский писатель Лу Синь // Культура и искусство. 2020. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskie-gravyury-i-kitayskiy-pisatel-lu-sin (дата обращения: 16.08.2024).

48.Ли Хуа. Анализ особенностей и перспектив обучения искусству гравюры. Журнал «Изобразительное искусство». 1985(01): 54-58 (李桦．版画教学的回顾与展望［Ｊ］. 美术研究，1985(01):54-58);

49.Ли Хуа. Краткий обзор особенностей гравюры «Саньбань». Журнал «Изобразительное искусство». 1982(02):29-30+21-42 (李桦．“三版”浅释［Ｊ］. 美术研究，1982(02):29-30+21-42);

50.Ли Чжунсян. Современный статус развития гравюр в Китае. Итоги

седьмой Национальной выставки изобразительного искусства «Китайская гравюра». Журнал «Искусство гравюры». 1990 (31) (李忠翔．对版画创作现状的思考——参加第七届全国美展版画评选有感［Ｊ］．版画艺术，1990 总第 31 期);

51.Ли Чжэнь. Локализация современных китайских гравюр: репрезентация, причины и трансцендентность. Журнал «Художественная литература». 2021(12): 43-44, DOI: 10.16585/j.cnki.mswx.2021.12.013 (李蓁. 中国现代版画的本土化：表征、成因与超越[J].美术文献,2021(12):43-44.DOI: 10.16585/j.cnki.mswx.2021.12.013);

52.Ли Юньцзин. Исторические сведения о процветании современной гравюры. Собрания сочинений Ли Пинфаня. Журнал «Друзья искусства». 1994, (02): 46-47 (李允经. 现代版画繁荣的历史见证──读《李平凡文集》[J].美术之友,1994,(02):46-47);

53.Лин Юньфэй. Контекст и процесс трансформации современной китайской гравюры. Журнал «Художественная экспертиза». 2019(23): 37-39 (凌云飞. 论中国当代版画的语境与转换[J].艺术评鉴,2019(23):37-39);

54.Ло Сянкэ. Тысячелетие развития китайской гравюры. Журнал «Великолепие изобразительного искусства». 2010(03):9-11.2 (罗湘科. 千年中国版画[J].美术大观, 2010(03):9-11.2);

55.Лэй Ин. Развитие и популяризация современного искусства гравюры. Журнал Мяньянского педагогического университета. 2012, 31(01): 125-128.DOI: 10.16276/j.cnki.cn51-1670/g. 2012.01.015 (雷颖. 中国当代版画艺术的大众化发展道路[J].绵阳师范学院学报,2012,31(01):125-128.DOI:

10.16276/j.cnki.cn51-1670/g.2012.01.015);

56.Лю Фу. Переплетение традиций и современности. Развитие современной гравюры. Журнал «Художественное образование». 2021, (06): 188-191 (刘福．传统与现代的交织——现代版画的发展研究[J].艺术教育,2021,(06):188-191);

57.Лю Фу. Сочетание и инновации современных форм гравюры и традиционной китайской ксилографии. Журнал «Художественное образование». 2020 (03): 167-170 (刘福. 现代版画创作形式与中国传统木版画的契合及创新[J].艺术教育,2020(03):167-170);

58.Лю Фу. Сочетание и инновации современных форм гравюры и традиционной китайской ксилографии. Журнал «Художественное образование». 2020, (03): 167-170 (刘福. 现代版画创作形式与中国传统木版画的契合及创新[J].艺术教育,2020,(03):167-170);

59.Лю Чэнчуань. Переживания и дух солдат на гравюрах. О влиянии Лу Синя на развитие современной гравюры. Журнал «Великолепие изобразительного искусства». 2012, (10): 41 (刘承川. 版画情怀刀锋战士——论鲁迅对现代版画发展的影响[J].美术大观,2012,(10):41);

60.Лю Чэньфэй, Ван Хань, Лю Цзе и др. Инновационное развитие современной гравюрной анимации, а также анализ особенностей древнего и современного искусства гравюры. Журнал «Дом театра». 2018, (23): 130+132 (刘宸非, 王晗, 刘洁等. 浅谈古今版画艺术与现代版画动画的创新发展[J].戏剧之家,2018,(23):130+132);

61.Лю Шэнлин. Эмпирический анализ практического преподавания искусства

изготовления гравюры на дереве на примере «Фестиваля гравюры». Журнал «Форум образования и культуры». 2022, 14(05): 136-140 (刘盛玲. 木刻版画课程实践教学实证分析——以“版画中的节日”为例[J].教育文化论坛,2022,14(05):136-140);

62.Лян Юэ. Трудности выбора: оценка современных китайских гравюр. Журнал «Обозреватель изобразительного искусства» 1996 (12) (梁越．困境中的媪尬一一对中国当代版画的断想［ＪＬ美术观察，1996(12));

63.Ляо Лэй. История развития и современный статус гравюры в провинции Гуанси. Журнал «Гэхай». 2023, (04): 102-108 (廖磊. 广西现代版画的发展历程及现状思考[J].歌海,2023,(04):102-108);

64.Ляо Лэй. История развития и современный статус гравюры в провинции Гуанси. Журнал «Гэхай». 2023, (04): 102-108 (廖磊. 广西现代版画的发展历程及现状思考[J].歌海,2023,(04):102-108);

65.Ляо Сяоянь. Об иррациональных факторах в языке современной китайской медной гравюры. Журнал «Искусство и время». 2009, №354(02): 39-42 (廖笑焱. 论现当代中国铜版画语言中的非理性因素[J].美与时代(下半月), 2009, No.354(02):39-42);

66.Ма Сюэдун. Весенний аукцион 2014. Причины возникновения трудностей в области современного искусства. Журнал «Инвестиции и финансовое управление». 2014(13):96-97 (马学东.2014 春拍，当代艺术为何难有作为[J].投资与理财,2014(13):96-97);

67.Мао Цзюнъянь. Строгость и естественность художественного стиля: исследование художественного творчества Ван Вэйсиня. Журнал

«Изящные искусства». 1987 (10) (毛君炎．严谨、朴质的艺术风格——试谈王维新的版画艺术［Ｊ］．美术，1987(10));

68. Ма Цзыюе Советская гравюра как отражение социальной истории СССР //Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ» РГХПУ, 2023. - № 1, ч.1. С.332-336.
69. Ма Цзыюе, Е.А.Вострикова. Советско-китайский культурный обмен в 1930-1940-е годы и становление новой китайской гравюры. //Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ» РГХПУ, 2023. -№ 2, ч. 1. С.398-403.
70. Ма Цзыюе. Традиционная китайская новогодняя картина няньхуа и современная гравюра. //Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. - Москва, РГХПУ им. С.Г.Строганова,2023. С. 92-97.
71. Ма Цзыюе. Советская ксилография 1920-х годов на примере творчества ведущих художников Москвы и Петрограда-Ленинграда. //Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ» РГХПУ, 2023 № 4, ч.2 С. 252-257.
72. Ма Цзыюе. Влияние советской гравюры на развитие китайской гравюры // РОССИЯ-КИТАЙ. ДИАЛОГ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВО, М.:

МГХПА им. С.Г. Строганова,2022. С.362-368.

73. Ма Цзыюе. Влияние советской гравюры на развитие китайской гравюры // Проба пера 2022. Тезисы конкурсных научных работ студентов, аспирантов и молодых преподавателей. С.20-25.

74. Оуян Хун. Осенний перегной, питающий весенние растения. Журнал Педагогического университета Центрального Китая. 2004 (欧阳红. 化作春泥更护花[D].华中师范大学, 2004);

75. Парадигмы в области современного искусства китайской гравюры. Пересмотр подхода 1978 – 1985 гг., основанного на реализме и стремлении к передаче местной специфики. Журнал «Культурная дискуссия». 2008 (01): 144-146 (中国现代版画范式研究一一重新审视 1978——1985 年的“乡土写实与风情描绘” ［Ｊ］. 文艺争鸣，2008（01）：144-146);

76. Пэн Фан. Изменения в эстетической ценности современных китайских гравюр. Журнал «Культура и просвещение». 2013(16):64-65 (彭芳. 中国现代版画审美价值的转变[J].文教资料,2013(16):64-65);

77. Салливан М. Китайское искусство и художники XX века. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2013. 610 с.

78. Салливан М. История китайского искусства/ Шанхайское народное. издательство, Апрель 2014. —350 с

79. Син Юаньюань. Даилог с Хоу Юньханем. Журнал «Художественная литература». 2018(2): 4 (邢媛媛，侯云汉．侯云汉访谈[J].美术文献，2018(2):4).

80. Синь Дянь. Проникновение и развитие искусства каллиграфии и

гравировки печатей в художественный язык современной китайской гравюры. Журнал «Художественная литература». 2021, (05): 7-8 (辛钿. 书法、篆刻对中国现代版画艺术语言的渗透与开拓[J].美术文献，2021, (05):7-8);

81. Сун Сылинь. Развитие инновационного мышления студентов в ходе обучения искусству гравюры. Журнал «Художественное образование». 2020, 000(005):108-109 (宋思霖. 高校版画教学如何培养学生的创新性思维研究[J]. 美术教育研究，2020, 000(005):108-109);
82. *Сунь Июй*. Влияние советской гравюры на китайское изобразительное искусство: хроника появления первых гравюр в СССР. Изобразительное искусство и торговля, 2014 (02). (*孙以煜*，《中国美术的苏联版画情结–苏联版画原拓收藏纪事. 美术与市场
83. Сун Юаньвэнь. Практика и возможные варианты реформирования в сфера обучения искусству гравюры. Журнал «Изобразительное искусство». 1987 (03) (宋源文．版画教学的经验与改革设想［Ｊ］．美术研究，1987(03));
84. Сунь Хунлунь. Современный статус и тенденции будущего развития искусства гравюры в Китае. Журнал «Художественная критика» 2019, № 586(11): 16-17+30 (孙泓伦. 浅论中国版画艺术概貌及发展趋势[J].艺术评鉴,2019, No.586(11):16-17+30);
85. Сюй Бин. Переосмысление различных направлений живописи и новые тенденции развития. Редакционный комитет ежегодника «Китайский эстамп». 1988-1989. Ляонин. Издательство «Изобразительное искусство провинции Ляонин». 1990.91 (徐冰．对复数性绘画的新探索与再认识．中

国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1988-1989［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1990.91);

86.Ся Лифэн. Искусство ждет возрождения. Журнал «Искусство и инвестиции». 2006, (6) (夏季风。刀下艺术等待复兴[J]. 艺术与投资,2006,(6));

87.Сяо Фупин. Множественное сосуществование. Культурная и эстетическая ориентация китайской гравюры в 1980-х годах. Журнал Университета Шаоян. 2020, 19 (02): 25-31 (肖付平．多元共存：1980 年代中国版画的文化形态及审美取向［J］．邵阳学院学报（社会科学版），2020，19（02）：25-31);

88.Сяо Фупин. Множественное сосуществование. Культурная и эстетическая ориентация китайской гравюры в 1980-х годах. Журнал Университета Шаоян (социальные науки). 2020, 19 (02): 25-31 (肖付平. 多元共存:1980 年代中国版画的文化形态及审美取向[J]. 邵阳学院学报(社会科学版),2020,19(02):25-31);

89.Тань Пин. 30 лет запутанности. Размышления на тему творчества Кете Кольвиц. Журнал «Художественное образование». 2010 (01): 68-69 (谭平．30 年的“纠结”——我与柯勒惠支［Ｊ］．美术教育研究，2010（01）：68-69).

90.У Цзидэ. Основные концепции гравюрной композиции. Журнал «Новое искусство». 1990 (04) (邬继德．版画构成的基本观念［Ｊ］．新美术，1990(04));

91.Фэн Бои. Руины реальности и визуальные ошибки: визуальная стилистика

Су Синьпина. Журнал «Обозреватель изобразительного искусства». 2019(08):104-109+2 (冯博一. 现实墟，视觉误——苏新平的视觉修辞[J].美术观察,2019(08):104-109+2);

92. Фэн Миньшэн. Возвращение и трансцендентность китайского современного искусства в эпоху образов. Журнал «Изящные искусства». 2018(6):13 (冯民生.“图像时代”中国当代美术的回归与超越[J]. 美术，2018(6):13);

93. Фэн Ши. Историческое построение будущего как культурная позиция художественного музея. Пример исторических исследований и кураторской практики Сычуаньского художественного музея. Журнал «Современное искусство». 2019, (11): 124- 126 (冯石. 历史性的未来建构作为美术馆的文化立场——以四川美术馆馆藏版画体系的史学研究与策展实践为例[J].现代艺术,2019,(11):124-126);

94. Ху Бинь. Современная трансформация и международные исследования в области искусства китайской гравюры. Шэньчжэнь. Издательство «Хайтянь». 2014:137 (胡斌. 略论中国版画的跨界探索和当代转型[A]年中国版画年鉴[C].深圳：海天出版社，2014:137);

95. Ху Вэнь. Этапы развития современной гравюры в провинции Сычуань. Журнал «Современное искусство». 2022, (01): 116-118 (胡文. 四川当代版画发展分期研究[J].现代艺术,2022,(01):116-118);

96. Ху Цзиндэ. Значение картин Ван Вэйсиня. Анализ современного развития западной живописи в Китае. Журнал «Мир литературы и искусства». 2015 (05): 12-21 (胡敬德．王维新绘画之义涵——一个有关中国西画现代性生成

之个案分析［J］．艺苑，2015（05）：12-21);

97.Хуан Синься. Тенденции создания китайской гравюры в новую эпоху. Журнал «Вестник Юньянского педагогического колледжа». 2002(05):125-127 (黄新霞. 新时期中国版画创作动向研究[J].郧阳师范高等专科学校学报,2002(05):125-127);

98.Хуан Шаоинь. Гибкость в создании медных гравюр. Журнал «Китайская гравюра». 1996 (12) (黄少垠．试论铜版画创作中的灵变性［Ｊ］．中国版画第十期，1996 年 12 月);

99.Цао Лицю. Начало развития рынка гравюры в Китае. Журнал «Рынок искусства». 2012, (05): 55-57 (曹丽秋. 中国版画市场日渐启动[J].艺术市场,2012,(05):55-57);

100. Цао Хуэйцинь. Возникновение и развитие искусства гравюры в Китае. Комментарий к работе «История современной китайской гравюры: 1930-2000 годы». Журнал «Образование Китая». 2023, (08): 146 (曹惠琴. 中国新兴版画运动及其发展——评《中国现代版画史：1930-2000》[J].中国教育学刊,2023,(08):146);

101. Цао Хуэйцинь. Возникновение и развитие искусства гравюры в Китае. Комментарий к работе «История современной китайской гравюры: 1930-2000 годы». Журнал «Образование Китая». 2023, (08): 146 (曹惠琴. 中国新兴版画运动及其发展——评《中国现代版画史：1930-2000》[J].中国教育学刊,2023,(08):146);

102. Цзи Жань. Реальность и современность: развитие и эволюция гравюры на дереве в Обществе современных гравюр. Журнал «Изящные искусства».

2023, (05): 95-104 (冀然. 现实与现代——“现代版画会”木刻创作的发展与演化[J].美术学报,2023,(05):95-104);

103. Цзи Жань. Реальность и современность: развитие и эволюция гравюры на дереве в Обществе современных гравюр. Журнал «Изящные искусства». 2023, (05): 95-104 (冀然. 现实与现代——“现代版画会”木刻创作的发展与演化[J].美术学报,2023,(05):95-104).

104. Цзян Лу. Коллекция Международной биеннале гравюры Гуаньлань. Харбин. Издательство «Изобразительное искусство провинции Хэйлунцзян». 2019:6 (姜陆. 观版画春澜[A].徐里，苏新平编.2019 观澜国际版画双年展作品集[C].哈尔滨：黑龙江美术出版社，2019:6);

105. Ци Фэнге, Чжоу Шаобинь. История современной гравюры на Тайване. Журнал Цзилиньского университета искусств. 1995, (01): 67-71 (齐凤阁, 周绍斌. 台湾现代版画编年纪事[J]. 艺圃(吉林艺术学院学报),1995,(01):67-71);

106. Ци Фэнгэ, Чжоу Шаобинь. Современная интерпретация концептуального и языкового элементов. Анализ медной гравюры Вэй Цяня. Журнал «Изящные искусства». 2000 (10): 56-59+66-67 (齐凤阁，周绍斌. 观念和语言的现代演绎——魏谦铜版画艺术述评［J］. 美术，2000（10）：56-59+66-67);

107. Ци Фэнгэ. Анализ гравюрного искусства Чэнь Тяньжаня. Журнал Шэньчжэньского университета ((гуманитарные и социальные науки). 2000(05): 94-98 (齐凤阁. 陈天然版画艺术论析[J].深圳大学学报(人文社会科学版),2000(05):94-98);

108. Ци Фэнгэ. Знаки века. Художественные достижения и академический вклад Вана Ци. Журнал «Изобразительное искусство». 2017(02): 48-57.DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.002753 (齐凤阁. 世纪刻痕——王琦的艺术成就与学术贡献[J]. 美术,2017(02): 48-57.DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.002753);

109. Ци Фэнгэ. Контекстная трансформация китайской гравюры в XX веке. Журнал «Исследования литературы и искусства». 1997 (06): 116-131 (齐凤阁．二十世纪中国版画的语境转换［Ｊ］．文艺研究，1997（06）：116-131);

110. Ци Фэнгэ. Особенности китайских гравюр в XX веке. Журнал «Обозреватель изобразительного искусства». 2001 (08): 44-46 (齐凤阁． 20 世纪的中国版画研究［Ｊ］．美术观察，2001（08）：44-46).

111. Ци Фэнгэ. Путь и творчество Ли Цюня в искусстве. Журнал «Изящные искусства». 2012 (04): 52–59. DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.2012.04.008 (齐凤阁.力群的艺术道路与创作[J]. 美术,2012(04):52-59.DOI:10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.2012.04.008);

112. Ци Фэнгэ. Размышление о развитии китайской гравюры за последние 30 лет с трех сторон. Журнал «Изящные искусства». 2009 (03): 86-92 (齐凤阁．30 年版画反思的三维视角［Ｊ］．美术，2009（03）：86-92);

113. Ци Фэнгэ. Современная форма академической гравюры. Журнал «Мир искусства». 2002 (01): 7–9 (齐凤阁．学院版画的现代形态［Ｊ］．美苑，2002（01）：7-9);

114. Ци Фэнгэ. Трансформация гравюры в переходный период. Журнал «Обозреватель изобразительного искусства». 1997(05):12-13 (齐凤阁．转型

期版画的转型［Ｊ］．美术观察，1997(05):12-13);

115. Ци Фэнгэ. Художественные поиски и теоретическое мышление Чао Мэй. Журнал Шэньчжэньского университета (гуманитарные и социальные науки). 2012,29(02):149-154 (齐凤阁．晁楣的艺术追求及理论思考[J].深圳大学学报(人文社会科学版),2012,29(02):149-154);

116. Цю Чжэнлунь. Новые тенденции на рынке современного искусства. Журнал «Рынок культуры». 2009(5):5-5 (邱正伦.匿拍：当代艺术市场的新趋势[J].文化市场,2009(5):5-5);

117. Цянь Хайюань. Некоторые тезисы художественного движения «85». Журнал «Изящные искусства». 1992(Z2) (钱海源．“８５美术新潮”的若干论点［Ｊ］．美术，1992(Z2));

118. Чжан Дяньюй. Краткая история развития медной гравюры. Журнал «Новое искусство». 1987 (01): 61-63 (张奠宇．铜版画简史［Ｊ］．新美术，1987(01):61-63);

119. Чжан Дяньюй. Краткая история развития медной гравюры. Журнал «Новое искусство». 1987 (03): 51-56+72 (张奠宇．铜版画简史［Ｊ］．新美术，1987(03):51-56+72);

120. Чжан Синьин. Наследовать старое и открывать пути новому: Анализ китайских гравюр 1950-х —1980-х годов с точки зрения морфологии. Журнал «Заповедник искусства». 2007 (02): 79-83 (张新英.承前启后——从形态学角度分析 20 世纪 50-80 年代初的中国版画［Ｊ］.美苑，2007（02）：79-83);

121. Чжан Хао. Развитие современного китайского искусства гравюры.

Журнал «Художественная экспертиза». 2021 (35): 133-135 (张浩. 中国当代版画艺术的发展[J].艺术品鉴,2021(35):133-135);

122. Чжан Явэнь. Ценность тематики работ на национальной выставке гравюры (период 2002-2014 гг.). Ухань. Магистерская диссертация. Центрально-Китайский педагогический университет. 2015:5 (张亚雯. 全国版画作品展（2002-2014）创作题材价值去想研究[D].武汉：华中师范大学硕士论文，2015:5);

123. Чжао Жуйчунь. Структура обучения искусству гравюры. Журнал «Новое искусство». 1981(02): 30-36 (赵瑞椿. 版画教学结构初探［Ｊ］. 新美术，1981(02):30-36);

124. Чжао Жуйчунь. Чжао Жуйчунь. Структура обучения искусству гравюры. Журнал «Новое искусство». 1982 (03): 55-56 (赵瑞椿. 版画教学结构初探［Ｊ］. 新美术，1982(03):55-56);

125. Чжао Синъюань. Проявление традиционной региональной культуры в современной гравюре провинции Юньнань. Журнал Юньнаньского университета искусств. 2023, (03): 100-107.DOI: 10.16230/j.cnki. .yyxb.2023.03.013 (赵星垣.现代云南版画中的传统地域文化运用与现代性再造[J]. 云南艺术学院学报,2023,(03):100-107.DOI:10.16230/j.cnki.yyxb.2023.03.013);

126. Чжао Хайпэн. Развитие китайской печати водяных знаков. Журнал «Мир искусства». 1991, (03): 9-12 (赵海鹏. 中国水印版画发展概述[J].美苑,1991,(03):9-12);

127. Чжоу Цзюй. Эволюция и развитие языка китайского искусства

гравюры за 40 лет действия политики реформ и открытости. Журнал Шэньчжэньского университета (гуманитарные и социальные науки). 2019, 36(03): 153-160 (周举. 改革开放 40 年中国版画艺术语言的演变与发展[J]. 深圳大学学报(人文社会科学版),2019,36(03):153-160);

128. Чжу Ци. Мудрость и трансцендентность: Ван Вэйсинь и его живопись. Журнал «Искусство Китая». 1999 (01): 3-5 (朱琦．慧悟与超越——王维新其人其画［Ｊ］．中国艺术，1999（01）：3-5);

129. Чжэн Синцю. Стратегия группы и мнение общества. Общество современной гравюры Гуанчжоу в 1930-е годы. Журнал «Изящные искусства». 2021, (11): 92-98. DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/ j. 006563 (郑星球. 群体策略与民间视角——20 世纪 30 年代的广州现代版画会[J].美术,2021,(11):92-98.DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.006563);

130. Чэнь Дэсян. Происхождение и развитие китайского искусства гравюры. Журнал Шэньчжэньского университета. 1993 (Z2) (陈德祥．中国凹版艺术的渊源与发展［Ｊ］．深圳大学学报，1993(Z2));

131. Чэнь Цзе. Китайский рынок гравюры нуждается в срочном развитии. Журнал Чжучжоуского педагогического колледжа. 2007, (01): 104-106 (陈洁．亟待发展的中国版画市场[J].株洲师范高等专科学校学报,2007,(01):104-106);

132. Чэнь Цзясюань. Анализ направлений развития современной китайской гравюры. Журнал «Художник». 2020, (03): 30 (陈佳璇. 浅析中国现代版画艺术价值及发展方向[J].艺术家,2020,(03):30);

133. Чэнь Ци. Вопросы развития современной китайской гравюры. Журнал

«Обозреватель изобразительного искусства». 2004(12): 95 (陈琦. 刍议中国现当代版画发展问题[J].美术观察, 2004(12):95);

134. Чэнь Шаосюн, Ян Чжэньчжун, Сюй Чжэнь. Рынок современного искусства: неужели все пропало? Журнал «Коллекции и аукционы». 2008(3):24-27 (陈劭雄,杨振中,徐震.当代艺术市场：谈了也白谈？[J].收藏．拍卖,2008(3):24-27);

135. Чэнь Яньцю. О современной природе китайской гравюры на дереве [J]. Популярная литература и искусство, 2016. DOI:CNKI:SUN:DZLU.0.2016-09-113

136. Шан Хуэй. Гравюра – недостаточно самобытное современное искусство. Журнал «Обозреватель изобразительного искусства». 2011(9):13 (尚辉. 版画 ， 不够鲜明的当代艺术 [ J ] . 美术观察 ，2011(9):13);

137. Шан Хуэй. Знак времени. Местное самосознание китайских художников Цзиньлиня в рамках выставки, посвященной искусству гравюры (2013 г.). Журнал «Изящные искусства». 2014(1):32 (尚辉. 时代印记——2013 中国百家金陵版画展凸显的本土意识[J]. 美术，2014(1):32);

138. Шан Хуэй. Переход в новую эпоху: современные трудности в сфере изготовления гравюры. Журнал «Исследования литературы и искусства». 1997 (06): 132-141 (尚辉．跨越世纪的门槛——当下版画的问题与思考［Ｊ］．文艺研究，1997（06）：132-141);

139. Шан Хуэй. Следы на дороге. Ксилографические работы на дереве на выставке китайских художников Цзиньлиня (2018 г.). Журнал «Изящные искусства». 2019(2):38 (尚辉. 大道有痕——2018 中国百家金陵版画展对木

刻本体的回归[J].美术，2019(2):38);

140. Шан Хуэй. Три этапа эстетической трансформации искусства гравюры в Новом Китае. Журнал «Изящные искусства». 2009(12): 101-108, DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.2009.12.019 (尚辉. 新中国版画的三次审美转换[J].美术,2009(12):101-108.DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.2009.12.019);

141. Ши Тинтин. Поиск новых способов возвращения рыночной стоимости гравюр. Журнал «Рынок искусства». 2013, (13): 124-128 (石婷婷. 寻找版画市场价值回归的新途径[J].艺术市场,2013,(13):124-128);

142. Ши Цзиньюй, Ван Ди. Анализ трансформации современной китайской гравюры: путь от копирования к творчеству. Журнал «Художественная литература». 2021(04): 35-36.DOI: 10.16585/j.cnki.mswx.2021.04.017 (石谨瑜，王迪. 浅析中国现代版画从复制到创作的蜕变[J].美术文献,2021(04):35-36.DOI: 10.16585/j.cnki.mswx.2021.04.017);

143. Шэн Вэй. Дальновидность и выдержка. Итоги 20-й национальной выставки гравюры. Журнал «Изящные искусства». 2014(2):29 (盛葳. 见微知著，有容乃大——评第二十届全国版画作品展[J].美术，2014(2):29);

144. Шэн Вэй. Дальновидность и выдержка. Итоги 20-й национальной выставки гравюры. Журнал «Изящные искусства». 2014(2): 30 (盛葳. 见微知著，有容乃大——评第二十届全国版画作品展[J].美术，2014(2):30);

145. Шэн Вэй. Дальновидность и выдержка. Итоги 20-й национальной выставки гравюры. Журнал «Изящные искусства». 2014(2):31 (盛葳. 见微知著，有容乃大——评第二十届全国版画作品展[J].美术，2014(2):31);

146. Ю И. Анализ изменений и ключевых вех развития гравюры Нового

Китая за последние 70 лет. Журнал «Изящные искусства». 2020(1):17 (尤艺. 浅析新中国版画 70 年的版种变迁和时代意涵[J].美术，2020(1):17);

147. Ю И. Анализ изменений и ключевых вех развития гравюры Нового Китая за последние 70 лет. Журнал «Изящные искусства». 2020(1):20 (尤艺. 浅析新中国版画 70 年的版种变迁和时代意涵[J].美术，2020(1):20);

148. Ю И. Анализ изменений и ключевых вех развития гравюры нового Китая за последние 70 лет. Журнал «Изящные искусства». 2020(1):13 (尤艺. 浅析新中国版画 70 年版种变迁与时代意涵[J].美术，2020(1):13);

149. Юань Цзинъи. Тенденции развития современной гравюры в Китае. Журнал «Массовое искусство и литература». 2016, (10): 131 (袁靖轶. 我国现代版画的发展趋势探讨[J].大众文艺,2016,(10):131);

150. Юань Цзинъи. Тенденции развития современной гравюры в Китае. Журнал «Массовое искусство и литература». 2016, (10): 131 (袁靖轶. 我国现代版画的发展趋势探讨[J].大众文艺,2016,(10):131);

151. Юй Сяньдэ. Достижения Чжана Дяньюя в искусстве гравюры. Журнал «Эстетическое воспитание». 2014, 5 (05): 49-54 (於贤德. 论张奠宇的版画艺术成就［J］. 美育学刊，2014，5（05）：49-54);

152. Ян Сяолань.Традиционная культура. Возрождение в суровых рыночных условиях. Журнал «Скульптура». 2009(2):51-51 (杨小兰.传统文化,在市场的严冬中复兴[J].雕塑,2009(2):51-51);

153. Яо Юань. Весенний аукцион прошел, наступит ли «весна» современного искусства? Журнал «Большое искусство». 2011(1):56-56 (姚远.春拍走了,当代艺术的“春天”会来吗?[J].大艺术,2011(1):56-56);

154. Ци Фэнгэ.Исследование китайской гравюры 20-го века [J].Художественное наблюдение, 2001, (08):44-46.齐凤阁.20 世纪的中国版画研究[J].美术观察,2001,(08):44-46.

155. Чжао Хунбинь.Перспективы цифровых технологий и полиграфического искусства [J].Применение интегральной схемы,2022,39(10):274-275.DOI:10.19339/j.issn.1674-2583.2022.10.126.赵宏斌.数码技术与版画艺术的展望[J].集成电路应用,2022,39(10):274-275.DOI:10.19339/j.issn.1674-2583.2022.10.126.

156. Юй Сяодун.Исследование о сочетании цифровых технологий и современного китайского печатного искусства [J].Синьмэйю, 2022(10):57-59.于晓冬.数码技术与当今中国版画艺术结合的相关研究[J].新美域,2022(10):57-59.

157. Юй Сяодун.Исследование искусства цифровой печати [J].Мода завтрашнего дня, 2022(13):92-95.于晓冬.数码版画艺术探索[J].明日风尚,2022(13):92-95.

158. Чжао Чжэнгуан.Практическое изучение гравюры Хуэйпай при преподавании и применении художественных курсов в колледжах и университетах [J].Журнал Хуаншаньского университета, 2022 год.赵正光.徽派版画在高校艺术课教学运用中的实践探索[J].黄山学院学报,2022.

159. Шуша.Краткое обсуждение новых идей в обучении гравюре на дереве [J].Изобразительное искусство, 2020 год.舒莎.浅谈木版画教学新思路[J].美术,2020.

160. Сунь Юаньюань и Чжан Цзюнь.Применение гравюры в

художественном образовании в колледжах и университетах [J].Красота и время (середина), 2023 год.孙媛媛,张军.版画在高校美术教育中的应用[J].美与时代(中),2023.

161. Чжоу Шуан и Ван Хэнчжань.Построение и практика модели обучения гравюре “от осознанности к уверенности в себе" [J].Исследование в области художественного образования, 2020.周爽,王恒战.“从自觉到自信”版画教学模式的建构与实践[J].美术教育研究,2020.

162. Лян Фаньсяо.Исследование применения метода, основанного на задачах, на курсах гравюры по специальностям изобразительного искусства - на примере Академии изящных искусств Чжаоцина [J].Исследование в области художественного образования, 2022 год.梁方晓.任务驱动法在美术学专业版画课程中的应用研究——以肇庆学院美术学院为例[J].美术教育研究,2022.

163. Фан Цянь.Исследование, посвященное всестороннему обучению гравюре в художественных классах колледжей и университетов [J].Красота и время (середина), 2019.方倩.综合版画在高校美术课堂中的教学研究[J].美与时代(中),2019.

164. Бао Дунчжэнь.Краткий анализ текущей ситуации с “трансграничным” изучением полиграфии в преподавании в колледжах [J].Китайская национальная выставка, 2019 год.包东震.浅析版画在高校教学中“跨界”探索的现状[J].中国民族博览,2019.

165. Ли Чансин.Предварительное создание системы подготовки талантливых специалистов: президент Ху Ичуань и факультет гравюры

Академии изящных искусств Гуанчжоу (1958-1966) [J].Журнал изящных искусств, 2023.李长兴.人才培养体系的初步构建：胡一川校长与广州美术学院版画系（1958-1966）[J].美术学报,2023.

166. Ю Тао.Исследование стратегии преподавания полиграфии в колледжах и университетах, посвященное столетию основания партии [J].Образование в Шэньси (высшее образование), 2022 год.俞滔.基于建党百年主题的高校版画创作教学策略研究[J].陕西教育(高教),2022.

167. Сюн Ниннинг, Лай Шенген.Базовый курс полиграфии, идеологических и политических исследований и практики [J].Наука, образование и культура, 2022 год.熊宁宁,赖生根.版画基础课程思政探索和实践[J].科教文汇,2022.

168. Шуша.Предварительное исследование динамического режима обучения на профессиональном курсе рисования эскизов [J].Информация о производстве бумаги, 2023 год.舒莎.版画专业素描课程动态性教学模式初探[J].造纸信息,2023.

169. Юй Вуфэн.Изучение и практика преподавания базовых курсов гравюры [J].Журнал Сучжоуского профессионально-технического колледжа искусств и ремесел, 2023 год.庾武锋.版画基础课程教学的探索与实践[J].苏州工艺美术职业技术学院学报,2023.

170. Ду Чжэньюэ.Проанализируйте эстетические особенности гравюры и ее применение в преподавании искусства в колледжах и университетах [J].Исследование в области художественного образования, 2021 год.杜臻岳.分析版画的审美特点及其在高校美术教学中的应用[J].美术教育研究,2021.

171. Ю Лиянь.Изучение инноваций в преподавании факультативных курсов по гравюре в обычных колледжах и университетах [J].Исследование в области художественного образования, 2019.于丽燕.普通高校版画选修课教学创新探研[J].美术教育研究,2019.

172. Пан Юэлей.Организация и практика курсов гравюры в рамках художественного образования в высших педагогических колледжах и университетах [J].Китайская упаковка, 2020 год.庞跃雷.高等师范院校美术教育专业版画课程的设置与实践[J].中国包装,2020.

173. Чжан Дада.Анализ искусства гравюры и его творческих элементов [J].Шанхайская упаковка, 2023 год.张妲妲.版画艺术及其创作要素分析[J].上海包装,2023.

174. Лю Кэсинь.О влиянии полиграфии на полиграфическое производство и новых идеях цифровой печати [J].Трафаретная печать, 2023 год.刘可心.论印刷术对版画的影响及数码版画新思路[J].丝网印刷,2023.

175. Ли Цяо.Исследование и применение достижений современной полиграфии [J].Исследование в области художественного образования, 2021 год.李乔.当代版画创作研究及应用[J].美术教育研究,2021.

176. Чжан Тинтин.Исследование интеграции и инноваций цифровой и традиционной полиграфии [J].Красота и время (середина), 2019.张婷婷.关于数字版画与传统版画的融合与创新研究[J].美与时代(中),2019.

177. Чжан Хао, Ван Цзюньянь.Исследование применения новых медиа в создании печатных работ в эпоху цифровых технологий [J].Научно-техническая информация, 2021 год.张昊,王君妍.数字时代新媒

体在版画艺术创作的应用研究[J].科技资讯,2021.

178. У Ифань, Цзинь Сяоминь.Исследование коннотации и развития искусства гравюры [J].Художественная оценка, 2019.武怡帆,金小民.版画艺术内涵及发展研究[J].艺术评鉴,2019.

179. У Яньфэй.Гравюра - красота черно-белых знаков [J].Выявление и оценка культурных реликвий, 2023 год.武艳飞.版画——黑白印痕之美[J].文物鉴定与鉴赏,2023.

180. Чэнь Чжилун, Ху Чунда.Исследования в области разработки и дизайна цифровой полиграфической продукции [J].Мир игрушек, 2023 год.陈志龙,胡春达.版画数字产品的开发与设计研究[J].玩具世界,2023.

181. Ван Юэпэн.Анализ текущей ситуации и будущего развития китайской гравюры [J].Красота и время (середина), 2020 год.王越鹏.中国版画的现状和未来发展探析[J].美与时代(中),2020.

182. Фан Шумей.Расширение границ полиграфии в контексте новых технологий [J].Новая область красоты, 2024 год.范书媚.新技术语境下版画边界的延伸[J].新美域,2024.

183. Чжу Чэн.Разрушение традиций - кросс-медийные возможности современной полиграфии [J].Современные художники, 2023 год.朱橙.传统的内爆——当代版画的跨媒介可能[J].当代美术家,2023.

184. Инь Найцзюнь.Исследование влияния новых медиа на современную полиграфию [J].Исследование в области художественного образования, 2024 год.尹乃军.新媒体对当代版画创作的影响研究[J].美术教育研究,2024.

185. Речь Си Цзиньпина на симпозиуме по сохранению и развитию

культурного наследия 03. 06. 2023. Электронный ресурс: http://russian.china.org.cn/china/txt/2023-06/03/content_86244334.htm Дата обращения: 14.08.2024

186. Лю Синьси, Савицкая А. И. Коллекция советской ксилографии 1920–1930-х годов писателя Лу Синя и культурный обмен между Китаем и СССР. Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова». 2/2023/ Часть 1 С. 390-395

187. Кулакова А. С. Иллюстрированные пособия по созданию агитационной графики второй половины XX века в КНР // Общество и государство в Китае. 2019. №2. Электронный ресурс: https://cyberleninka.ru/article/n/illyustrirovannye-posobiya-po-sozdaniyu-agitatsionnoy-grafiki-vtoroy-poloviny-hh-veka-v-knr Дата обращения: 14.08.2024.

**Ежегодные периодические издания:**

1. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1982 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1983 (中国版画年鉴编辑委员会. 中国版画年鉴 1982［M］. 辽宁：辽宁美术出版社，1983);
2. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1983 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1984 (中国版画年鉴编辑委员会. 中国版画年鉴 1983［M］. 辽宁：辽宁美术出版社，1984);
3. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник

«Китайские гравюры» (1984 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1985 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1984［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1985);

4. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1985 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1986 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1985［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1986);
5. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1986 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1987 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1986［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1987);
6. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1987 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1988 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1987［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1988);
7. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1988-1989 гг.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1990 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1988-1989［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1990);
8. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1990 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1991 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1990［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1991);

9. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1991 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1992 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1991［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1992);
10. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Ежегодник «Китайские гравюры» (1992 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1993 (中国版画年鉴编辑委员会．中国版画年鉴 1992［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1993).

**Каталоги художественных работ:**

1. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Каталог работ Седьмой всекитайской выставки гравюр. Каталог Первой всекитайской выставки гравюр «Саньбань» (гравюра на меди, литография, гравюра на шелке). Ежегодник «Китайские гравюры» (1982 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1983 (中国版画年鉴编辑委员会．第七届全国版画展览作品图录、全国首届（铜版画、石版画、丝漏画）“三版”展览作品图录．中国版画年鉴 1982［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1983);
2. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Каталог работ Восьмой всекитайской выставки гравюр. Ежегодник «Китайские гравюры» (1984 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1985 (中国版画年鉴编辑委员会．第八届全国版画作品展览作品图录．中国版画年鉴 1984［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1985);

3. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Каталог лучших работ Шестой всекитайской выставки произведений искусства (эстамп). Каталог работ Второй всекитайской выставки гравюр «Саньбань» (гравюра на меди, литография, гравюра на шелке). Ежегодник «Китайские гравюры» (1985 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1986 (中国版画年鉴编辑委员会．第六届全国美术作品展览优秀作品（版画部分）图录、全国第二届三版（铜版画、石版画、丝网版画）展览作品图录．中国版画年鉴 1985［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1986);
4. Китайская ассоциация художников гравюры. Избранные работы Восьмой национальной выставки гравюр (1983 г.). Чэнду. Издательство «Изобразительное искусство провинции Сычуань». 1986 (李桦、王琦主编中国版画家协会编．第八届全国版画展作品选一九八三－一九八三［M］．成都：四川美术出版社，1986);
5. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Каталог работ Девятой всекитайской выставки гравюр. Ежегодник «Китайские гравюры» (1987 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1988 (中国版画年鉴编辑委员会．第九届全国版画展览图录．中国版画年鉴 1987［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1988);
6. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Каталог лучших работ Седьмой всекитайской выставки произведений искусства (эстамп). Ежегодник «Китайские гравюры» (1990 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1991 (中国版画年鉴编辑委员会．第七届全国美展版画展图录．中国版画年鉴 1990［M］．辽宁：辽宁

美术出版社，1991);

7. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Каталог работ Десятой всекитайской выставки гравюр. Ежегодник «Китайские гравюры» (1991 г.). Ляонин. Издательство «Изящные искусства провинции Ляонина». 1992 (中国版画年鉴编辑委员会．第十届全国版画作品展览图录．中国版画年鉴 1991［M］．辽宁：辽宁美术出版社，1992);
8. Ли Сяохань. Архив китайской гравюры 1940–2003 гг. Аукционный дом China Guardian. Guangzhou International Auction Co., Ltd. Пекин. Издательство «Народное изобразительное искусство». 2003 (中国嘉德广州国际拍卖有限公司编著 李小菡主编.1940-2003 中国版画典籍［M］. 北京：人民美术出版社，2003);
9. Редакционный комитет ежегодника «Китайские гравюры». Искусство эстампа. Выпуск 5. 1994 (中国版画年鉴编辑委员会版画艺术，第5期，1994).

**Список англоязычной литературы:**

1. Andrews, Julia F. Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979. Berkeley: University of California Press, 1994.
2. Dubuffet J. Asphyxiante culture. — Paris: Les Édution de Minuit, 2011. — 124 p. Цитируется по: Блохина К. Г. Понятие живописного языка в теории и практике Жана Дюбюффе. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6. / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2016. — С. 635—642.
3. Chang, Arnold. Painting in the People's Republic of China: The Politics of Style. Boulder: Westview Press, 1980.
4. Fu, Marilyn and Shen Fu. Studies In Connoisseurship. Chinese Paintings

from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton. Princeton: Princeton University Press, 1973.

5. Laing, Ellen Johnston. The Winking Owl. Art in the People's Republic of China. Berkeley: University of California Press, 1988.
6. Li Hua. Chinese Woodcuts. Translated by Zuo Boyang. Beijing: Foreign Languages Press, 1995.
7. Lu Xun Memorial Museum, Shanghai, and Jiangsu Ancient Books Publishing House. Lu Xun's Collection of Modern Chinese Woodcuts (Lu Xun cang zhang guo xian dai mu ke quan ji), and The Chronology of Printmaking (Ban hua ji chen g), published in 5 volumes.
8. Modern Chinese Painting and Europe. New Perceptions, Artists Encounters, and the Formation of Collections. Berin: Reimer, 2017.
9. Nicolai Volland’s outstanding work on translations of literature and literary criticism from the Soviet Union and Eastern Europe has pointed the way in this regard. See his Socialist Cosmopolitanism: The Chinese Literary Universe, 1945-1965 (New York: Columbia University Press, 2017), especially chapter 6.
10. Reform, Revolutionary, Political, and Resistance Themes in Chinese Popular Prints, 1900- 1940 Author(s): Ellen Johnston Laing Source: Modern Chinese Literature and Culture, Vol. 12, No. 2, Visual Culture and Memory in Modern China (FALL, 2000), pp. 123-175 Published by: Foreign Language Publications Stable URL: http://www.jstor.org/stable/41490831 Accessed: 22-12-2016 19:45 UTC

11. Sullivan, Michael. Art and Artists ofTwentiethCentury China. Berkeley: University of California Press, 1996.
12. Tradition and Modernity in Chinese Painting and Printmaking David Ihrman Grand Valley State University
13. Wen-hsin Yeh pioneered this inquiry with her groundbreaking book on Zhejiang's radical intellectuals in the 1910s and 1920s. See Provincial Passages: Culture, Space, and the Origins of Chinese Communism (Berkeley: University of California Press, 1996).
14. Zhang Anzhi. A History of Chinese Painting. Translated by DunJ. Li. Beijing: Foreign Languages Press, 1992.

Приложение 1

**全国第一至五届全国版画展览一览图**

| 项目<br>届次 | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 参展作品（件） | | 196 | 327 | 298 | 291 | 371 |
| 参展人数（人） | | 85 | 154 | 201 | 199 | 253 |
| 作品 | 黑白（件） | 不详 | 不详 | 112 | 73 | 164 |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 分类 | 套色（件） | 不详 | 不详 | 158 | 193 | 197 |
| | 三版*（件） | 10 | 30 | 22 | 20 | 26 |

*三版：铜版、石版、玻璃板

**Информационная таблица о национальных выставках Китая по теме искусства гравюры (с первой по пятую выставки)**

* Работы «саньбань» включают гравюры на меди, на камне и на стекле

| Объект<br>Порядковый номер | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Количество работ, принимавших участие в выставке | | 196 | 327 | 298 | 291 | 371 |
| Количество участников выставки | | 85 | 154 | 201 | 199 | 253 |
| Виды работ | Черно-белые работы | Неизвестно | Неизвестно | 112 | 73 | 164 |
| | Цветные работы | Неизвестно | Неизвестно | 158 | 193 | 197 |
| | Саньбань* | 10 | 30 | 22 | 20 | 26 |

Приложение 2

新时期的全国性版画作品展览一览图（1979-1990 年）：

| 项目<br>届次 | | | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 展览时间 | | | 1979.11 | 1981.10 | 1983 | 1986.10 | 1990.11 |
| 参展作品数 | | | 388 件 | 354 件 | 469 件 | 396 件 | 384 件 |
| 参展人数 | | | 319 人 | 384 人 | 489 人 | 416 人 | 405 人 |
| 版种 | 黑白木刻 | | | 158 件 | 170 件 | 90 件 | |
| | 套色木刻 | 油印 | | 124 件 | 132 件 | 83 件 | |
| | | 水印 | | 55 件 | 136 件 | 141 件 | |
| | 三版 | | | 13 件 | 22 件 | 30 件 | |
| | 其他 | | | 4 | 11 件 | 52 件 | |
| 参展省市自治区及部门 | | | 28 个 | 30 个 | 32 个 | 30 个 | 34 个 |
| 作品最多的省市及部门和参展作品数 | | | ①北京 47 件<br>②四川 24 件<br>③安徽 20 件<br>④新疆 20 件<br>⑤浙江 18 件 | ①北京 34 件<br>②四川 25 件<br>③安徽 23 件<br>④解放军 21 件<br>⑤广东、浙江 18 件 | ①北京 40 件<br>②黑龙江 40 件<br>③江苏 33 件<br>④四川 29 件<br>⑤安徽、解放军 18 件 | ①黑龙江 29 件<br>②云南 25 件<br>③安徽 21 件<br>④北京 19 件<br>⑤上海 19 件 | ①浙江 34 件<br>②黑龙江 27 件<br>③云南 21 件<br>④江西 19 件<br>⑤江苏 19 件 |

**Информационная таблица о национальных выставках Китая по теме искусства гравюры в новую эпоху (1979-1990 гг.)**

| Объект<br>Порядковый номер | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|
| Время проведение выставки | Ноябрь 1979 г. | Октябрь 1981 г. | 1983 г. | Октябрь 1986 г. | Ноябрь 1990 г. |
| Количество работ, принимавших участие в выставке | 388 шт. | 354 шт. | 469 шт. | 396 шт. | 384 шт. |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Количество участников выставки | | | 319 чел. | 384 чел. | 489 чел. | 416 чел. | 405 чел. |
| Виды работ | Черно-белая гравюра на дереве | | | 158 шт. | 170 шт. | 90 шт. | |
| | Цветные гравюры на дереве | Ротаторная печать | | 124 шт. | 132 шт. | 83 шт. | |
| | | Акватипия | | 55 шт. | 136 шт. | 141 шт. | |
| | Саньбань | | | 13 шт. | 22 шт. | 30 шт. | |
| | Прочие | | | 4 | 11 шт. | 52 шт. | |
| Участвующие провинции, муниципалитеты, автономные регионы и административные органы | | | 28 | 30 | 32 | 30 | 34 |
| Провинции, города и автономные регионы с наибольшим | | | ①Пекин: 47 шт. ②Сычуа | ①Пекин: 34 шт. ②Сычуан | ①Пекин: 40 шт. ②Хэйлунцз | ①Хэйлунцзян:29 шт. ②Юньнань: | ①Чжэцзян: 34 шт. ②Хэйлунцз |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| количеством работ и количество выставленных работ. | нь: 24 шт. ③Аньхой: 20 шт. ④Синьцзян: 20 шт. ⑤Чжэцзян: 18 шт. | ь:25 шт. ③Аньхой:23 шт. ④НОАК: 21 шт.⑤Гуандун, Чжэцзян: 18 шт. | ян:40 шт. ③Цзянсу: 33 шт. ④Сычуань: 29 шт. ⑤Аньхой, НОАК: 18 шт. | 25 шт. ③Аньхой:21 шт. ④Пекин: 19 шт. ⑤Шанхай: 19 шт. | ян:27 шт. ③Юньнань: 21 шт. ④Цзянси: 19 шт. ⑤Цзянсу: 19 шт. |

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный художественно-
промышленный университет имени С.Г. Строганова»
(РГХПУ им. С. Г. Строганова)

**Ма Цзыюе**

# ТЕНДЕНЦИИ И НАПРАВЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ КИТАЙСКОЙ ГРАВЮРЫ ПЕРИОДА РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ (1978 – 2020-е гг.): ОСОБЕННОСТИ ЛОКАЛЬНЫХ ШКОЛ

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Приложение

ИЛЛЮСТРАЦИИ

К диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2025

俄罗斯联邦科学与高等教育部 联邦国家预算 高等教育机构 “俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学” (俄罗斯国立谢尔盖·格里戈里耶维奇·斯特罗加诺夫工艺美术 大学)

马紫悦

# 改革开放时期（1978-2020年代）中国版画艺术的发展趋势与方向：地方流派的特点

专业 5.10.3 艺术类型

(造型与实用装饰艺术及建筑)

艺术史博士学位论文

插图附录

莫斯科 2025

## Список иллюстраций

1. «Единственное дерево дает одинокий сад» Династия Тан, 9-й год правления Сяньтуна.

2. «Портрет Небесного царя Вайшраваны» Четвертый год Кайюня в династии Поздняя Цзинь (947 г. н. э.)

3. «Западный флигель» Династия Мин. Чэнь Хуншоу

4. Хуан Синьбо «После продажи крови», 1948 год. 31×22 см

5. Чэнь Тьеген «Резня», 1933год. Ксилография, 16.2×14.2 см

6. Ли Цюнь, «Весенняя ночь», 1962 год. Цветная ксилография, 44х40 см

7. Линь Лин, «Мы снова победили стихию», 1962 год. Цветная ксилография, 15х44 см

8. Чэн Мянь «Ночной осмотр», 1965 год. Ксилография, 57.5×62 см

9. Дай Гунван «Осенний пейзаж у пограничной крепости», 1976 год. Цветная ксилография, 68х73 см

10. Сун Юаньвэнь «Незасыпающая планета», 1979 год. Черно-белая гравюра. Коллекция художественной галереи провинции Цзянсу

11. Ян Сяньжань «Обнимающий ноги Будды Махакашьяпа», 1979 год. Черно-белая ксилография, 30,5х38,2 см

12. Ян Сяньжань «Благородная дружба», 1978 год. Черно-белая ксилография, 30х38.5 см

13. Ян Сяньжань «Три кота», 1980 год. Черно-белая ксилография, 29,5х29,5 см

14. Чжао Цзинхуань «Две девочки», 1981 год

15. Чжао Цзинхуань «Корейская девочка», 1981 год

16. Чжао Цзинхуань «Студентки», 1981 год. 42×32 см

17. Чжао Цзинхуань «Ряд», 1982 год. 42×32 см

18. Чжао Цзинхуань «Экология», 1985 год. Смешанная техника с применением шелкографии

19. Чжао Цзинхуань «Пудра и краска», 1988 год. 65х47.5 см

20. Чжао Цзинхуань «Две красавицы», 1987 год. Смешанная техника с применением шелкографии

21. Бань Лин «Весенний ручей», 1984 год. Акватипия, 61х43 см

22. Бань Лин, «Весенний ручей», 1984 год. Акватипия, 61х43 см

23. Бань Лин, «Чистый лотос», 1986 год. Акватипия, 46х45 см

24. Ли Хунжэнь «Цветочек», 1990 год. Литография, 39х54 см

25. Ли Хунжэнь «Утро новой жизни», 1983 год. Литография, 51х74 см

26. Чэнь Юйцян «Застава Поднебесной», 1981 год. Акватипия с деревянного клише, 28,8х30.7 см

27. Ли Хунжэнь «Тенистая листва», 1994 год. Цветная литография, 29х38 см

28. Чэнь Юйцян «Темный источник», 1982 год. Акватипия с деревянного клише, 45,7х43,8 см

29. Чэнь Вэй «Весной», 1982 год. Гравюра

30. Ма Цзиньмин, «Приход весны», 1990 год. Гравюра

31.Ван Цзядэ «Весенняя мелодия», 1996 год. Гравюра

32. Сун Юаньвэнь «Весенний снег над рекой», 1998 год. Гравюра

33.Гуан Цзюнь «Цинмин», 1979 год. Черно-белая ксилография, 76х42 см

34. Гуан Цзюнь «Весенняя вспашка», 1980 год. Черно-белая ксилография, 59х46 см

35. Бань Лин «Душа горы Хуаншань -4», 2000 год. Акватипия с деревянного клише, 44х45 см

36.Бань Лин «Душа горы Хуаншань -3», 1993 год. Акватипия с деревянного клише, 68х44 см

37. Бань Лин «Обезьяна», 1997 год. Акватипия с деревянного клише,39х36 см

38.Бань Лин «Тигр», 1997 год. Акватипия с деревянного клише, 39х36 см

39. Бань Лин «Дракон», 1997 год. Акватипия с деревянного клише, 39х36 см

40. Бань Лин «Корова», 1998 год. Акватипия с деревянного клише,39х36 см,

41. Бань Лин «Мыши», 1997 год. Акватипия с деревянного клише, 39х36 см

42. Бань Лин «Баран», 1997 год. Акватипия с деревянного клише, 39х36 см

43.Бань Лин «Хунаньские сестры», 2019 год. Акватипия с деревянного клише, 48х55 см

44.Су Синьпин «Мужчины и лошадь», 1988 год. Литография, 63х53.5 см

45. Су Синьпин «Женщины и корова», 1988 год. Литография, 51х69 см

46. Су Синьпин, «Колышущеся белые облака-1», 1988 год. Литография, 52,5х65,5 см

47. Су Синьпин «Лежащий мужчина и уходящая лошадь», 1989 год. Литография, 62х50,5 см

48. Су Синьпин «Деревянные столбы и лошади», 1989 год. Литография, 47х62 см

49. Су Синьпин «Одинокий поселок-2», 1991 год. Литография, 52х69 см

50. Су Синьпин «Одинокий поселок-7», 1992 год. Литография, 52х71 см

51. Су Синьпин «Красный-1», 2017 год. Гравюра на меди, 112х168 см

52. Су Синьпин «Пустошь-3», 2017 год. Гравюра на меди, 300х200 см

53. Су Синьпин «Пейзаж-1», 2020 год. Гравюра на меди, 66х33 см

54. Су Синьпин «Большая пустыня», 1988 год. «Одинарные произведения», литография, 51х64 см

55. Су Синьпин «Колдовство-1», 2000 год. «Одинарные произведения», литография, 56х49 см

56. Су Синьпин «Идущий мужчина», 1990 год. «Одинарные произведения», литография, 50х64 см

57. Вэй Цянь «Тополиная роща», 1993 год. Офорт, 39,4х59,3 см

58. Вэй Цянь «Молчание природы», 1996 год. Офорт, 49.7х60.8 см

59. Вэй Цянь «Перемещение китайских древних иероглифов», 1999 год. Офорт, 50,5х81 см

60. Вэй Цянь «Дуньхуанская пагода на пляже», 1986 год. Офорт, 35×34 см

61. Дай Дацюань «Любитель птиц», 1996 год. Шелкография, 26х46 см

62. Дай Дацюань «Плавание», 1997 год. Шелкография, 80х120 см

63. Дай Дацюань «Мечты», 1998 год. Шелкография, 70х51 см

64. Дай Дацюань «Дом», 1999 год. Шелкография, 60х40 см

65. Дай Дацюань «Синьтянью», 2001 год. Ксилография, 40х20 см

66. Дай Дацюань «Назначение сельского чиновника», 2001 год. Ксилография, 200х120 см

67. Дай Дацюань «Из простого народа», 2004 год. Ксилография, 180х140 см

68. Дай Дацюань «Экскаваторщики», 2007 год. Ксилография, 170х120 см

69. Дай Дацюань «Пожилая женщина из Ляншаня», 2008 год. Ксилография, 200х90 см

70. Дай Дацюань «Брачный контракт», 2009 год. Ксилография, 200х180 см

71. Дай Дацюань «Отец и сын», 2011 год. Ксилография, 170х120 см

72. Дай Дацюань «Синьтянью-2», 2013 год. Ксилография, 160*180 см

73. Дай Дацюань «Лапшичная "Хунся"», 2014 год. Цветная ксилография, 50х100 см

74. Дай Дацюань «С Днем рождения, учитель!», 2017 год. Цветная ксилография, 120х240 см

75. Дай Дацюань «Охранники жизни», 2019 год. 40х22 см

76. Дай Дацюань «Земной рай», 2019 год. Ксилография, 90х90 см

77. Дай Дацюань «Брошь-Феникс», 2020 год. Ксилография, 41х45см

78. Дай Дацюань «Зарисовки», 2022 год.

79. Дай Дацюань «Хорошо знакомый незнакомец», 2022 год.

80. Дай Дацюань «Между движением и неподвижностью», 2019 год. Цветная ксилография, 121х72 см

81.Лэй Уу «Вечная жизнь», 2021 год. Черно-белая ксилография, 100х120 см

82. Цзоу Сяопин «Ритуал чтения», 2014 год. Черно-белая ксилография, 65х67 см

83. Цзоу Сяопин «Горное пространство», 2019 год. Черно-белая ксилография, 82х60 см

84. Чжу Цзяньсян «Простота», 2020 год. Черно-белая ксилография, 41х74 см

85. Чжу Цзяньсян «Фундамент», 2021 год. Черно-белая ксилография, 66х180 см

86. Гуан Цзюнь «Solo Dance», 2018 год. Офорт, 59,3х79 см

—

87. Гуан Цзюнь «Местный колорит», 2007 год. Шелкография, 69.8х65.2 см

88. Гуан Цзюнь «Движение», 2007 год. Шелкография, 92.9х55.9 см

89. Чжан Гуанхуэй «Таинственные места Юньнани-2. Зеленые горные цепи», 2006 год. Цветная ксилография, 77х66 см

90. Чжан Гуанхуэй «Границы. Горные рубежи-6», 2020 год. Цветная ксилография, 95х150 см

91. Чжан Гуанхуэй «Границы. Бытие», 2019 – 2021 годы. Цветная ксилография, 150х220 см

92. Чжан Гуанхуэй «Границы. Северные берега», 1994 – 2021 годы. Цветная ксилография, 53х41 см

93. Чжан Гуанхуэй «LOST BUT NOT FORGOTTEN», 2019 год. Ксилография, 150х220 см

94. Чжан Гуанхуэй «LOST», 2019 год. Ксилография, 150х220 см

95. Чжан Гуанхуэй «Бытие», 2019 год. Цветная ксилография, 150х220 см

96. Чжан Гуанхуэй «Бытие-2», 2019 год. Цветная ксилография, 150х220 см

97. Чжан Гуанхуэй «Кабункельберг», 2016 год. Цветная ксилография, 150х220 см

98. Чжан Гуанхуэй «Апрель. Первая половина дня», 2015 год. Цветная ксилография, 90х260 см

99. Чжан Гуанхуэй «Апрель. Полдень», 2015 год. Цветная ксилография, 90х260 см

100. Чжан Гуанхуэй «24 часа. Раннее утро», 2014 – 2021 год. Цветная ксилография, 66х77 см

101. Чжан Гуанхуэй «24 часа. Первая половина дня», 2014 – 2021 год. Цветная ксилография, 66х77 см

102. Чжан Гуанхуэй «Дикая природа-5», 2021 год. Цветная ксилография, 120х55 см

103. Чжан Гуанхуэй «Так слышал я», 2011 год. Цветная ксилография, 260х180 см

104. Чжун Юхуэй «Начало весны», 2011 год. Гравюра

105. Цзян Лу «Эхо в пустой долине», 2020 год. Шелкография, 93х71 см

106. Лу Чжипин «Плавучий силуэт-2», 2023 год. Шелкография. 46х102 см

107. Чжан Миньцзе «Сценическая серия №16. Музыкальная пьеса 2022», 2019 год. Гравюра, 76х280 см

108. Ли Цюаньминь «Гармония-1», 2012 год. Гравюра, 100х76 см

109. Чжан Лянь «Середина осени в цветах нефрита и яшмы», 2023 год. Шелкография, 90х60 см

110. Цао Дань «Душевные порывы», 2022 год. Шелкография, 110х90 см

111. Вэнь Чжунянь «Колокольня 200608062008», 2020 год. Шелкография, 108х62.5см

112. Чао Мэй «Первый след», 1960 год. Цветная ксилография, 30х36 см

113. Чао Мэй «Черные земли степи», 1960 год. Цветная ксилография, 26х36 см

114. Чао Мэй «Обеденный перерыв», 1960 год. Цветная ксилография, 32×49 см.

115. Чао Мэй «Сбор пшеницы», 1961 год. Цветная ксилография, 31х66 см

116. Чао Мэй «Летний день», 1961 год. Цветная ксилография, 43х37 см

117. Чао Мэй «Северный сентябрь», 1963 год. Цветная ксилография, 42х62 см

118. Чао Мэй «Возвращение весны», 1963 год. Цветная ксилография, 39х47 см

119. Чао Мэй, «Яньводао», 1978 год. Цветная ксилография, 43х60 см

120. Чао Мэй «Пробуждение весны», 1979 год. Цветная ксилография, 37х68 см

121. Чао Мэй «Течение Хуанхэ», 1979 год. Цветная ксилография, 41х62 см

122. Чао Мэй «Снежный кедр», 1980 год. Цветная ксилография, 41х67 см

123. Чао Мэй «Весенний щебет», 1981 год. Цветная ксилография, 46х52 см, 1981 год

124. Чао Мэй «Новоселье», 1981 год. Цветная ксилография, 38х54 см

125. Чао Мэй «Свежий ветер», 1982 год. Цветная ксилография, 46х54 см

126. Чао Мэй «Горная впадина», 1984 год. Цветная ксилография, 54х68 см

127. Чао Мэй, «Сосны в ущелье», 1984 год. Цветная ксилография, 60х83 см

128. Чао Мэй «Длинная дорога», 1986 год. Цветная ксилография, 51х73 см

129. Чао Мэй «Провожая гостя», 1987 год. Цветная ксилография, 54х52 см

130. Чао Мэй «Облако и тень», 1987 год. Цветная ксилография, 57×67 см

131. Чао Мэй «Пристанище», 1988 год. Цветная ксилография, 58х67 см

132. Чао Мэй «Полюс», 1995 год. Цветная ксилография, 55х80 см

133. Чао Мэй «Пробуждение насекомых», 1998 год. Цветная ксилография, 56х56 см

134. Чао Мэй «Осенняя музыка», 1996 год. Цветная ксилография, 56х56 см

135. Чао Мэй «Опора небес», 2001 год. Цветная ксилография

136. Чао Мэй «Зеленый пейзаж», 2004 год. Цветная ксилография

137. Чао Мэй «На веки веков», 2006 год. Шелкография. 60х120 см

138. Чжан Силян «Огни рыболовных джонок», 1981 год. Цветная ксилография, 48х47 см

139.Чжан Силян «Весенний снег», 2000 год. Гравюра

140. Хао Бои «Тоска по дому», 1983 год. Акватипия, 47х70 см

141.Хао Бои «Весенние ручьи», 1982 год. Гравюра, 38×48 см

142. Хао Бои «Сияние весны», 1992 год. Гравюра, 50.5×60 см

143. Чэнь Юйпин «Весенний ветер и новое рождение», 1998 год. Гравюра

144. Чэнь Юйпин «Ранняя весна», 1986 год. Гравюра

145. Чэнь Юйпин «Мой дом на северном берегу Сунгари», 1982 год. Цветная ксилография

146. Ду Хуннянь «Весенний шум», 1972 год. Гравюра, 68х39.2 см

147. Ду Хуннянь, «Весенний рассвет», 1981 год. Гравюра

148. Гуань Шоушэн «Весенние песни», 1982 год. Цветная ксилография

149. Гуань Шоушэн «И снова весенний ветер», 1980 год. Цветная ксилография

150. Чжан Чжэньци «Ранняя весна», 1996 год. Цветная ксилография, 55×41 см

151. Лю Дэцай «Весенняя радость», 2008 год. Цветная ксилография, 53×44см

152. Лю Дэцай «Шум весенних вод», 2017 год. Цветная ксилография, 92×132 см

153. Чжан Лу, «После дождя», 1960 год. Цветная ксилография, 50.5×27.5см

154. Ван Шиминь, «Возвращение весны», 1988 год. Гравюра

155. Лю Чуньцзе, «Волшебство природы», 2001 год. Гравюра

156. Мэн Сипин «Весенние гуси», 2003 год. Акватипия, 50×73 см

157. Хуан Тайхуа «Сны о весне», 2015 год. Гравюра

158. Сун Юйшу «Тень весны», 2015 год. Акватипия,66×96 см

159. Чжоу Дунхуа «Благоприятная весна», 2016 год. Гравюра

160. Ян Кайшэн, Лю Инхай «Весенний ветер»

161. Сюй Куан, А Гэ «Хозяин», 1978 год. Гравюра, 70х69.5 см

162. Сюй Куан, «Белый платок хада», 1984 год. Черно-белая ксилография, 65х88 см

163. Ли Хуанминь «В том далеком крае», 1980 год. Акватипия, 59.7х51.3 см

164. Ли Хуанминь «Перемены», 1979 год. Гравюра, 62х62 см. С 2008 года в коллекции Китайского музея гравюр

165. Ню Вэнь «Поход в степи», 1980 год. Ксилография, 55.5х83.6 см

166. Ню Вэнь «Алеет Восток», 1959 год. Ксилография, 30.5х32 см

167. Кан Нин «Взгляд вдаль», 1998 год. Черно-белая ксилография, 61х68 см

168. Кан Нин «Отражение в зеркале», 2012 год. Черно-белая ксилография, 53х73.5 см

169. Хуан Пимо «Весенний рассвет на горе Чжуншань», 1978 год. Акватипия, 49х60 см. Коллекция художественной галереи провинции Цзянсу

170. Хуан Пимо «Весенний ветер и реки Цзяннани», 1980 год. Акватипия, 45.5х59 см

171. Хуан Пимо «Рыбацкий поселок на озере Тайху», 1980 год. 45х57 см

172. Хуан Пимо «Искрящиеся воды озера Во», 1985 год. Акватипия, 45х61 см

173. Хуан Пимо «Прозрачные воды извилистого ручья», 1997 год. Акватипия, 39х57 см

174. Хуан Пимо «Мост на десять тысяч ли», 1971 год. Акватипия, 69х49 см. Коллекция художественной галереи провинции Цзянсу

175. Ян Чуньхуа, «Красный пион», 1999 год. Акватипия, 40х55 см

176. Ян Чуньхуа, «Желтый пион», 1999 год. Акватипия, 40х55 см

177. Ян Чуньхуа, «Пурпурный пион», 1999 год. Акватипия, 40х55 см

178. Цзинь Минхуа «Озеро Дунху в Шаосине», 1979 год. 46×40 см

179. Чжоу Бинчэн «Цветение абрикоса и дождь в Цзяннани», 1982 год. 68х68 см

180. Вэн Чэнхао «Осенний пейзаж с Северной пагодой», 1990 год. Акватипия, 35,5х53 см

181. Вэн Чэнхао «Канал», 2003 год. 53,5х61 см

182. Чжоу Ицин «Косые лучи заходящего солнца», 1999 год. Гравюра по меди, 51.5х39.5 см

183. Чжоу Ицин «Осенние горы царства Янь», 2004 год. Гравюра по меди, 46х39.5 см

184. Чэн Мянь «Цикл картин о Нанкинской резне», 2018 год. Черно-белая гравюра. 320х451 см. Коллекция художественной галереи провинции Цзянсу

185. Лю Бо «Отражение жизни» No.2., 1994 год. Шелкография, 44х59,5 см

186. Лю Бо «Снег-2», 1996 год. Шелкография, 47х59,5 см

187. Лю Бо «Далекий край», 1998 год. Шелкография, 47х59,5 см

188. Лю Бо «Дождливый переулок», 2005 год. Шелкография, 47х59,5 см

189. Хэ Кунь «Тепло ветра», 1984 год. Цветная ксилография, 46х47см

190. Хэ Кунь «Осенняя песня – белеющая почва», 1989 год. Ксилография, 61х71 см

191.Хэ Кунь «Путешествие на юг-9. Южный колорит», 2012 год. 60х90 см

192. Хэ Кунь «Путешествие на юг-6. Забавы на берегу реки», 2012 год. 60х90 см

193. Хэ Кунь «Земля разочарования-1. Растерянность», 2013 год. Ксилография, 60х90 см

194. Хэ Кунь «Открытая священная гора», 2014 год. 60х90 см

195. Хэ Кунь «Пейзажи родного края-1. Намёк», 2014 год. 60х90 см

196. Хэ Кунь «Зимний горный пейзаж», 2016 год. 55х90 см

197. Хэ Кунь «Солнечный свет в ущелье», 2017 год. 60х90 см

198. Хэ Кунь «Взгляд назад», 2017 год. 60х90 см

199. Хэ Кунь «Поле надежды», 2017 год. 60х90 см

200. Ли Чжунсян «Серебряный сон», 1984 год. Цветная ксилография, 52х52 см

201. Ли Чжунсян «Поклонение морю», 1995 год. Акватипия, 49,4х75,3 см

202. Ли Чжунсян «Лунная соната», 1985 год. Акватипия, 51,1х51,8 см

203. Чжан Синьюй, Чжу Циньбао «Сияние в снежную ночь», 1977 год. Акватипия, 71.6cm×68.3 см. Коллекция художественной галереи провинции Цзянсу

204. Чжэн Сюй. Цикл «Детство»: «Воспоминания о пляже»

205. Чжэн Сюй. Цикл «Детство»: «Воспоминания о музыке», 1979 год

206. Чжэн Сюй. Цикл «Детство»: «Ночь в середину лета»

207. Хао Пин «Эхо», 1986 год. Акватипия, 33х70 см

208.Цзян Тефэн «Два павлина», 1974 год. Акватипия, 22х21 см

209. Дин Шаогуан «Запас зерна в приграничном районе», 1975 год. Акватипия, 54х149 см

210. Цзя Гочжун «Весенняя ночь», 1979 год. Цветная ксилография, 61×58 см

211. Чжу Вэймин «Сишуанбаньна – милая родина», 1980 год. Акватипия, 57х57 см

212. Чжун Чжэньчжан «Деревенская ярмарка», 1980 год. Ксилография, 60х52см

213. Го Хао, Го Вэй «Цикл картин о древних обычаях центральной Юньнани-1», 1990 год. Цветная ксилография, 60х65 см

214. Го Хао «Зеркальный образ №5», 2022 год. Гравюра, 120х90 см

215.Лу Жунэн, «Волны», 1991 год. Цветная ксилография, единичная гравюра, 48х57 см

216.Ян Юншэн, «Насекомые-4», 1991 год. Офорт, 40х39 см

217.Ли Ли. Серия «Домашние животные», 2016 год. Литография, 45х55 см

218. Чэнь Гуанюн, Чжан Мин «Время отдаляет». Шелкография, 270х210 см. Проект финансирования молодежного творчества Китайского национального художественного фонда 2016-2018 гг. Коллекция ежегодника «Китайская гравюра» 2018 года.

219. Вэй Цицун «Звезды в дикой природе», 2021 год. Ксилография, 70х90 см

220. Гу Юань «Ранняя весна», 1979 год. Гравюра, 31х42.5 см. На первом специальном аукционе китайской гравюры, состоявшемся в Пекине, Китай, в ноябре 2003 года, она была продана за 52 800 юаней.

221. Гу Юань «Сжигание старых трудов», 1947 год. Гравюра, 28.5×19 см. На первом специальном аукционе китайской гравюры, состоявшемся в Пекине, Китай, в ноябре 2003 года, она была продана за 50 600 юаней.

222. Ли Хуанминь «Шагая по золотой дороге», 1963 год. Ксилография, 54,2×49 см. На первом специальном аукционе китайской гравюры, состоявшемся в Пекине, Китай, в ноябре 2003 года, она была продана за 46 400 юаней.

223. Таблица данных о транзакциях гравюр трех крупнейших аукционных компаний в сфере современного искусства на китайском аукционном рынке с 2004 по 2010 год.

224. Чжао Цзунцзао «День зимнего солнцестояния», 1956 год. Коллекция Художественного музея Чжэцзяна

225. Ли Чжунцзи «Танец Нуошаня», 1990 год. Офорт, 48х38 см. В 1990 году работа была удостоена бронзовой награды на Десятой общенациональной художественной выставке гравюры.

226. Ю Юй «Эмаль – Red», 2015 год. Акватипия, 86х118 см. Работа была удостоена почетной награды на Шестой китайской биеннале «Гуаньлань».

227. Е Гунсянь «Девушка народа бай». Акватипия, 24х39 см. В 1990 году получила золотую награду на выставке в рамках японо-китайского обмена в сфере искусства.

228. Чэнь Юнлэ «Плоды гинкго», 1989 год. Цветная ксилография, 50х53 см. В 1989 году работа была удостоена бронзовой награды на Седьмой Всекитайской выставке изобразительного искусства

229. Пэн Сяо, «Золотые павлины родины», 1983 год. Ксилография, 38х113 см. Работа была удостоена награды на Восьмой общенациональной художественной выставке гравюры.

230. Ши И «Поклонение живому-3: бренное тело», 1994 год. Ксилография, 58х65 см. В 1994 году работа получила бронзовую награду на Двенадцатой общенациональной художественной выставке гравюры.

231. Ли Чэнчжун «Красная земля», 1996 год. Цветная резьба по дереву, единичная гравюра, 60х60 см. В 1996 году работа получила серебряную награду на Тринадцатой общенациональной художественной выставке гравюры.

232. Сяо Цзян «Кормление кошек», 2018 год. Ксилография, 85х85 см. В 2019 году была удостоена премии на Тринадцатой Всекитайской выставке изобразительного искусства

233. Ли Чжунсян «Песня в сердце». Акватипия, 59×48 см. Картина была выставлена на Шестой общенациональной художественной выставке гравюр 1979 года. В 1981 году картина участвовала в Выставке китайских гравюр во Франции.

234. Чжэн Сюй «Колорит народа лаху-1». Цветная ксилография, единичный оттиск, 58х70 см. В 1984 году работа была удостоена премии на Седьмой Всекитайской выставке изобразительного искусства.

235.Хао Пин «Цикл древних амфор: зеркало», 1996 год. Цветная ксилография, единичный оттиск, 68х45 см. В 1996 году работа получила премию на Тринадцатой общенациональной художественной выставке гравюры.

236. Ли Сю «Возвращение выпускников», 1976 год. Цветная ксилография, 85х71 см. В 1979 году работа получила награду на Шестой общенациональной художественной выставке гравюры.

237. Ван Дунмин «Качели», 1988 год. Цветная ксилография, единичный оттиск, 84х45 см. В 1989 году была удостоена бронзовой награды на Седьмой Всекитайской выставке изобразительного искусства

238. Мао Сянъянь «Впечателение от поселка Чжомулан. Расписные туфли», 2018 год. Цветная ксилография, единичный оттиск, 113х80 см. Избранная работа Китайского национального фонда искусства

239.Ли Чуанькан, «Рассвет на пастбище», 2019 год. Цветная ксилография, единичный оттиск, 75х120 см. Тринадцатая национальная художественная выставка в Пекине.

240. Лян Донг «Позднее возвращение», 1980 год

241. Лян Донг «Сезон рыбной ловли и наводнений», 1979 год

242. Сон Юаньвэнь «Утренний свет», 2003 год. Ксилография, 46×73 см

243. Сон Юаньвэнь «Полёт», 2015 год. Ксилография, 85×180 см

244. Гуанцзюнь «Герой», 2018 год. 22х80 см.

245. Гуанцзюнь «Праздничный переулок», 2018 год. 122х80 см

246. Гуанцзюнь «Ночная сцена», 2018 год. 122х80 см

247. Чэнь Ци «Юаньжун №1», 2023 год. Ксилография, 158х89 см

248. Чэнь Ци «Юаньжун №1», 2023 год. Ксилография, 472х186 см

249. Чжан Пэйи «Весенняя зелень Цзинхуа», 1992 год. Ксилография, 56 х 74 см

250. Чжан Пэйи «Родина северных оленей», 1992 год. Ксилография, 70х69 см

251. Хуа Шаоин «Без названия», 2010 год. Трафаретная печать, 56,5х58 см

252. Ю Хонг «Знаменитое озеро восточной культуры - Западное озеро успешно претендует на статус культурного наследия», 166×40×11см

253. Сюй Баочжун «Групповая картина "Четыре времени года" № 3 · Осенняя вода», 2015 год. Офорт

254. Чжан Баогуо «Состояние выживания 5», 2016 год.

255. Ли Баоцюань «Воспоминания издалека», 2015 год. Офорт

256. Шао Чанг «Я хочу взлететь выше», 2011 год. Ксилография, 91х33 см

257. Гравюра Ляо Няньи "Ремонт шин". была представлена на 10-й Национальной художественной выставке. Собрание Харбинского художественного музея гравюры.

258. Фан Минь "Even-16", 2010 год. Литография 50×60 см

259. Гу Цзюйи "Я и мост Гонконг-Чжухай- Макао", 2018 год. Цифровая графика с использованием технологий искусственного интеллекта

260. Гу Цзюйи «Билет в книжную коллекцию родного города Ба Цзиня», 2018 год. Цифровая графика

261. Юй Сяодун «Фрагменты морских глубин», 2023. Цифровая графика

262. Юй Сяодун «Обратный путь в сумерках», 2023 год. Цифровая графика

263. Юй Сяодун «Дневник Хайинь», 2023 год. Цифровая графика

**插图目录**

1.《祇树给孤独园》唐代 咸通九年 出自敦煌藏经洞，现存英国国家图书馆

2.《大圣毗沙门天王像》后晋 开运四年 （公元 947 年） 现藏于法国巴黎国家博物馆

3.《西厢记》 明 陈洪绶 现藏于浙江图书馆

4. 黄新波的《卖血后》版画 31×22cm 1948 年 现收藏在中国美术馆

5. 陈铁耕《屠杀》16.2×14.2cm 1933 年

6. 春夜 力群 套色木刻 44cm×40cm 1962 年 现藏于中华艺术宫（上海美术馆）

7. 林聆《我们又胜了天》 15cm×44cm 套色木刻 1962 年

8. 夜诊 程勉 黑白木刻 57.5×62cm 1965 年 现藏于江苏省美术馆

9. 戴公望 边寨秋色 68cm×73cm 套色木刻 1976 年 现藏于中国版画博物馆

10.《不眠的大地》 宋源文 黑白木刻 80×43cm 1979 年 江苏省美术馆藏

11. 杨先让《抱佛脚的迦叶》黑白木刻 30.5×38.2cm 1979 现藏于深圳市公共文化艺术创作 中心（深圳画院)

12. 杨先让《崇高的友谊》黑白木刻 30×38.5cm 1978 年 曾在多个展览中展出，但并未明确指出它目前具体收藏在哪里

13. 杨先让《三猫图》黑白木刻 29.5×29.5cm 1980 年

14. 赵经寰《两个女孩》1981 年 入选英国第九届国际版画展

15. 赵经寰《朝鲜女孩》1981 年

16. 赵经寰《女大学生》42×32cm 1981 年

17. 赵经寰《行》42×32cm，1982 年 获第八届全国版画展优秀创作奖

18. 赵经寰《生态》丝网版混合技法 1985 年 收录在了《中国版画第八届全国版画展作 品选 1981-1983》这本书中。

19. 赵经寰《粉黛》65×47.5cm 1988 年 现藏于北京故宫博物院

20. 赵经寰《双美图》丝网版混合技法 1987 年 现藏于中国美术馆

21. 班苓《小溪之春》水印木刻 61x43cm 1984 年 获得全国第九届版画展的优秀创作奖

22. 班苓《野香流韵》木版水印 61x43 cm

23. 班苓 木版水印 《清荷》 46cmx45cm 1986 年 目前收藏在安徽省文史馆

24. 李宏仁《小花》石版 39×54cm 1990 年 在多个地方被收录，其中一处是在深圳市公共 文化艺术创作中心（深圳画院）的“版画 100-2020 年度典藏展”。

25. 李宏仁《旭日东升》石版 51×74cm 1983 年 现收藏在中央美术学院美术馆

26. 陈聿强 《 天下雄关 》 水印 木 刻 28.8×30.7cm 1981 年

27. 李宏仁《绿荫》套色石版 29×38cm 1994 年 现藏于中央美术学院美术馆

28. 陈聿强《幽泉》水印木刻 45.7×43.8cm 1982 年 被收录在了多个地方。该作品出 现在了深圳市公共文化艺术创作中心的“版画 100——2020 年度收藏作品展”，以及深圳市 TNT 当代艺术空间的“漂流的记忆”展览中。

29. 陈伟 《春天里》 版画 1982 年 收藏在黑龙江省美术馆

30. 马金明 春归 版画 1990 年 曾在大庆版画优秀作品展上展出过

31. 王家德 春韵 版画 1996 年 目前收藏于黑龙江省美术馆

32. 宋源文 春江雪 版画 1998 年 收录在了《新中国美术家·宋源文》这本书中。此外，该作品也被捐赠给了中央美术学院美术馆，并由该美术馆收藏。

33. 清明（黑白木刻）76x42 广军 1979 年 目前收藏在中国美术馆

34. 春耕（黑白木刻）59x46广军 1980年

35. 班苓 木版水印 《黄山魂 4》 44cmx45cm 2000 年 《十二生肖》系列、《黄山魂 4》 等，已被中国美术馆、文化部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆等机构收藏。

36. 班苓木版水 印《黄山魂3》68cmx44cm 1993

37. 班苓 木版水印《猴》39cmx36cm 1997 年 《十二生肖》系列，已被中国美术馆、文化 部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆所收藏

38. 班苓 木版水印《虎》39cmx36cm 1997 年 《十二生肖》系列，已被中国美术馆、文化 部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆所收藏

39. 班苓 木版水印《龙》39cmx36cm 1997 年《十二生肖》系列，已被中国美术馆、文 化部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆所收藏

40. 班苓 木版水印《牛》 39cmx36cm 1998 年 《十二生肖》系列，已被中国美术馆、文 化部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆所收藏

41. 班苓 木版水印《鼠》 39cmx36cm 1997 年 《十二生肖》系列，已被中国美术馆、文 部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆所收藏

42. 班苓 木版水印《羊》 39cmx36cm 1997 年 《十二生肖》系列，已被中国美术馆、文 化部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆所收藏

43. 班苓《湘西姊妹》木版水印 48 cm x 55 cm 2019 年

44. 苏 新 平 《 男人与马 》 63×53.5cm 石版画 1988 年

45. 苏新平《女人与牛》51×69cm 石 版 画 1988 年

46. 苏新平《飘动的白云之一》52.5×65.5cm 石版画 1988 年 目前收藏在中国美术馆

47. 苏新平《躺着的男人与远去的白马》62×50.5cm 石版画 1989 年 收录在中央美术学院版画作品中。

48. 苏新平《木桩与马》47×62cm 石版画 1989 年 曾在多个地方展出，包括石家庄美术馆

49. 苏新平《寂静的小镇之二》52×69cm 石版画 1991 年 目前收藏于中央美术学院美术馆

50. 苏新平《寂静的小镇之七》52×71cm 石版画 1992 年 目前收藏于淮安市美术馆

51. 苏新平《红之一》112×168cm（28×28cm×24）铜版画 2017 年 曾在多个地方展出，但并未明确指出其最终收藏地

52. 苏新平《荒原3号》300×200cm铜版画2017年

53. 苏新平《风景之一》66×33cm 铜版画 2020 年 收录在中央美术学院版画作品中。

54.《大荒原》版画 -石版 -苏新平《单幅作品》 51×64cm , 1988 年 收录在中央美术学院版画作品中。

55.《魔法之一》版画 -石版 -苏新平《单幅作品》 56×49cm , 2000 年 收录在中央美术学院版画作品中。

56.《行走的男人》版画 -石版 -苏新平《单幅作品》 50×64cm , 1990 年 收录在《苏新平石版画集》中。

57. 魏谦《胡杨林》铜 版 39.4×59.3cm 1993 年

58. 魏谦《生态的沉默》铜版 49.7×60.8cm 1996 年 在湖北省第九届美术作品展中获得了金牌奖。

59. 魏谦《移动的中国古代文字》丨铜版丨50.5×81cm丨1999年

60. 魏谦《海滩上的敦煌塔》丨铜版丨35×34cm丨1986年

61. 代大权《爱鸟的人》27x46cm丝网版画1996年

62. 代大权《游动》80x120cm 丝网版画 1997 年 收录在了《中国现代美术全集 版画 2》这本书中。

63. 代大权《幻想》70x51cm丝网版画1998年

64. 代大权《家》60x40cm丝 网版画1999年

65. 代大 权《 信天 游》40x20cm木刻2001年

66. 代大权《村官候选》木刻200x120cm 2001年

67. 代大权《来 自老百姓》180x140cm 木刻版画 2004 年

68. 代大权《挖掘机组》170x120cm 木刻 2007 年 收录在了《第十八届全国版画作品展览作品集》中

69. 代大权《凉山老妪》200x90cm木刻版 画 2008年

70. 代大权《百年之约》木刻 200x180cm 2009年

71. 代大权《父子》170x120cm 木刻版画 2011年

72. 代大权《信天游之二》木刻 160*180cm 2013 年

73. 代大权《红霞面店》套色木刻 50x100cm2014 年 出现在了《版画 100——2014 年度收 藏作品展》中，此外，代大权的个人作品集《清华美院教授|代大权版画作品》中也包含了这幅作品。

74. 代大权 《老师，生日快乐》120x240cm木刻版画 2017年

75. 代大权 《生命卫士》40x22cm 2019 年

76. 代大权《桃花源》木刻 90x90cm2019 年

77. 代大权《钗头凤》41cmX54cm木刻版画 2020 年

78. 代大权《雕虫小记》2022 年

79. 代大权《陌生的熟人》2022 年

80.《动静之间》 木刻手彩 121x72cm 2019 年 代大权 在 2019 年的"交融·共生"首 届中国-东盟美术作品双年展中被展出。也被收录在了清华大学美术学院的教师佳作赏析中。

81. 永恒的生命（黑白木刻）100x120 雷务武 2021 年 在 2023 年的第二十四届全国版画作品展中被选中并展出。

82. 阅读的仪式（黑白木刻）65x67 邹晓萍 2014 年

83. 山中 空地（黑白 木刻）82x60cm 邹晓萍 2019 年

84. 素素（黑白木刻）41x74朱健翔 2020 年

85. 基石（黑白木刻）66x180 朱健翔 2021 年

86. 广军《SoloDance 独 舞》铜版 59.3×79cm 2018 年

87. 广军《风情》 丝网版 69.8×65.2cm 2007 年 目前收藏在中国版画博物馆

88. 广军《行走》丝网版 92.9×55.9cm 2007 年 目前收藏在中国版画博物馆

89. 张 广 慧《云南景东秘境之二 ·黄草岭 》 套 色 木 刻 77×66cm 2006 年

90. 张广慧《造境系列山地之六》饾版木刻 95x150cm2020 年 目前收藏于神州版画博物馆

91. 张广慧 《造境系列存在》饾版木刻 150x220cm 2019-2021 年

92. 张广慧《造境系列北渚》饾版木刻 53x41cm1994-2021 年

93. 张广慧《LOST BUT NOT FORGOTTEN 》饾版木刻 150cm×220cm 2019 年

94. 张广慧《LOST》饾版木刻 150cm×220cm 2019 年 在湖北美术馆举办的“造境：张广 慧艺术展”。此外，湖北美术馆在 2022 年的收藏评审中也包含了张广慧的《LOST》版画。

95. 张广慧《存在》饾版木刻 150cm×220cm 2019 年

96. 张广慧《存在 2》饾版木刻 150cm×220cm 2019 年 在 2019 年被收录在“造境：张广 慧艺术展”艺术展览中。此外，他的作品也被收录在了中央美术学院图书馆的“版画作品库”中。

97. 张广慧《卡邦克尔伯格 》 饾版木刻 150cm×220cm 2016 年

98. 张广慧《清和月·巳时》饾版木刻 90cm×260cm 2015 年

99. 张广慧《清和月·午时》饾版木刻 90cm×260cm 2015 年

100. 张广慧《十二时辰·卯时》饾版木刻 66cm×77cm 2014-2021 年

101. 张广慧《十二时辰·巳时》饾版木刻 66cm×77cm 2014-2021 年

102. 张广慧《荒野五》饾 版木刻 120cm×55cm 2021 年

103. 张广慧《如是我闻 》饾版木刻 260cm×180cm 2011年

104. 钟有辉 《源之春》 版画 2011 年 收藏在黑龙江省美术馆中

105. 姜陆《空谷回音》丝网版画 93×71cm 2020 年l

106. 卢治平《流动的剪影之二》 丝网版画 46×102 cm 2023 年

107. 张敏杰《舞台系列 No.16——第 2022 乐章 》平版画 76X280cm 2019 年曾在 2022 年 1 月 21 日至 2022 年 2 月 15 日的“生命之光·2022 第九届中国北京国际美术双年展”中展出

108. 李全民《相说图之一》100x76cm 综合版画 2012 年

109. 张炼《珞珈·仲秋》丝网版画 90X60cm 2023 年 收录在了第十七届武汉美术作品年展中

110. 曹丹《游心澄怀》丝网版画 110x90cm2022 年

111. 文中言《 200608062008 钟 楼 》丝网版画 108x62.5cm 2020 年

112. 晁楣《第一道脚印》套色木刻 30×36cm 1960 年现收藏于中国美术馆113. 晁楣《黑土草原》套色木刻 26×36cm 1960 年 现收藏于中国美术馆

114. 晁楣《歇晌 》套色木刻 32×49cm 1960 年

115. 晁楣《麦收序曲》套色木刻 31×66cm 1961 年 现藏于中国艺术研究院图书馆

116. 晁楣《夏日》套色木刻 43×37cm 1961 年 目前收藏在中国艺术研究院图书馆

117. 晁楣《北方九月》 套色木刻 42×62cm 1963 年 现藏于中国美术馆

118. 晁楣《春回大地》套色木刻 39×47cm 1963 年 目前收藏在中国美术馆

119. 晁楣 《雁窝岛》套色木刻 43×60cm 1978 年

120. 晁楣《春醒 》套色木刻 37×68 cm 1979 年

121. 晁楣《长河行》套色木刻 41×62cm 1979 年 收录在了《国家美术作品收藏和捐赠系列 晁楣》这本书中

122. 晁楣《雪松》 套色木刻 41×67cm 1980 年 收录在了《国家美术作品收藏和捐赠系列 晁楣》这本书中，包括《雪松》在内的原作都收藏于中国艺术研究院图书馆

123. 晁楣《鸣春》套色木刻 46×52cm 1981 年 现藏于哈尔滨艺术宫版画博物馆

124. 晁楣《新居》套色木刻 38×54cm 1981 年目前收藏在菏泽市书画艺术博物馆

125. 晁楣《清风》套色木刻 46×54cm 1982 年 收录在了《国家美术作品收藏和捐赠系列 晁》这本书中

126. 晁楣《山坳》 套色木刻 54×68cm 1984 年 现藏于哈尔滨艺术宫版画博物馆

127. 晁楣《松谷》 套色木刻 60×83cm 1984 年 现藏于哈尔滨艺术宫版画博物馆

128. 晁楣 《路漫漫》 套色木刻 51×73cm 1986 年 收录在了《黑龙江版画家画库——晁楣 集》中，也收录在了《中国古代木刻与新兴木刻》（英文版）以及《晁楣版画近作集》中。

129. 晁楣 《留君不住》 套色木刻 54×52cm 1987 年 可能收藏在哈尔滨艺术宫版画博物馆中

130. 晁楣《云与影》套色木刻 57×67cm 1987 年 收录在了《黑龙江版画家画库 晁楣版画 近作集》和《国家美术作品收藏和捐赠系列：晁楣》

131. 晁楣《归宿》套色木刻 58×67cm 1988 年 收录在他的个人画集中。根据搜索结果，他的多部作品都被收录在了《黑龙江版画家画库 晁楣版画近作集》这本书中

132. 晁楣《极地》套色木刻 55×80cm 1995 年

133. 晁楣《惊蛰》套色木刻 56×56cm 1998 年 目前收藏于黑龙江省美术馆

134. 晁楣 《秋韵》套色木刻 56×56cm 1996 年 收录在了《国家美术作品收藏和捐赠系列：晁楣》这本书中，也被收录在《黑龙江版画家画库 晁楣版画近作集》中

135. 晁楣《天柱 》套色木刻 2001 年

136. 晁楣《绿风》套色木刻 2004 年 目前收藏于哈尔滨艺术宫版画博物

137. 晁楣《地久天长》丝网版画 60×120cm 2006 年 目前收藏于哈尔滨艺术宫版画博物馆

138. 张喜良《渔火》套色木刻 48×47cm 1981 年 藏于中国版画博物馆

139. 张喜良 《春雪》 版画 2000 年 目前收藏在黑龙江省美术馆

140. 郝伯义《乡情》 水印木刻 47×70cm 1983 年 目前收藏在中国版画博物馆

141. 郝伯义 《春流》 版画 38×48cm 1982 年 收录在了《郝伯义版画选》《北大荒风情版画选》这两本书中

142. 郝伯义 《春晖》 版画 50.5cm×60cm 1992 年 目前收藏在黑龙江省美术馆

143. 陈玉平 《春风吹又生》 版画 1998 年 获得了第十四届全国版画展铜奖 包括《春风吹又生》在内的多幅版画作品，都被中国美术馆等机构收藏

144. 陈玉平 《惊春》 版画 1986 年 目前收藏于黑龙江省美术馆

145. 陈玉平 《我的家在东北松花江上》套色木刻 1982 年 被收录在了多个地方。首先，它出现在了《2003 年北京国际版画双年展画集》中。此外，该作品也被收录在了《世界版画作品精选（2004 年挂历）》以及《中国当代实力派画家丛书—陈玉平》中。

146. 杜鸿年《春的喧闹》版画 68x39.2 cm 1972 年

147. 杜鸿年 《春晓》 版画 1981 年 收录在《杜鸿年版画集》中，也被展示在黑龙江省美术馆的馆藏作品中

148. 官厚生 《春歌》 套色木刻 1982 年 收录在了黑龙江省美术馆的馆藏作品中

149. 官厚　生《今又春风》套色　木刻 1980 年

150. 张祯麒 《早春》 套色木刻 55×41 cm 1996 年 收录在《黑龙江版画家画库·张祯麒版画集》，也被收录在《黑龙江版画家画库》中。

151. 刘德才《春喜》套色木刻 53cm×44cm 2008 年

152. 刘德才《春水吟》 套色木刻 92cm×132cm 2017 年 《春水吟》在内的多幅版画作品曾 在中国国家画院的展览中展出。此外，他的作品也被黑龙江版画博物馆收藏并展示。

153. 张路 《雨后》 套色木刻 50.5×27.5cm 1960 年 目前收藏在中国美术馆

154.王世敏 《回春》 版画 1988 年 目前收藏于黑龙江省美术馆

155. 刘春杰 《大野灵音》 版画 2001 年 收录在黑龙江省美术馆的馆藏作品中

156. 蒙希平《　春雁》水印 版画 50×73cm 2003 年

157. 黄泰华 《梦春》 版画 2015 年 收藏在黑龙江省美术馆

158. 宋雨树 《春的影子》 水印版画 66×96cm 2015 年 目前收藏在中国版画博物馆和黑龙 江美术馆等地

159. 周冬华 《吉春》 版画 2016

160. 杨凯生 刘英海 《春风》 版画 年代不详 黑龙江美术馆馆

161. 徐匡、阿鸽《主人》 版画 70×69.5cm 1978 年 目前收藏于中国美术馆

162. 洁白的哈达丨徐匡 | 中国 黑白木刻丨 65×88cm 丨 1984 年 目前收藏于中国美术馆

163. 李焕民《在那遥远的地方》59.7cm×51.3cm 1980 年 水印木刻 目前收藏于四川美术馆

164. 李焕民《换了人间》木版 1979 年 62x62cm 2008 年入藏中国版画博物馆

165. 牛文《草地新征》木刻 55.5×83.6cm 1980 年 目前收藏在中国美术馆和辽宁省博物馆

166. 牛文《东方红太阳升》木刻 30.5×32cm 1959 年 目前收藏在中国美术馆

167.《眺望》（黑白木刻）61x68康宁1998年

168.《镜中回眸 》（黑白木 刻）53x73.5 康宁 2012 年

169. 黄丕谟 水印木刻《钟山春晓》 49cm×60cm 1978 年 江苏省美术馆

170. 黄丕谟《春风春水江南》 水印木刻 45.5cm×59cm 1980 年 目前收藏于江苏省美术馆

171. 黄丕谟 1980 年作 《太湖水滟渔村处》 45x57cm 目前收藏在中国江苏省美术馆

172. 黄丕谟 1985 年作 《滟滟春波漾沃湖》 45x61cm 收藏在河北美术馆

173. 黄丕谟 1997 年作 宛宛小河盈盈水 39x57 水印木刻 目前收藏于江苏省美术馆

174.《巍巍长虹通万里》 黄丕谟 水印木刻 69×49cm 1971 年 江苏省美术馆藏

175. 杨春华 1999 年作红牡丹 40×55cm 水印版画

176. 杨春华 1999年作《黄牡 丹》40×55cm 水印版画

177. 杨春华 1999 年作 《紫牡丹》 40×55cm 在 2005 年的一次拍卖会上被展出并售出。

178. 金明华 1979 年作 《绍兴东湖》 46×40cm 藏于大英博物馆

179. 周炳辰 1982 年作 杏花春雨江南 68*68cm 被收藏在中南海

180. 翁承豪 1990 年作 《北塔秋色》 35.5*53cm 水印木刻 在 2005 年的一次拍卖会上被售出

181. 翁承豪 2003 年作 《水巷》 53.5×61cm 收录在了《苏州版画院作品选》和《苏州水印木刻集》这两本书中

182. 周一清 1999 年作 《山墙斜阳》 51.5×39.5cm 铜版画 曾在江苏嘉恒 2005 年的首届大型艺术品拍卖会上展出并成功拍卖。

183. 周一清 2004 年作 《燕国秋山》 46×39.5cm 铜版画 收录在《当代中国版画名家藏珍集（上下册）》中

184. 血寰——南京大屠杀（组画）程勉 黑白木刻 320×451cm 江苏省美术馆藏 2018 年

185. 刘波 1994 年作 《生命的映像 No.2》 44*59.5cm 丝网版画 分别收藏于深圳美术馆和瑞士私人手中

186. 刘波 1996 年作 《雪之二》 47*59.5cm 丝网版画 曾出现在多个展览和拍卖会上，并 被一些艺术机构和个人收藏。例如，在 2005 年的江苏嘉恒首届大型艺术品拍卖会上，这件作品被展出并拍卖。

187. 刘波 1998 年作 《远方》 47*59.5cm 丝网版画 该作品被广东省美术馆、江苏美术馆 以及上海私人收藏家收藏

188. 刘波 2005 年作《雨巷　　》47*59.5cm 丝网版画

189. 贺昆《微微清风暖》46cm×47cm 绝版套色木刻 1984 第一张绝版版画作品

190. 贺昆《秋歌-发白的土地》 绝版木刻 61×71cm 1989 年 目前收藏在中国美术馆

191.《南行记之 九-南疆风情图》60×90cm 2012 年贺昆

192.《南行记之六-愉悦的河塘》60×90cm 2012 年贺昆

193. 失落的土地之 一《迷惘》60×90cm 2013 年绝版木刻贺昆

194.《敞开的神山》60×90cm 2014 年贺昆

195. 家乡的风景之一《云山雾绕》 60×90cm 2014 年贺昆 在 2014 年被嘉德在线原创版画系列专题所收录

196.《冬日山色》 55×90cm 2016 年贺昆 收录在《我在——2017 中国版画艺术工作室联盟作品展》中

197. 贺昆《阳光照山谷》60×90cm 2017年

198.《回眸图》60×90cm 2017 年贺昆

199. 贺昆《希望的田野》60×90cm 2017 年

200. 李忠翔 《银色的梦》 套色木刻 52cm×52cm 1984 年 藏于中国美术馆

201. 李忠翔《海祭》水印木刻 49.4×75.3cm 1995 年 收录在了《版画 100——2020 年度收藏作品展》中

202. 李忠翔《月光曲》水印木刻 51.1×51.8cm 1985 年 被收藏在曲靖市美术馆

203. 张新予 朱琴葆《雪夜明灯》水印木刻 71.6cm×68.3cm 1977 年 江苏省美术馆藏

204. 郑旭《童年组画：童年·沙滩的回忆》绝版木刻

205. 郑旭《童年组画：童年·音乐的回忆》绝版木刻 1979 年

206. 郑旭《童年组画：童年· 仲夏的夜晚》绝版木刻

207.郝平《回音》 33cm×70cm 综合版水印 1986 中国版画博物馆收藏

208. 蒋铁峰 《两只小孔雀》22cm×21cm水印木刻 1974 年 藏于宁波美术馆

209.丁韶光《千里边疆广积粮》54cm×149cm水印木刻 1975 年

210. 贾国中 《春夜》 61cm×58cm 套色木刻 1979 年 收藏在中国美术馆

211. 朱维明《西双版纳 —— 可爱的故乡》57cm×57cm 水印木刻 1980 年

212. 钟振璋《边寨集市》60cm×52cm 黑白木刻 1980 年

213. 郭浩 、郭 巍《滇中古风组画之 一 》60×65cm 套色木刻 1990 年

214. 郭浩《镜像.5 》综合版画 120x90cm 2022 年

215. 卢汝能 《浪》 48cm×57cm 绝版套色木刻 1991 年 收录在《当代中国版画名家藏珍集（上下册）》中

216. 杨永胜《昆虫·之四》40cm×39cm 铜版（锌版）1991 年

217.李季《宠物系列》45cm×55cm 石版 2016 年

218. 陈光勇、张鸣 《时间的维度——渐行渐远》 270cm×210cm 丝网版 2018 年 2016 年国家艺术基金青年创作资助项目；2018 年中国版画年鉴收藏

219. 魏启聪《荒野星辰》70cm×90cm 绝版套色木刻 2021年

220. 古元《初春》31x42.5cm 1979 年 收录在《古元画集》中

221. 古元 《烧毁旧地契》28.5×19cm 1947 年 目前收藏在大英博物馆

222.《初踏黄金路》 油印套色木刻 54.2×49 李焕民 1963 年 目前收藏于中国美术馆

223. 2004-2010 年中国地区拍卖市场上现当代艺术类别成交额前 3 明的拍卖公司版画作品的成交数据表

224. 赵宗藻《冬至》1956 年

225. 李仲基 《诺山的舞蹈》 48cm×38cm 铜版 1990 年 1990 年第十届全国版画展·铜奖

226. 游宇《塘瓷——Red》86cm×118cm 水印木刻 2015 年 第六届中国-观澜国际版画双年展荣誉作品

227. 叶公贤《白族姑娘》24cm×39cm 水印木刻 1990 年日中艺术交流中心创作展·金奖

228. 陈永乐 《银果》 50cm×53cm 套色木刻 1989 1989 年第七届全国美展·铜奖 被东京 都町田立国际版画美术馆收藏

229. 彭晓 《金孔雀的故乡》 38cm×113cm 黑白木刻 1983 第八届全国版画展·优秀作品奖

230.史一《灵之祭III·躯壳》58cm×65cm 黑白木刻 1994 1994 年第十二届全国版画展·铜奖

231. 李成忠 《红土地》 60cm×60cm 绝版套色木刻 1996 1996 年第十三届全国版画作品展·银奖 收录在了《中国美术 版画篇 中国版画百年展（1900-2000）（十）1994-1999》这本书中

232. 肖江 《边地牧猫》 85cm×85cm 黑白木刻 2018 2019 年入选第十三届全国美展 在 2019 年被收录于第十三届全国美术作品展览

233.李忠翔 《心中的歌》 59cm×48cm 水印木刻 1979 年 入选第六届全国版画展；1981年中国木刻五十年展（法国） 收藏在中国美术馆、北京人民大会堂等地

234. 郑旭《染·拉祜风情之一》58cm×70cm 绝版套色木刻 1984 第七届全国美展·金奖

235. 郝平 《古瓶系列-故鉴图》 68cm×45cm 绝版套色木刻 1996 年 1996 年第十三届全国版画作品展·金奖 收藏在中国美术馆

236. 李秀 《毕业归来》 85cm×71cm 套色木刻 1976 年 1979 年入选第六届全国版画展 目前收藏于 曲艺版画馆

237. 王冬明 《秋千》 84cm×45cm 绝版套色木刻 1988 年 1989 年第七届全国美展·铜奖 目前收藏 于云南美术馆

238. 毛祥彦 《啄木郎印象·绣花鞋》 113cm×80cm 绝版套色木刻 2018 年入选国家艺术基金 2019 人才培养成果运用作品

239. 李传康 《草原晨曦》 75cm×120cm 绝版套色木刻 2019 第十三届全国美展·进京作品

240. 梁栋《晚归》1980年

241.梁栋《渔汛时节》1979 年

242. 宋源文《晨光》46cm×73cm 黑白木刻 2003年

243. 宋源文 《飞越》 85cm×180cm 黑白木刻 2015 年

244. 广军《英雄》版画 22×80cm 2018

245.广军《节日小街》版画 122×80cm 2018 年

246. 广军 《夜场二》版画 122×80cm 2018 年

247.《圆融 No.1》陈琦 2023 水印木刻158x89cm

248.《圆融 No.2》陈琦 2023 年 水印木刻 472x186cm

249.《京华春绿》 张佩义 1992 水印木刻 56cm x 74cm

250.《驯鹿之乡》张佩义 1986 水印木刻 70x69cm

251. 丝网版画 -华绍莹 -《非系列作品》 56.5x58cm , 2010

252.《东方文化名湖——西湖申遗成功》 于洪 版画 166cm×40cm×11

253. 徐宝中《四季组画之三·秋水》铜 版 2015年

254. 张宝国《生存状态5》综合版2016 年

255. 李宝　泉《 远方的记忆 》铜版2015 年

256.邵 常 我 要 飞 得 更 高 之 木 刻91X33cm 2011年

257. 廖念一 《补胎》 丝网版画 入选了第十届全国美展，并被哈尔滨版画艺术馆收藏

258. 范敏 《偶-16》 石版画（油底技法） 50×60cm 2010 年

259. 辜 居 一《 我 与 港 珠 澳 大 桥 》人 工 智 能 绘 画　2018 年

260. 辜居一数码版画《巴金故居藏书票》2018 年

261. 于晓冬，《来自深海的碎片》，数字版画，2023 年

262. 于晓冬，《暮霭下的归途》，数字版画，2023 年

263. 于晓冬，《海垠日记》，数码版画，2023 年

**Происхождение и развитие современной китайской гравюры**



Ил.1. «Единственное дерево дает одинокий сад» Династия Тан, 9-й год правления Сяньтуна.

1.《祇树给孤独园》唐代 **咸通九年 出自敦煌藏**经洞，现存英国**国家**图书馆



Ил.2. «Портрет Небесного царя Вайшраваны» Четвертый год Кайюня в династии Поздняя Цзинь (947 г. н. э.)

2.**《大圣毗沙门天王像》后晋 开运四年** （公元 947 年） 现**藏于法国巴黎国家博物**馆

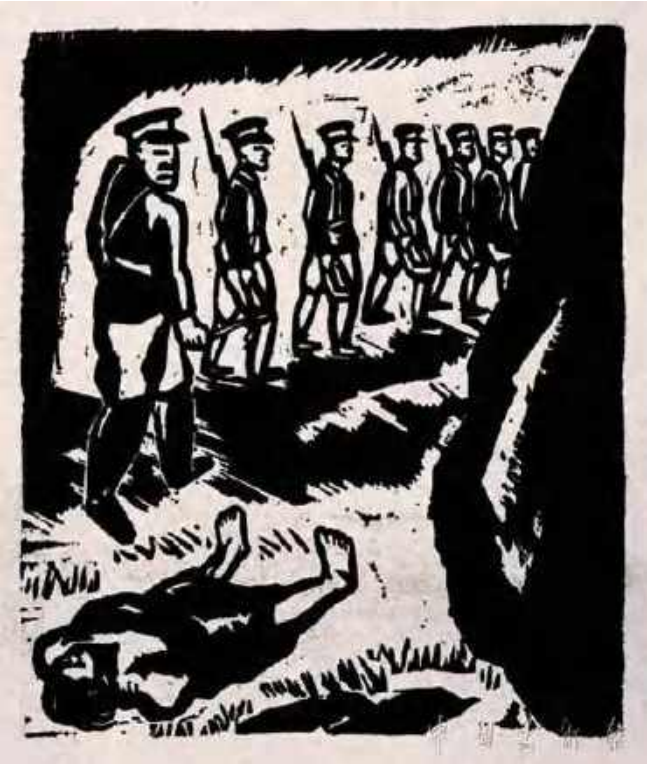


Ил.3. «Западный флигель» Династия Мин. Чэнь Хуншоу
3.《西厢记》 明 陈洪绶 现藏于浙江图书馆

**Печатная графика периода Китайской Народной Республики (1949 – 1966)**



Ил.4. Хуан Синьбо «После продажи крови», 1948 год. 31×22 см
4. 黄新波的《卖血后》版画 31×22cm 1948 年 现收藏在中国美术馆



Ил.5. Чэнь Тьеген «Резня», 1933год. Ксилография, 16.2×14.2 см

5. 陈铁耕《屠杀》16.2×14.2cm 1933 年



Ил.6. Ли Цюнь, «Весенняя ночь», 1962 год. Цветная ксилография, 44x40 см

6. 春夜 力群 套色木刻 44cm×40cm 1962 年 现藏于中华艺术宫（上海美术馆）



Ил.7. Линь Лин, «Мы снова победили стихию», 1962 год. Цветная ксилография, 15x44 см

7. 林聆《我们又胜了天》 15cm×44cm 套色木刻 1962 年



Ил.8. Чэн Мянь «Ночной осмотр», 1965 год. Ксилография, 57.5×62 см

8. 夜诊 程勉 黑白木刻 57.5×62cm 1965 年 现藏于江苏省美术馆

**Китайская печатная графика периода Политики реформ и открытости**



Ил.9. Дай Гунван «Осенний пейзаж у пограничной крепости», 1976 год. Цветная ксилография, 68х73 см

9. 戴公望 边寨秋色 68cm×73cm 套色木刻 1976 年 现藏于中国版画博物馆



Ил.10. Сун Юаньвэнь «Незасыпающая планета», 1979 год. Черно-белая гравюра. Коллекция художественной галереи провинции Цзянсу

10. 《不眠的大地》 宋源文 黑白木刻 80×43cm 1979 年 江苏省美术馆藏




Ил.11. Ян Сяньжань «Обнимающий ноги Будды Махакашьяпа», 1979 год. Черно-белая ксилография, 30,5x38,2 см

11. 杨先让《抱佛脚的迦叶》黑白木刻 30.5×38.2cm 1979 现藏于深圳市公共文化艺术创作中心（深圳画院）



Ил.12. Ян Сяньжань «Благородная дружба», 1978 год. Черно-белая ксилография, 30x38.5 см

12. 杨先让《崇高的友谊》黑白木刻 30×38.5cm 1978 年曾在多个展览中展出，但并未明确指出它目前具体收藏在哪里



Ил.13. Ян Сяньжань «Три кота», 1980 год. Черно-белая ксилография, 29,5х29,5 см

13. 杨先让《三猫图》黑白木刻 29.5×29.5cm 1980 年



Ил.14. Чжао Цзинхуань «Две девочки», 1981 год

14. 赵经寰《两个女孩》1981 年 入选英国第九届国际版画展



Ил.15. Чжао Цзинхуань «Корейская девочка», 1981 год

15. 赵经寰《朝鲜女孩》1981 年



Ил.16. Чжао Цзинхуань «Студентки», 1981 год. 42×32 см

16. 赵经寰《女大学生》42×32cm 1981 年



Ил.17. Чжао Цзинхуань «Ряд», 1982 год. 42×32 см

17. 赵经寰《行》42×32cm, 1982 年获第八届全国版画展优秀创作奖



Ил.18. Чжао Цзинхуань «Экология», 1985 год. Смешанная техника с применением шелкографии

18. 赵经寰《生态》丝网版混合技法 1985 年收录在了《中国版画第八届全国版画展作品选 1981-1983》这本书中。




Ил.19. Чжао Цзинхуань «Пудра и краска», 1988 год. 65x47.5 см

19. 赵经寰《粉黛》65×47.5cm 1988 年 现藏于北京故宫博物院



Ил.20. Чжао Цзинхуань «Две красавицы», 1987 год. Смешанная техника с применением шелкографии

20. 赵经寰《双美图》丝网版混合技法 1987 年 现藏于中国美术馆



Ил.21. Бань Лин «Весенний ручей», 1984 год. Акватипия, 61х43 см

21. 班苓《小溪之春》水印木刻 61x43cm 1984 年 获得全国第九届版画展的优秀创作奖



Ил.22. Бань Лин, «Весенний ручей», 1984 год. Акватипия, 61х43 см

22. 班苓《野香流韵》木版水印 61x43 cm



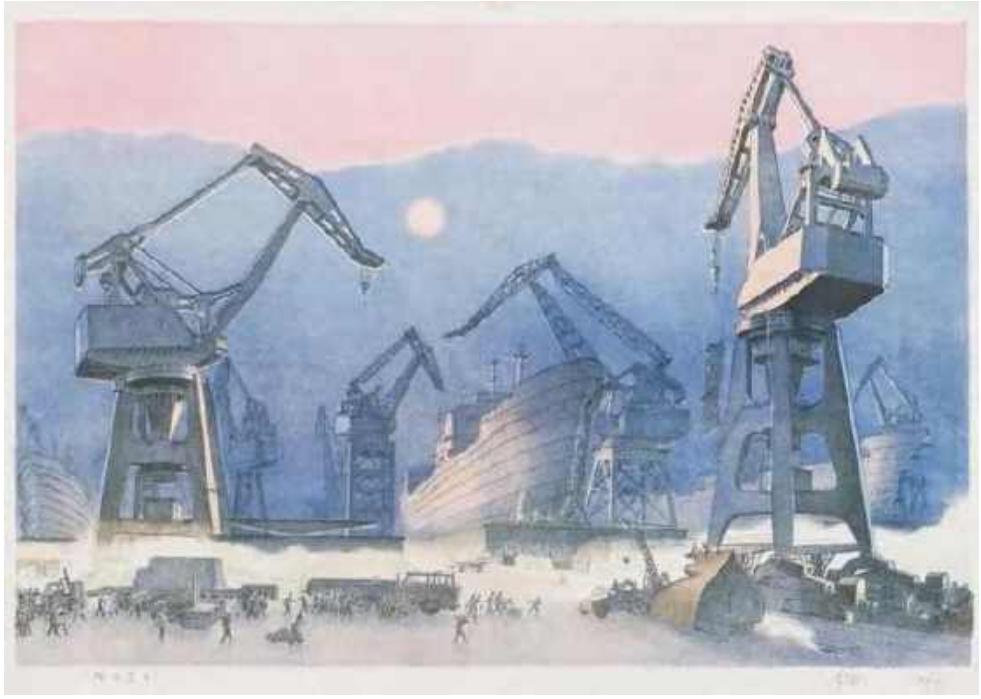
Ил.23. Бань Лин, «Чистый лотос», 1986 год. Акватипия, 46x45 см

23. 班苓 木版水印 《清荷》 46cmx45cm 1986 年 目前收藏在安徽省文史馆



Ил.24. Ли Хунжэнь «Цветочек», 1990 год. Литография, 39x54 см

24. 李宏仁《小花》石版 39×54cm 1990 年 在多个地方被收录，其中一处是在深圳市公共 文化艺术创作中心（深圳画院）的“版画 100-2020 年度典藏展”。



Ил.25. Ли Хунжэнь «Утро новой жизни», 1983 год. Литография, 51x74 см

25. 李宏仁《旭日东升》石版 51×74cm 1983 年 现收藏在中央美术学院美术馆



Ил.26. Чэнь Юйцян «Застава Поднебесной», 1981 год. Акватипия с деревянного клише, 28,8x30.7 см

26. 陈聿强 《 天下雄关 》 水印 木 刻 28.8×30.7cm 1981 年



Ил.27. Ли Хунжэнь «Тенистая листва», 1994 год. Цветная литография, 29x38 см

27. 李宏仁《绿荫》套色石版 29×38cm 1994 年 现藏于中央美术学院美术馆



Ил.28. Чэнь Юйцян «Темный источник», 1982 год. Акватипия с деревянного клише, 45,7x43,8 см

28. 陈聿强《幽泉》水印木刻 45.7×43.8cm 1982 年 被收录在了多个地方。该作品出 现在了深圳市公共文化艺术创作中心的“版画 100——2020 年度收藏作品展”， 以及深圳市 TNT 当代艺术空间的“漂流的记忆”展览中。



Ил.29. Чэнь Вэй «Весной», 1982 год. Гравюра

29. 陈伟 《春天里》 版画 1982 年 收藏在黑龙江省美术馆



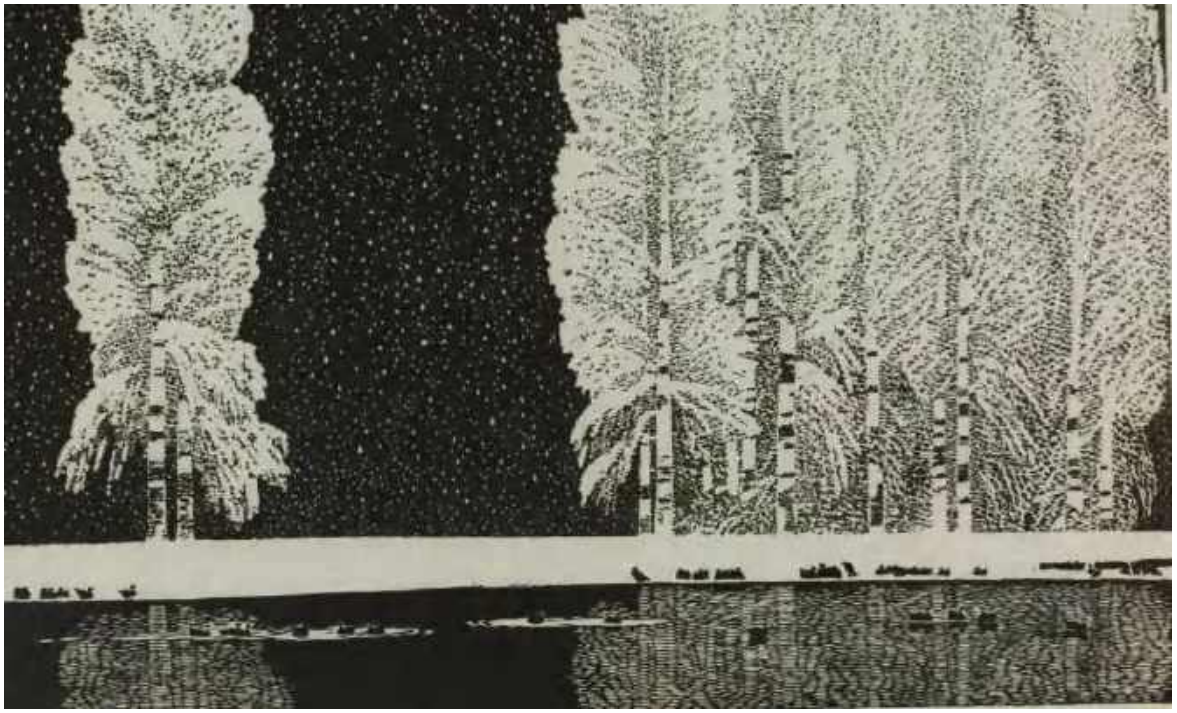
Ил.30. Ма Цзиньмин, «Приход весны», 1990 год. Гравюра

30. 马金明 春归 版画 1990 年 曾在大庆版画优秀作品展上展出过



Ил.31.Ван Цзядэ «Весенняя мелодия», 1996 год. Гравюра

31. **王家德 春韵 版画** 1996 **年 目前收藏于黑**龙江省美术馆



Ил.32. Сун Юаньвэнь «Весенний снег над рекой», 1998 год. Гравюра

32. **宋源文 春江雪 版画** 1998 **年 收**录在了《新中国美术家·**宋源文**》这本书中。**此外**，该作品也被捐赠给了中央美术学院美术馆，并由该美术馆收藏。



Ил.33.Гуан Цзюнь «Цинмин», 1979 год. Черно-белая ксилография, 76x42 см

33. 清明（黑白木刻）76x42 广军 1979 年 目前收藏在中国美术馆



Ил.34. Гуан Цзюнь «Весенняя вспашка», 1980 год. Черно-белая ксилография, 59x46 см

34. 春耕（黑白木刻）59x46广军 1980年

Гуан Цзюнь. В 1959 году поступил в Центральную Академию художеств, где изучал искусство гравюры. Через три года был принят на работу в мастерскую Хуана Юнъюя. В 1964 году окончил Центральную Академию художеств. В 1978 году поступил в аспирантуру, где также исследовал искусство гравюры под научным руководством г-на Ли Хуа. В 1980 году был приглашен на работу преподавателем факультета графики. В настоящее время является почетным преподавателем Академии художеств.

**Художественные особенности современной китайской гравюры: диалог с актуальными тенденциями мирового искусства**



Ил.35. Бань Лин «Душа горы Хуаншань -4», 2000 год. Акватипия с деревянного клише, 44x45 см

35. 班苓 木版水印 《黄山魂 4》 44cmx45cm 2000 年 《十二生肖》系列、《黄山魂 4》 等，已被中国美术馆、文化部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆等机构收藏。



Ил.36.Бань Лин «Душа горы Хуаншань -3», 1993 год. Акватипия с деревянного клише, 68x44 см

36. 班苓木版水 印《黄山魂3》68cmx44cm 1993



Ил.37. Бань Лин «Обезьяна», 1997 год. Акватипия с деревянного клише,39x36 см
37. 班苓 木版水印《猴》39cmx36cm 1997 年 《十二生肖》系列，已被中国美术馆、文化 部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆所收藏



Ил.38.Бань Лин «Тигр», 1997 год. Акватипия с деревянного клише, 39x36 см

38. 班苓 木版水印《虎》39cmx36cm 1997 年 《十二生肖》系列，已被中国美术馆、文化 部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆所收藏



Ил.39. Бань Лин «Дракон», 1997 год. Акватипия с деревянного клише, 39х36 см

39. 班苓 木版水印《龙》39cmx36cm 1997 年《十二生肖》系列，已被中国美术馆、文 化部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆所收藏



Ил.40. Бань Лин «Корова», 1998 год. Акватипия с деревянного клише,39х36 см,

40. 班苓 木版水印《牛》 39cmx36cm 1998 年 《十二生肖》系列，已被中国美术馆、文 化部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆所收藏



Ил.41. Бань Лин «Мыши», 1997 год. Акватипия с деревянного клише, 39х36 см

41. 班苓 木版水印《鼠》 39cmx36cm 1997 年 《十二生肖》系列，已被中国美术馆、文 部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆所收藏

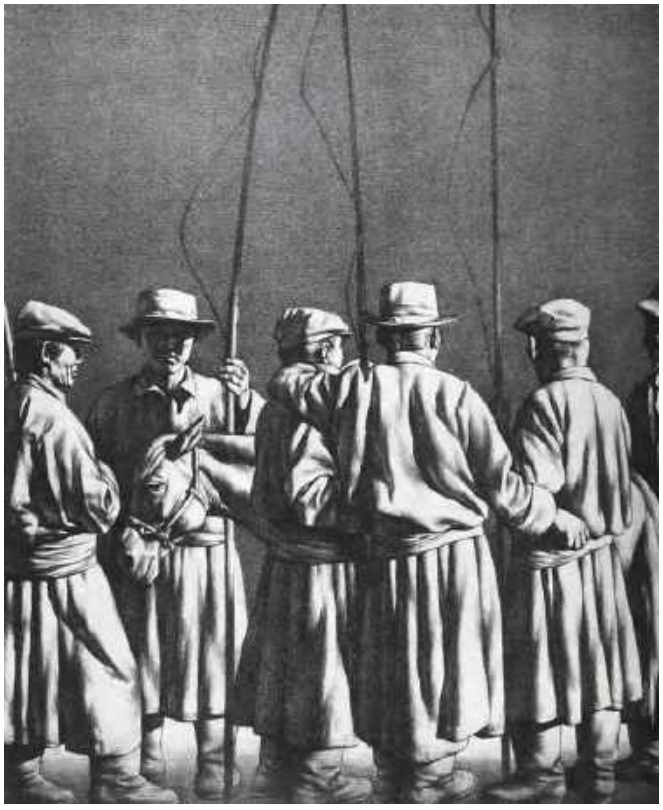


Ил.42. Бань Лин «Баран», 1997 год. Акватипия с деревянного клише, 39х36 см

42. 班苓 木版水印《羊》 39cmx36cm 1997 年 《十二生肖》系列，已被中国美术馆、文 化部对外交流艺术中心、四川神州版画博物馆所收藏



Ил.43.Бань Лин «Хунаньские сестры», 2019 год. Акватипия с деревянного клише, 48x55 см
43. 班苓《湘西姊妹》木版水印 48 cm x 55 cm 2019 年



Ил.44.Су Синьпин «Мужчины и лошадь», 1988 год. Литография, 63x53.5 см
44. 苏新平《男人与马》 63×53.5cm 石版画 1988 年



Ил.45. Су Синьпин «Женщины и корова», 1988 год. Литография, 51x69 см
45. 苏新平《女人与牛》51×69cm 石 版 画 1988 年

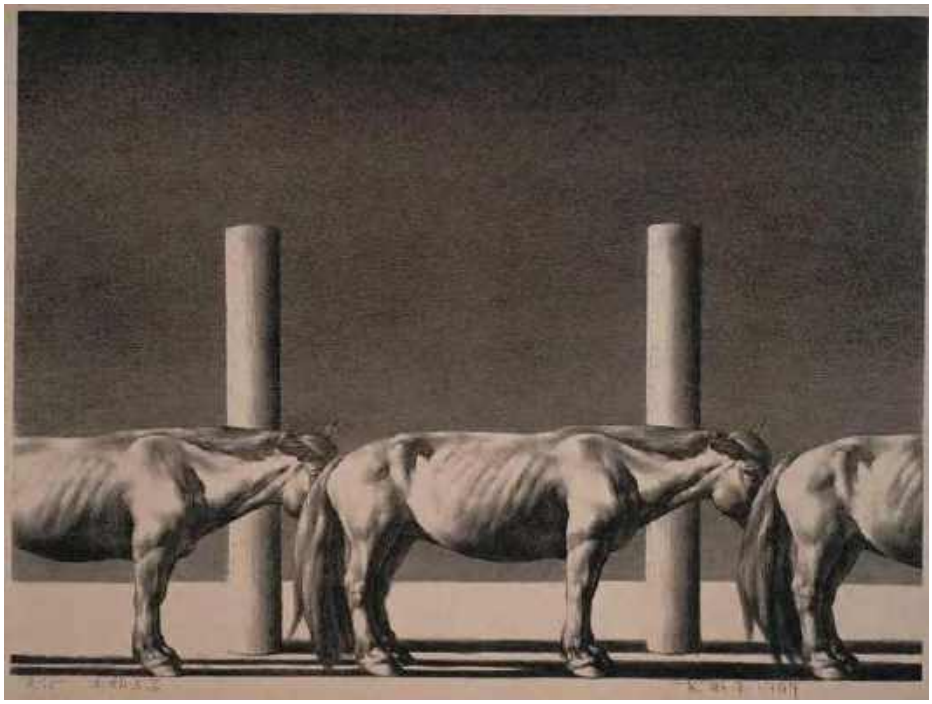


Ил.46. Су Синьпин, «Колышущеся белые облака-1», 1988 год. Литография, 52,5x65,5 см

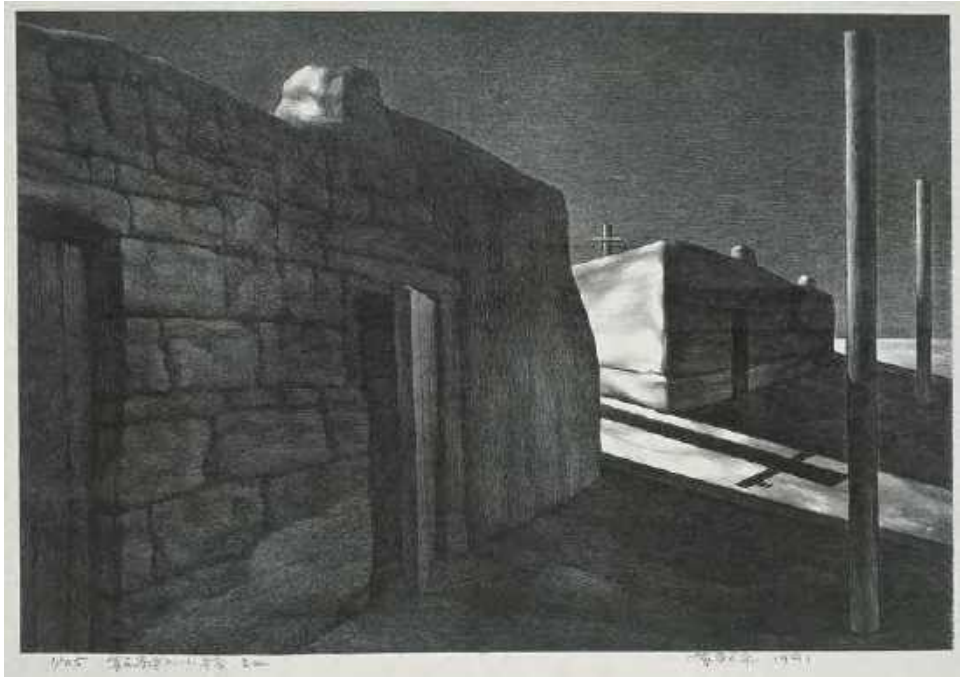
46. 苏新平《飘动的白云之一》52.5×65.5cm 石版画 1988 年 目前收藏在中国美术馆



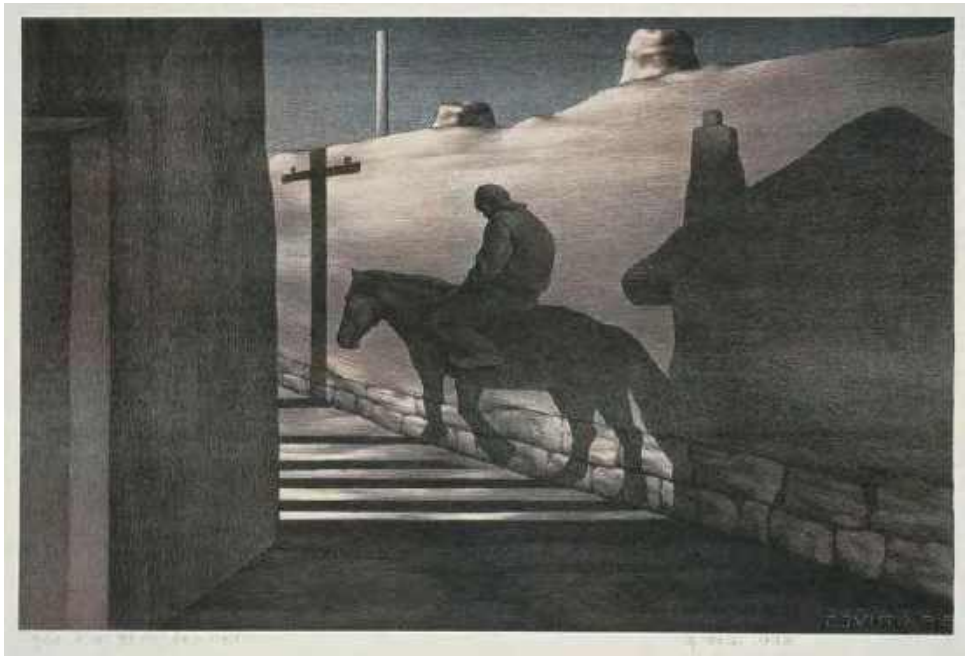
Ил.47. Су Синьпин «Лежащий мужчина и уходящая лошадь», 1989 год. Литография, 62x50,5 см
47. 苏新平《躺着的男人与远去的白马》62×50.5cm 石版画 1989 年 收录在中央美术学院版画作品中。



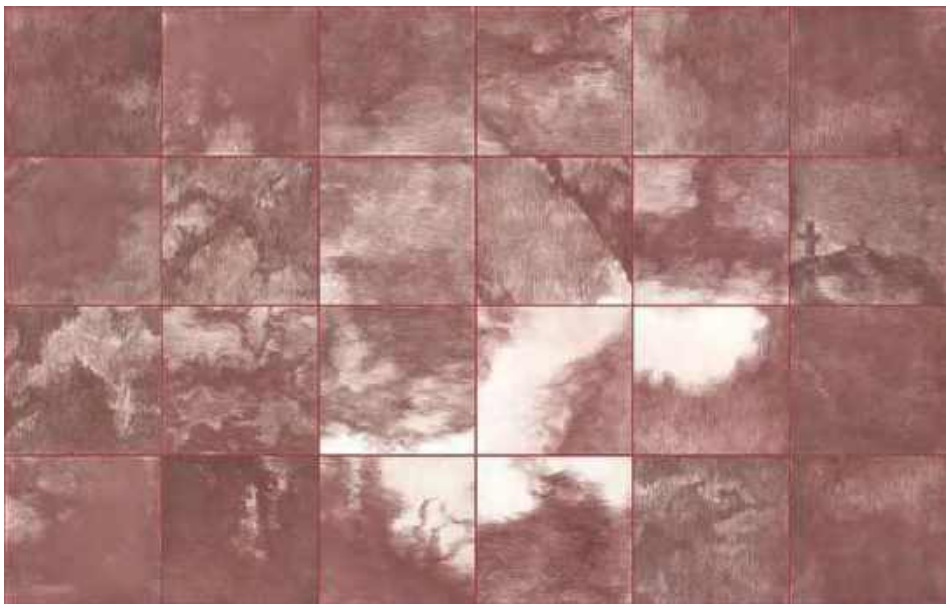
Ил.48. Су Синьпин «Деревянные столбы и лошади», 1989 год. Литография, 47x62 см
48. 苏新平《木桩与马》47×62cm 石版画 1989 年 曾在多个地方展出，包括石家庄美术馆



Ил.49. Су Синьпин «Одинокий поселок-2», 1991 год. Литография, 52х69 см
49. 苏新平《寂静的小镇之二》52×69cm 石版画 1991 年 目前收藏于中央美术学院美术馆



Ил.50. Су Синьпин «Одинокий поселок-7», 1992 год. Литография, 52х71 см
50. 苏新平《寂静的小镇之七》52×71cm 石版画 1992 年 目前收藏于淮安市美术馆



Ил.51. Су Синьпин «Красный-1», 2017 год. Гравюра на меди, 112x168 см (28×28×24 см)
51. 苏新平《红之一》112×168cm（28×28cm×24）铜版画 2017 年 曾在多个地方展出，但并未明确指出其最终收藏地



Ил.52. Су Синьпин «Пустошь-3», 2017 год. Гравюра на меди, 300x200 см
52. 苏新平《荒原3号》300×200cm铜版画2017年



Ил.53. Су Синьпин «Пейзаж-1», 2020 год. Гравюра на меди, 66х33 см

53. 苏新平《风景之一》66×33cm 铜版画 2020 年 收录在中央美术学院版画作品中。



Ил.54. Су Синьпин «Большая пустыня», 1988 год. «Одинарные произведения», литография, 51х64 см

54.《大荒原》版画 -石版 -苏新平《单幅作品》 51×64cm , 1988 年 收录在中央美术学院版画作品中。



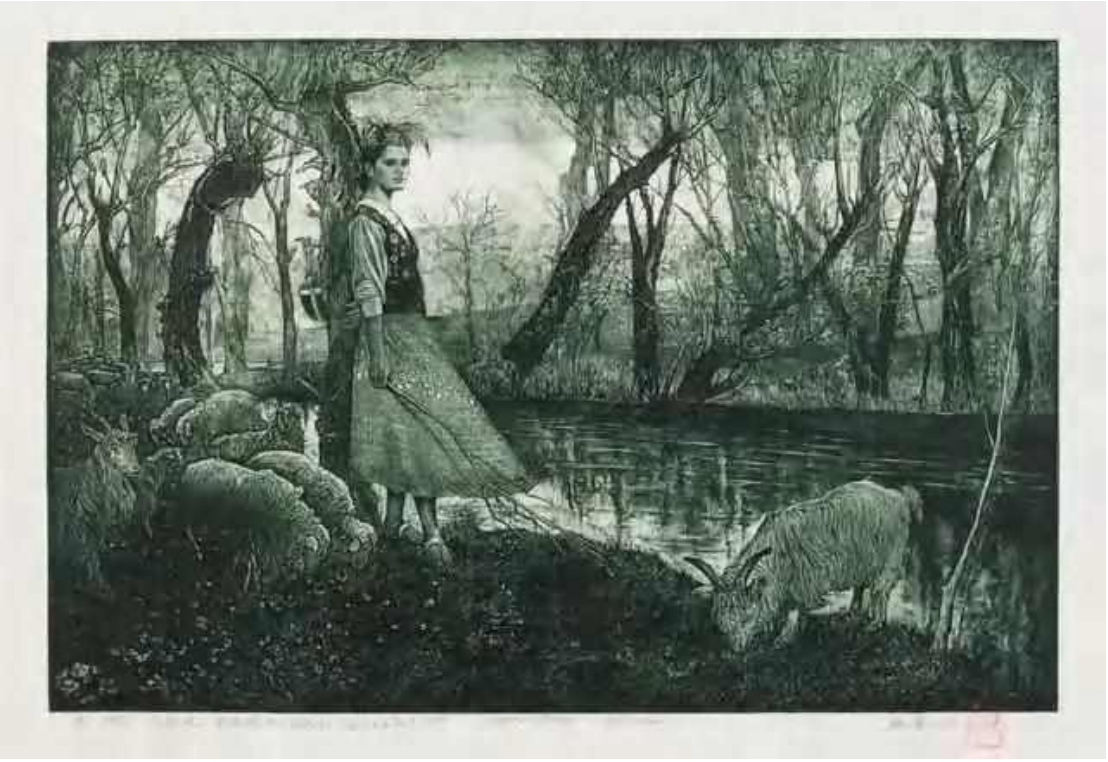
Ил.55. Су Синьпин «Колдовство-1», 2000 год. «Одинарные произведения», литография, 56х49 см

55.《魔法之一》版画 -石版 -苏新平《单幅作品》 56×49cm , 2000 年 收录在中央美术学院版画作品中。



Ил.56. Су Синьпин «Идущий мужчина», 1990 год. «Одинарные произведения», литография, 50x64 см

56.《行走的男人》版画 -石版 -苏新平《单幅作品》 50×64cm , 1990 年收录在《苏新平石版画集》中。



Ил.57. Вэй Цянь «Тополиная роща», 1993 год. Офорт, 39,4x59,3 см

57. 魏谦《胡杨林》铜 版 39.4×59.3cm 1993 年



Ил.58. Вэй Цянь «Молчание природы», 1996 год. Офорт, 49.7x60.8 см
58. 魏谦《生态的沉默》铜版 49.7×60.8cm 1996 年 在湖北省第九届美术作品展中获得了金牌奖。



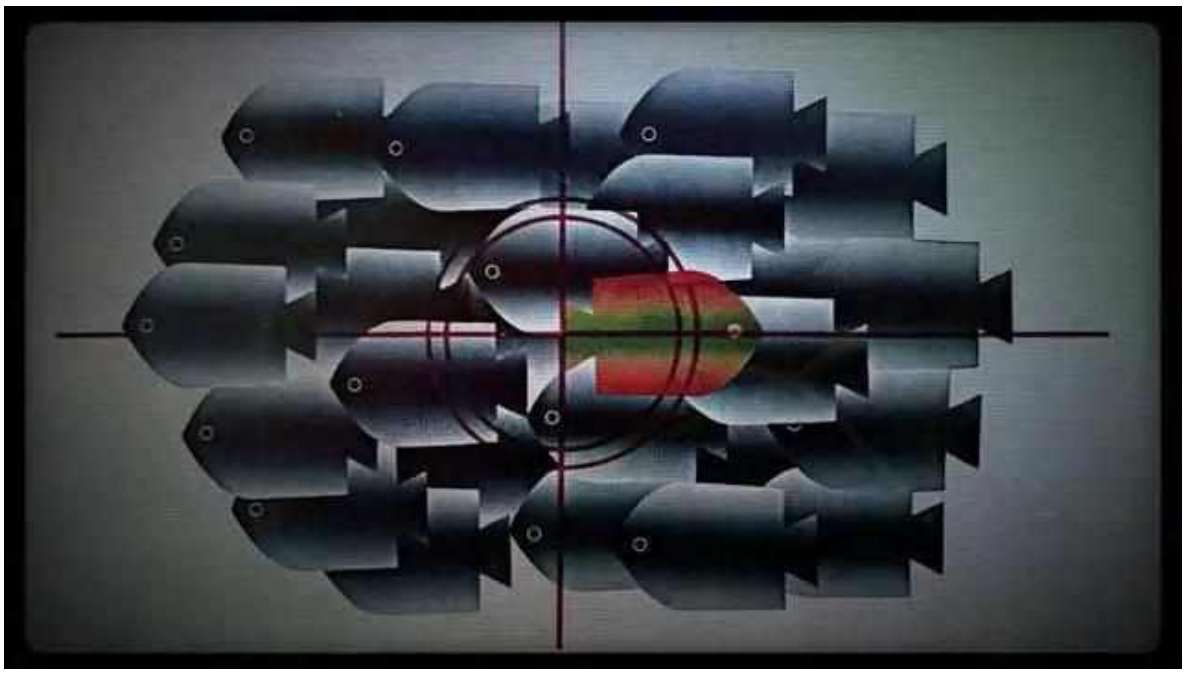
Ил.59. Вэй Цянь «Перемещение китайских древних иероглифов», 1999 год. Офорт, 50,5x81 см
59. 魏谦《移动的中国古代文字》丨铜版丨50.5×81cm丨1999年



Ил.60. Вэй Цянь «Дуньхуанская пагода на пляже», 1986 год. Офорт, 35×34 см
60. 魏谦《海滩上的敦煌塔》丨铜版丨35×34cm丨1986年



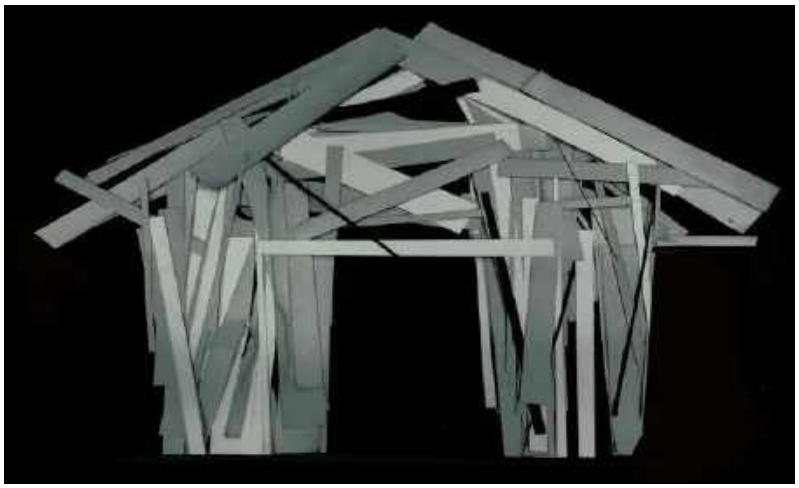
Ил.61. Дай Дацюань «Любитель птиц», 1996 год. Шелкография, 26x46 см
61. 代大权《爱鸟的人》27x46cm丝网版画1996年



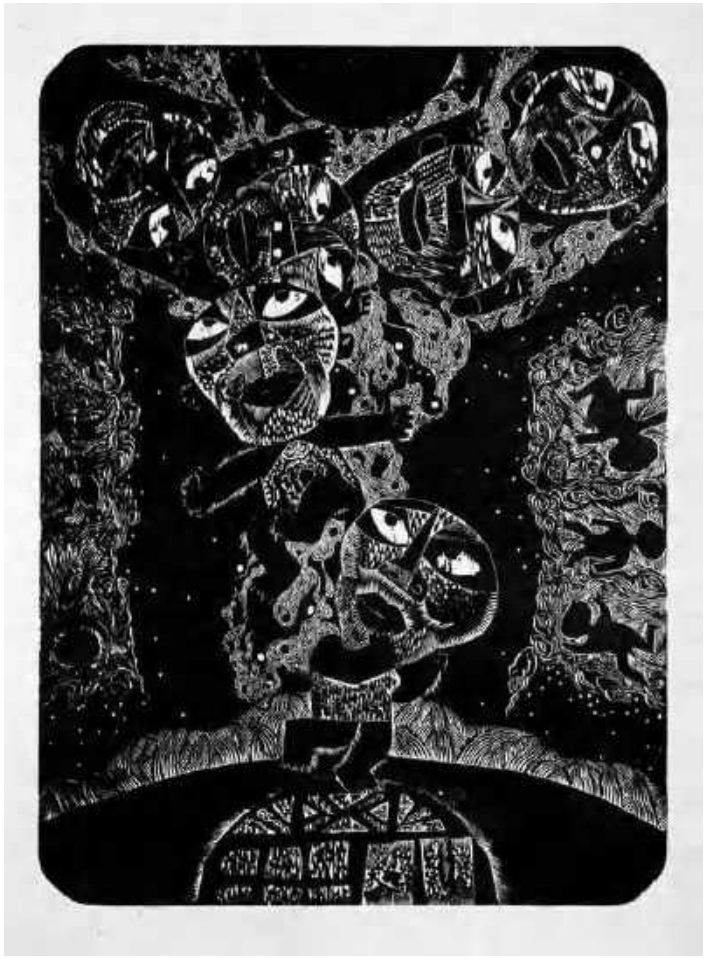
Ил.62. Дай Дацюань «Плавание», 1997 год. Шелкография, 80x120 см
62. 代大权《游动》80x120cm 丝网版画 1997 年 收录在了《中国现代美术全集 版画 2》这本书中。



Ил.63. Дай Дацюань «Мечты», 1998 год. Шелкография, 70x51 см
63. 代大权《幻想》70x51cm丝网版画1998年



Ил.64. Дай Дацюань «Дом», 1999 год. Шелкография, 60x40 см
64. 代大权《家》60x40cm丝　　网版画1999年

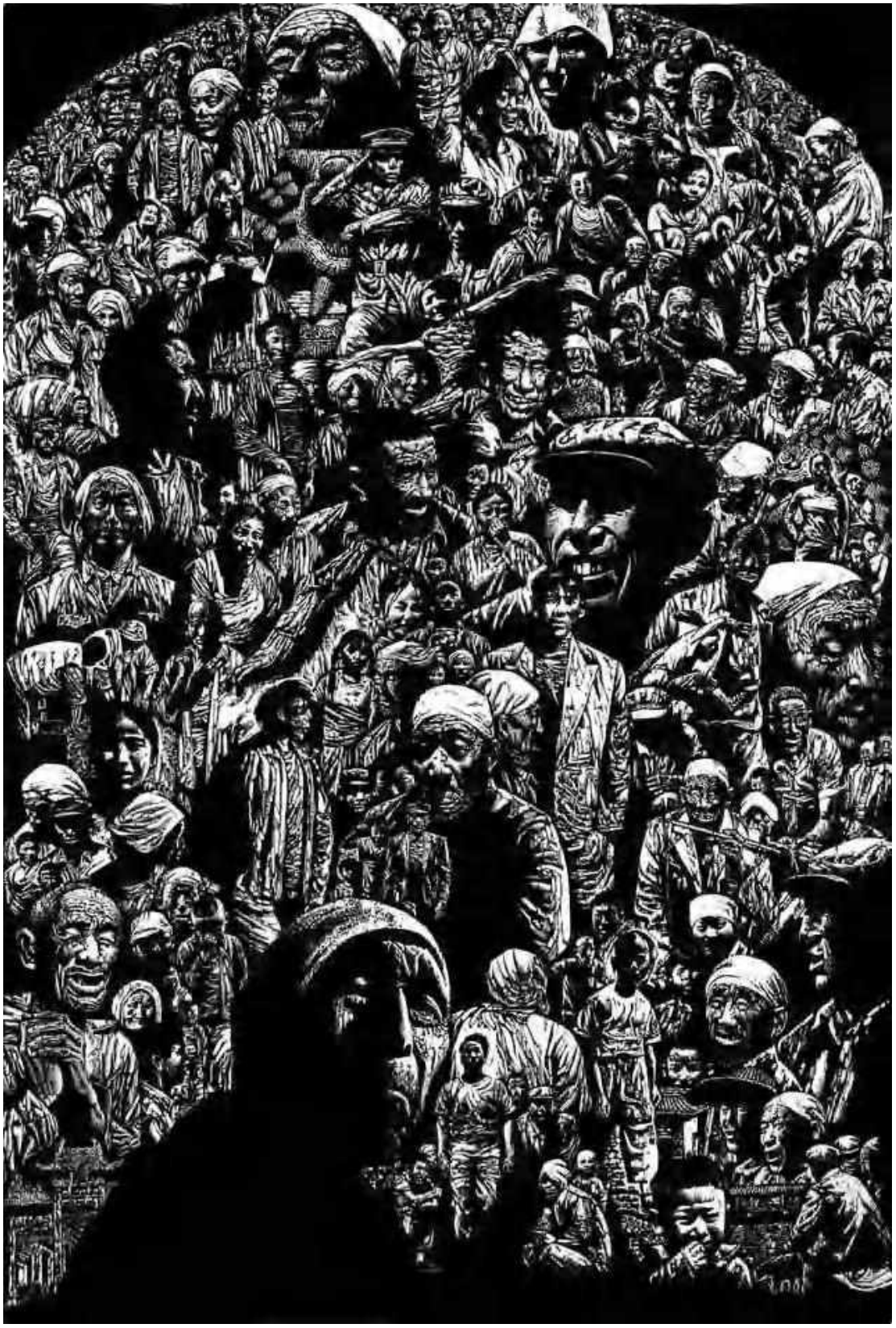


Ил.65. Дай Дацюань «Синьтянью», 2001 год. Ксилография, 40x20 см
65. 代大　权《 信天 游》40x20cm木刻2001年



Ил.66. Дай Дацюань «Назначение сельского чиновника», 2001 год. Ксилография, 200x120 см

66. 代大权《村官候选》木刻200x120cm 2001年



Ил.67. Дай Дацюань «Из простого народа», 2004 год. Ксилография, 180x140 см

67. 代大权《来 自老百姓》180x140cm 木刻版画 2004 年

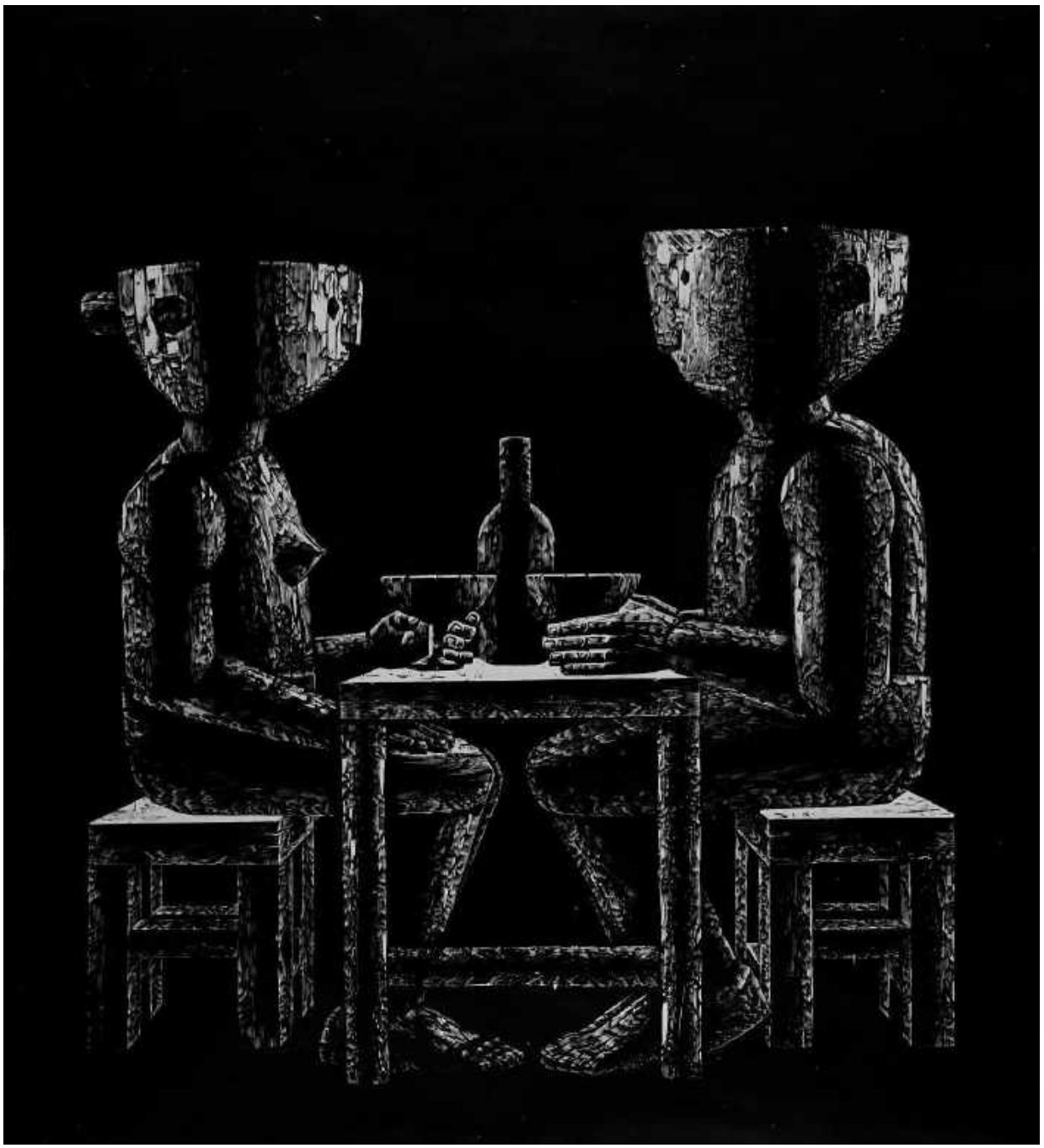


Ил.68. Дай Дацюань «Экскаваторщики», 2007 год. Ксилография, 170x120 см
68. 代大权《挖掘机组》170x120cm 木刻 2007 年 收录在了《第十八届全国版画作品展览作品集》中

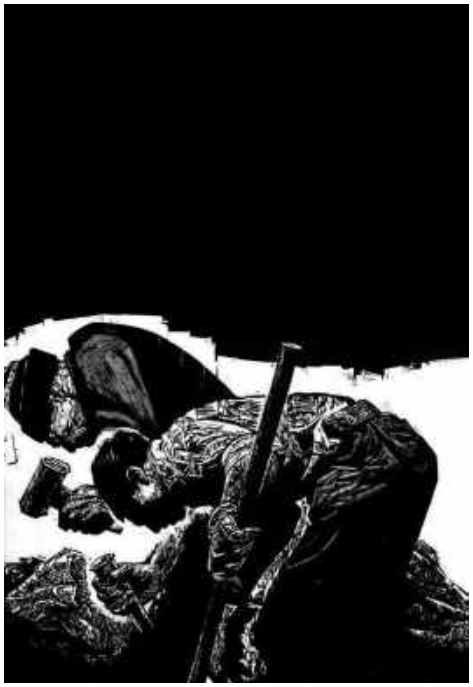


Ил.69. Дай Дацюань «Пожилая женщина из Ляншаня», 2008 год. Ксилография, 200x90 см

69. 代大权《凉山老妪》200x90cm木刻版 画 2008年



Ил.70. Дай Дацюань «Брачный контракт», 2009 год. Ксилография, 200x180 см
70. 代大权《百年之约》木刻 200x180cm 2009年



Ил.71. Дай Дацюань «Отец и сын», 2011 год. Ксилография, 170x120 см
71. 代大权《父子》170x120cm　木刻版画 2011年



Ил.72. Дай Дацюань «Синьтянью-2», 2013 год. Ксилография, 160*180 см
72. 代大权《信天游之二 》木刻 160*180cm 2013 年



Ил.73. Дай Дацюань «Лапшичная "Хунся"», 2014 год. Цветная ксилография, 50x100 см

73. 代大权《红霞面店》套色木刻 50x100cm2014 年 出现在了《版画 100--2014 年度收 藏作品展》中，此外，代大权的个人作品集《清华美院教授|代大权版画作品》中也包含了这幅作品。

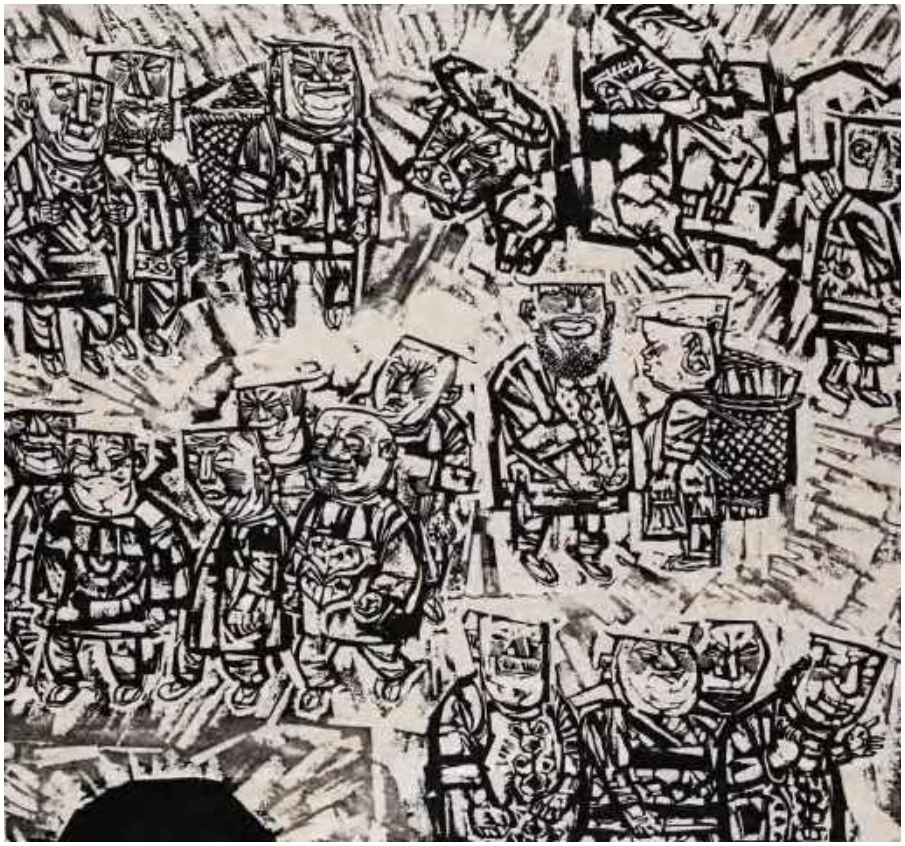


Ил.74. Дай Дацюань «С Днем рождения, учитель!», 2017 год. Цветная ксилография, 120x240 см

74. 代大权 《老师，生日快乐》120x240cm木刻版画 2017年



Ил.75. Дай Дацюань «Охранники жизни», 2019 год. 40x22 см
75. 代大权 《生命卫士》40x22cm 2019 年



Ил.76. Дай Дацюань «Земной рай», 2019 год. Ксилография, 90x90 см
76. 代大权《桃花源》木刻 90x90cm2019 年



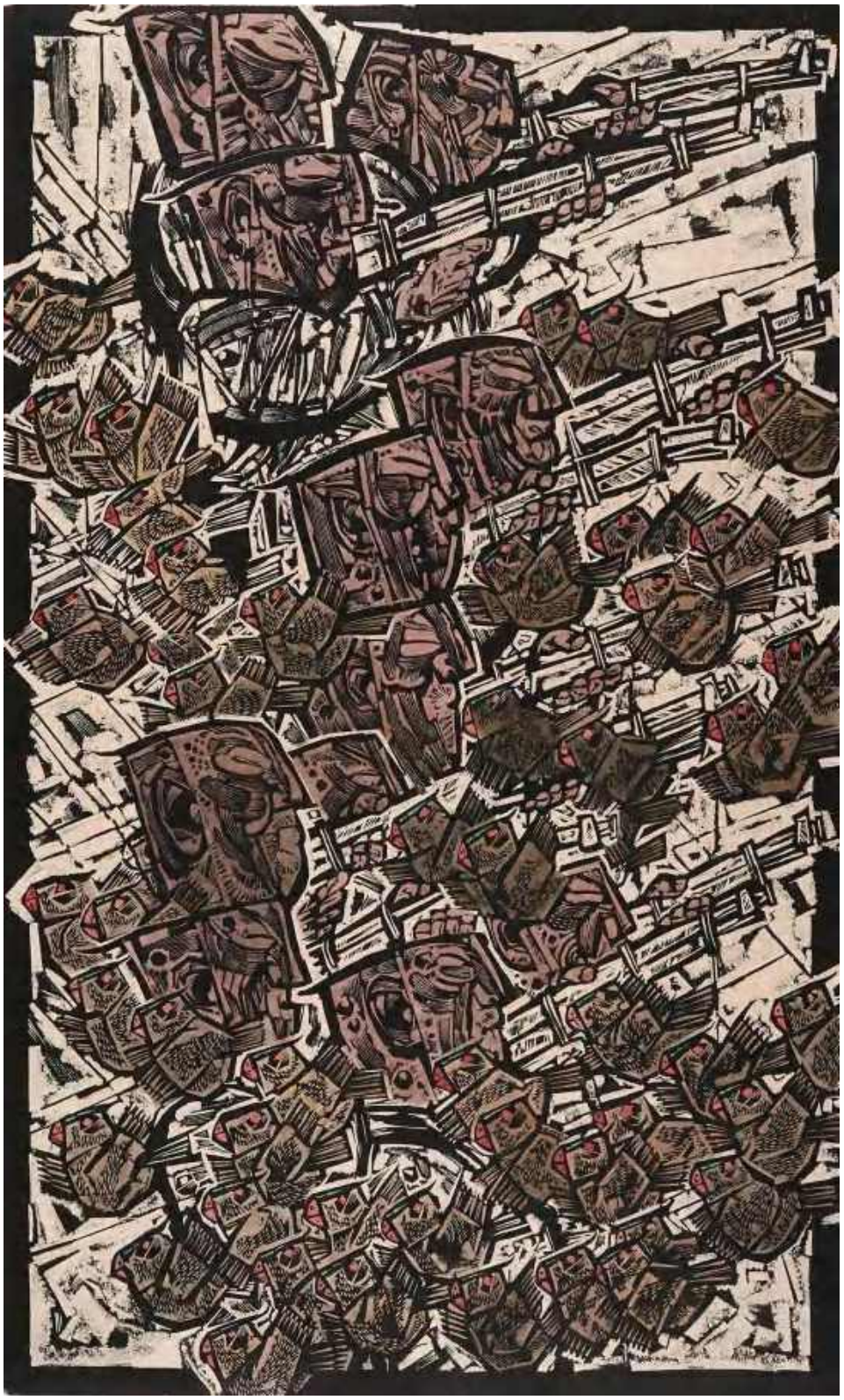
Ил.77. Дай Дацюань «Брошь-Феникс», 2020 год. Ксилография, 41x45см
77. 代大权《钗头凤》41cmX54cm木刻版画 2020 年



Ил.78. Дай Дацюань «Зарисовки», 2022 год.
78. 代大权《雕虫小记》2022 年



Ил.79. Дай Дацюань «Хорошо знакомый незнакомец», 2022 год.
79. 代大权《陌生的熟人》2022 年

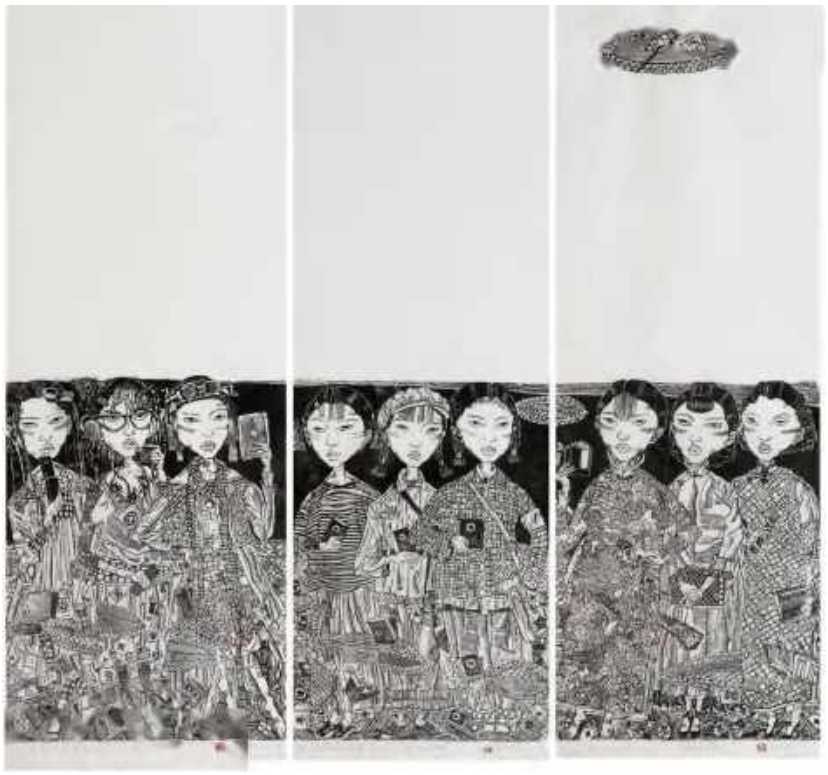


Ил.80. Дай Дацюань «Между движением и неподвижностью», 2019 год. Цветная ксилография, 121x72 см

80.《动静之间》 木刻手彩 121x72cm 2019 年 代大权 在 2019 年的“交融 · 共生”首 届中国-东盟美术作品双年展中被展出。也被收录在了清华大学美术学院的教师佳作赏析中。



Ил.81.Лэй Уу «Вечная жизнь», 2021 год. Черно-белая ксилография, 100x120 см
81. 永恒的生命（黑白木刻）100x120 雷务武 2021 年 在 2023 年的第二十四届全国版画作品展中被选中并展出。



Ил.82. Цзоу Сяопин «Ритуал чтения», 2014 год. Черно-белая ксилография, 65x67 см
82. 阅读的仪式（黑白木刻）65x67 邹晓萍 2014 年



Ил.83. Цзоу Сяопин «Горное пространство», 2019 год. Черно-белая ксилография, 82x60 см
83. 山中　空地（黑白 木刻）82x60cm 邹晓萍 2019 年



Ил.84. Чжу Цзяньсян «Простота», 2020 год. Черно-белая ксилография, 41x74 см

84. 素素（黑白木刻）41x74朱健翔 2020 年



Ил.85. Чжу Цзяньсян «Фундамент», 2021 год. Черно-белая ксилография, 66x180 см

85. 基石（黑白木刻）66x180 朱健翔 2021 年



Ил.86. Гуан Цзюнь «Solo Dance», 2018 год. Офорт, 59,3x79 см
86. 广军《SoloDance 独　　舞》铜版 59.3×79cm 2018 年



Ил.87. Гуан Цзюнь «Местный колорит», 2007 год. Шелкография, 69.8x65.2 см
87. 广军《风情》 丝网版 69.8×65.2cm 2007 年 目前收藏在中国版画博物馆



Ил.88. Гуан Цзюнь «Движение», 2007 год. Шелкография, 92.9x55.9 см
88. 广军《行走》丝网版 92.9×55.9cm 2007 年 目前收藏在中国版画博物馆



Ил.89. Чжан Гуанхуэй «Таинственные места Юньнани-2. Зеленые горные цепи», 2006 год. Цветная ксилография, 77х66 см

89. 张广慧《云南景东秘境之二·黄草岭》套色木刻 77×66cm 2006年



Ил.90. Чжан Гуанхуэй «Границы. Горные рубежи-6», 2020 год. Цветная ксилография, 95х150 см

90. 张广慧《造境系列山地之六》饾版木刻 95x150cm2020 年 目前收藏于神州版画博物馆



Ил.91. Чжан Гуанхуэй «Границы. Бытие», 2019 – 2021 годы. Цветная ксилография, 150х220 см

91. 张广慧 《造境系列存在》饾版木刻 150x220cm 2019-2021 年



Ил.92. Чжан Гуанхуэй «Границы. Северные берега», 1994 – 2021 годы. Цветная ксилография, 53x41 см

92. 张广慧《造境系列北渚》饾版木刻 53x41cm1994-2021 年



Ил.93. Чжан Гуанхуэй «LOST BUT NOT FORGOTTEN», 2019 год. Ксилография, 150x220 см

93. 张广慧《LOST BUT NOT FORGOTTEN》饾版木刻 150cm×220cm 2019 年

,



Ил.94. Чжан Гуанхуэй «LOST», 2019 год. Ксилография, 150x220 см

94. 张广慧《LOST》饾版木刻 150cm×220cm 2019 年 在湖北美术馆举办的“造境：张广 慧艺术展”。此外，湖北美术馆在 2022 年的收藏评审中也包含了张广慧的《LOST》版画。



Ил.95. Чжан Гуанхуэй «Бытие», 2019 год. Цветная ксилография, 150x220 см
95. 张广慧《存在》饾版木刻 150cm×220cm 2019 年



Ил.96. Чжан Гуанхуэй «Бытие-2», 2019 год. Цветная ксилография, 150x220 см
96. 张广慧《存在 2》饾版木刻 150cm×220cm 2019 年 在 2019 年被收录在“造境：张广 慧艺术展”艺术展览中。此外，他的作品也被收录在了中央美术学院图书馆的“版画作品库”中。



Ил.97. Чжан Гуанхуэй «Кабункельберг», 2016 год. Цветная ксилография, 150x220 см

97. 张广慧《卡邦克尔伯格 》 饾版木刻 150cm×220cm 2016 年



Ил.98. Чжан Гуанхуэй «Апрель. Первая половина дня», 2015 год. Цветная ксилография, 90x260 см

98. 张广慧《清和月·巳时》饾版木刻 90cm×260cm 2015 年



Ил.99. Чжан Гуанхуэй «Апрель. Полдень», 2015 год. Цветная ксилография, 90x260 см

99. 张广慧《清和月·午时》饾版木刻 90cm×260cm 2015 年



Ил.100. Чжан Гуанхуэй «24 часа. Раннее утро», 2014 – 2021 год. Цветная ксилография, 66х77 см

100. 张广慧《十二时辰·卯时》饾版木刻 66cm×77cm 2014-2021 年



Ил.101. Чжан Гуанхуэй «24 часа. Первая половина дня», 2014 – 2021 год. Цветная ксилография, 66х77 см

101. 张广慧《十二时辰·巳时》饾版木刻 66cm×77cm 2014-2021 年



Ил.102. Чжан Гуанхуэй «Дикая природа-5», 2021 год. Цветная ксилография, 120х55 см

102. 张广慧《荒野五》饾　版木刻 120cm×55cm　2021 年



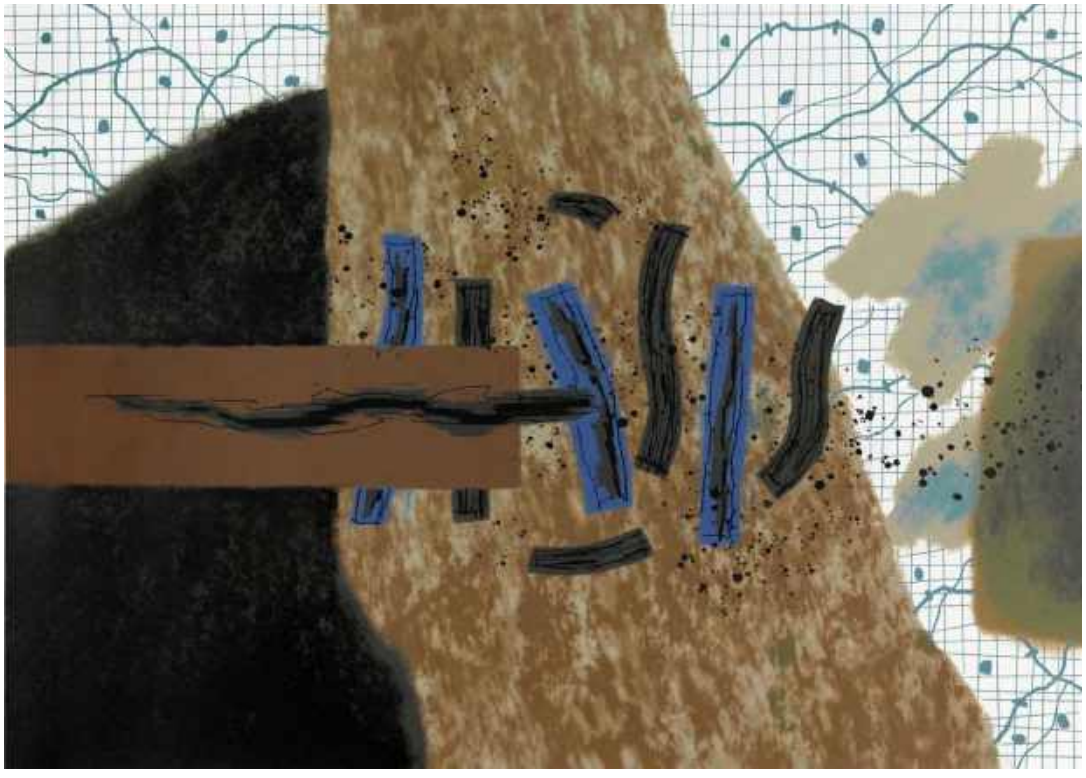
Ил.103. Чжан Гуанхуэй «Так слышал я», 2011 год. Цветная ксилография, 260x180 см

103. 张广慧《如是我闻　》饾版木刻 260cm×180cm　　2011年

Чжан Гуанхуэй.  Родился в 1961 в Ухани. В 1984 году окончил факультет графики Хубэйского института изобразительных искусств. Член Комитета по отбору художественных произведений Союза китайских художников, профессор факультета графики Хубэйского института изобразительных искусств. Приглашенный профессор факультета искусств и цивилизационной истории Университета Саскачевана (Канада).



Ил.104. Чжун Юхуэй «Начало весны», 2011 год. Гравюра
104. 钟有辉 《源之春》 版画 2011 年 收藏在黑龙江省美术馆中

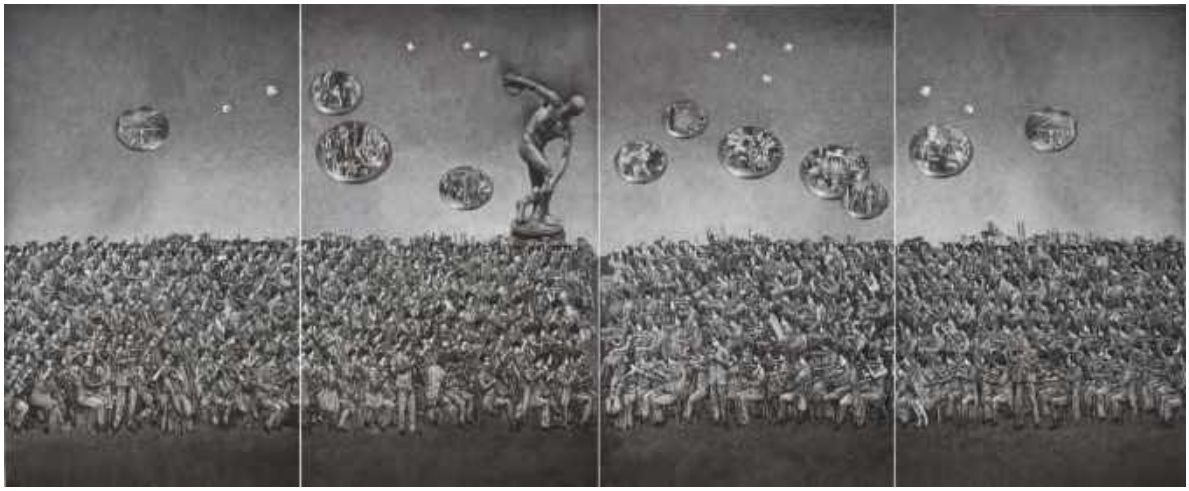


Ил.105. Цзян Лу «Эхо в пустой долине», 2020 год. Шелкография, 93x71 см
105. 姜陆《空谷回音》丝网版画 93×71cm 2020 年l



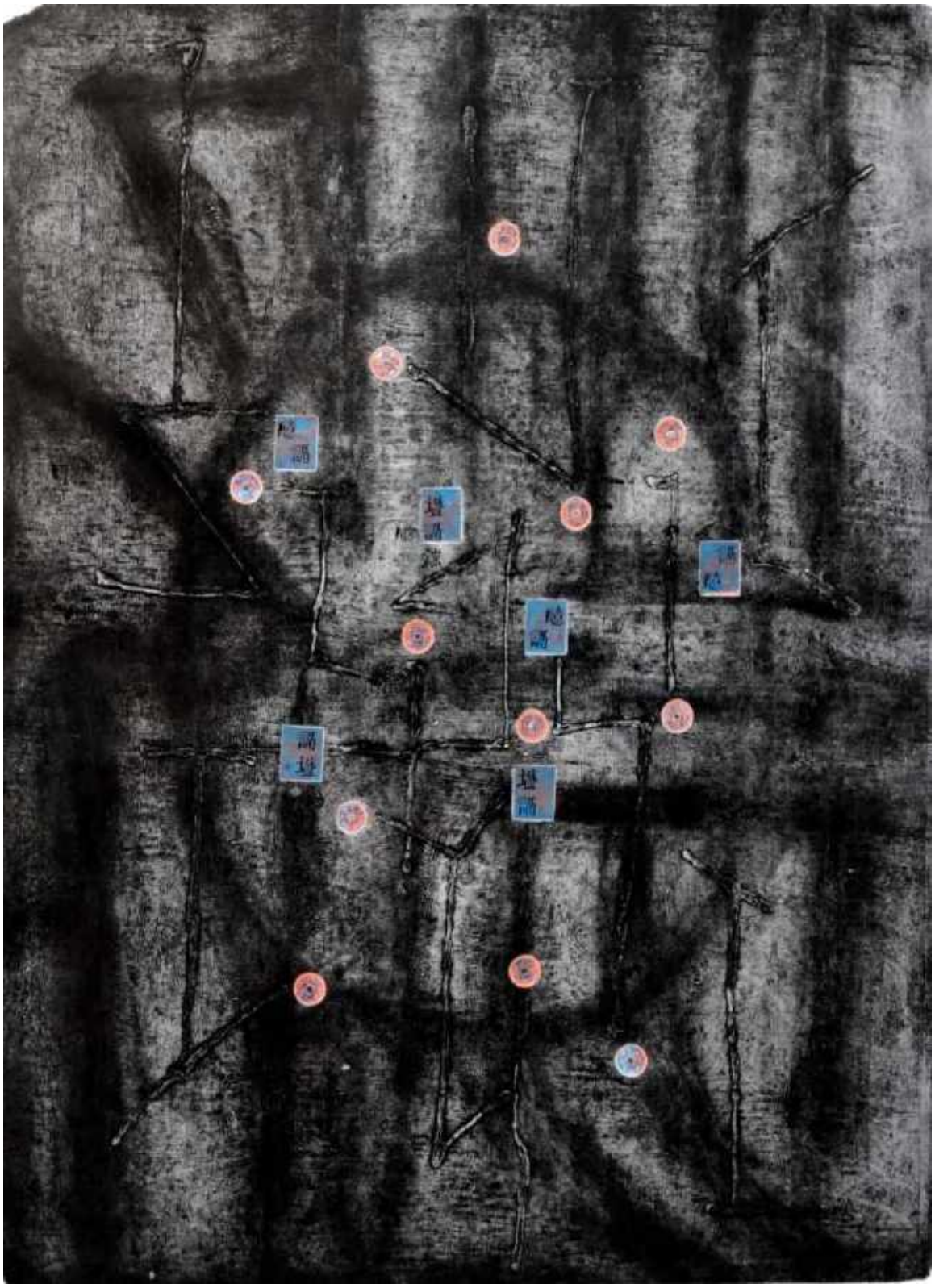
Ил.106. Лу Чжипин «Плавучий силуэт-2», 2023 год. Шелкография. 46x102 см

106. 卢治平《流动的剪影之二》 丝网版画 46×102 cm 2023 年



Ил.107. Чжан Миньцзе «Сценическая серия №16. Музыкальная пьеса 2022», 2019 год. Гравюра, 76x280 см

107. 张敏杰《舞台系列 No.16——第 2022 乐章 》平版画 76X280cm 2019 年 曾在 2022 年 1 月 21 日至 2022 年 2 月 15 日的“生命之光· 2022 第九届中国北京国际美术双年展”中展出



Ил.108. Ли Цюаньминь «Гармония-1», 2012 год. Гравюра, 100x76 см

108. 李全民《相说图之一》100x76cm 综合版画 2012 年



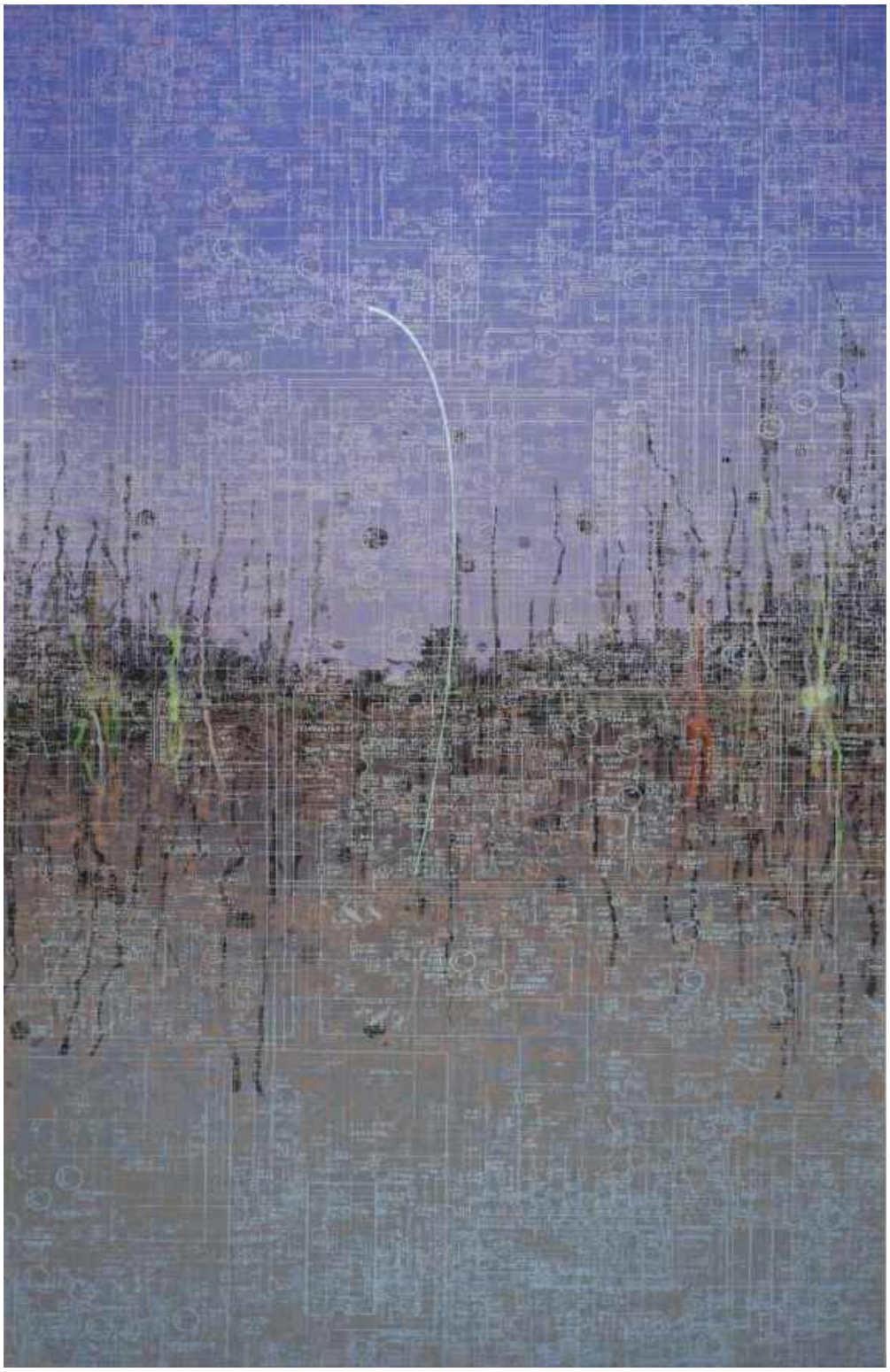
Ил.109. Чжан Лянь «Середина осени в цветах нефрита и яшмы», 2023 год. Шелкография, 90х60 см

109. 张炼《珞珈·仲秋》丝网版画 90X60cm 2023 年 收录在了第十七届武汉美术作品年展中



Ил.110. Цао Дань «Душевные порывы», 2022 год. Шелкография, 110x90 см

110. 曹丹《游心澄怀》丝网版画 110x90cm2022 年



Ил.111. Вэнь Чжунянь «Колокольня 200608062008», 2020 год. Шелкография, 108x62.5см

111. 文中言《200608062008 钟楼》丝网版画 108x62.5cm 2020 年

## Крупнейшие школы современной гравюры КНР (Бэйдахуан, Сычуань, Цзянсу, Юньнань) и их стилевые особенности

### Школа Бэйдахуан



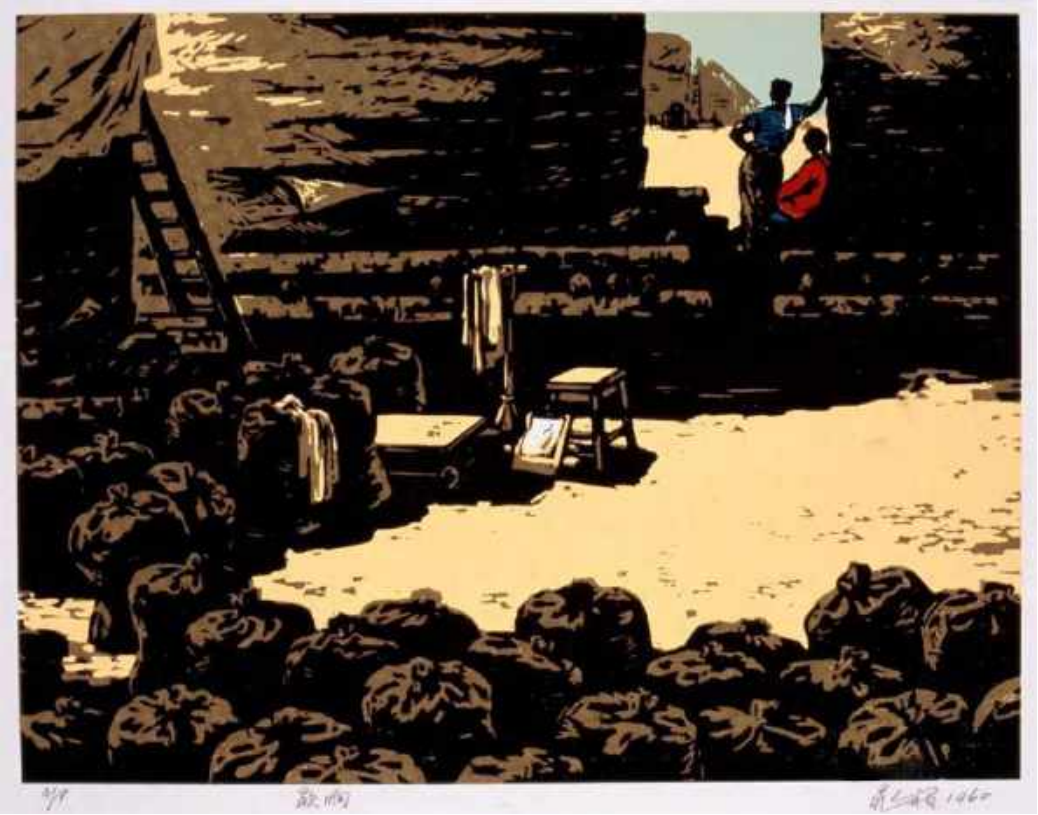
Ил.112. Чао Мэй «Первый след», 1960 год. Цветная ксилография, 30х36 см

112. 晁楣《第一道脚印》套色木刻 30×36cm 1960 年现收藏于中国美术馆



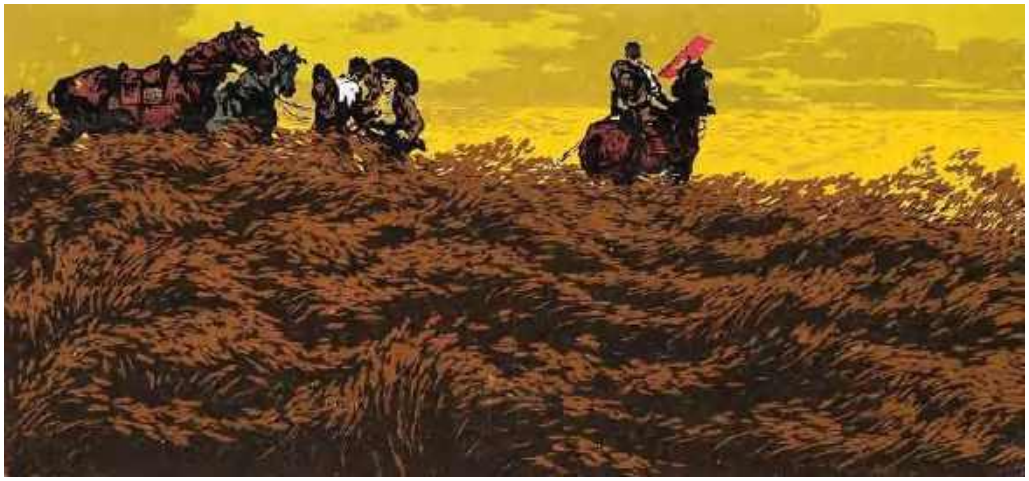
Ил.113. Чао Мэй «Черные земли степи», 1960 год. Цветная ксилография, 26х36 см

113. 晁楣《黑土草原》套色木刻 26×36cm 1960 年 现收藏于中国美术馆



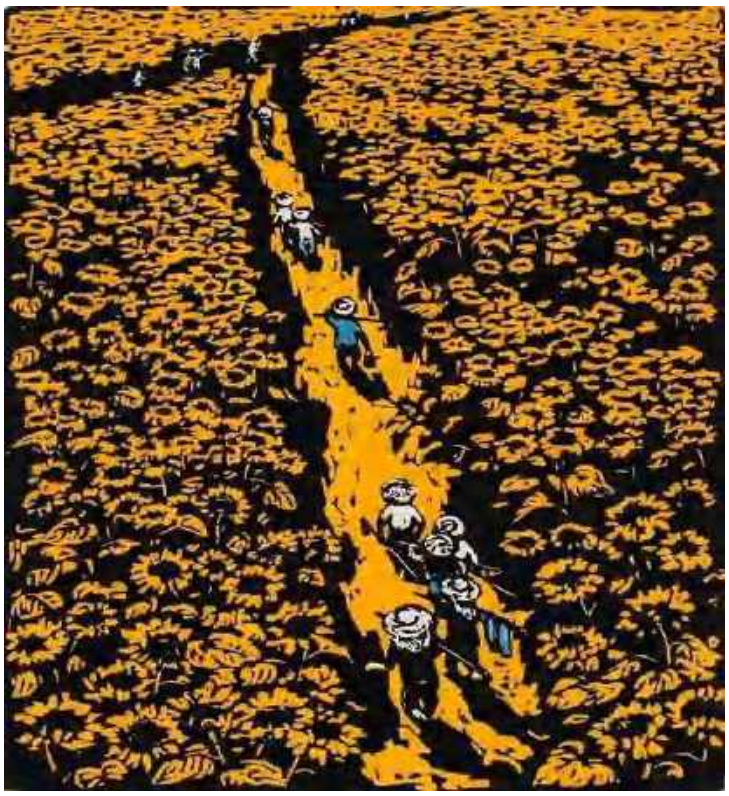
Ил.114. Чао Мэй «Обеденный перерыв», 1960 год. Цветная ксилография, 32×49 см.

114. 晁楣《歇晌　》套色木刻32×49cm 1960 年



Ил.115. Чао Мэй «Сбор пшеницы», 1961 год. Цветная ксилография, 31x66 см

115. 晁楣《麦收序曲》套色木刻 31×66cm 1961 年 现藏于中国艺术研究院图书馆



Ил.116. Чао Мэй «Летний день», 1961 год. Цветная ксилография, 43x37 см
116. 晁楣《夏日》套色木刻 43×37cm 1961 年 目前收藏在中国艺术研究院图书馆



Ил.117. Чао Мэй «Северный сентябрь», 1963 год. Цветная ксилография, 42x62 см
117. 晁楣《北方九月》 套色木刻 42×62cm 1963 年 现藏于中国美术馆



Ил.118. Чао Мэй «Возвращение весны», 1963 год. Цветная ксилография, 39x47 см

118. 晁楣《春回大地》套色木刻 39×47cm 1963 年 目前收藏在中国美术馆



Ил.119. Чао Мэй, «Яньводао», 1978 год. Цветная ксилография, 43x60 см

119. 晁楣 《雁窝岛》套色木刻 43×60cm 1978 年



Ил.120. Чао Мэй «Пробуждение весны», 1979 год. Цветная ксилография, 37x68 см

120. 晁楣《春醒 》套色木刻 37×68 cm 1979 年

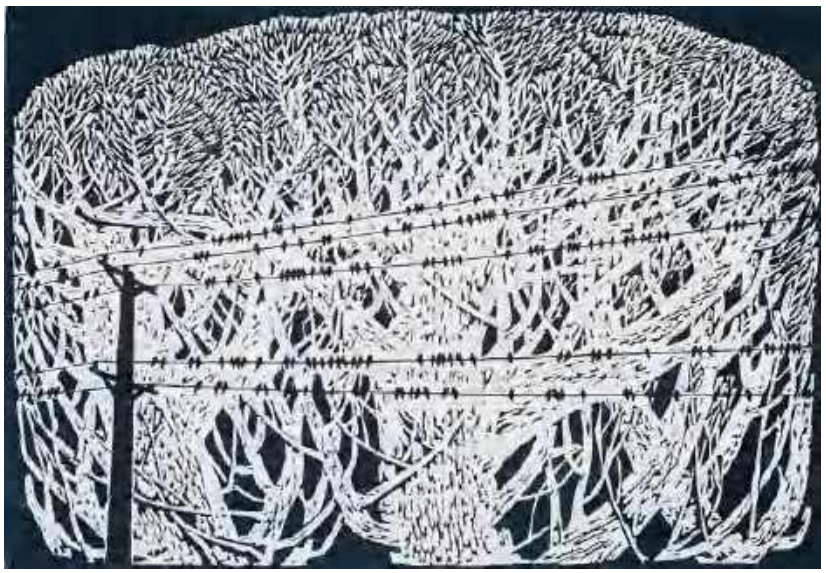


Ил.121. Чао Мэй «Течение Хуанхэ», 1979 год. Цветная ксилография, 41x62 см

121. 晁楣《长河行》套色木刻　41×62cm 1979 年 收录在了《国家美术作品收藏和捐赠系列 晁楣》这本书中



Ил.122. Чао Мэй «Снежный кедр», 1980 год. Цветная ксилография, 41x67 см
122. 晁楣《雪松》套色木刻 41×67cm 1980 年 收录在了《国家美术作品收藏和捐赠系列 晁楣》这本书中，包括《雪松》在内的原作都收藏于中国艺术研究院图书馆



Ил.123. Чао Мэй «Весенний щебет», 1981 год. Цветная ксилография, 46x52 см, 1981 год
123. 晁楣《鸣春》套色木刻 46×52cm 1981 年 现藏于哈尔滨艺术宫版画博物馆



Ил.124. Чао Мэй «Новоселье», 1981 год. Цветная ксилография, 38x54 см
124. 晁楣《新居》套色木刻38×54cm 1981 年目前收藏在菏泽市书画艺术博物馆



Ил.125. Чао Мэй «Свежий ветер», 1982 год. Цветная ксилография, 46x54 см
125. 晁楣《清风》套色木刻 46×54cm 1982 年 收录在了《国家美术作品收藏和捐赠系列 晁》这本书中



Ил.126. Чао Мэй «Горная впадина», 1984 год. Цветная ксилография, 54x68 см
126. 晁楣《山坳》 套色木刻 54×68cm 1984 年 现藏于哈尔滨艺术宫版画博物馆



Ил.127. Чао Мэй, «Сосны в ущелье», 1984 год. Цветная ксилография, 60x83 см
127. 晁楣《松谷》 套色木刻 60×83cm 1984 年 现藏于哈尔滨艺术宫版画博物馆



Ил.128. Чао Мэй «Длинная дорога», 1986 год. Цветная ксилография, 51x73 см
128. 晁楣 《路漫漫》 套色木刻 51×73cm 1986 年 收录在了《黑龙江版画家画库—晁楣 集》中，也收录在了《中国古代木刻与新兴木刻》（英文版）以及《晁楣版画近作集》中。

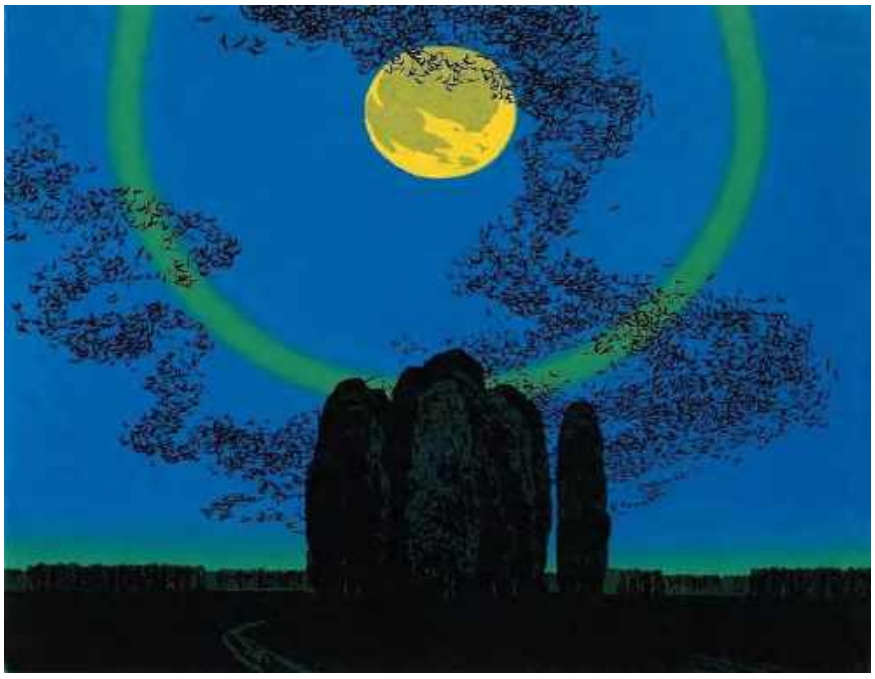


Ил.129. Чао Мэй «Провожая гостя», 1987 год. Цветная ксилография, 54x52 см

129. 晁楣 《留君不住》 套色木刻 54×52cm 1987 年 可能收藏在哈尔滨艺术宫版画博物馆中



Ил. 130. Чао Мэй «Облако и тень», 1987 год. Цветная ксилография, 57×67 см
130. 晁楣《云与影》套色木刻 57×67cm 1987 年 收录在了《黑龙江版画家画库 晁楣版画 近作集》和《国家美术作品收藏和捐赠系列：晁楣》中



Ил. 131. Чао Мэй «Пристанище», 1988 год. Цветная ксилография, 58x67 см
131. 晁楣《归宿》套色木刻 58×67cm 1988 年 收录在他的个人画集中。根据搜索结果，他的多部作品都被收录在了《黑龙江版画家画库 晁楣版画近作集》这本书中



Ил.132. Чао Мэй «Полюс», 1995 год. Цветная ксилография, 55х80 см
132. 晁楣《极地》套色木刻 55×80cm 1995 年



Ил.133. Чао Мэй «Пробуждение насекомых», 1998 год. Цветная ксилография, 56х56 см
133. 晁楣《惊蛰》套色木刻 56×56cm 1998 年 目前收藏于黑龙江省美术馆



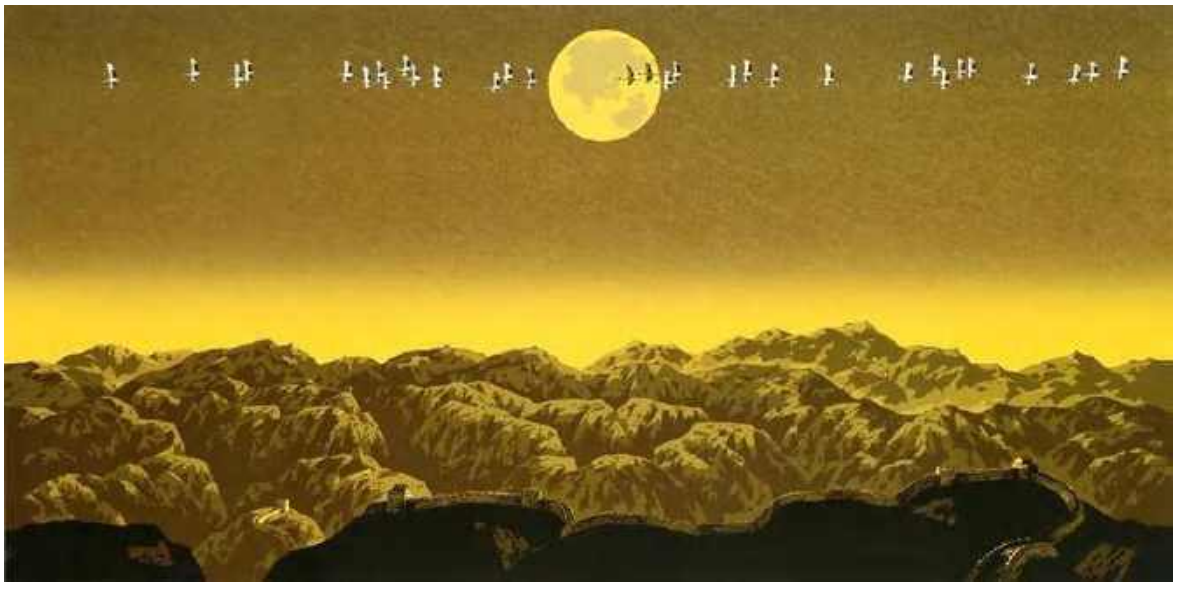
Ил.134. Чао Мэй «Осенняя музыка», 1996 год. Цветная ксилография, 56x56 см
134. 晁楣 《秋韵》套色木刻 56×56cm 1996 年 收录在了《国家美术作品收藏和捐赠系列：晁楣》这本书中，也被收录在《黑龙江版画家画库 晁楣版画近作集》中



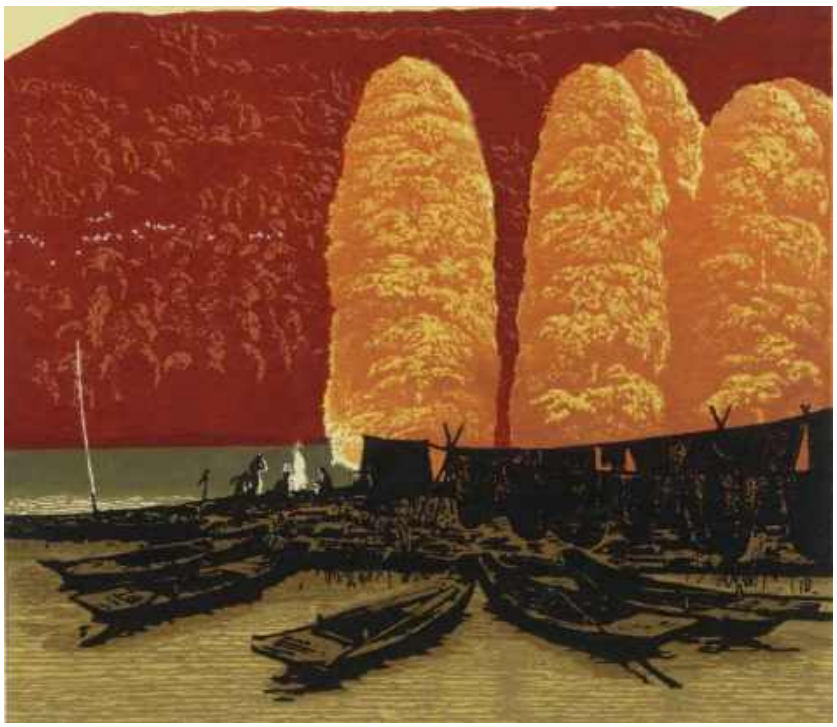
Ил.135. Чао Мэй «Опора небес», 2001 год. Цветная ксилография
135. 晁楣《天柱 》套色木刻 2001 年



Ил.136. Чао Мэй «Зеленый пейзаж», 2004 год. Цветная ксилография
136. 晁楣《绿风》套色木刻 2004 年 目前收藏于哈尔滨艺术宫版画博物馆



Ил.137. Чао Мэй «На веки веков», 2006 год. Шелкография. 60x120 см
137. 晁楣《地久天长》丝网版画 60×120cm 2006 年 目前收藏于哈尔滨艺术宫版画博物馆



Ил.138. Чжан Силян «Огни рыболовных джонок», 1981 год. Цветная ксилография, 48х47 см

138. 张喜良《渔火》套色木刻 48×47cm 1981 年 藏于中国版画博物馆



Ил.139.Чжан Силян «Весенний снег», 2000 год. Гравюра

139. 张喜良 《春雪》 版画 2000 年 目前收藏在黑龙江省美术馆



Ил.140. Хао Бои «Тоска по дому», 1983 год. Акватипия, 47х70 см
140. 郝伯义《乡情》 水印木刻 47×70cm 1983 年 目前收藏在中国版画博物馆



Ил.141.Хао Бои «Весенние ручьи», 1982 год. Гравюра, 38×48 см
141. 郝伯义《春流》 版画 38×48cm 1982 年 收录在了《郝伯义版画选》《北大荒风情版画选》这两本书中



Ил.142. Хао Бои «Сияние весны», 1992 год. Гравюра, 50.5×60 см

142. 郝伯义 《春晖》 版画 50.5cm×60cm 1992 年 目前收藏在黑龙江省美术馆

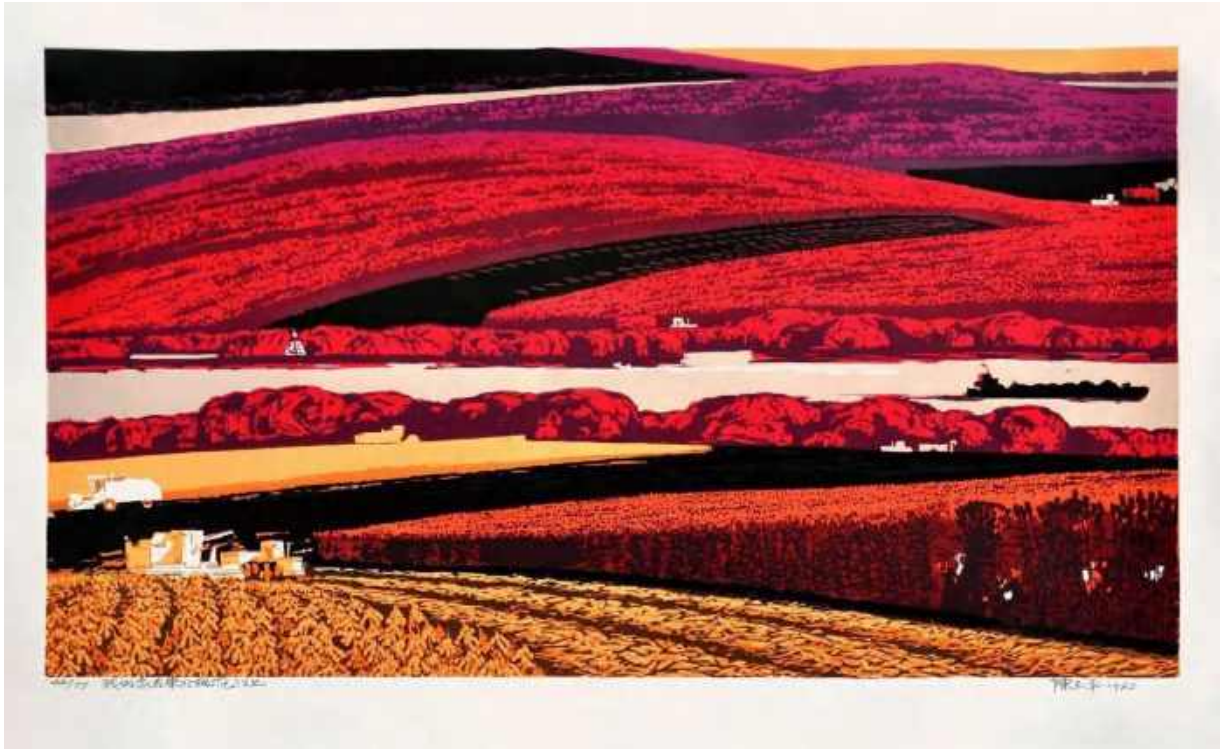


Ил.143. Чэнь Юйпин «Весенний ветер и новое рождение», 1998 год. Гравюра

143. 陈玉平 《春风吹又生》 版画 1998 年 获得了第十四届全国版画展铜奖 包括《春风吹又生》在内的多幅版画作品，都被中国美术馆等机构收藏



Ил.144. Чэнь Юйпин «Ранняя весна», 1986 год. Гравюра
144. 陈玉平 《惊春》 版画 1986 年 目前收藏于黑龙江省美术馆

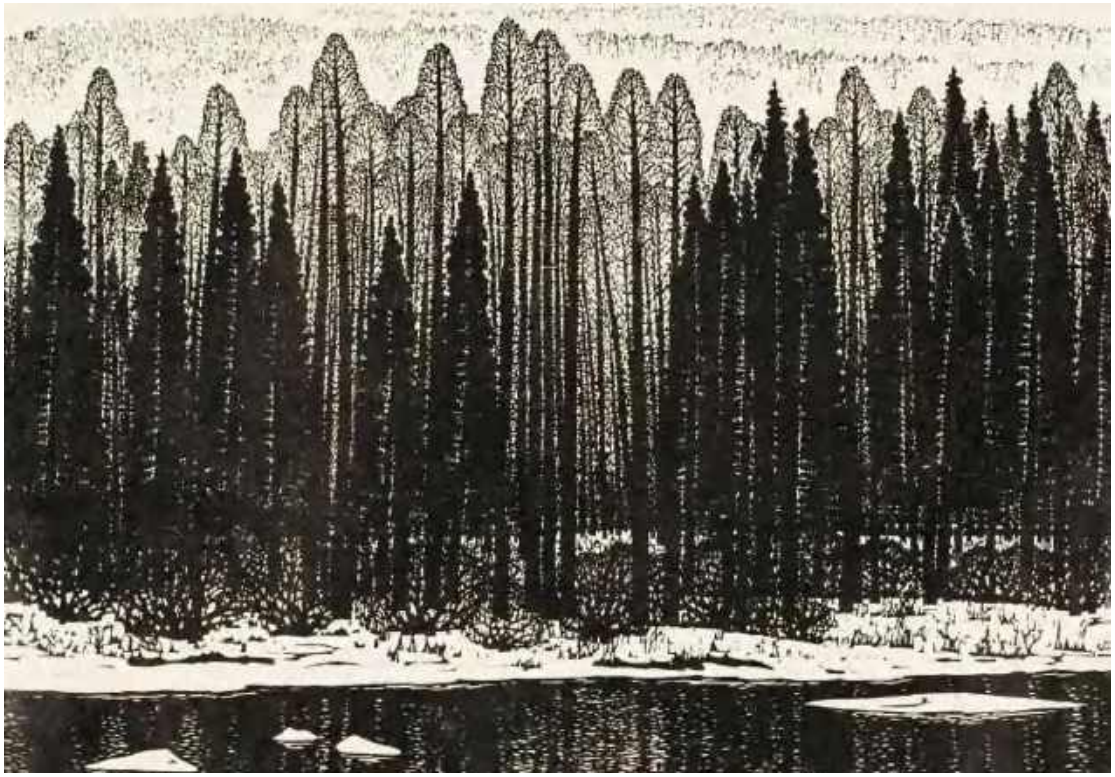


Ил.145. Чэнь Юйпин «Мой дом на северном берегу Сунгари», 1982 год. Цветная ксилография

145. 陈玉平 《我的家在东北松花江上》套色木刻 1982 年 被收录在了多个地方。首先，它出现在了《2003 年北京国际版画双年展画集》中。此外，该作品也被收录在了《世界版画作品精选（2004 年挂历）》以及《中国当代实力派画家丛书–陈玉平》中。



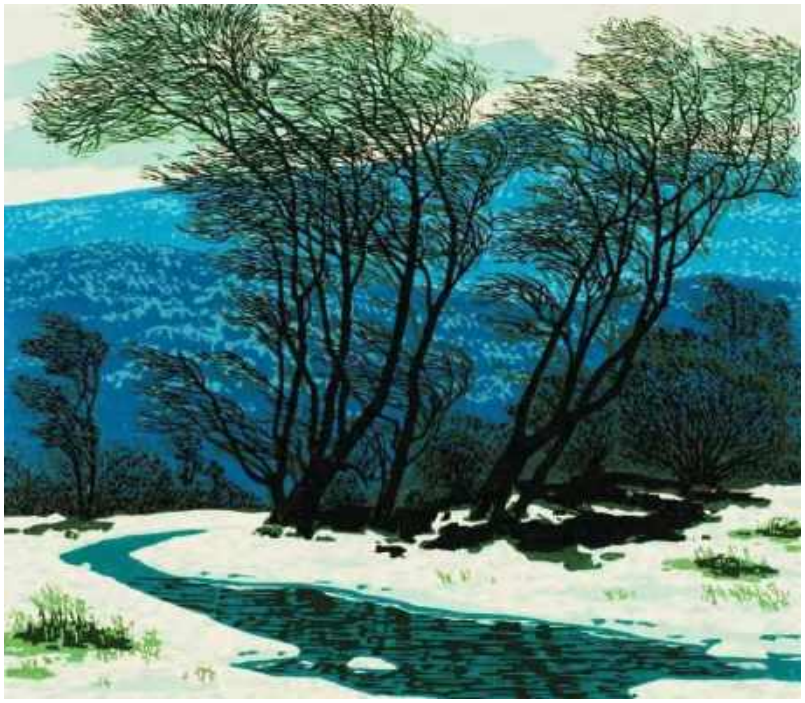
Ил.146. Ду Хуннянь «Весенний шум», 1972 год. Гравюра, 68x39.2 см
146. 杜鸿年《春的喧闹》版画 68x39.2 cm 1972 年



Ил.147. Ду Хуннянь, «Весенний рассвет», 1981 год. Гравюра
147. 杜鸿年《春晓》版画 1981 年 收录在《杜鸿年版画集》中，也被展示在黑龙江省美术馆的馆藏作品中



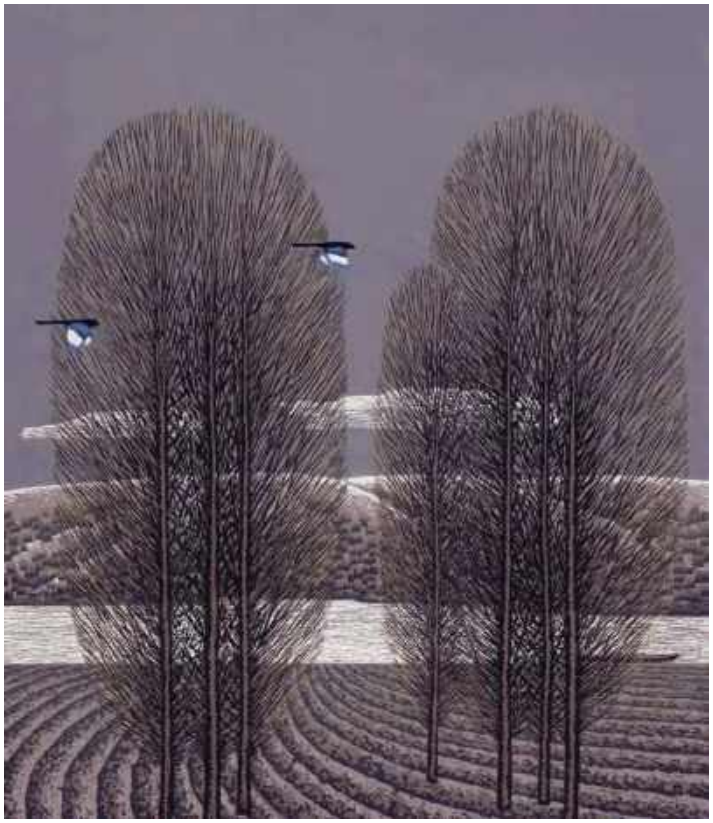
Ил.148. Гуань Шоушэн «Весенние песни», 1982 год. Цветная ксилография
148. 官厚生 《春歌》 套色木刻 1982 年 收录在了黑龙江省美术馆的馆藏作品中



Ил.149. Гуань Шоушэн «И снова весенний ветер», 1980 год. Цветная ксилография
149. 官厚生《今又春风》套色木刻 1980 年



Ил.150. Чжан Чжэньци «Ранняя весна», 1996 год. Цветная ксилография, 55×41 см
150. 张祯麒 《早春》 套色木刻 55×41 cm 1996 年 收录在《黑龙江版画家画库· 张祯麒版画集》， 也被收录在《黑龙江版画家画库》中。



Ил.151. Лю Дэцай «Весенняя радость», 2008 год. Цветная ксилография, 53×44см
151. 刘德才《春喜》套色木刻 53cm×44cm 2008 年



Ил.152. Лю Дэцай «Шум весенних вод», 2017 год. Цветная ксилография, 92×132 см

152. 刘德才《春水吟》 套色木刻 92cm×132cm 2017 年 《春水吟》在内的多幅版画作品曾 在中国国家画院的展览中展出。此外，他的作品也被黑龙江版画博物馆收藏并展示。



Ил.153. Чжан Лу, «После дождя», 1960 год. Цветная ксилография, 50.5×27.5см

153. 张路 《雨后》 套色木刻 50.5×27.5cm 1960 年 目前收藏在中国美术馆



Ил.154. Ван Шиминь, «Возвращение весны», 1988 год. Гравюра
154.王世敏 《回春》 版画 1988 年 目前收藏于黑龙江省美术馆



Ил.155. Лю Чуньцзе, «Волшебство природы», 2001 год. Гравюра
155. 刘春杰 《大野灵音》 版画 2001 年 收录在黑龙江省美术馆的馆藏作品中



Ил.156. Мэн Сипин «Весенние гуси», 2003 год. Акватипия, 50×73 см
156. 蒙希平《　春雁》水印 版画 50×73cm 2003 年



Ил.157. Хуан Тайхуа «Сны о весне», 2015 год. Гравюра
157. 黄泰华 《梦春》 版画 2015 年 收藏在黑龙江省美术馆



Ил.158. Сун Юйшу «Тень весны», 2015 год. Акватипия,66×96 см
158. 宋雨树 《春的影子》 水印版画 66×96cm 2015 年 目前收藏在中国版画博物馆和黑龙 江美术馆等地



Ил.159. Чжоу Дунхуа «Благоприятная весна», 2016 год. Гравюра
159. 周冬华 《吉春》 版画 2016



Ил.160. Ян Кайшэн, Лю Инхай «Весенний ветер»
160. 杨凯生 刘英海 《春风》 版画 年代不详 黑龙江美术馆馆

## Школа Сычуань



Ил.161. Сюй Куан, А Гэ «Хозяин», 1978 год. Гравюра, 70x69.5 см
161. 徐匡、阿鸽《主人》 版画 70×69.5cm 1978 年 目前收藏于中国美术馆



Ил.162. Сюй Куан, «Белый платок хада», 1984 год. Черно-белая ксилография, 65x88 см
162. 洁白的哈达丨徐匡 | 中国 黑白木刻丨 65×88cm 丨 1984 年 目前收藏于中国美术馆



Ил.163. Ли Хуанминь «В том далеком крае», 1980 год. Акватипия, 59.7x51.3 см

163. 李焕民《在那遥远的地方》59.7cm×51.3cm 1980 年 水印木刻 目前收藏于四川美术馆



Ил.164. Ли Хуанминь «Перемены», 1979 год. Гравюра, 62x62 см. С 2008 года в коллекции Китайского музея гравюр

164. 李焕民《换了人间》木版 1979 年 62x62cm 2008 年入藏中国版画博物馆



Ил.165. Ню Вэнь «Поход в степи», 1980 год. Ксилография, 55.5x83.6 см
165. 牛文《草地新征》木刻 55.5×83.6cm 1980 年 目前收藏在中国美术馆和辽宁省博物馆



Ил.166. Ню Вэнь «Алеет Восток», 1959 год. Ксилография, 30.5x32 см
166. 牛文《东方红太阳升》木刻 30.5×32cm 1959 年 目前收藏在中国美术馆



Ил.167. Кан Нин «Взгляд вдаль», 1998 год. Черно-белая ксилография, 61x68 см

167. 《眺望》（黑白木刻）61x68康宁1998年



Ил.168. Кан Нин «Отражение в зеркале», 2012 год. Черно-белая ксилография, 53x73.5 см

168. 《镜中回眸 》（黑白木 刻）53x73.5 康宁 2012 年

## Школа Цзянсу



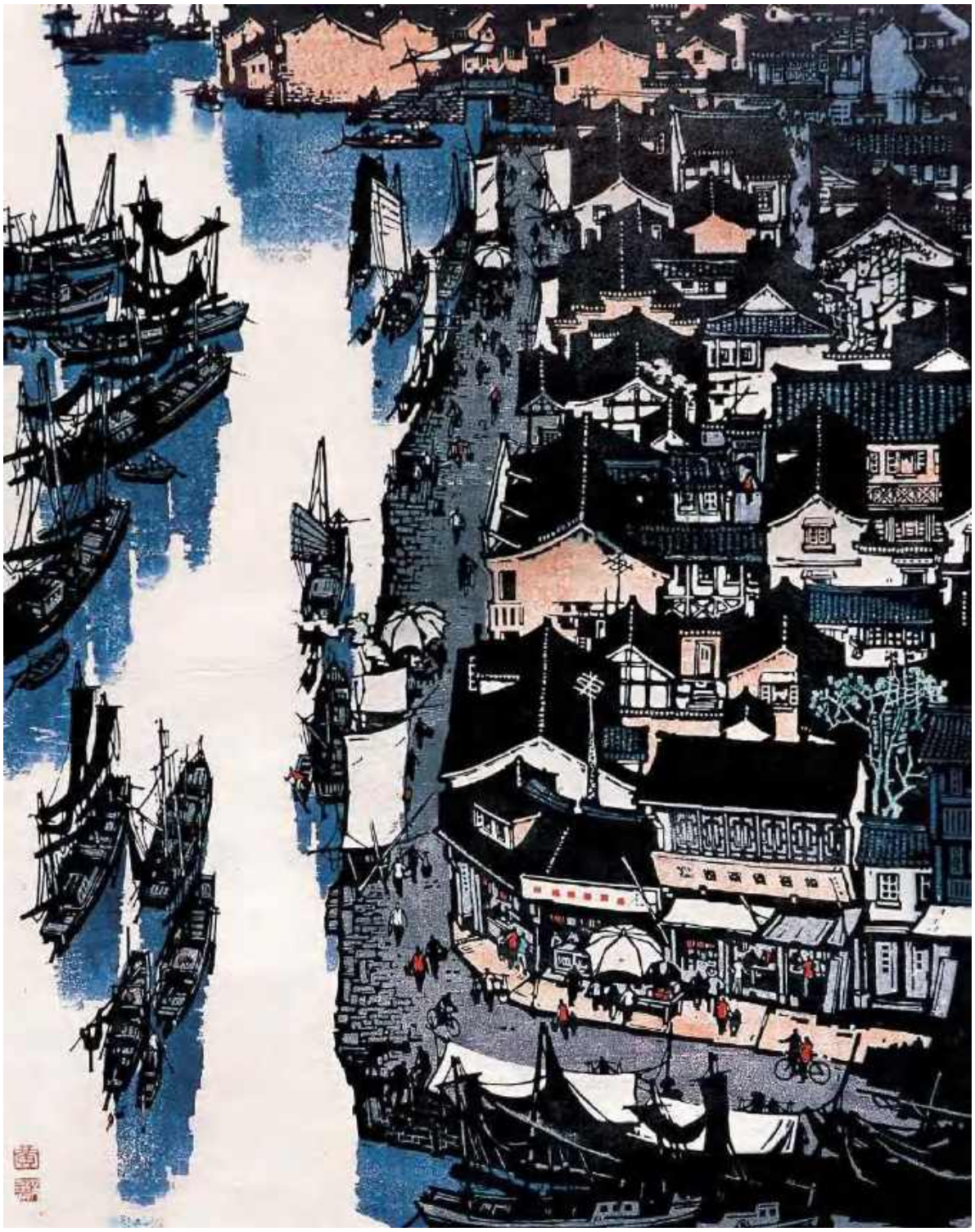
Ил.169. Хуан Пимо «Весенний рассвет на горе Чжуншань», 1978 год. Акватипия, 49х60 см. Коллекция художественной галереи провинции Цзянсу

169. 黄丕谟 水印木刻《钟山春晓》 49cm×60cm 1978 年 江苏省美术馆藏



Ил.170. Хуан Пимо «Весенний ветер и реки Цзяннани», 1980 год. Акватипия, 45.5х59 см

170. 黄丕谟《春风春水江南》 水印木刻 45.5cm×59cm 1980 年 目前收藏于江苏省美术馆



Ил.171. Хуан Пимо «Рыбацкий поселок на озере Тайху», 1980 год. 45x57 см

171. **黄丕**谟 1980 **年作** 《**太湖水**滟渔村处》 45x57cm **目前收藏在中国江**苏省美术馆



Ил.172. Хуан Пимо «Искрящиеся воды озера Во», 1985 год. Акватипия, 45х61 см

172. 黄丕谟 1985 年作 《滟滟春波漾沃湖》 45x61cm 收藏在河北美术馆



Ил.173. Хуан Пимо «Прозрачные воды извилистого ручья», 1997 год. Акватипия, 39х57 см

173. 黄丕谟 1997 年作 宛宛小河盈盈水 39x57 水印木刻 目前收藏于江苏省美术馆



Ил.174. Хуан Пимо «Мост на десять тысяч ли», 1971 год. Акватипия, 69х49 см. Коллекция художественной галереи провинции Цзянсу

174. 《巍巍长虹通万里》 黄丕谟 水印木刻 69×49cm 1971 年 江苏省美术馆藏



Ил.175. Ян Чуньхуа, «Красный пион», 1999 год. Акватипия, 40х55 см
175. 杨春华 1999 年作红牡丹 40×55cm水印版画



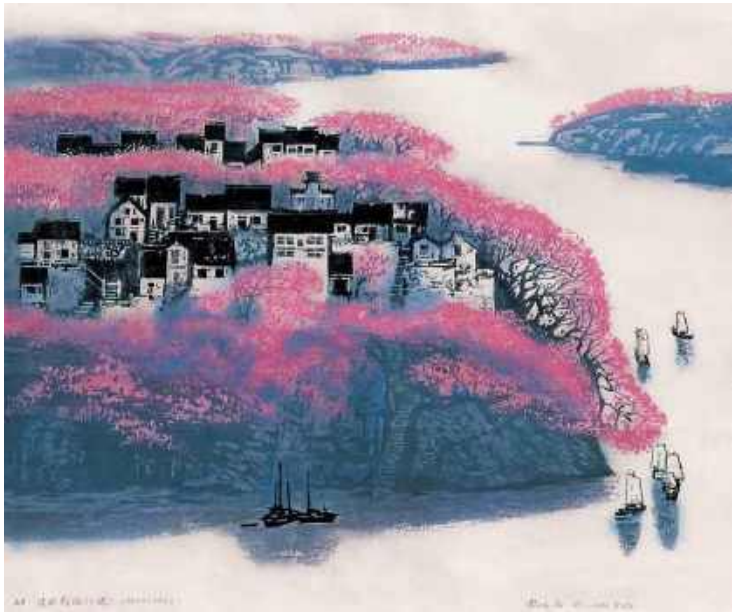
Ил.176. Ян Чуньхуа, «Желтый пион», 1999 год. Акватипия, 40х55 см
176. 杨春华　1999年作《黄牡 丹》40×55cm　　水印版画



Ил.177. Ян Чуньхуа, «Пурпурный пион», 1999 год. Акватипия, 40х55 см
177. 杨春华 1999 年作 《紫牡丹》 40×55cm 在 2005 年的一次拍卖会上被展出并售出。



Ил.178. Цзинь Минхуа «Озеро Дунху в Шаосине», 1979 год. 46×40 см
178. 金明华 1979 年作 《绍兴东湖》 46×40cm 藏于大英博物馆



Ил.179. Чжоу Бинчэн «Цветение абрикоса и дождь в Цзяннани», 1982 год. 68x68 см
179. 周炳辰 1982 年作 杏花春雨江南 68*68cm 被收藏在中南海



Ил.180. Вэн Чэнхао «Осенний пейзаж с Северной пагодой», 1990 год. Акватипия, 35,5х53 см

180. 翁承豪 1990 年作 《北塔秋色》 35.5*53cm 水印木刻 在 2005 年的一次拍卖会上被售出



Ил.181. Вэн Чэнхао «Канал», 2003 год. 53,5х61 см

181. 翁承豪 2003 年作 《水巷》 53.5×61cm 收录在了《苏州版画院作品选》和《苏州水印木刻集》这两本书中



Ил.182. Чжоу Ицин «Косые лучи заходящего солнца», 1999 год. Гравюра по меди, 51.5x39.5 см

182. 周一清 1999 年作 《山墙斜阳》 51.5×39.5cm 铜版画 曾在江苏嘉恒 2005 年的首届大型艺术品拍卖会上展出并成功拍卖。



Ил.183. Чжоу Ицин «Осенние горы царства Янь», 2004 год. Гравюра по меди, 46x39.5 см

183. 周一清 2004 年作 《燕国秋山》 46×39.5cm 铜版画 收录在《当代中国版画名家藏珍集（上下册）》中

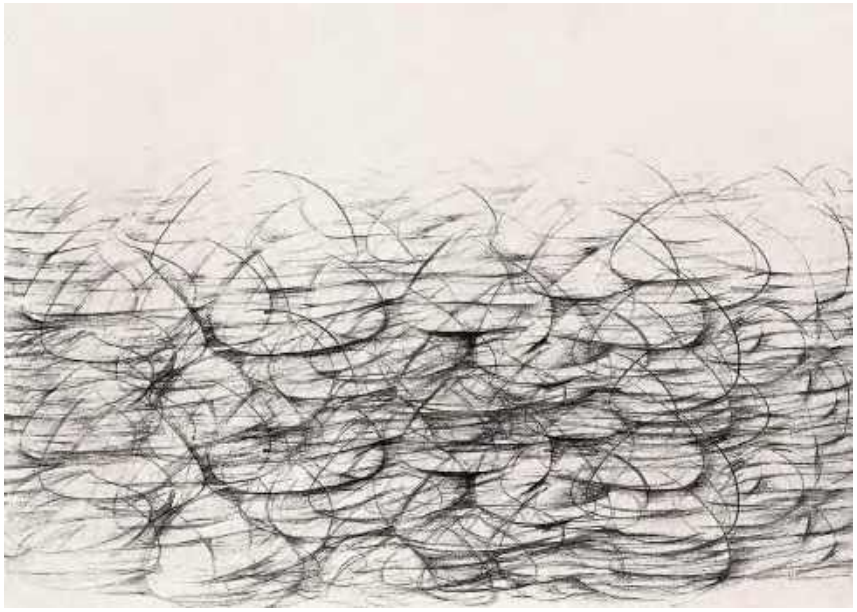


Ил.184. Чэн Мянь «Цикл картин о Нанкинской резне», 2018 год. Черно-белая гравюра. 320x451 см. Коллекция художественной галереи провинции Цзянсу

184. 血寰——南京大屠杀（组画）程勉 黑白木刻 320×451cm 江苏省美术馆藏 2018 年



Ил.185. Лю Бо «Отражение жизни» No.2., 1994 год. Шелкография, 44x59,5 см
185. 刘波 1994 年作 《生命的映像 No.2》 44*59.5cm 丝网版画 分别收藏于深圳美术馆和瑞士私人手中



Ил.186. Лю Бо «Снег-2», 1996 год. Шелкография, 47x59,5 см

186. 刘波 1996 年作 《雪之二》 47*59.5cm 丝网版画 曾出现在多个展览和拍卖会上，并 被一些艺术机构和个人收藏。例如，在 2005 年的江苏嘉恒首届大型艺术品拍卖会上，这件作品被展出并拍卖。



Ил.187. Лю Бо «Далекий край», 1998 год. Шелкография, 47x59,5 см

187. 刘波 1998 年作 《远方》 47*59.5cm 丝网版画 该作品被广东省美术馆、江苏美术馆 以及上海私人收藏家收藏



Ил.188. Лю Бо «Дождливый переулок», 2005 год. Шелкография, 47х59,5 см

188. 刘波 2005 年作《雨巷 》47*59.5cm 丝网版画

# Школа Юньнань



Ил.189. Хэ Кунь «Тепло ветра», 1984 год. Цветная ксилография, 46х47см
189. 贺昆《微微清风暖》46cm×47cm 绝版套色木刻 1984 第一张绝版版画作品



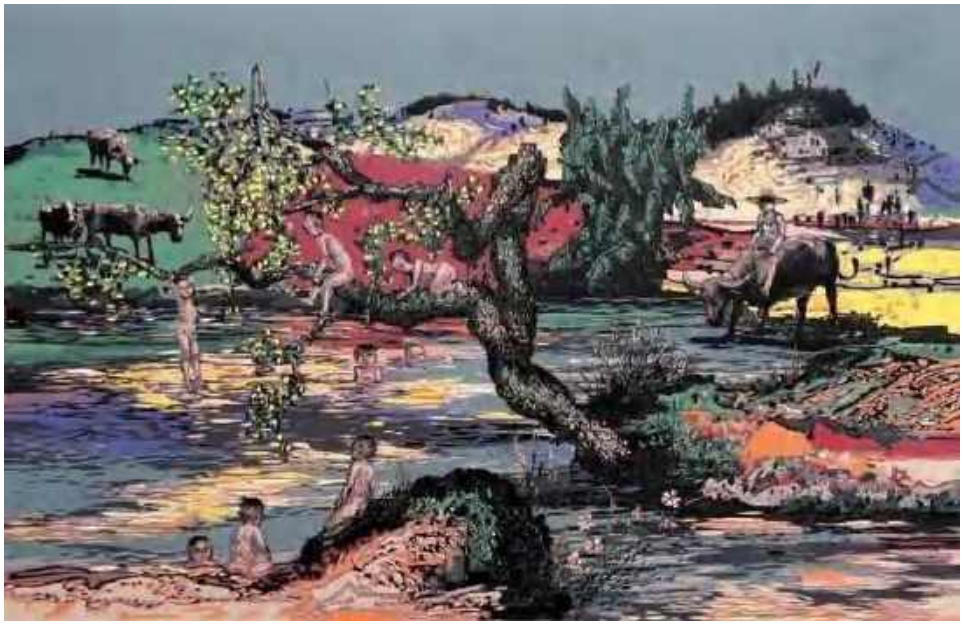
Ил.190. Хэ Кунь «Осенняя песня – белеющая почва», 1989 год. Ксилография, 61х71 см

190. 贺昆《秋歌-发白的土地》 绝版木刻 61×71cm 1989 年 目前收藏在中国美术馆



Ил.191.Хэ Кунь «Путешествие на юг-9. Южный колорит», 2012 год. 60x90 см

191. 《南行记之 九-南疆风情图》60×90cm 2012 年贺昆



Ил.192. Хэ Кунь «Путешествие на юг-6. Забавы на берегу реки», 2012 год. 60x90 см

192. 《南行记之六-愉悦的河塘》60×90cm 2012 年贺昆



Ил.193. Хэ Кунь «Земля разочарования-1. Растерянность», 2013 год. Ксилография, 60х90 см

193. 失落的土地之 一《迷惘》60×90cm 2013 年绝版木刻贺昆



Ил.194. Хэ Кунь «Открытая священная гора», 2014 год. 60х90 см

194. 《敞开的神山》60×90cm 2014 年贺昆



Ил.195. Хэ Кунь «Пейзажи родного края-1. Намёк», 2014 год. 60x90 см
195. 家乡的风景之一《云山雾绕》 60×90cm 2014 年贺昆 在 2014 年被嘉德在线原创版画系列专题所收录



Ил.196. Хэ Кунь «Зимний горный пейзаж», 2016 год. 55x90 см
196.《冬日山色》 55×90cm 2016 年贺昆 收录在《我在——2017 中国版画艺术工作室联盟作品展》中



Ил.197. Хэ Кунь «Солнечный свет в ущелье», 2017 год. 60x90 см
197. 贺昆《阳光照山谷》60×90cm 2017年



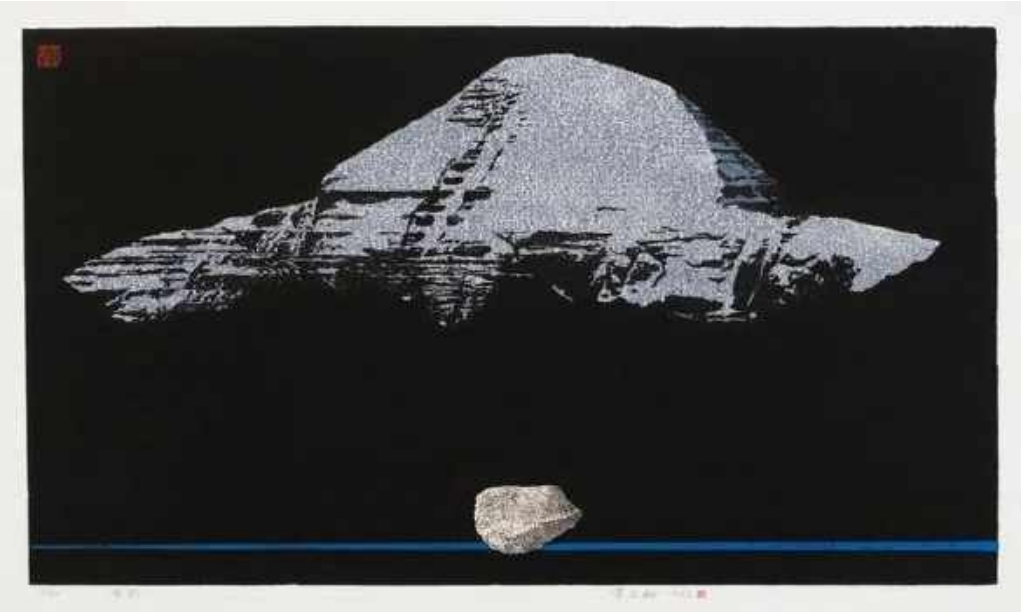
Ил.198. Хэ Кунь «Взгляд назад», 2017 год. 60x90 см
198. 《回眸图》60×90cm　2017 年贺昆



Ил.199. Хэ Кунь «Поле надежды», 2017 год. 60x90 см
199. 贺昆《希望的田野》60×90cm 2017 年



Ил.200. Ли Чжунсян «Серебряный сон», 1984 год. Цветная ксилография, 52x52 см
200. 李忠翔 《银色的梦》 套色木刻 52cm×52cm 1984 年 藏于中国美术馆



Ил.201. Ли Чжунсян «Поклонение морю», 1995 год. Акватипия, 49,4x75,3 см

201. 李忠翔《海祭》水印木刻 49.4×75.3cm 1995 年 收录在了《版画 100—2020 年度收藏作品展》中



Ил.202. Ли Чжунсян «Лунная соната», 1985 год. Акватипия, 51,1x51,8 см,

202. 李忠翔《月光曲》水印木刻 51.1×51.8cm 1985 年 被收藏在曲靖市美术馆



Ил.203. Чжан Синьюй, Чжу Циньбао «Сияние в снежную ночь», 1977 год. Акватипия, 71.6cm×68.3 см. Коллекция художественной галереи провинции Цзянсу

203. 张新予 朱琴葆《雪夜明灯》水印木刻 71.6cm×68.3cm 1977 年 江苏省美术馆藏



Ил.204. Чжэн Сюй. Цикл «Детство»: «Воспоминания о пляже»

204. 郑旭《童年组画：童年·沙滩的回忆》绝版木刻



Ил.205. Чжэн Сюй. Цикл «Детство»: «Воспоминания о музыке», 1979 год

205. 郑旭《童年组画：童年·音乐的回忆》绝版木刻 1979 年



Ил.206. Чжэн Сюй. Цикл «Детство»: «Ночь в середину лета»

206. 郑旭《童年组画：童年· 仲夏的夜晚》绝版木刻



Ил.207. Хао Пин «Эхо», 1986 год. Акватипия, 33х70 см
207. 郝平《回音》 33cm×70cm 综合版水印 1986 中国版画博物馆收藏



Ил.208.Цзян Тефэн «Два павлина», 1974 год. Акватипия, 22х21 см
208. 蒋铁峰 《两只小孔雀》22cm×21cm水印木刻 1974 年 藏于宁波美术馆



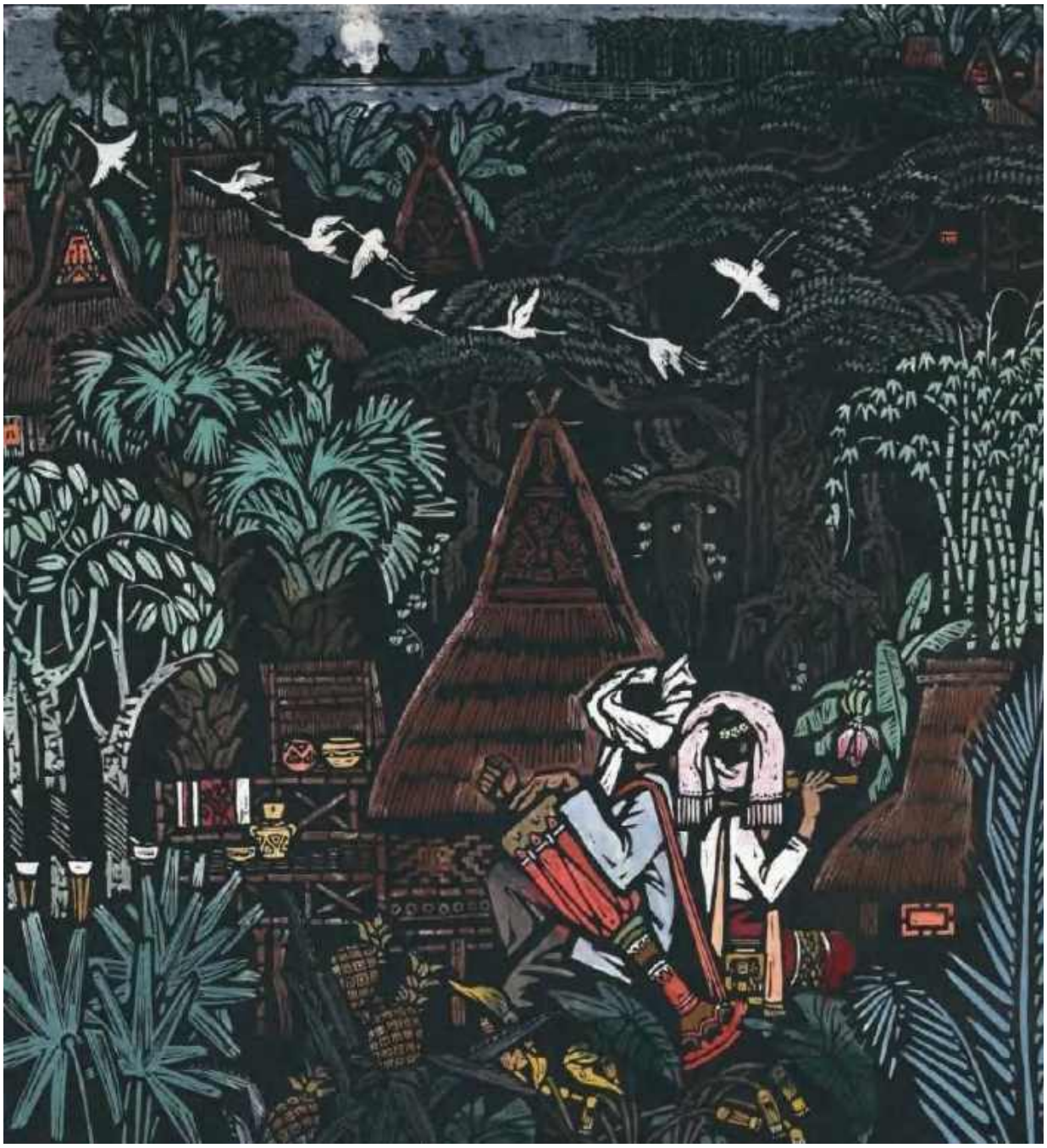
Ил.209. Дин Шаогуан «Запас зерна в приграничном районе», 1975 год. Акватипия, 54x149 см

209. 丁韶光《千里边疆广积粮》54cm×149cm水印木刻 1975 年



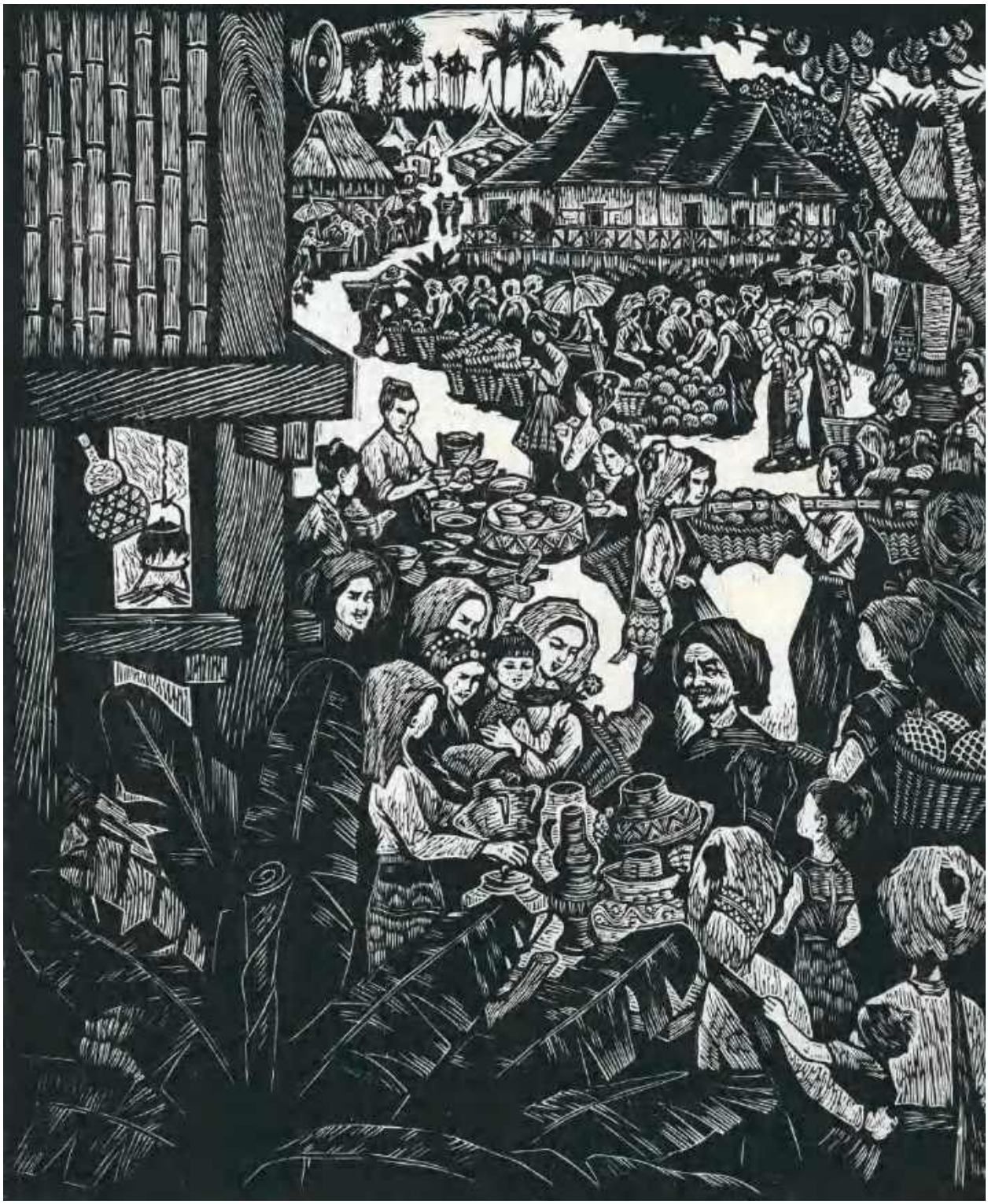
Ил.210. Цзя Гочжун «Весенняя ночь», 1979 год. Цветная ксилография, 61×58 см

210. 贾国中 《春夜》 61cm×58cm 套色木刻 1979 年 收藏在中国美术馆



Ил.211. Чжу Вэймин «Сишуанбаньна – милая родина», 1980 год. Акватипия, 57х57 см

211. 朱维明《西双版纳 —— 可爱的故乡》57cm×57cm 水印木刻 1980 年



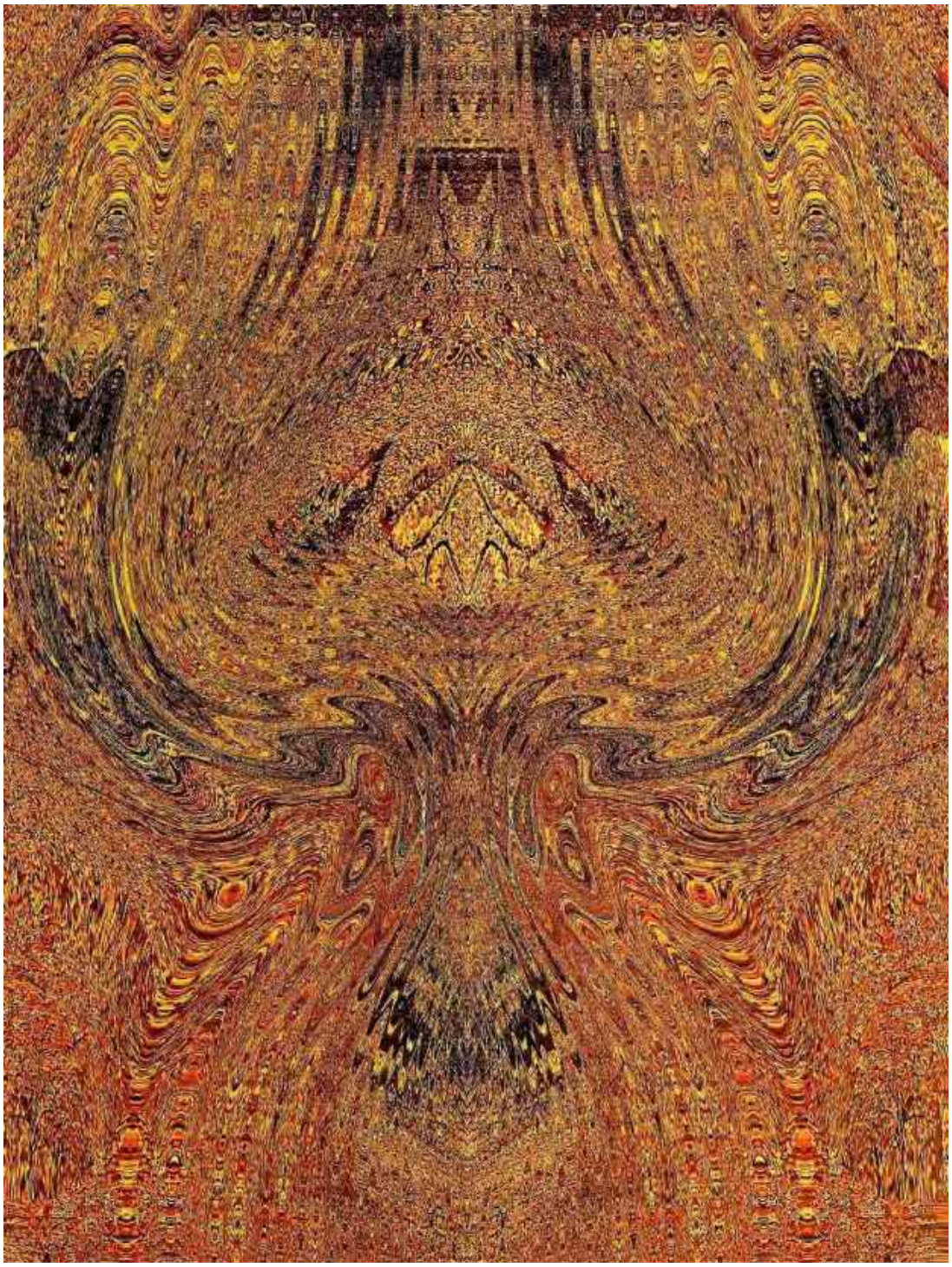
Ил.212. Чжун Чжэньчжан «Деревенская ярмарка», 1980 год. Ксилография, 60x52см

212. 钟振璋《边寨集市》60cm×52cm 黑白木刻 1980 年



Ил.213. Го Хао, Го Вэй «Цикл картин о древних обычаях центральной Юньнани-1», 1990 год. Цветная ксилография, 60х65 см

213. 郭浩 、郭 巍《滇中古风组画之 一 》60×65cm 套色木刻 1990 年



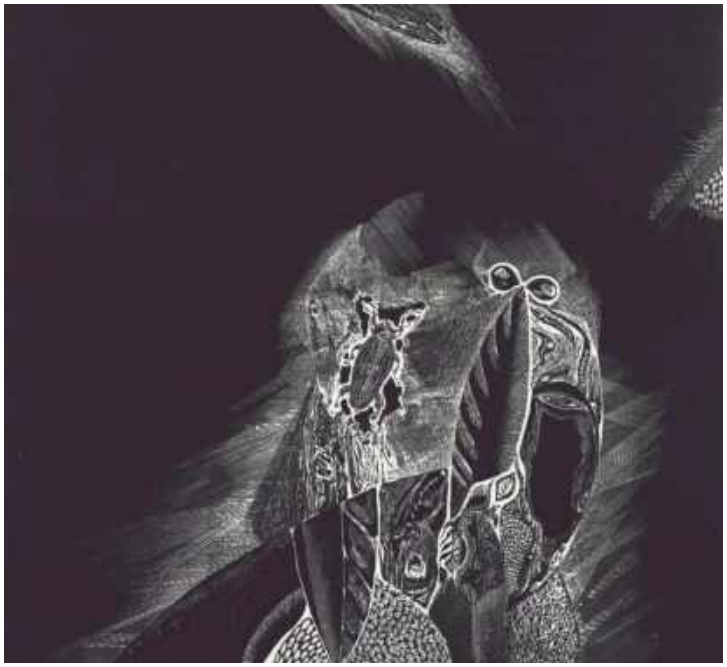
Ил.214. Го Хао «Зеркальный образ №5», 2022 год. Гравюра, 120x90 см

214. 郭浩《镜像.5 》综合版画 120x90cm 2022 年



Ил.215.Лу Жунэн, «Волны», 1991 год. Цветная ксилография, единичная гравюра, 48х57 см

215. 卢汝能 《浪》 48cm×57cm 绝版套色木刻 1991 年 收录在《当代中国版画名家藏珍集（上下册）》中



Ил.216.Ян Юншэн, «Насекомые-4», 1991 год. Офорт, 40х39 см

216. 杨永胜《昆虫·之四》40cm×39cm 铜版（锌版）1991 年



Ил.217.Ли Ли. Серия «Домашние животные», 2016 год. Литография, 45х55 см

217. 李季《宠物系列》45cm×55cm 石版 2016 年



Ил.218. Чэнь Гуанюн, Чжан Мин «Время отдаляет». Шелкография, 270x210 см. Проект финансирования молодежного творчества Китайского национального художественного фонда 2016-2018 гг. Коллекция ежегодника «Китайская гравюра» 2018 года.

218. 陈光勇、张鸣 《时间的维度——渐行渐远》 270cm×210cm 丝网版 2018 年 2016 年国家艺术基金青年创作资助项目；2018 年中国版画年鉴收藏



Ил.219. Вэй Цицун «Звезды в дикой природе», 2021 год. Ксилография, 70х90 см

219. 魏启聪《荒野星辰》70cm×90cm 绝版套色木刻 2021年

**Китайская гравюра на международной художественной арене 1970-2020-х годов**



Ил.220. Гу Юань «Ранняя весна», 1979 год. Гравюра, 31x42.5 см. На первом специальном аукционе китайской гравюры, состоявшемся в Пекине, Китай, в ноябре 2003 года, она была продана за 52 800 юаней.

220. 古元《初春》31x42.5cm 1979 年收录在《古元画集》中



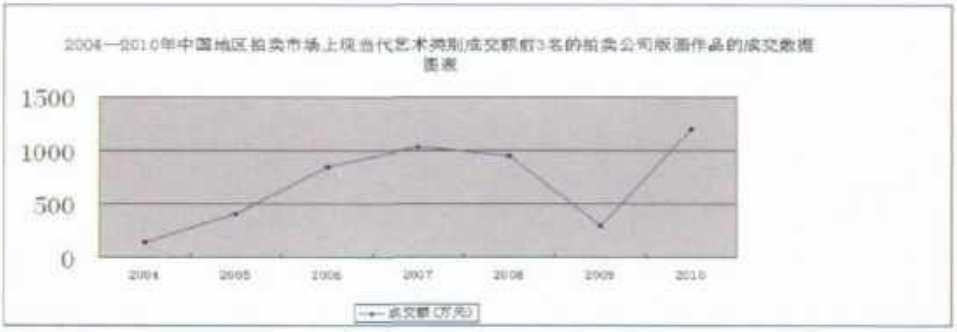
Ил.221. Гу Юань «Сжигание старых трудов», 1947 год. Гравюра, 28.5×19 см. На первом специальном аукционе китайской гравюры, состоявшемся в Пекине, Китай, в ноябре 2003 года, она была продана за 50 600 юаней.

221. 古元 《烧毁旧地契》28.5×19cm 1947 年 目前收藏在大英博物馆



Ил.222. Ли Хуанминь «Шагая по золотой дороге», 1963 год. Ксилография, 54,2×49 см. На первом специальном аукционе китайской гравюры, состоявшемся в Пекине, Китай, в ноябре 2003 года, она была продана за 46 400 юаней.

222.《初踏黄金路》 油印套色木刻 54.2×49 李焕民 1963 年 目前收藏于中国美术馆



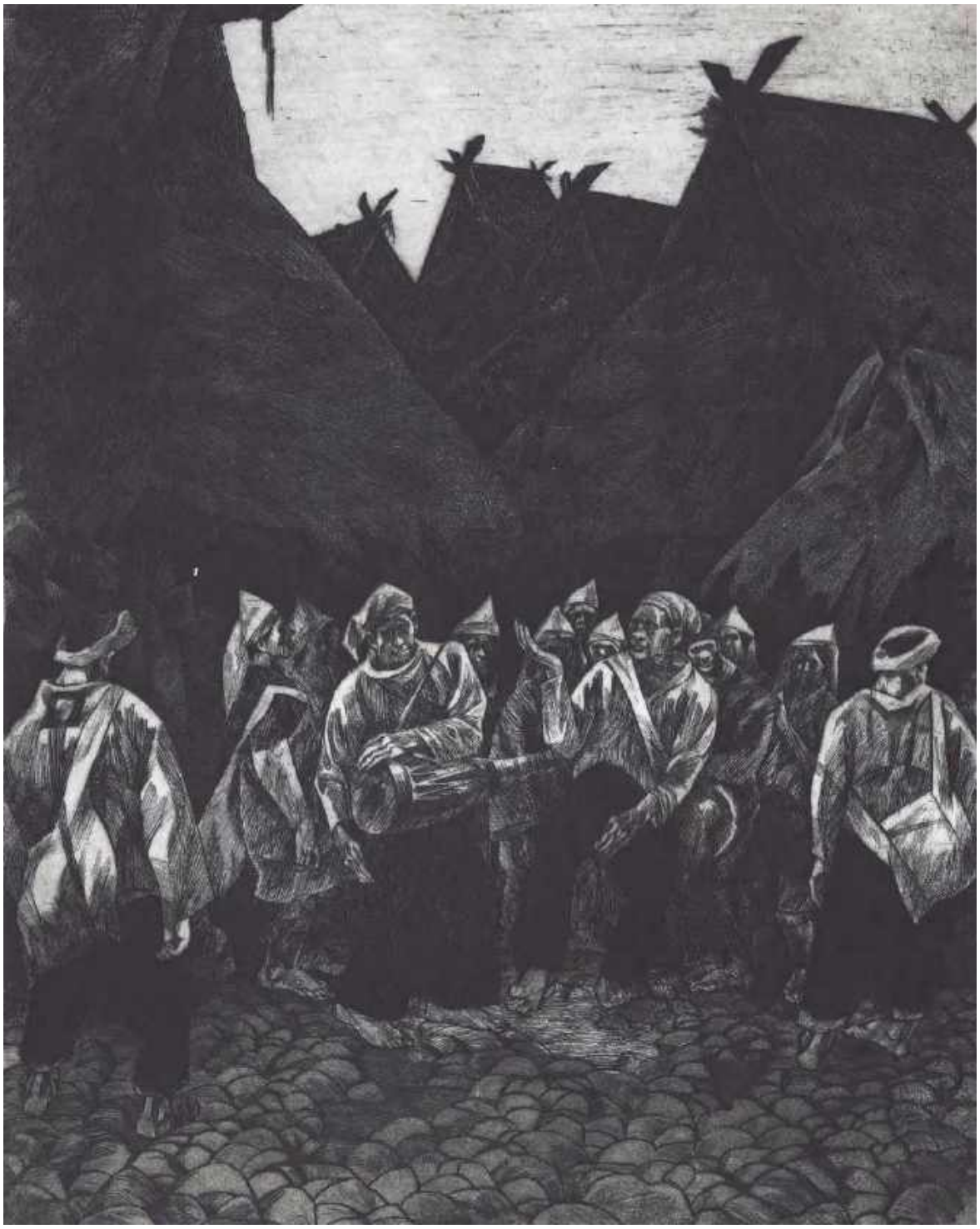

Ил.223. Таблица данных о транзакциях гравюр трех крупнейших аукционных компаний в сфере современного искусства на китайском аукционном рынке с 2004 по 2010 год.

223. 2004-2010 年中国地区拍卖市场上现当代艺术类别成交额前 3 明的拍卖公司版画作品的成交数据表



Ил.224. Чжао Цзунцзао «День зимнего солнцестояния», 1956 год. Коллекция Художественного музея Чжэцзяна

224. 赵宗藻《冬至》1956 年



Ил.225. Ли Чжунцзи «Танец Нуошаня», 1990 год. Офорт, 48х38 см. В 1990 году работа была удостоена бронзовой награды на Десятой общенациональной художественной выставке гравюры.

225. **李仲基** 《诺山的舞蹈》 48cm×38cm 铜版 1990 **年** 1990 **年第十届全国版画展**·铜奖



Ил.226. Ю Юй «Эмаль – Red», 2015 год. Акватипия, 86x118 см. Работа была удостоена почетной награды на Шестой китайской биеннале «Гуаньлань».

226. 游宇《塘瓷——Red》86cm×118cm 水印木刻 2015 年 第六届中国-观澜国际版画双年展荣誉作品



Ил.227. Е Гунсянь «Девушка народа бай». Акватипия, 24x39 см. В 1990 году получила золотую награду на выставке в рамках японо-китайского обмена в сфере искусства.

227. 叶公贤《白族姑娘》24cm×39cm 水印木刻 1990 年日中艺术交流中心创作展·金奖



Ил.228. Чэнь Юнлэ «Плоды гинкго», 1989 год. Цветная ксилография, 50x53 см. В 1989 году работа была удостоена бронзовой награды на Седьмой Всекитайской выставке изобразительного искусства

228. 陈永乐 《银果》 50cm×53cm 套色木刻 1989 1989 年第七届全国美展·铜奖 被东京 都町田立国际版画美术馆收藏



Ил.229. Пэн Сяо, «Золотые павлины родины», 1983 год. Ксилография, 38x113 см. Работа была удостоена награды на Восьмой общенациональной художественной выставке гравюры.

229. 彭晓 《金孔雀的故乡》 38cm×113cm 黑白木刻 1983 第八届全国版画展·优秀作品奖



Ил.230. Ши И «Поклонение живому-3: бренное тело», 1994 год. Ксилография, 58х65 см. В 1994 году работа получила бронзовую награду на Двенадцатой общенациональной художественной выставке гравюры.

230. 史一《灵之祭Ⅲ·躯壳》58cm×65cm 黑白木刻 1994 1994 年第十二届全国版画展·铜奖



Ил.231. Ли Чэнчжун «Красная земля», 1996 год. Цветная резьба по дереву, единичная гравюра, 60x60 см. В 1996 году работа получила серебряную награду на Тринадцатой общенациональной художественной выставке гравюры.

231. **李成忠** 《红土地》 60cm×60cm 绝版套色木刻 1996 1996 **年第十三届全国版画作品展**·银奖 **收**录在了《中国美术 **版画篇 中国版画百年展**（1900-2000）（**十**）1994-1999》这本书中



Ил.232. Сяо Цзян «Кормление кошек», 2018 год. Ксилография, 85x85 см. В 2019 году была удостоена премии на Тринадцатой Всекитайской выставке изобразительного искусства

232. **肖江** 《边地牧猫》 85cm×85cm **黑白木刻** 2018 2019 **年入**选第十三届全国美展 **在** 2019 **年被收**录于第十三届全国美术作品展览



Ил.233. Ли Чжунсян «Песня в сердце». Акватипия, 59×48 см. Картина была выставлена на Шестой общенациональной художественной выставке гравюр 1979 года. В 1981 году картина участвовала в Выставке китайских гравюр во Франции.

233. 李忠翔 《心中的歌》 59cm×48cm 水印木刻 1979 年 入选第六届全国版画展；1981年中国木刻五十年展（法国） 收藏在中国美术馆、北京人民大会堂等地



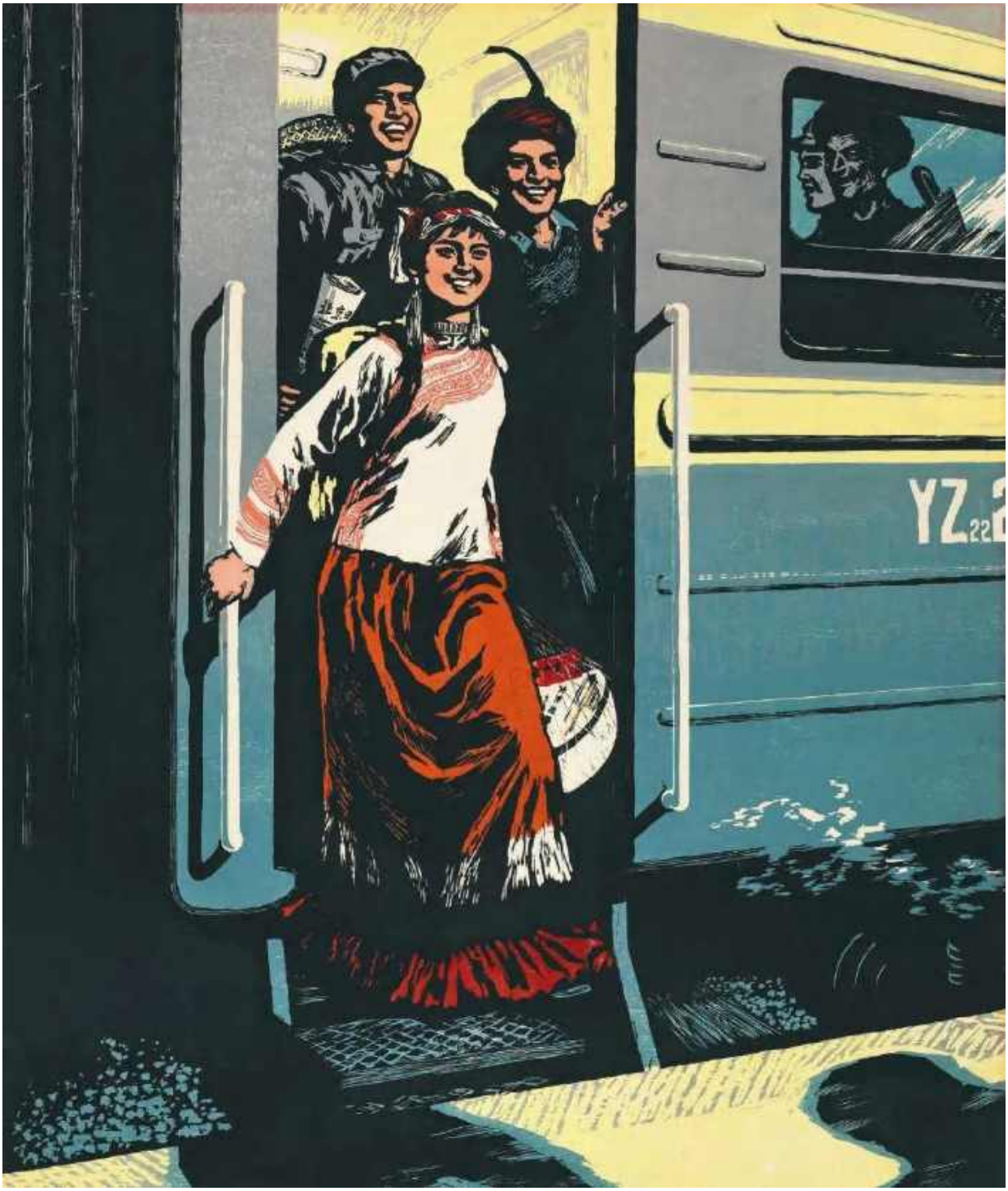
Ил.234. Чжэн Сюй «Колорит народа лаху-1». Цветная ксилография, единичный оттиск, 58x70 см. В 1984 году работа была удостоена премии на Седьмой Всекитайской выставке изобразительного искусства.

234. 郑旭《染·拉祜风情之一》58cm×70cm 绝版套色木刻 1984 第七届全国美展·金奖



Ил.235.Хао Пин «Цикл древних амфор: зеркало», 1996 год. Цветная ксилография, единичный оттиск, 68x45 см. В 1996 году работа получила премию на Тринадцатой общенациональной художественной выставке гравюры.

235. 郝平 《古瓶系列-故鉴图》 68cm×45cm 绝版套色木刻 1996 年 1996 年第十三届全国版画作品展·金奖 收藏在中国美术馆



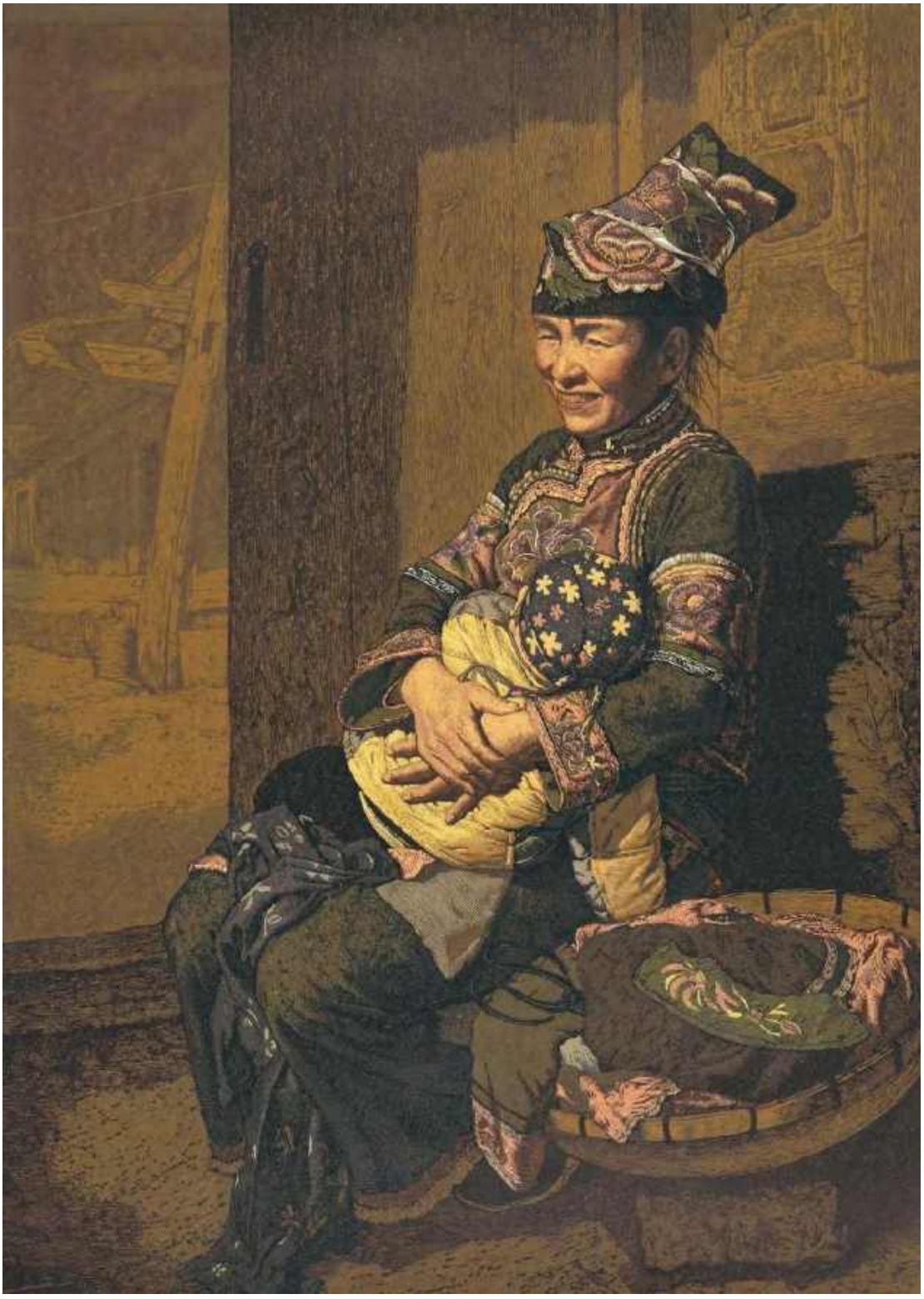

Ил.236. Ли Сю «Возвращение выпускников», 1976 год. Цветная ксилография, 85x71 см. В 1979 году работа получила награду на Шестой общенациональной художественной выставке гравюры.

236. **李秀** 《毕业归来》 85cm×71cm **套色木刻** 1976 **年** 1979 **年入**选第六届全国版画展 **目前收藏于 曲**艺版画馆



Ил.237. Ван Дунмин «Качели», 1988 год. Цветная ксилография, единичный оттиск, 84x45 см. В 1989 году была удостоена бронзовой награды на Седьмой Всекитайской выставке изобразительного искусства

237. 王冬明 《秋千》 84cm×45cm 绝版套色木刻 1988 年 1989 年第七届全国美展·铜奖 目前收藏 于云南美术馆



Ил.238. Мао Сянъянь «Впечателение от поселка Чжомулан. Расписные туфли», 2018 год. Цветная ксилография, единичный оттиск, 113x80 см. Избранная работа Китайского национального фонда искусства

238. 毛祥彦 《啄木郎印象·绣花鞋》 113cm×80cm 绝版套色木刻 2018 年 入选国家艺术基金 2019 人才培养成果运用作品



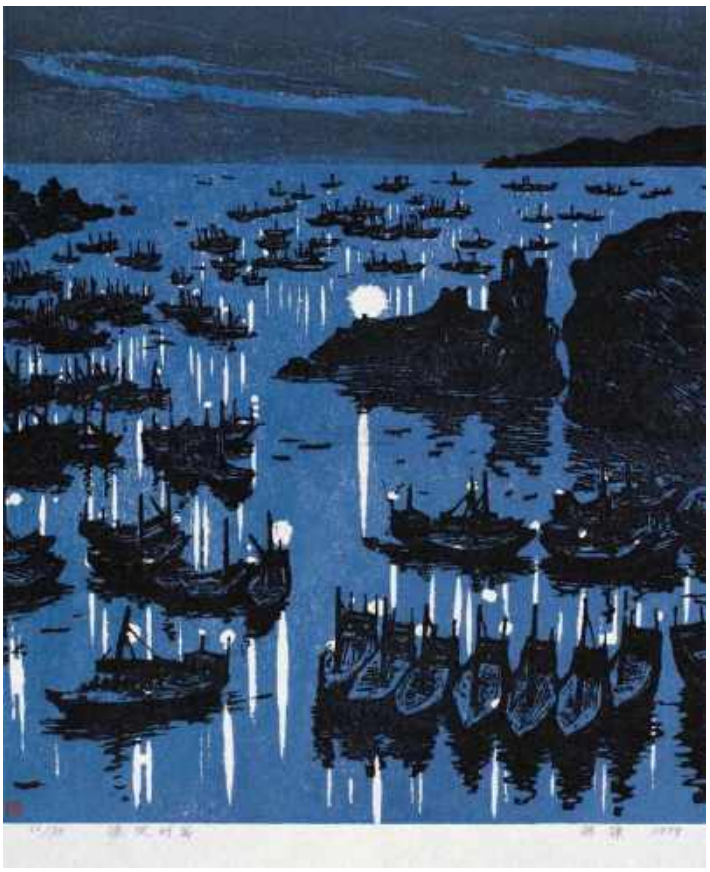
Ил.239.Ли Чуанькан, «Рассвет на пастбище», 2019 год. Цветная ксилография, единичный оттиск, 75x120 см. Тринадцатая национальная художественная выставка в Пекине.

239. 李传康 《草原晨曦》 75cm×120cm 绝版套色木刻 2019 第十三届全国美展·进京作品



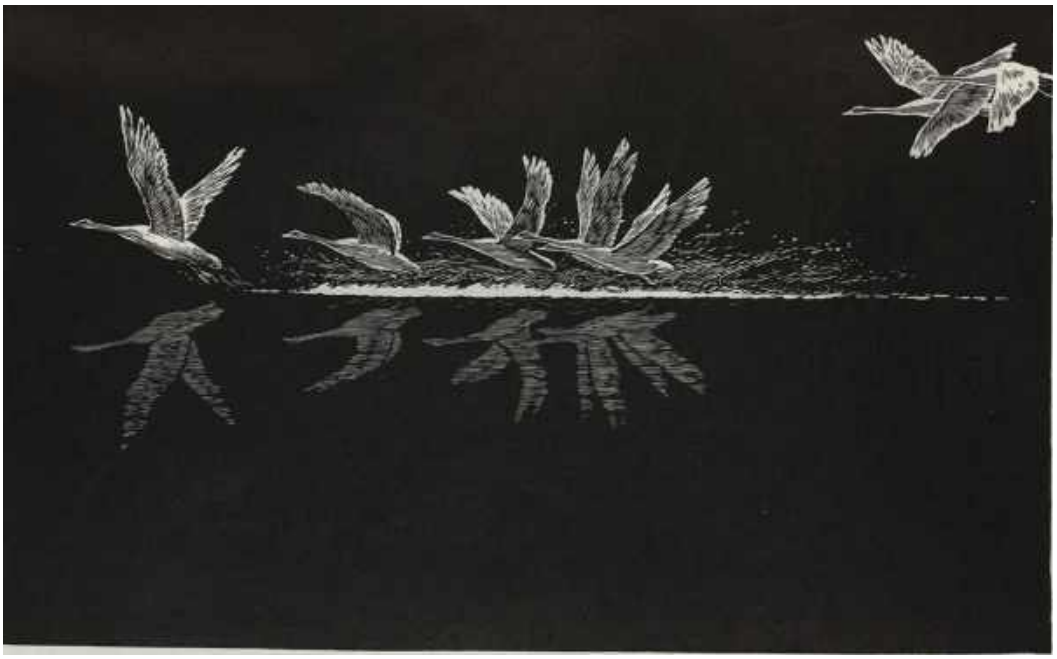
Ил.240. Лян Донг «Позднее возвращение», 1980 год

240. 梁栋《晚归》1980 年



Ил. 241. Лян Донг «Сезон рыбной ловли и наводнений», 1979 год

241. 梁栋《渔汛时节》1979 年



Ил.242. Сон Юаньвэнь «Утренний свет», 2003 год. Ксилография, 46×73 см

242. 宋源文《晨光》46cm×73cm 黑白木刻 2003 年



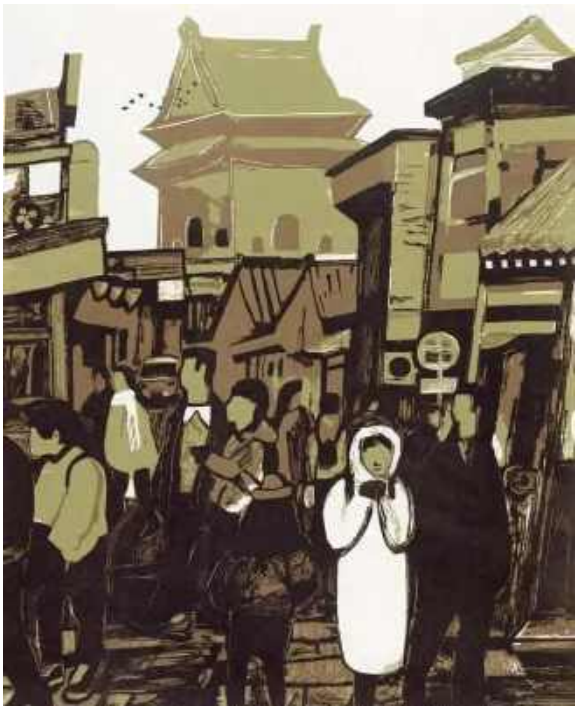
Ил.243. Сон Юаньвэнь «Полёт», 2015 год. Ксилография, 85×180 см

243. 宋源文 《飞越》 85cm×180cm 黑白木刻 2015 年



Ил.244. Гуанцзюнь «Герой», 2018 год. 22x80 см.

244. 广军《英雄》版画 22×80cm 2018



Ил.245. Гуанцзюнь «Праздничный переулок», 2018 год. 122x80 см

245. 广军《节日小街》版画 122×80cm 2018 年



Ил.246. Гуанцзюнь «Ночная сцена», 2018 год. 122x80 см

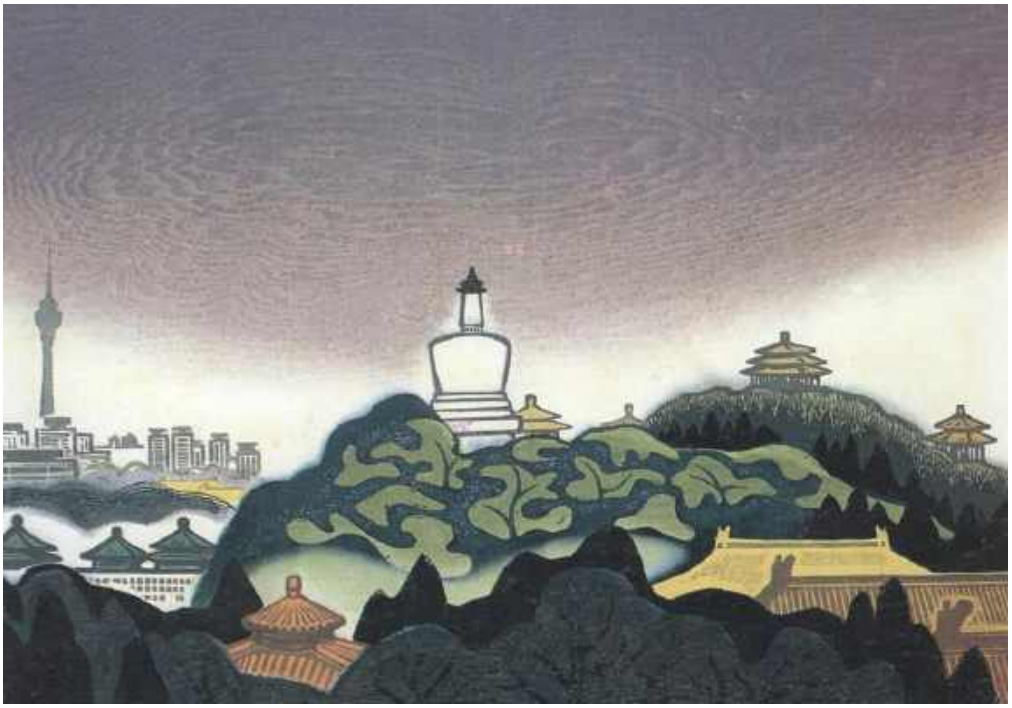
246. 广军 《夜场二》版画 122×80cm 2018 年



Ил.247. Чэнь Ци «Юаньжун №1», 2023 год. Ксилография, 158x89 см
247. 《圆融 No.1》陈琦 2023 水印木刻158x89cm



Ил.248. Чэнь Ци «Юаньжун №1», 2023 год. Ксилография, 472x186 см
248.《圆融 No.2》陈琦 2023 年 水印木刻 472x186cm



Ил. 249. Чжан Пэйи «Весенняя зелень Цзинхуа», 1992 год. Ксилография, 56 x 74 см
249.《京华春绿》 张佩义 1992 水印木刻 56cm x 74cm



Ил. 250. Чжан Пэйи «Родина северных оленей», 1992 год. Ксилография, 70x69 см
250. 《驯鹿之乡》张佩义 1986 水印木刻 70x69cm



Ил.251. Хуа Шаоин «Без названия», 2010 год. Трафаретная печать, 56,5x58 см

251. 丝网版画 -华绍莹 -《**非系列作品**》 56.5x58cm , 2010



Ил.252. Ю Хонг «Знаменитое озеро восточной культуры - Западное озеро успешно претендует на статус культурного наследия», 166×40×11см

252.《东方文化名湖——**西湖申**遗成功》 **于洪 版画** 166cm×40cm×11



Ил.253. Сюй Баочжун «Групповая картина "Четыре времени года" № 3 · Осенняя вода», 2015 год. Офорт

253. 徐宝中《四季组画之三·秋水》铜 版 2015年



Ил.254. Чжан Баогуо «Состояние выживания 5», 2016 год.

254. 张宝国《生存状态5》综合版2016 年



Ил.255. Ли Баоцюань «Воспоминания издалека», 2015 год. Офорт

255. 李宝 泉《 远方的记忆 》铜版2015 年



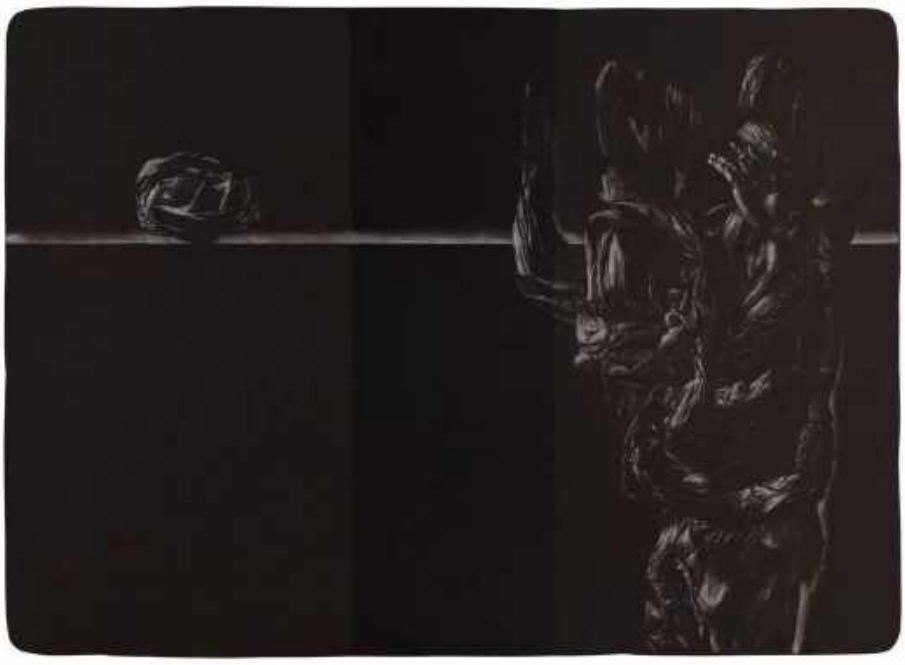
Ил.256. Шао Чанг «Я хочу взлететь выше», 2011 год. Ксилография, 91x33 см

256. 邵 常 我 要 飞 得 更 高 之 木 刻91X33cm 2011

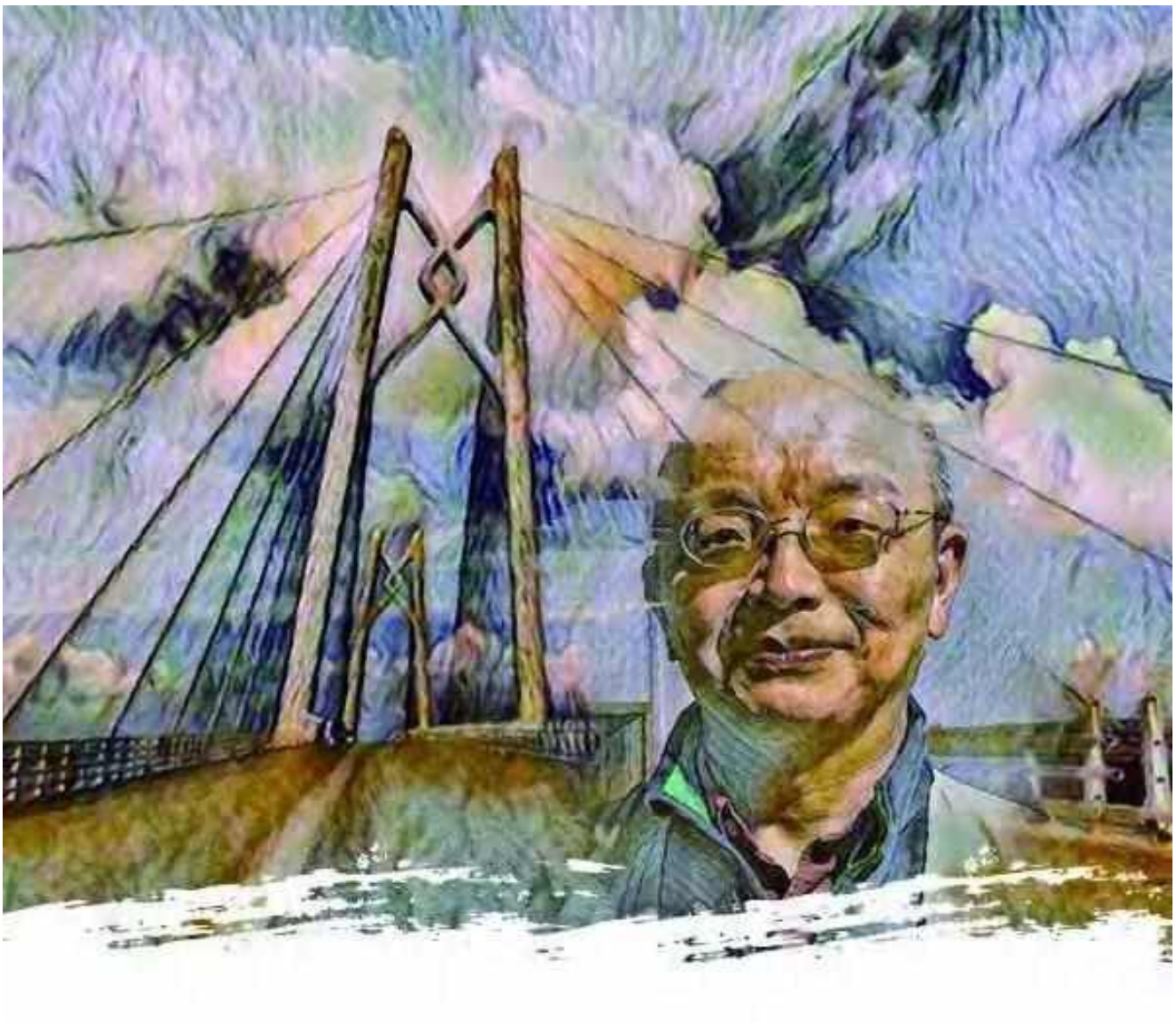


Ил.257. Гравюра Ляо Няньи "Ремонт шин". была представлена на 10-й Национальной художественной выставке. Собрание Харбинского художественного музея гравюры.

257. **廖念一** 《补胎》 丝网版画 **入**选了第十届全国美展，**并被哈**尔滨版画艺术馆收**藏**



Ил.258. Фан Минь "Even-16", 2010 год. Литография 50×60 см
258. **范敏** 《偶-16》 **石版画（油底技法）** 50×60cm 2010 **年**



Ил.259. Гу Цзюйи "Я и мост Гонконг-Чжухай- Макао", 2018 год. Цифровая графика с использованием технологий искусственного интеллекта

259. 辜居一《我与港珠澳大桥》人工智能绘画 2018年




Ил.260. Гу Цзюйи «Билет в книжную коллекцию родного города Ба Цзиня», 2018 год. Цифровая графика

260. 辜居一数码版画《巴金故居藏书票》2018 年



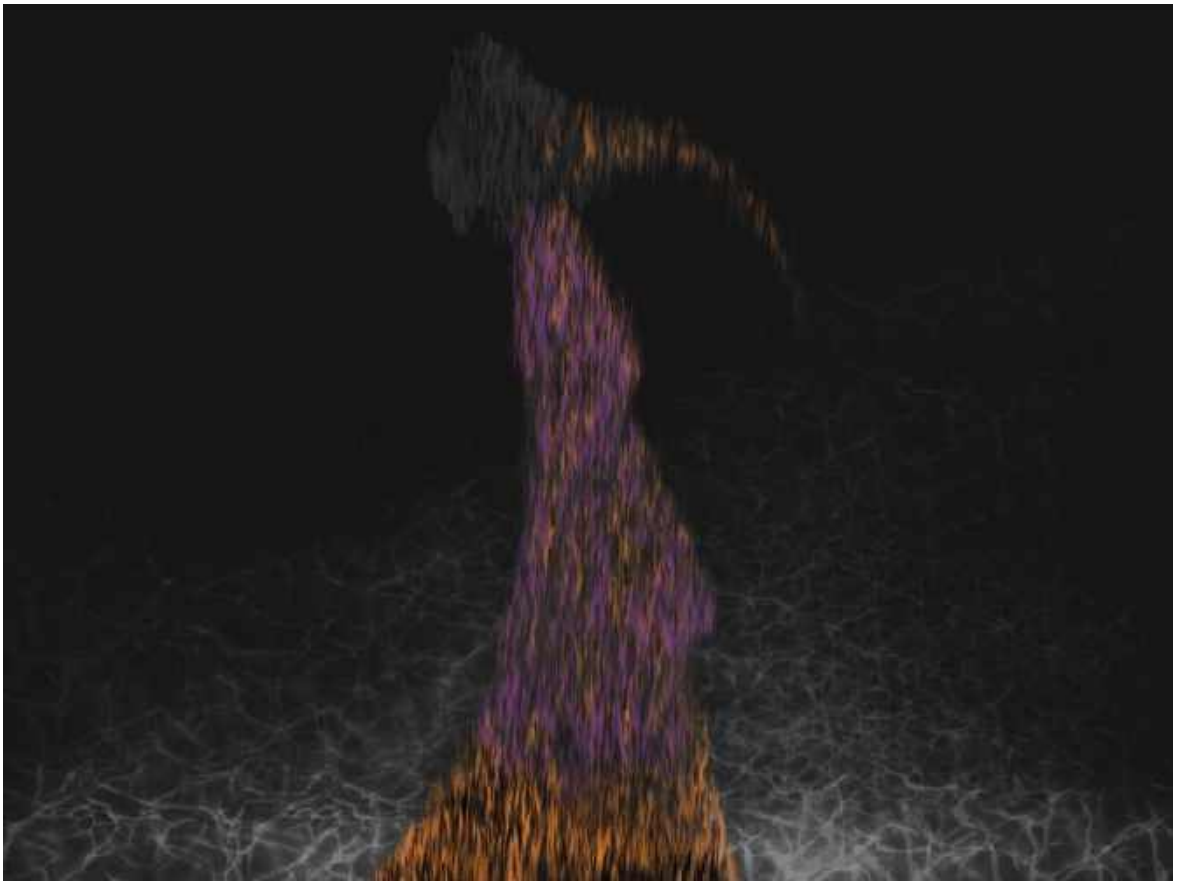
Ил. 261. Юй Сяодун «Фрагменты морских глубин», 2023. Цифровая графика

261. 于晓冬，《来自深海的碎片》，数字版画，2023 年



Ил. 262. Юй Сяодун «Обратный путь в сумерках», 2023 год. Цифровая графика

262. 于晓冬，《暮霭下的归途》，数字版画，2023 年



Ил.263. Юй Сяодун «Дневник Хайинь», 2023 год. Цифровая графика

263. 于晓冬，《海垠日记》，数码版画，2023 年