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

Ван Хайвэй

РЕАЛИЗМ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ НОВОГО КИТАЯ: ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭВОЛЮЦИИ (1949–2025)

Специальность: 5.10.3 – Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)
Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
Том I

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

Москва 2026

ВВЕДЕНИЕ **3**

ГЛАВА I. СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ НОВОГО КИТАЯ (1949–1966 ГГ.) **17**

1.1. Истоки социалистического реализма в портретной живописи в начальный период становления КНР 17

1.2. Диалоги с художественной культурой СССР: формирование новой школы живописи 55

ГЛАВА II. ЭВОЛЮЦИЯ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА КНР: ОТ КАНОНОВ ИСКУССТВА ВРЕМЕНИ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ К МНОГООБРАЗИЮ НАПРАВЛЕНИЙ ЖИВОПИСИ ПЕРИОДА РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ **82**

2.1. Портрет периода Культурной революции (1966-1976) в рамках ограничительных концепций идеологии 82

2.2. Реалистическая портретная живопись в Период реформ и открытости (1978–1999): от «живописи шрамов» к «местному реализму» 87

ГЛАВА III. ПОИСК И ЭКСПЕРИМЕНТ: ТЕНДЕНЦИИ И НАПРАВЛЕНИЯ В РЕАЛИСТИЧЕСЕКОЙ ЖИВОПИСИ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРА (2000-2023 ГГ.) 107

3.1. «Классицистические» тенденции в портрете 107

3.2. Гиперреализм, «циничный реализм», «экспрессивный реализм» и другие направления портретной живописи: в поисках обновления художественного языка .. 113

ЗАКЛЮЧЕНИЕ **134**

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ **142**

ВВЕДЕНИЕ

Портрет в современной китайской живописи – один из наиболее популярных жанров. Исследование реализма в портретной живописи Нового Китая имеет большое значение для понимания культурных и исторических процессов, а также для развития теоретической базы современного искусствоведения.

В истории китайского искусства реализм в целом и метод социалистического реализма занимают важное место, отражая исторические, социокультурные и политические процессы, происходившие в стране на протяжении XX века. Эволюция портретной живописи во второй половине XX веке связана с художественным методом социалистического реализма, с идеологией и пропагандой ценностей социалистической системы в живописи.

Изучение данного направления позволяет раскрыть художественные и социальные тенденции в культурном наследии Китая, лучше понять уникальные черты и общие тенденции мирового искусства, обогатить современное искусствознание новыми подходами, способствующими более глубокому пониманию эволюции реализма в условиях радикальных социальных изменений.

Понятие реализма китайские интеллектуалы рассматривали в контексте традиционной китайской образной живописи, которая воспроизводила реальность, подобно живописи Европы, начиная с эпохи Возрождения. Процесс развития реалистической живописи в Китае, начиная с деятельности Сюй Бэйхуна (徐悲鸿 1895-1953) до ее расцвета в начале XXI века, можно рассматривать как характерное проявление адаптации и интерпретации реализма в китайском искусстве. Вдохновленные русским реализмом и соцреализмом, китайские художники второй половины XX века создавали масляную живопись, изображая бытовые сцены и драматические моменты истории, акцентируя внимание на социалистической

идеологии и воспевая общественные ценности. Реальная критика общественной жизни в китайском реализме начала появляться лишь в конце 1970-х - начале 1980-х годов. Современное искусство, основанное на исследовании реальности и психологии человека, демонстрировало глубину и разнообразие реализма, присущего китайской культуре.

С середины 1980-х годов, несмотря на влияние западного модернизма и постмодернизма на китайское искусство и проявление тенденции к разнообразию творчества, реализм продолжал играть важную роль как художественный метод. В это время портретная реалистическая живопись Китая переживала новый подъем. Художественное творчество, которое сохраняло дух реализма в своих сюжетах и темах, активно развивалось и достигло выдающихся результатов.

Рассматривая подъем и развитие реалистической портретной живописи в Китае за последние сто лет, можно проследить исторический процесс перехода от одной доминирующей модели реализма к многополярной модели реализма.

Настоящая работа посвящена исследованию важной роли социалистического реализма в развитии реалистического искусства в Китае. Современная китайская теория реализма связана с марксистской теорией, ее определяющим значением в китайской революции и строительстве социализма. Эволюция китайской портретной живописи и реалистического искусства отвечала реальным потребностям китайского общества, целям социального просвещения, национальной революции, строительства социализма в новом Китае, формированию социалистической рыночной экономики в новый период.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии и приложения, содержащего иллюстративный материал. Во введении обоснована тема исследования, ее актуальность, показана степень изученности темы исследования в Китае и за рубежом, определены предмет и цель исследования, задачи и используемая методология, показана новизна работы.

Актуальность темы исследования.

Проследить эволюцию китайского реализма на примере портретной живописи – крайне важная задача в эпоху многообразия форм современного искусства. Форма выражения, характерная для концепции реализма, была распространена в китайском искусстве на протяжении довольно длительного периода истории. Китайский реализм в разное время своего развития испытал влияние французского реализма, русского критического реализма и советского социалистического реализма. В ходе эволюции реализма в Китае на протяжении XX и XXI веков происходили соответствующие изменения в его внутренних акцентах и коннотациях, которые были обусловлены общественными изменениями и появлением новых идей. Во второй половине XX века реализм в портретной живописи Китая под влиянием крупных исторических событий и социальных перемен претерпел значительную эволюцию. В разные исторические периоды движение реализма выполняло определенные задачи. После основания КНР в 1949 году классическая европейская техника реализма уступила место советскому реализму , что связано с изменением идеологического и политического курса страны. Во время революции и становления Нового Китая под влиянием успехов в строительстве социализма в СССР начали появляться произведения китайского соцреализма, в основном героического характера. На раннем этапе становления Нового Китая в 1950-1960-е годы китайская масляная живопись начала активно перенимать творческий метод и выразительные приемы советской школы художников. Портрет как ведущий жанр масляной живописи реализма и соцреализма отражал дух времени и стал одним из самых значимых выражений той эпохи. Для него были характерны те же задачи, что для соцреалистического искусства в целом, в том числе распространение революционных идей, пропаганда идей социалистического строительства, реформирование и улучшение устаревшей

системы образования и др. Однако в середине-конце 1960-х годов крайне вульгаризированные методы творчества периода «Культурной революции» превратили социалистический романтизированный реализм в псевдореализм, который противоречил окружающей действительности. В этот период большинство произведений искусства восхваляли Мао Цзэдуна, и почти все художники создавали подобные работы. Благодаря выразительным возможностям масляной живописи, большинство произведений с изображением руководителя страны было выполнено в стиле реализма. В начале 1970-х годов после изменения государственной политики контроль над культурой и искусством был ослаблен. Персонажи на портретах старых и новых художников снова приобрели естественные черты. В этой связи на территории Китая реализм получил множество возможностей для дальнейшего развития. Постепенно под влиянием новых идей возникли новые направления в китайском искусстве, такие как живопись шрамов, местный реализм, деревенский реализм (乡土写实), неоклассицизм, новый реализм (新生代), циничный реализм, гиперреализм (超级写实), концептуальный реализм (观念写实) и множество других, основа которых была заложена в методе реализма.

Степень изученности темы в Китае и за рубежом.

В процессе исследования исторического контекста развития реалистического искусства автор проанализировал ряд монографий: «История китайского современного искусства» [1] , «Историография китайского изобразительного искусства XX века»[2], «История китайского искусства в XX веке»[3] Люя Пэна, «Курс

[1] *Люй Пэн*. История китайского современного искусства. – Ханчжоу: Чжунго мэйшу сюэюань чубаньшэ (Издательство Китайской академии искусств), 2013.

吕澎.中国现代美术史[M].杭州:中国美术学院出版社,2013.

[2] *Люй Пэн*. Историография китайского изобразительного искусства XX века. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2007.

吕彭..20 世纪中国美术史学史[M].北京:北京大学出版社,2007.

[3] *Люй Пэн*. История китайского искусства в XX веке. – Пекин: Синьсин чубаньшэ (Издательство «Новая звезда»), 2013.

吕彭.20 世纪中国艺术史[M].北京:新星出版社,2013.

по истории современного китайского изобразительного искусства»[4] Чэня Жуйлиня, «История современного искусства Китая»[5] Паня Яочана, «Современное китайское изобразительное искусство. Масляная живопись» [6] Фаня Дианя, «История китайской масляной живописи»[7] Лю Чуня, «История нового китайского искусства 1949–1966»[8] Чэня Люйшэна, «История искусства нового Китая:1966–1976»[9] Вана Минсяня и Яня Шаньчуня, «История современной китайской масляной живописи»[10] Ли Чао, «Сто лет освоения и интерпретации масляной живописи в Китае: 1900–2000»[11] Ли Чанцзюня, «История искусства Китая новой и новейшей эпох»[12] Жуань Жунчуня, Ху Гуанхуа, «Народное искусство: История китайского революционного искусства» [13] Шана Хуэй, «Пятьсот лет китайской масляной

[4] *Чэнь Жуйлинь*. Курс по истории современного китайского изобразительного искусства. – Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 2009.

陈瑞林.中国现代美术史教程[M].北京:人民美术出版社,2009.

[5] *Пань Яочан.* История современного искусства Китая. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета),2009.

潘耀昌.中国近代美术史[M].北京:北京大学出版社,2009.

[6] *Фань Диань*. Современное китайское изобразительное искусство: Масляная живопись. – Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2000.

范迪安.中国当代美术—油画[M].杭州:浙江人民美术出版社,2000.

[7] *Лю Чунь.* История китайской масляной живописи. Испр. и доп. издание. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2016.

刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.

[8] *Чэнь Люйшэн*. История нового китайского искусства 1949–1966. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 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] *Ван Минсянь*, *Янь Шаньчунь*. История искусства нового Китая:1966–1976. – Пекин: «Чжунго циннянь чубаньшэ» (Издательство «Китайская молодежь»), 2000.

王明贤、严善錞.新中国美术图史:1966-1976[M].北京:中国青年出版社,2000.

[10] *Ли Чао*. История современной китайской масляной живописи. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2007.

李超.中国现代油画史[M].上海:上海书画出版社,2007.

[11] *Ли Чанцзюнь*. Сто лет освоения и интерпретации масляной живописи в Китае: 1900–2000. – Пекин: Жэньминь чубаньшэ (Народное Издательство), 2017.

李昌菊.中国油画本土化百年（1900-2000）[M].北京:人民出版社,2017.

[12] *Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа*. История искусства Китая новой и новейшей эпох. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство» г. Тяньцзинь), 2005.

阮荣春、胡光华.中国近现代美术史[M].天津:天津人民美术出版社,2005.

[13] *Шан Хуэй*. Народное искусство: История китайского революционного искусства. – Шицзячжуан:Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2021.

尚辉.人民的艺术:中国革命美术史[M].石家庄:河北美术出版社,2021.

живописи»[14] Чжао Ли и Юй Дина, «История искусства Нового Китая 1949–2000»[15] Цзоу Юэцзиня и др.

Среди источниковедческой базы настоящего исследования также следует выделить «Историю китайского современного искусства» и «Историографию истории китайского изобразительного искусства XX века» Люя Пэна, а также «Курс по истории современного китайского изобразительного искусства» Чэня Жуйлиня и «Историю современного искусства Китая» Пан Яочана, которые предоставляют надежные исторические данные в разрезе истории развития искусства. Необходимо также отметить монографию Ли Чао «История современной китайской масляной живописи», основным объектом изучения которой является именно масляная живопись. В данном труде он обобщает исторический фон «движения за западный стиль» («янхуа юньдун»), объясняя процесс внедрения, распространения и развития творческой концепции реализма и приемов реалистического изображения, приводя важный материал для изучения процессов внедрения и становления реалистического подхода в китайском искусстве. Ли Чанцзюнь в работе «Сто лет освоения и интерпретации масляной живописи в Китае: 1900–2000» обращается к вопросу освоения и интерпретации масляной живописи, однако данная монография не является комплексным исследованием, посвященным именно реалистическому искусству. Жуань Жунчунь и Ху Гуанхуа в «Истории искусства Китая новой и новейшей эпох» в третьей части («Расцвет реализма, 1937-1949») отмечают, что «требования эпохи, времени Войны сопротивления Японии, стимулировали развитие пропагандистского искусства, и более того, они создали и среду, и климат для реалистического искусства», а также считают, что «движение «Искусство

[14] *Чжао Ли, Юй Дин*. Пятьсот лет китайской масляной живописи: в 5 тт. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2014.
赵力，余丁.中国油画五百年（套装 1-5 卷）[M].长沙:湖南美术出版社, 2014.

[15] *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002.
邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.

спасет Отечество» и реализм идут рука об руку», что реализм был неизбежным выбором в реальностях Войны сопротивления Японии.

Монография «Народное искусство: История китайского революционного искусства» Шана Хуэя раскрывает и увязывает процессы определения творческой концепции реализма и общественной практики в Китае XX века в исторической перспективе эволюции революционного искусства под руководством Коммунистической партии Китая (КПК).

В числе других подобных работ необходимо назвать труды «Эволюция и движение. Современное китайское изобразительное искусство»[16] Чжэна Гуна, «Путь современного китайского искусства»[17] Паня Гункая, «История современного китайского искусства 1978–2018»[18] Лу Хуна, «История современного китайского искусства»[19] Гао Минлу и др.

Также отметим исследования реализма, посвященные конкретным временным периодам: «Вопрос выбора в эпоху Великого бедствия: Исследование искусства в китайском тылу во время Войны сопротивления Японии»[20] Хуан Цзунсяня, «Искусство и выбор эпохи – от революции в искусстве к искусству Революции»[21] Ван Яна, «Советское изобразительное искусство и масляная живопись Нового

---

[16] *Чжэн Гун*. Эволюция и движение. Современное китайское изобразительное искусство. – Гуйлинь: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2002.

郑工.激进与运动:中国美术的现代[M].桂林:广西美术出版社,2002.

[17] *Пань Гункай*. Путь современного китайского искусства. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2012.

潘公凯.中国现代美术之路[M].北京:北京大学出版社,2012.

[18] *Лу Хун*. История современного китайского искусства 1978–2018. – Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2021.

鲁虹.中国当代艺术史 1978-2018[M].石家庄:河北美术出版社,2021.

[19] *Гао Минлу*. История современного китайского искусства. – Шанхай: Шанхай дасюэ чубаньшэ (Издательство Шанхайского университета), 2021.

高名潞.中国当代美术史[M].上海:上海大学出版社,2021.

[20] *Хуан Цзунсянь*. Выпрос выбора в эпоху Великого бедствия: Исследование искусства в китайском тылу во время Войны сопротивления Японии. – Чунцин: Чунцин чубаньшэ, 2000.

黄宗贤.大患难时代的抉择——抗战时期大后方美术研究[M].重庆:重庆出版社,2000.

[21] *Ван Ян*. Искусство и выбор эпохи – от революции в искусстве к искусству Революции. – Ханчжоу: Чжэцзян мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Цжэцзян), 2011.

汪洋.艺术与时代的选择——从美术革命到革命美术[M].杭州:浙江美术出版社,2011.

Китая» [22] Чжу Ша, «Сравнительное исследование современного высшего художественного образования в Китае и России»[23] Ма Яо и др.

Хуан Цзунсянь в своей работе «Вопрос выбора в эпоху Великого бедствия: Исследование искусства в китайском тылу во время Войны сопротивления Японии» именно с искусствоведческой точки зрения глубоко раскрывает особенности и культурный подтекст искусства в период Войны сопротивления против Японии, показывает далеко идущее влияние войны на систему координат, в которой развивалось искусство в Китае, проводит глубокий анализ тех изменений, которые вызвала война в душах художников и их творческих концепциях, выдвигает понятие «нового реализма» как взгляд на литературу и искусство в качестве ответа на вызов времени в условиях войны.

Ван Ян в работе «Искусство и выбор эпохи – от революции в искусстве к искусству Революции» подчеркивает, что проникновение реалистического искусства не могло происходить в отрыве от специфических социальных реалий и политических потребностей Китая, но временные рамки этого исследования в основном предшествуют основанию Нового Китая.

Чжу Ша в своем исследовании «Советское изобразительное искусство и масляная живопись Нового Китая» делает упор на распространении и развитии советского искусства в Новом Китае, утверждая, что советский социалистический реалистический метод творчества оказал глубокое влияние на искусство в Новом Китае.

[22] *Чжу Ша*. Советское изобразительное искусство и масляная живопись Нового Китая. – Нанькин: Дуннань дасюэ чубаньшэ (Издательство Юго-восточного университета), 2013.
朱沙.苏联美术与新中国油画[M].南京:东南大学出版社,2013.

[23] *Ма Яо*. Сравнительное исследование современного высшего художественного образования в Китае и России. – Пекин: Гаодэн цзяоюй чубаньшэ (Издательство «Высшее образование»), 2015.
马遥.中俄当代高等美术教育比较研究[M].北京:高等教育出版社,2015.

Также необходимо выделить труды «Историю русского изобразительного искусства»[24] и «Историю русского и советского изобразительного искусства»[25] Си Цзинчжи, «Русское искусство»[26] Ху Цзяньчэна, «Историю русского искусства»[27] Жэнь Гуансюаня, «Образ России: стилистическое исследование художественной формы»[28] Юй Жуньшэна, «Очерки о русском искусстве»[29] Гао Мана, «Академия имени Репина и русское искусство»[30] Ди Лифэна, «Красота может спасти мир: Мыльников и русское искусство»[31] Суня Тао, «Русская классическая живопись - 100 портретов»[32] Цюаня Шаньши и др.

Последние упомянутые работы являются тематическими исследованиями и художественными альбомами, посвященными конкретным художникам, и не отражают в полной мере всей панорамы русской и советской живописи, при этом они преимущественно фокусируются на критическом реализме, представленном движением передвижников, а соцреалистическая живопись 1930-1980-х годов затрагивается сравнительно мало.

---

[24] *Си Цзинчжи*. История русского изобразительного искусства. – Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Ляонин), 2019.

奚静之.俄罗斯美术史[M].沈阳:辽宁美术出版社,2019.

[25] *Си Цзинчжи*. История русского и советского изобразительного искусства. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство» г. Тяньцзинь), 2000.

奚静之.俄罗斯苏联美术史[M].天津:天津人民美术出版社,2000.

[26] *Ху Цзяньчэн*. Русское искусство. – Шицзячжуан: Хэбэй цзяоюй чубаньшэ (Издательство «Просвещение» пров. Хэбэй), 2003.

胡建城.俄罗斯艺术[M].石家庄:河北教育出版社,2003.

[27] *Жэнь Гуансюань*. История русского искусства. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 1900.

任光宣.俄罗斯艺术史[M].北京：北京大学出版社,1900.

[28] *Юй Жуньшэн*. Образ России: стилистическое исследование художественной формы. – Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ (Издательство Педагогического университета провинции Гуанси), 2021.

于润生.俄罗斯的形象：艺术体裁的修辞研究[M].桂林:广西师范大学出版社,2021.

[29] *Гао Ман*. Очерки о русском искусстве. – Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»), 2005.

高莽.俄罗斯美术随笔[M].北京:人民文学出版社,2005.

[30] *Ди Лифэн*. Академия имени Репина и русское искусство. – Шэньян: Ляонин чубаньшэ, 2013.

邸立丰.列宾美术学院与俄罗斯艺术[M].沈阳:辽宁出版社,2013.

[31] *Сунь Тао*. Красота может спасти мир: Мыльников и русское искусство. – Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство), 2013.

孙韬.美能拯救世界:梅利尼科夫与俄罗斯美术[M].北京:人民美术出版社,2013.

[32] *Цюань Шаньши*. Русская классическая живопись - 100 портретов. – Цзинань: Шаньдун мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Шаньдун), 2010.

全山石.俄罗斯经典绘画——100 幅俄罗斯肖画[M].济南:山东美术出版社,2010.

Из исследований зарубежных ученых, посвященных китайскому реалистическому искусству XX века, важно отметить «Искусство и художники Китая XX века» Майкла Салливана - самое авторитетное и влиятельное исследование китайского искусства XX века в западном мире. Майкл Салливан был очевидцем развития китайского искусства XX века, а также стал самым ранним и самым последовательным исследователем, представившим современное китайское искусство западному миру. [33] Джулия Эндрюс в своей работе «Художники Китайской Народной Республики и политика» с точки зрения политического дискурса показывает, как Коммунистическая партия Китая преобразовывала традиционную китайскую живопись с целью внедрения реализма в искусство.

Исследования по теме «Реализм в портретной живописи Нового Китая: Проблема художественной эволюции (1949-2025)» в китайских магистерских и докторских диссертациях отсутствуют. В существующей научной литературе нет конкретного и всестороннего анализа этой темы, а конкретные вопросы, изучаемые в диссертации, еще не выяснены другими исследователями и нуждаются в дальнейшей разработке и исследовании, поэтому остается большой простор и необходимость для научного разбора и теоретического поиска направления исследований по данной теме. В процессе исследования и систематизации развития китайской масляной портретной живописи автор обнаружил, что, хотя в области портретной живописи есть много превосходных художников и работ, однако не хватает специальных трудов, посвященных развитию китайской масляной портретной живописи, недостаточно исследований и дискуссий о художественных стилях, жанрах и творческих методах китайской портретной живописи, выставочных площадок и независимых художественных платформ.

[33] *Салливан М*. Искусство и художники Китая XX века / пер. с англ. Чэнь Вэйхэ и Цянь Ганнань. – Шанхай: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство г. Шанхая), 2013. — С. 12.
迈克尔·苏立文. 20 世纪中国艺术与艺术家[M].陈卫和,钱岗南译,上海:上海人民美术出版社,2013.第 12 页.

Объектом исследования является портретная живопись Нового Китая (1949-2025).

Предмет исследования составляет реализм как художественное направление в портретной живописи Нового Китая, включая его ключевые художественные и тематические особенности, а также факторы, влияющие на его развитие в историческом и социальном контексте.

Целью настоящего исследования является определение и анализ ключевых факторов, повлиявших на развитие реализма в портретной живописи Нового Китая, выявление основных художественных и тематических особенностей произведений этого направления, а также оценка их социокультурного значения для формирования национальной идентичности.

В процессе достижения цели исследования были решены **следующие задачи:**

1. Определены исторические и социальные предпосылки, ключевые исторические и социальные события, которые способствовали развитию реализма в портретной живописи Нового Китая;
2. Выделены основные художественные течения и направления, способствовавшие развитию реализма в портретной живописи Нового Китая;
3. Представлено творчество ведущих китайских художников, работавших в жанре реалистического портрета, их ключевые произведения;
4. Исследовано влияние государственной политики на развитие социалистического реализма;
5. Проведено сравнение реализма в китайской портретной живописи с реализмом в искусстве Советского Союза, выявлены сходства и различия, оценено влияние западного реализма и других зарубежных художественных направлений на китайскую портретную живопись, проанализирован процесс адаптации и интеграции иностранных элементов;

6. Рассмотрены изменения в стиле и технике китайской портретной живописи, определены ключевые этапы и тенденции развития;
7. Рассмотрено значение реалистической портретной живописи для современного китайского искусства и культуры, ее роли в формировании национальной идентичности.

Географические и временные рамки исследования. Временные рамки: период становления Нового Китая (1949–1966), период Культурной революции (1966-1976), период трансформации и развития (1976–настоящее время). Географический ареал: Китайская Народная Республика.

Методы исследования и теоретико-методологическая база исследования. Методология определяется спецификой объекта исследования, материальной базой, целью работы и ее задачами. В основе данной диссертации лежит принцип комплексного подхода, носящий междисциплинарный характер, который сочетает целый ряд самостоятельных методов анализа, в том числе традиционные методы искусствознания:

В данной работе применялись следующие методы исследования:

1) историко-культурный метод: данная работа представляет собой всестороннее, системное, глубокое и целостное тематическое исследование периода становления реалистического портрета в Новом Китае, которое еще не было представлено в китайских научных кругах;

2) формально-стилевой метод: взяв за отправную точку анализ реалистических портретов разных периодов искусства Нового Китая, автор анализирует художественное своеобразие произведений живописи в контексте классической истории искусства;

3) иконологический и иконографический методы: проводя иконографический анализ реалистических портретов Нового Китая, автор анализирует содержание

произведения, идейные и литеартурные программы, лежащие в основе картин, специфические художественные особенности и культурные коннотации;

4) историографический и источниковедчески анализ: путем изучения соответствующих исторических документов и материалов, включая отечественные и зарубежные монографии, периодические издания, диссертации, очерки и научные статьи, собирается и систематизируется соответствующая теме информация, которая служит вспомогательным материалом для анализа изображений.

5) сравнительный анализ: проводится сравнительное изучение реалистической портретной живописи после основания Нового Китая, различных художественных стилей и направлений, разных художников, живописных материалов и художественного выразительного языка;

6) музейно-знаточеский метод, связанный с систематизацией обширного художественногшо наследия портретной живописи Нового Китая в музеях КНР и других стран.

Научные положения, выносимые на защиту:

1. Эстетические идеи реализма распространились в Китае в первой половине XX века благодаря интересу к русской и западноевропейской масляной живописи. Во второй половине XX века в период китайской революции и становления Нового Китая китайский реализм переориентировался на советский социалистический реализм, ставший преобладающим творческим методом в портретной живописи в 1949–1966 годы.

2. Формирование новой школы живописи происходило в диалоге с художественной культурой СССР: русская и советская живопись стали главными образцами для новой китайской масляной живописи, в том числе и в жанре портрета.

3. Портреты периода Культурной революции (1966-1976), хотя и выполненные в реалистической технике, изображали идеализированные героические образы,

оторванные от социальной реальности. После завершения Культурной революции ее художественные каноны были подвергнуты глубокой критике.

4. Реалистическая портретная живопись в Период реформ и открытости (1978–1999) преодолела идеологические и художественные ограничения периода Культурной революции. Свидетельством ее дальнейшей эволюции стала разработка реалистических направлений «живописи шрамов» и «местного реализма».

5. Для искусства живописи начала XXI века характерны художественные поиски и эксперименты, которые определили основные тенденции в реалистической живописи портретного жанра. Пути обновления художественного языка привели к появлению в портретной живописи «классицизма», гиперреализма, «циничного реализма», «экспрессивного реализма» и других направлений нового реализма.

Результаты исследования прошли апробацию и подтвердили свою научную достоверность в семи статьях, где были представлены основные положения настоящей диссертации. Четыре статьи из семи опубликованы в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК Министерства образования и науки РФ. Отдельные разделы диссертации были представлены в качестве докладов на шести международных научных конференциях.

Новизна исследования. Новизна данной работы состоит в системном выявлении характерных для разных исторических периодов черт портретной масляной живописи, позволяющих проследить эволюцию данного жанра на примере творчества наиболее выдающихся художников за последние 70 лет. Концепция социалистического реализма, выдвинутая в диалоге с художественной культурой СССР, проанализирована в контексте эволюции китайского реализма. Исследование показывает, что речь идет не об имитации художественных форм, а о создание нового художественного языка с учетом особенностей национального

искусства. Новаторским является анализ новейших тенденций и направлений в портретной живописи Китая в XXI веке.

Структура диссертации. Структура и объем диссертации обусловлены целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и иллюстративного приложения.

ГЛАВА I. СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ НОВОГО КИТАЯ (1949–1966 ГГ.)

1.1. Истоки социалистического реализма в портретной живописи в начальный период становления КНР

Концепция реализма («Réalisme») впервые зародилась во Франции в период 1830-1870-х гг., придя на смену неоклассицизму и романтизму. Реализм стал устойчивым и достаточно глубоко проработанным течением в истории искусства. Данный термин был впервые использован во Франции после революции 1848 года. Творчество Гюстава Курбе, Оноре Дюмье, Жана-Франсуа Милле считается примером этого течения на ранних этапах его развития. Согласно мнению известного писателя и искусствоведа Шанфлёри в его «Манифесте реализма» (1855), искусство должно правдиво отображать современную жизнь[34]. Реализм, который отстаивали такие художники, как Гюстав Курбе, противостоял как неоклассицизму, так и романтизму, стремившемуся к абстрактным идеалам. Они считали, что реальная жизнь сама по себе является наиболее подходящим источником сюжетов и не нуждается в приукрашивании. Художники-реалисты

[34] *Цянь Цзинчжан*. Большая китайская энциклопедия. Изобразительное искусство. – Пекин: Чжунго байкэ цюаньшу чубаньшэ (Издательство «Большая китайская энциклопедия»), 1990.
钱景长.中国大百科全书・美术卷[M].北京:中国大百科全书出版社,1990.

стремились к отображению современной жизни и людей, происходивших из низших слоев общества. Реализм как эстетическая концепция проник в Китай в XX веке. Его проникновение в Китай было обусловлено не только распространением на Востоке западных наук, искусства, религии и философских понятий, но и внутренней потребностью самого китайского общества. Реализм в Китае не был неизменным культурным понятием. Новые социальные концепции и эстетические теории изменяли его содержание.

Си Цзинчжи (奚静之 1935-), одна из первых теоретиков искусства, учившихся в Советском Союзе, написала статью, в которой рассуждала о разнице, существующей между реализмом и натурализмом (写实主义). Она различала эти два понятия с точки зрения творческого метода и выразительных приемов. О реализме она писала: «Все произведения искусства, вне зависимости от их тематики, техники и стиля, если только они способны удовлетворить потребности духовной жизни людей, воодушевить их на борьбу, вызвать здоровое чувство прекрасного и заинтересованность, все такие произведения обладают духом реализма, и все они должны относиться к категории реалистического искусства, <…> наряду с реалистическим подходом существует и романтический подход, хотя романтический подход тоже, должно быть, имеет дух реализма»[35]. Таким образом, Си Цзинчжи предложила очертить рамки реализма в достаточно широком ключе, не ограничиваясь степенью реалистичности работ с точки зрения техники изображения. Вместе с этим она уделяла больше внимания духу, заключенному в произведениях художников.

Появление эстетических идей реализма в Китае прослеживается в первой половине XX века, когда наиболее передовые китайские ученые и искусствоведы

[35] *Си Цзинчжи*. Реализм, натурализм и другие// Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). — 1979. — Вып. 2. — С. 33.
奚静之.现实主义,写实主义及其他[J]//期刊《美术研究》,1979 ,No.2.第 33 页.

обратились к изучению западной масляной живописи. Самая ранняя концепция реалистического (写实的) искусства в Китае была выдвинута революционером и политиком, философом, одним из основателей и первым генеральным секретарем Коммунистической партии Китая, лидером Синьхайской революции и «Движения 4 мая» Чэнем Дусю. Чэнь Дусю (陈独秀, 1879-1942) выступал за то, чтобы использовать дух натурализма иностранной живописи для усовершенствования китайской живописи. Он указывал новый путь развития китайской культуры и искусства, который ранее прошла европейская литература – путь от классицизма и романтизма к натурализму. Его воззрения были первой попыткой объяснить концепцию натурализма (写实主义) в Китае в XX веке. В силу исторических причин роль и цель его трактовки значительно отличаются от современного представления о натурализме, но его разработка концепции натурализма в искусстве Китая все же имела глубокое просветительское значение. Чэнь Дусю утверждал: «Художникам необходимо использовать реалистический подход. Лишь так можно в полной мере раскрыть свой талант, писать собственные картины, а не следовать шаблонам предшественников» [36]. Идеологическое раскрепощение и повышение уровня образования в Китае после начала «политики реформ и открытости» способствовали более детальному изучению реализма и его роли в искусстве. Так, например, в журнале «Изобразительное искусство» была опубликована статья Ху Дэчжи (胡德智, род. 1968) под названием «Нельзя оставить без внимания ни один путь, ведущий к истине – только дух реализма вечен» (1980)[37]. В журнале развернулась дискуссия о реализме: в 1981 году была опубликована

[36] *Чэнь Дусю*. Избранные труды Чэнь Дусюя. — Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ (Народное издательство г. Шанхая), 1984. — Т. 1. — С. 156.

陈独秀.陈独秀著作选[M].上海:上海人民出版社,1984,第 1 卷.第 156 页.

[37] *Ху Дэчжи*. Нельзя оставить без внимания ни один путь, ведущий к истине – только дух реализма вечен // Изобразительное искусство. — 1980. — Вып. 7. — С. 40—43.

胡德智.任何一条通往真理的途径都不该被忽视——只有现实主义精神是永恒的[J]//期刊《美术》1980,No.07.第 40-43 页.

статья Ли Сяньтина (栗宪廷, род. 1949) «Реализм - не единственно верный путь»[38], в 1982 году - статья Мао Шианя (毛时安, род. 1957) «Реализм и модернизм: подход «пусть расцветают сто цветов» в творчестве» [39], статья У Фэнцзя «Краткие комментарии по поводу «реализма», а также советские теории в области «реализма»» [40] и другие статьи, в которых излагалось понимание авторами реалистического метода. Эта дискуссия имела важное значение для конкретизации понятия «реализма» в Китае.

В области реалистического искусства в Китае ключевой фигурой, несомненно, является Сюй Бэйхун. Сюй Бэйхун (徐悲鸿 1895-1953) был одним из пионеров, привнесших в Китай концепции и методы западной реалистической живописи. Его роль была особенно важной в процессе появления и развития социалистического реализма в Китае. Во время своего обучения в Европе Сюй Бэйхун стремился освоить западные реалистические (写实主义的) методы, чтобы обогатить и усовершенствовать китайскую живопись. Он критиковал модернизм и призывал к развитию реализма в китайском искусстве, считая, что китайская живопись должна обновляться, усвоив метод реализма (写实主义) По возвращении в Китай он активно пропагандировал реализм (写实主义) и обучал его техникам. Имея глубокие познания в области китайского и западного искусства, он стал одной из самых важных фигур, повлиявших на китайскую живопись в XX веке. В своем творчестве он соединял отточенные западные техники реалистического (写实主义的) изображения и традиционную китайскую живопись, что открыло новые

[38] *Ли Сяньтин*. Реализм - не единственно верный путь // Изобразительное искусство. — 1981. — Вып. 02. — С. 46–47.

栗宪庭.现实主义不是唯一正确的途径[J]//期刊《美术》,1981,No.02.第 46-47 页.

[39] *Мао Шиань*. Реализм и модернизм: подход «пусть расцветают сто цветов» в творчестве // Изобразительное искусство. — 1982. — Вып.1. — С. 23—24.

毛时安.现实主义和现代主义-关于创作方法百花齐放的探讨[J]//期刊《美术》,1982,No.01.第 23-24 页.

[40] *У Фэнцзя*. Краткие комментарии по поводу «реализма», а также советские теории в области «реализма» // Изобразительное искусство. — 1982. — Вып. 8. — С. 20—24.

吴丰甲.现实主义小议--兼评苏联有关现实主义的理论[J]//期刊《美术》,1982,No.08.第 20-24 页.

горизонты для обновления и развития китайского искусства. После обучения за рубежом и возвращения в Китай в 1926 году Сюй Бэйхун опубликовал статью, в которой подчеркнул важную роль реалистического подхода в художественном образовании и практике живописи того времени: «[Если мы] хотим обновить искусство Китая, хотим показать его достижения, следует заново рассмотреть классицизм в изобразительном искусстве нашей страны. Художники, жившие в эпоху Сун, почитали сложность и брали в качестве сюжетов не только пейзажи; [если мы] хотим избавиться от нынешних изъянов, следует воспользоваться европейской реалистичностью» [41] . Система живописи, предложенная Сюй Бэйхуном, помимо идей ведущих представителей академизма того времени, впитала также идеи классиков западной живописи, таких как Альбрехт Дюрер, Гюстав Курбе, Тициан, Адольф фон Менцель и др. Его масляная живопись отличалась точностью анатомической структуры человеческого тела, которая была характерна для классической европейской живописи. Одновременно с этим в его работах воплощалось спокойное, сдержанное, утонченное восточное настроение, не имевшее интенсивности и насыщенности переживания, характерного для западной масляной живописи. Таким образом, благодаря вкладу передовых художников и искусствоведов того времени, изучавших и распространявших западную масляную живопись, эстетика реализма была заметно представлена в первой половине XX века в Китае.

Во время революции и становления Нового Китая начали появляться произведения китайского соцреализма, в основном героического характера. Социалистический реализм (соцреализм) стал доминирующим стилем в портретной живописи в начальный период становления Китайской Народной

[41] *Ван Чжэнь*, *Сюй Боян*. Собрание художественных работ Сюй Бэйхуна. — Иньчуань: Нинся жэньминь чубаньшэ(Народное издательство Нинся), 1994. — С. 51.
王震,徐伯阳.徐悲鸿艺术文集[M].银川:宁夏人民出版社,1994.第 51 页.

Республики (КНР) после образования страны в 1949 году. Это направление не просто копировало советские шаблоны, но синтезировало их с традиционными китайскими эстетическими принципами. Истоки соцреализма в портретной живописи в КНР включали идеологические предпосылки, методы обучения и творчество известных художников.

Классическая европейская техника реализма, популяризированная Сюй Бэйхуном, уступила место советскому реализму (写实主义) после основания КНР в 1949 году, что связано с изменением идеологического и политического курса страны. Сюй Бэйхун поощрял внедрение реалистических техник в искусство, направленных, по его мнению, на устранение в китайской живописи беспредметности и абстрактности. Он полагал, что обновление китайской живописи того времени было связано с усвоением приемов и концепции западного реализма. Использование реалистических методов для изображения жизни людей Сюй Бэйхун считал действенным способом устранения недостатков китайской живописи. После возвращения в Китай он начал преподавать реалистическую масляную живопись на художественном факультете Центрального университета, воплощая в жизнь свою идею совершенствования китайской живописи с помощью реалистической живописи. Работы Сюй Бэйхуна в период обучения за границей представлены портретами, в то время как работы, написанные им после возвращения в Китай, были чаще представлены историческими сюжетами. В числе портретов, созданных в период обучения за границей, следует назвать работы «Портрет женщины» (илл. 1), «Старуха» (илл. 2), «Автопортрет» (илл. 3), «Автопортрет № 3» (илл. 4), «Портрет пожилого мужчины» (илл. 5), «Портрет мужчины, гладящего кошку» (илл. 6), «Медовый месяц» (илл. 7), «Звук флейты» (илл. 8) и др. После возвращения в Китай он написал такие портреты, как «Портрет

Чжан Цзе» (илл. 9), «Портрет Сунь Доцзы» (илл. 10) и «Портрет госпожи Сюй Бэйхун» (илл. 11).

В ранней художественной концепции Сюй Бэйхуна реализм (写实主义) понимался как наиболее передовая техника западного изобразительного искусства. Реализм (写实主义) проник в Китай во времена «Движения за Новую культуру» (1911-1920 гг.) (新文化运动 1911-1920). Однако в более поздние годы к Сюй Бэйхуну пришло понимание того, что реализм (写实主义) – это более широкий способ наблюдения за действительностью. Сюй Бэйхун стал утверждать, что реализм (写实主义) не ограничивается воспроизведением, а больше направлен на тот эстетический объект, который он воспроизводит – реальный предмет или сюжет. Другими словами, Сюй Бэйхун изначально привез из Европы только приемы и техники реализма (写实主义), но не творческие идеи реализма. Изменения в понимании художника произошли после того, как он познакомился с искусством реалистической живописи Советского Союза после начала японского вторжения в Китай. После поездки в Советский Союз в 1933 году и участия в художественной выставке Сюй Бэйхун был вдохновлен зарождающейся общественной системой и идеями социалистической реалистической живописи. Вернувшись в Китай, Сюй Бэйхун стал активно продвигать социалистический реализм советского искусства. На этой основе он написал портрет, вдохновленный новыми идеями, под названием «Опусти свою плетку» (илл. 12). В 1948 году Сюй Бэйхун снова посетил Советский Союз, где он высоко оценил соцреализм советской масляной живописи. Именно под влиянием советского социалистического реализма, выражающего прекрасную действительность и прославляющего героев, он написал портрет «Герой кавалерии» (илл. 13). Таким образом, соцреалистическая масляная живопись в Китае постепенно приобрела эпичность и масштабность. Картины Сюй Бэйхуна, представлявшего это художественное течение, отличались духовным содержанием,

размышлениями о действительности и вниманием к человеческой жизни. Его творчество вызвало широкий резонанс в обществе и способствовало укоренению соцреалистической масляной живописи в Китае[42]. В годы Китайской Народной Республики Сюй Бэйхун занимал пост ректора Центральной академии художеств в Пекине и был председателем Всекитайской ассоциации деятелей литературы и искусства. Еще до Сюй Бэйхуна реализм (写实主义) в Китае был представлен его современниками Ли Тэфу и Ли Шутуном, а также придворными художниками цинского императорского двора и миссионерами, такими как Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне) и Ван Чжичэн (Жан-Дени Аттире), которые создавали реалистичные картины маслом. Однако вклад Сюй Бэйхуна заключался в том, что он отстаивал идеалы реализма (写实主义) через реалистическую форму и создавал работы, которые сочетали китайский реализм с западными техниками масляной живописи. С его работами связано развитие тематических картин в стиле китайского реализма, обогащенных эмоциональным содержанием. Сюй Бэйхун органично сочетал творческие идеи реализма с языком и техникой реалистической масляной живописи, создавая произведения, обладающие чувством времени и китайской национальной спецификой. Во время учебы Сюй Бэйхуна во Франции реалистическая масляная живопись уже вышла из моды в Европе, но успехи живописной практики в социалистическом Советском Союзе вселяли в Сюй Бэйхуна большую уверенность и воодушевляли его. Сюй Бэйхун дважды посещал Советский Союз и восхищался реалистическими масляными картинами советских художников. После успешной выставки в Европе в 1934 году он получил приглашение от В. И. Мухиной, которая организовывала выставку в Париже, и отправился в Советский Союз для организации выставки. Новый общественный

[42] *Цзинь Шанъи*. Реализм и основные направления китайской масляной живописи // Изобразительное искусство («Мэйшу»). — 1995. — Вып. 4. — С. 12–14.

靳尚谊.现实主义与中国油画主流[J]期刊//《美术》1995,No.4.第 12-14 页.

строй в Советском Союзе и реалистическое искусство вдохновили Сюй Бэйхуна. После возвращения в Китай Сюй Бэйхун активно знакомил китайскую аудиторию с реалистическим искусством Советского Союза. В своих статьях он писал следующее: «Российская художественная школа грандиозна по своему размаху, превосходна по оснащению и ни в чем не уступает британской, французской, итальянской или германской. Более того, кажется, что она превосходит их всех» [43].

В 1936 году Сюй Бэйхун в своем «Предисловии к истории советского искусства» высоко оценил славянский национальный дух России, который был отражен в советском искусстве. Он отметил, что «непоколебимость в соблюдении этических норм, житейская мудрость, смелость и непреклонность в поиске правды, а также утонченное восприятие» являются уникальными качествами. Сюй Бэйхун считал, что в распространении и принятии реализма и соцреализма именно реализм таких художников, как Перов, вдохновил множество гениев, среди которых Репин, Суриков, Серов и Левитан[44]. В 1949 году Сюй Бэйхун, будучи председателем Союза художников Китая, вновь посетил Советский Союз в составе китайской делегации деятелей искусства. В это время Советский Союз одержал победу в Великой Отечественной войне и достиг значительных успехов в созидании, приобретя беспрецедентный международный статус. Признание Сюй Бэйхуном советской социалистической системы переросло в признание советской живописи. В своей статье «Краткий отчет о знакомстве с изобразительным искусством в Советском Союзе и Чехии» он сделал следующий вывод о советском искусстве: «Здесь происходит расцвет изобразительного искусства, который можно сравнить с Францией 60-летней давности. В мире сейчас, боюсь, ни одна страна не может сравниться с СССР. Художники здесь обладают высочайшим техническим уровнем,

[43] *Сюй Бэйхун*: Полное собрание сочинений. - Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005.
徐悲鸿.徐悲鸿文集.上海:上海画报出版社,2005.

[44] *Сюй Бэйхун*: Полное собрание сочинений / под ред. Ван Чжэня. - Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005. С. 84.
王震.徐悲鸿文集[M].上海:上海画报出版社,2005.第 84 页.

в то время как идеи марксизма-ленинизма глубоко укоренились в их сердца. Все художники привержены высшим идеалам социализма, что несомненно ведет их к успеху» [45]. Сюй Бэйхун поставил цель обновления китайской живописи, следуя примеру Советского Союза. Восторг Сюй Бэйхуна перед советской живописью и воодушевление, вызванное выдающимися достижениями русской и советской живописи, были обусловлены влиянием различных факторов, включая исторический контекст и судьбу Китая.

Благодаря тому, что реалистическая живопись соответствовала идеалам, к которым стремился Сюй Бэйхун, а также тому, что советский реализм и соцреалистическая живопись переживали бурный подъем, изучение опыта Советского Союза совпадало с его представлениями об эстетике реализма, которые он отстаивал. Это также соответствовало государственному идеологическому курсу и политическим тенденциям того времени. Таким образом, за счет влияния, которое Сюй Бэйхун имел благодаря своему особому статусу и огромному уважению в правительстве, реалистическая и соцреалистическая живопись смогла не только укорениться в Китае, но и дать обильные плоды.

Другим известным художником-реалистом того времени был Люй Сыбай (吕斯百, 1905–1973), ученик Сюй Бэйхуна. Он также получил образование в Париже, в традициях академической живописи. В 1931 году он поступил в студию Андре Девамбеза при Школе изящных искусств в Париже, а затем продолжил обучение в Национальной художественной школе Лиона, которую окончил в 1934 году, освоив технику реалистической масляной живописи. Вернувшись в Китай, Лю Сыбай сначала преподавал в Центральном университете, затем перешел в Северо-западный педагогический университет и в 1950-х годах вновь обосновался в

[45] *Сюй Бэйхун*: Полное собрание сочинений / под ред. Ван Чжэня. - Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005. С. 146–148.
王震.徐悲鸿文集[M].上海:上海画报出版社,2005.第 146-148 页.

Нанкине. Он был приверженцем академического художественного образования, защищая реалистическую систему преподавания Сюй Бэйхуна. Он поддерживал реалистический (写实主义的) метод творчества, используя его для прославления простых рабочих. Его работы «Сычуаньские крестьяне» (илл. 14) и «Портрет матери» (илл. 15) были представлены на выставке китайской живописи в Москве. Вклад Люй Сыбая в развитие реалистической масляной живописи в Китае нельзя переоценить. Его выразительный стиль отличался от классической техники Сюй Бэйхуна: в масляных работах Лю Сыбая сочетаются реализм Курбе, элементы предимпрессионизма, а также работа над формой Сезанна и других постимпрессионистов.

Стоит также упомянуть еще одного известного китайского художника-реалиста. Янь Вэньлян (颜文樑, 1893–1988) был одним из немногих китайских художников, которые полностью посвятили себя изучению западной живописи. Он внес значительный вклад в развитие творческого метода реализма и классической реалистической живописи в Китае, основав Школу изящных искусств в Сучжоу, которая стала крупнейшим художественным учреждением в стране. Он привез из Европы 500 гипсовых слепков и более 10 000 книг, что сделало школу лидером в области художественного образования в Китае. Его деятельность создала прочную основу для популяризации реализма и изучения классического европейского искусства. Позже он занял должность в Союзе Художников Китая. Янь Вэньлян сыграл ключевую роль в развитии масляной живописи и современного художественного образования в Китае, сочетая национальный дух с европейскими техниками.

Хотя Сюй Бэйхун, Люй Сыбай и Янь Вэньлян глубоко изучили западную академическую традицию, мастерски овладели реалистической (写实主义的) техникой масляной живописи, их искусство, из-за определенных ограничений и личных особенностей, не достигло полного реализма. В последние годы жизни Сюй

Бэйхун признавал: «Хотя я проповедовал реализм (写实主义) более двадцати лет, мне так и не удалось приблизиться к народным массам». Они не учитывали историческую перспективу китайской живописи: чтобы обновить китайскую живопись, требовалось создавать такие картины, которые были бы реалистичны с точки зрения техники и использовали в качестве темы жизнь простых людей, творческая идея которых была бы направлена на благо народа. Картины такого рода могли отвечать историческим и практическим требованиям китайского общества, могли быть приняты и поняты широкой общественностью. Это была художественная миссия, которую они стремились выполнить. Благодаря их упорству, популяризации реализма и дальнейшей работе, китайская реалистическая живопись достигла успехов в период социальных перемен. Без художественных поисков Сюй Бэйхуна и других художников не было бы развития китайской реалистической масляной живописи и нынешней атмосферы творческого разнообразия, в которой процветают различные школы и направления.

В начале XX века новаторы реалистического (写实主义的) искусства в Китае фокусировались на изображении действительности, внедряя европейские техники живописи. Однако они уделяли мало внимания духу реализма и не соединяли его с китайской социальной реальностью, так как главной идеей того времени было просвещение. Постепенная трансформация традиционного китайского искусства и изменяющиеся социальные условия привели к пониманию, что искусство должно отражать реальную жизнь и социальные перемены. Это вызвало дискуссию, главный вопрос которой звучал следующим образом: искусство «для людей» или «ради искусства»? С появлением «левого искусства» и движением сопротивления японской оккупации искусство в Китае стало вовлекаться в социальную реальность. Так, например, отражение жестокости антияпонской войны стало новым историческим требованием. Сопротивление Японии и революционные идеи «Движения 4 мая» (五四运动) воплотились в практике, что придало китайскому

реалистическому искусству национальный характер и привело его к новому этапу развития.

Пока в китайской масляной живописи шли дебаты между представителями реализма и модернизма, в Советском Союзе возникло движение, направленное на усовершенствование реализма. Социалистический реализм, утвержденный в СССР как официальная творческая идеология, распространился в Китае через творчество Лу Синя (鲁迅 1881-1936), Сюй Бэйхуна и других художников, а также через пропаганду левых литературно-художественных групп, представленных Чжоу Яном (周扬 1908-1989) и Цюй Цюбо (瞿秋白 1899-1935).

Русская и советская живопись стали главными образцами для новой китайской масляной живописи не только из-за вмешательства государства в 1950-х годах или подавления других стилей живописи, но и благодаря признанию их выдающихся достижений ещё в 1930-е годы. Литературные и художественные круги Китая обратились к русским и советским идеям, о чём свидетельствуют работы Го Можо (郭沫若 1892-1978) и Лу Синя (鲁迅 1881-1936) в 1920-1930-е годы. Также Цюй Цюбо активно пропагандировал русские и советские литературные идеи. Однако основным сторонником метода социалистического реализма стал Чжоу Ян, который был заместителем заведующего отделом пропаганды ЦК КПК.

В 1930-е годы Лу Синь познакомил китайскую публику с русским и советским искусством, хотя это знакомство ограничивалось, в основном, советской гравюрой. Он одним из первых стал ратовать за усвоение методов русского и советского реалистического искусства в Китае. В своей статье «Избранные произведения Новой России», опубликованной 25 февраля 1930 года, он описал советское искусство и историю его развития, отмечая различия с европейским искусством, а также рассказал о русской школе передвижников, которая впоследствии стала популярна в Китае. Лу Синь объективно представлял и анализировал современное состояние русского искусства, снисходительно относясь к модернистскому

искусству в России и высоко оценивая выразительные методы реализма и его творческие идеи. Он также поддержал выставку советских революционных картин в Шанхае и написал статью о советской гравюре и её оригинальности по сравнению с европейским искусством на выставке 1936 года. Во время проведения выставки советских революционных картин в Шанхае Лу Синь предоставил работы из своей коллекции. Инициаторы выставки, включая Сюй Синчжи и других художников, опубликовали манифест с лозунгом «Искусство – оружие борьбы нового класса», раскритиковав тех художников, которые игнорировали страдания простого народа. Выставка, поддержанная Лу Синем, привлекла большое общественное внимание. Лу Синь предлагал использовать советский реализм для обновления консервативного китайского искусства [46] . Благодаря деятельности Лу Синя советская революционная реалистическая живопись стала популярна в Китае.

Другой известный художник, коммунист и публицист Цюй Цюбо два года (1921-1922) прожил в первый свой приезд в Советской России. Его книги о молодой Советской республике, о встречах с Лениным полны веры в торжество социализма, в энтузиазм советских людей - строителей нового общества. По сей день творчество Цюй Цюбо, тонкого, наблюдательного художника, не утратило своей эстетической и познавательной ценности. После возвращения из Советского Союза он основал первую ежедневную газету Коммунистической партии Китая под названием «Жэсюэ жибао» («Горячая кровь»), которая внесла первостепенный вклад в распространение марксизма в Китае и в идейно-теоретическое строительство партии. Он перевел множество работ по теории марксизма-ленинизма, включая произведения Ленина. В частности, можно упомянуть его сборник «Реальность: собрание статей по теории марксизма». Цюй Цюбо (瞿秋白) был одним из основателей и руководителей КПК на ранних этапах её существования и дважды

[46] *Чжоу Цзяньфу и др*. Зарубежная ксилография. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство» г. Тяньцзинь), 1979. С. 38.
周建夫,等.外国黑白木刻[M].天津:天津人民美术出版社,1979.第 38 页.

занимал пост генерального секретаря ЦК КПК (с июля 1927 года по июль 1928 года и с сентября 1930 года по январь 1931 года). В 1931–1932 годах Цюй Цюбо активно пропагандировал пролетарские идеи литературы и искусства СССР. Он внёс заметный вклад в популяризацию в Китае русской классической и советской литературы— написал статьи «О „Повестях Белкина“ Пушкина», 1920; «Русская литература до Октябрьской революции», 1927; переводил произведения А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М. Горького, А.В. Луначарского, Д. Бедного, Ф.В. Гладкова, П.А. Павленко и других. В его работе «Манифест советской культурной революции» говорилось о создании в СССР революционного массового искусства и литературы. Он также написал статью «Свобода литературы и несвобода литераторов», в которой настаивал на ленинском принципе партийности литературы. В частности, он писал следующее: «Искусство, с одной стороны, отражает жизнь, но, с другой стороны, оно является ее частью. Искусство...также частично является реальными действиями в социальной и классовой борьбе, оружием для выражения идеологии, а также инструментом её преобразования» [47]. Переводы и труды Цюй Цюбо сыграли роль источника сведений о советских пролетарских концепциях литературы и искусства в Китае. Деятельность Цюй Цюбо значительно продвинула процесс усвоения и интерпретации марксистской эстетики в Китае, заложив основу для распространения советской соцреалистической теории литературы и искусства.

Китайский литературный критик, литературовед, публицист, переводчик Чжоу Ян, лидер Лиги левых писателей Китая, был впечатлен успехами соцреализма в СССР на раннем этапе его становления. В сентябрьском выпуске журнала «Вэньсюэ» («Литература») 1933 года он опубликовал статью «Пятнадцать лет советской литературы», где утверждал следующее: «Социалистический реализм

[47] *Цюй Цюбо*. Собрание сочинений Цюй Цюбо. – Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»), 1989.
瞿秋白.瞿秋白文集[M].北京:人民文学出版社,1989.

Советского Союза и романтизм Красной революции развернули новый этап в методологии литературы» [48]. В своей статье Чжоу Ян поднимал вопрос о природе искусства и выступал за художественную свободу против излишнего внимания к политическому содержанию произведения искусства. Он отмечал, что в силу сложившейся на тот момент ситуации в Китае условия для развития социалистического реалистического искусства еще не созрели. Чжоу Ян утверждал, что идея объединения социалистического реализма и революционного романтизма возникла в контексте конкретных политических условий в Советском Союзе и простое копирование этого подхода в Китае могло быть крайне опасным. Это свидетельствует о том, что в то время коммунисты Китая еще сохраняли независимость мышления. Новый политический режим требовал реалистичных картин, особенно в стиле соцреализма, чтобы удовлетворить потребности государства (традиционная китайская живопись была вынуждена измениться, чтобы подстроиться под требования правительства). Чжоу Ян, занимавший высокие посты в Центральном Комитете КПК и в министерстве культуры Китая, был ограничен в возможности влиять на художественную политику. Влиятельные фигуры в Академии искусств имени Лу Синя в Яньане, такие как Цзян Фэн, Ху Ичуань и другие, способствовали развитию соцреалистической масляной живописи, монополизируя руководящие позиции. В результате художественная политика была определена коллективной волей, и рациональные идеи Чжоу Яна не могли изменить установленный курс. Тем не менее, его теоретический вклад способствовал быстрому распространению и развитию социалистического реализма в Китае.

[48] *Ван Жунмэй*. Исследование идей Чжоу Яна об управлении искусством и культурой. – Цзянсу: Нанькинская академия искусств, 2016. — Вып.12.
王容美.周扬文化艺术管理思想研究[D].江苏:南京艺术学院,2016,No.12.

В 1942 году в своей речи на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани Мао Цзэдун (毛泽东 1893-1976) подчеркнул, что главной целью искусства и литературы было служить войне против Японии. С образованием КНР задачи литературы и искусства изменились. От военной пропаганды художники перешли к прославлению Нового Китая, что потребовало изменения художественного мышления и творчества. Эта трансформация отражена в докладе первого пленума Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства (ВАРЛИ), который состоялся 2 июля 1949 года в Пекине и сопровождался выставкой, известной как «Первая всекитайская художественная выставка». В своей речи один из наиболее близких соратников Мао Цзэдуна, государственный и политический деятель Чжу Дэ (朱德 1886-1976) дал оценку новой китайской литературе и искусству, появившимся со времени «Движения 4 мая», которое оказало значительное влияние на дальнейшие решения и выбор деятелей литературы и искусства. После образования КНР искусство должно было быть тесно связано с пониманием и осознанием политической идеологии. На пленуме был утвержден революционный реализм как основной творческий принцип в искусстве, о чем ранее говорил Мао Цзэдун в своей речи в Яньани. Участники пленума дали свое осмысление этого принципа: «На макроуровне все аспекты, начиная от развития революционного искусства и заканчивая становлением социализма, были неразрывно связаны с делом революции и делом строительства нового государства для китайского народа»[49]. Большинство участников пленума были из старого революционного

[49] *Ли Шушэн*. От развития революционного искусства к формированию социалистического искусства // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). — 1992. — Вып. 2. — С. 13.
李树声.从革命美术的发展到社会主义美术的形成//期刊《美术研究》,1992,No.02.第 13 页.

района Яньани. Основной акцент в их докладах был сделан на литературе и искусстве для народа, рабочих и крестьян, которые могли бы придерживаться принципов реализма.[50]

21 июля 1949 года в Пекине была основана Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства (ВАРЛИ), ставшая в 1953 году Союзом китайских художников[51]. Сюй Бэйхун был избран председателем ассоциации, а Цзян Фэн и Е Цяньюй - заместителями председателя. Руководящие кадры ассоциации в основном состояли из выходцев из освобожденных районов Китая и деятелей прогрессивных взглядов. Так, например, Сюй Бэйхун представлял прогрессистов, поддерживающих новый режим, Цзян Фэн был кадровым работником, подготовленным в яньаньский период, а Е Цяньюй был активистом, который в свое время занимался организацией антияпонской пропаганды в литературе и искусстве. Союз китайских художников находился под руководством ВАРЛИ, занимаясь организацией выставок по всей стране. Это отражало усиление контроля КПК над деятелями искусства и начало регулирования культуры и искусства со стороны правительства.

Первое время после основания КНР характеризовалось быстрым восстановлением государственного порядка и экономическим ростом, что воодушевляло население. Художники должны были активно участвовать в строительстве нового общества, воспевая новую эпоху и выполняя свою политическую миссию. В это время личность художника становилась менее значимой, поскольку главным в творчестве была политическая пропаганда. Индивидуальные убеждения отходили на второй план перед интересами народа и

---

[50] *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая. — Чанша:Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. С. 3.
邹跃进.新中国美术史[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 3 页.

[51] *Люй Пэн*. Летопись китайского искусства 1900–2010. — Пекин: «Чжунго циннянь чубаньшэ» (Издательство «Китайская молодежь»), 2012. — С. 544.
吕澎.中国艺术编年史 1900-2010[M].北京:中国青年出版社,2012.第 544 页.

страны. Это символизировало надежду на будущее: все, включая художников, должны были быть вместе с народом, иначе рисковали остаться на обочине эпохи. По этому поводу Лю Сыбай отмечал следующее: «искусство должно служить народу, и в этом заключается его историческая необходимость»[52].

С 1949 по 1952 год, следуя идеологическим установкам Мао Цзэдуна в области литературы и искусства, проводилось революционное «перевоспитание» интеллигенции. Литературные и художественные круги должны были узнать жизнь народа, следуя провозглашенному Мао Цзэдуном принципу, что жизнь народа – это единственный источник творчества для литературы и искусства в целом. Художники шли на фабрики, в деревню и армию для «перевоспитания» в духе коммунистической идеологии и изучения жизни рабочих, крестьян и солдат. Писатели и художники в своих произведениях стремились к максимальному отражению действительности, жизни простых людей. В литературной и художественной критике успех произведения определялся его правдивостью и жизненностью, тогда как отстраненность или отступление от правды жизни считались провалом. В своем творческом подходе к действительности и художественном мышлении авторы опирались на определенные принципы. Так выпускница Факультета теории и искусств Ленинградского института имени И.Е. Репина [53] Си Цзинчжи в статье «Китайский реализм и русское и советское искусство» приводит мнение Максима Горького о новом реализме: «Что касается

[52] *Хун Ши*. Люй Сыбай в контексте художественного образования в Китае XX века. — Цзянсу: Наньцзин шифань дасюэ (Издательство Нанькинского университета), 2006. — Вып. 3. — С. 62.
红实.在 20 世纪中国美术教育情境中的吕斯百[D].江苏:南京师范大学,2006,No.03.第 62 页.

[53] Во второй половине 1950-х гг., на Факультете истории и теории искусств проходили обучение китайские студенты Чэн Юнцзянь, Шао Дачжень, Ли Юйлань, Си Цзинчжи. Последняя в 1960 г. успешно защитила дипломную работу «Образы наших современников в советской портретной живописи 1950-х гг.» под руководством советского искусствоведа, педагога и музейного работника А. Н. Савинова (1906-1976). См. подробнее об этом: *Ван Шуцзин*. Традиции советской школы искусствознания в выпускных работах китайских студентов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина рубежа 1950-1960-х годов (по архивным материалам) // Культура и искусство. — 2021. — № 4. — С. 82-92.

нового реализма, то мы можем продолжать использовать его [реализма] формальный язык, но суть необходимо изменить – критика и разоблачение должны уступить прославлению и поощрению»[54]. Для достижения этой цели критиковался формалистский подход «искусство ради искусства». Например, картина Су Тяньчи (苏天赐 1922-2006) «Портрет женщины в черном» (илл. 16) подверглась критике за формализм. Су Тяньчи, используя национальные особенности масляной живописи, создал произведение с выраженным восточным романтическим настроением, которое в то время не нашло отклика у современников. Одновременно с критикой китайской традиционной живописи началась атака на современное западное искусство, на «упадническую» «буржуазную» литературу, инициированная советской критикой. В этой связи некоторые художники, например, такие как Линь Фэнмянь и У Дайюй, подвергались нападкам за свои взгляды на искусство.

Создание Центральной академии изящных искусств в 1950 году под руководством Сюй Бэйхуна стало отправной точкой для развития художественного образования в Китае на основе реалистической живописи. В своей приветственной речи по поводу открытия академии Сюй Бэйхун подчеркнул необходимость создавать искусство для широких масс и развивать национальное искусство в соответствии с научными принципами социализма, продемонстрировав подход к художественному творчеству как к инструменту социалистической пропаганды[55]. Помимо этого, Государственная художественная академия, предшественница Центральной академии изящных искусств, была раскритикована за формалистический подход, который не соответствовал политическим установкам нового государства и общества. В результате были уволены профессора, и работы

[54] *Си Цзинчжи*. Китайский реализм и русское и советское искусство // Ишуцзя («Художник»). — 2000. — Вып. 296. — С. 251.

奚静之. 中国的写实主义与俄苏美术[J]//期刊《艺术家》,2000,No.296.第 251 页.

[55] *Ван Чжэнь, Сюй Боян*. Собрание художественных работ Сюй Бэйхуна. – Иньчуань: Нинся жэньминь чубаньшэ(Народное издательство Нинся), 1994. – С. 76.

王震,徐伯阳.徐悲鸿艺术文集.银川:宁夏人民出版社,1994.第 76 页.

художников, таких как У Дайюй и Линь Фэнмянь, были подвергнуты критике. В 1950 году Китайская академия искусств в Ханчжоу стала филиалом Центральной академии изящных искусств, что укрепило ее связь с главным учебным заведением. Победа реалистического метода над формализмом привела к унификации образовательной программы двух академий, которые стали главными институциями художественного образования в Китае.

Таким образом, после создания КНР художественные взгляды и интересы преподавателей масляной живописи в различных учебных заведениях претерпели изменения в результате идеологического переосмысления. В начале 1950-х годов одним из идеологических требований к интеллигенции было установление связи между теорией и практикой. Это означало, что каждый художник должен был самостоятельно пересмотреть свои взгляды, которые не соответствовали политике партии, особенно в области изобразительного искусства, где в первую очередь критике подверглись т.н. «феодальные» и «буржуазные» взгляды.

Литература и искусство стали служить народу и делу социалистического строительства. После провозглашения идеологической программы Мао Цзэдуна в области искусства художники должны были показывать людей нового социалистического строя, новую жизнь и новые явления. Принцип «искусство служит политике» требовал от художника чёткого отражения государственно значимых тем (стройки, социалистического индустриализма, торжественных митингов). Доктрина «революционного содержания и национальной формы» требовала от художника сохранять элементы традиционной эстетики (рельефные цветовые заливки, декоративные мотивы, «плоскостная» композиция). Программа внедрения «идеологическо-художественного стандарта по масляной живописи» (1955) в Центральной академии изящных искусств (CAFA) была чётко

структурирована из трёх компонентов: рисунок, колористика и творческая практика. Использовались технические заимствования (структурный рисунок, монохромная эстетика), которые интегрировались с национальным художественным языком. Например, в образцовой картине известного художника Дун Сивуня (董希文 1914–1973) «Церемония основания государства» (1953) архитектурный скелет, отточенный по методике Чистякова, перекликается с плоскостными цветовыми заливками, заимствованными из традиции китайской декоративной живописи. Мастер китайского соцреализма Дун Сивэнь изображал крестьянскую жизнь и трудовой подвиг народа. Например, в картине «Рождение нации» художник передаёт исторический момент объединения народа и создания нового государства. Дун Сивэнь был одним из шести мастеров масляной живописи, которым председатель Мао Цзэдун лично выразил признательность и похвалил за достижения в искусстве. Эксперт в портретной живописи, Дун Сивэнь в своих масляных картинах сочетал западные техники реализма эпохи Возрождения с орнаментальными вкусами традиционной китайской живописи. Художник писал отражал в картинах народные обычаи Тибета, праздничные действа, участников в национальных одеждах («Весна в Тибете», 1954), революционные и военные события в Китае. Так на картине «Красная армия идёт степями» (1957) изображены события конца 1940-х, когда возглавляемая Коммунистической партией Народно-Освободительная Армия Китая перешла реку Янцзы и освободила весь Китай. На картине мы видим крепких красноармейцев, собравшихся на рассвете у костра Духовный оптимизм красноармейцев преодолевает трудности и лишения жизни. Картина содержит характерные черты нарочито примитивных росписей Дуньхуана.

Важное место в творчестве художника занимали исторические сюжеты. Например, на картине «Миллионная армия переходит Великую Реку» (1961) изображены события, когда армия Китая перешла реку Янцзы и освободила страну.

Выдающийся китайский художник и преподаватель живописи Лю Хайсу (刘海粟, 1896-1994) в своих картинах обращался к простым людям, подчёркивая их значимость в строительстве нового общества. Он использует яркие, оптимистичные цвета, отражающие дух социалистического строительства, и динамичные композиции, создающие ощущение движения и целеустремлённости. Лю Хайсу удалось соединить китайские художественные традиции с принципами социалистического реализма, а также сочетать традиционные техники, такие как работа тушью и акварелью, с методами европейской реалистической живописи.

Творчество художников 1950–1960-х годов характеризовалось сюжетным единообразием: композиция произведений строилась вокруг центрального персонажа, как правило, это были групповые портреты государственных лидеров в окружении военных, крестьян, рабочих, детей. К началу 1960-х годов стало очевидно, что строгие рамки тематического заказа и идеологический контроль ограничивают творческую инициативу. Однако соцреализм в Китае выполнял пропагандистскую функцию: искусство использовалось для воспитания социалистического сознания, формирования положительного образа трудового народа и укрепления идеологии партии. Массовое распространение получили плакаты и репродукции соцреалистических картин, что способствовало внедрению социалистических ценностей в повседневную жизнь китайцев. Социалистический реализм в живописи отражал политические идеи через пропаганду коллективизма,

классовой борьбы и строительства социализма. Художники изображали героических рабочих, солдат и фермеров в положительном свете. Они представлялись как примеры преданности и самоотверженности, служащие интересам рабочего класса. Художники использовали простые и понятные формы, яркие цвета и реалистический стиль. Это делалось для того, чтобы обращаться к широкой аудитории и делать искусство доступным для всех. Акцент делался на коллективе и солидарности. Часто на картинах изображались рабочие коллективы и другие группы людей, работающих вместе для достижения общих целей.

Мастера масляной живописи начала 1950-х годов в соответствии с их художественными взглядами и жизненным опытом могли относиться к разным категориям. Первая включает революционных деятелей искусства из освобожденных районов Китая, таких как Ху Ичуань, Ло Гунлю, и Ван Шикоу, которые, хотя и не имели большого опыта в масляной живописи, тесно связывали свое творчество с политическим курсом страны. Вторая категория – это художники, которые ранее преподавали масляную живопись в художественных академиях, например, У Цзожэнь, Дун Сивэнь, и Ай Чжунсинь. Им пришлось пересмотреть свои взгляды в соответствии с новой политикой партии. Третья категория – художники, придерживающиеся современного стиля в искусстве, такие как Лю Хайсу, Линь Фэнмянь, У Дайюй, подходы и критерии оценки которых перестали быть актуальными.

Пройдя через испытания антияпонской войны и годы страданий, многие художники тесно сплотились вокруг КПК, используя свой талант для борьбы за независимость и освобождение Китая. Они отличались от пионеров масляной живописи начала XX века, которые стремились изменить китайскую живопись. Теперь художники должны были работать с общепонятными техниками и с такими сюжетами, которые были бы наиболее интересны широким массам. Они

отправлялись в сельскую местность, на фабрики, в армию, чтобы активно участвовать в массовых мероприятиях. Мысли и переживания художника должны были быть близки массам, близки новой эпохе рабочих, крестьян и солдат. Субъективные индивидуальные взгляды художников подавлялись, а их творчество должно было отражать реальность и светлое будущее под руководством КПК. Общей целью того времени было удовлетворение эстетических потребностей народа и побуждение позитивного настроя и морального духа.

Работы, изображающие новую эпоху и новую жизнь, а также революционную борьбу прошлого в общедоступном реалистическом стиле, ценились в этот период больше всего. Художники тесно связывали свои творения с бурной жизнью новой эпохи, максимально сближаясь с народными массами, воспевая новые времена. Именно это стало главной особенностью реалистических портретов в Китае после 1949 года.

В 1949 году Музей китайской революции организовал написание тематических работ, посвященных вкладу КПК в китайскую революцию и памяти павших героев революции. Масляная живопись быстро стала ключевым инструментом пропаганды национальной идеологии. Художники, многие из которых лично участвовали в войне, изображали лидеров революции, победы Народно-освободительной армии Китая, освобождение угнетенных, показывали энтузиазм рабочих и крестьян. Эти события стали началом проводившейся в первые годы после основания КНР спланированной и организованной акции по мобилизации художников для создания масштабных работ, отвечающих потребностям пропаганды и воспитания в Новом Китае. Данное движение в изобразительном искусстве включало таких художников, как Сюй Бэйхун, Ху Ичуань, Фэн Фасы, Ло Гунлю, Ван Шик, У Цзожэнь, Дун Сивэнь, Ай Чжунсинь и др. Эти художники сыграли определяющую роль в китайском художественном образовании того времени, соединив два статуса – педагога-наставника и художника. Вдохновленные

советской системой, они развивали реалистическую масляную живопись, которая, хотя и была примитивной по технике (ее часто именовали «кустарной»), привлекала внимание благодаря своей тематике и жизненной достоверности. В этом и заключался реализм в понимании китайской аудитории того времени, которая ценила искусство, передающее повседневную жизнь народа гораздо больше, чем духовные поиски и концептуальные размышления самих художников.

Так, например, картина Ло Гунлю (罗工柳 1916-2004) «Война под землей», написанная в начале 1950-х годов, выполнена в простой реалистической манере и считается типичным примером китайских «кустарных картин». В отличие от традиционной европейской масляной живописи, она акцентирует внимание на цвете, напоминая раскрашенные фотографии и новогодние лубочные картины «няньхуа», с недостаточной анатомической точностью и фактурой. Тем не менее, в работе соблюдены европейские правила перспективы. К портретам этого периода, восхваляющим лидеров революции, относится, например, «Портрет председателя Мао» (илл. 17). Однако через некоторое время техника художника меняется. В 1955 году Ло Гунлю был направлен на учебу в Советский Союз. После возвращения он стал лидером «советской школы» в Китае. Его картины, такие как «Встанем на место павших» (илл. 18), «Люди Яньаня» (илл. 19), «Барышня с желтым шарфом» (илл. 20), «Уйгурская девушка» (илл. 21) и «Председатель Мао на горе Цзинган» (илл. 22), демонстрируют изменения в его художественном стиле.

В этой связи стоит упомянуть и другого выдающегося художника-реалиста того времени – Ван Шико (王式廓 1911-1973). Ван Шико придерживался принципов реализма, утверждая, что искусство должно отражать реальную жизнь, служить рабочим, крестьянам и солдатам, революционной борьбе и экономическому строительству государства. За свою художественную карьеру он создал тысячи произведений, освоив все реалистические техники и педагогические приемы. Его творчество и эстетика оказали влияние на целое поколение, закрепив его имя в

истории китайской живописи 1950-1960-х годов. Ван Шико считал, что понимание человека – основа реализма, важное как с эстетической, так и с социальной точки зрения. Понимание людей и их судеб, внимание к ним – отправная точка и цель реалистического искусства Ван Шико. Его картина «Окровавленная рубашка» (илл. 23), над которой он работал 23 года, остаётся одной из лучших несмотря на то, что он так и не завершил её, создав более ста эскизов и 73 другие картины маслом.

Картина «Окровавленная рубашка» символизирует сопротивление в старом китайском обществе, отражая борьбу с помещиками во время проведения аграрной реформы. На картине изображена скорбящая женщина с окровавленной одеждой в руках, окруженная возмущенной толпой на фоне гор. Мрачная черно-белая палитра усиливает трагизм сцены. Картина воспевает аграрную реформу под руководством КПК и решимость крестьян в борьбе с прежним порядком за свое освобождение. Ван Шико сосредоточился в своём творчестве на выражении классовой борьбы и страданий крестьян в старом обществе, а также на отражении боевого духа бедных слоев общества, стремившихся изменить мир[56]. «Окровавленная рубашка» является великолепным примером китайской реалистической живописи. Ван Шико определил реалистическое искусство как «глубокое проникновение в жизнь и души людей»: «главное – это увидеть соответствуют ли воззрения [художника] времени, связаны ли они с судьбой народа, способен ли он овладеть художественным мастерством в высокой степени»[57]. Один из эскизов к «Окровавленной рубашке» (илл. 24) выполнен в 1959 году в черно-белой гамме, что усиливает эмоциональную составляющую работы. Композиция и образы людей передают внутренний конфликт и драматизм. Впервые в искусстве Нового Китая важные темы были

[56] *Чэнь Люйшэн*. История искусства нового Китая. 1949–1966. – Пекин: «Чжунго циннянь чубаньшэ» (Издательство «Китайская молодежь»), 2000. – С. 311.

陈履生.新中国美术图史 1949-1966[M].北京:中国青年出版社,2000.第 311 页.

[57] *Ван Шико*. Исследование Ван Шико. – Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство),1990. – С. 8–21.

王式廓.王式廓研究[M].北京:人民美术出版社,1990.第 8-21 页.

подняты в эскизе, что свидетельствует о его художественной ценности в китайском реализме. Ван Шико является одним из основателей реалистической живописи Нового Китая. В 1962 году в Пекине издали альбом «Ван Шико сумяо цзи» с его произведениями. В 1982 году в Пекине вышел еще один альбом «Ван Шико хуацзи» с репродукциями произведений художника (рисунок, живопись). Работы Ван Шико в жанре революционно-исторической живописи имели большое значение для становления современного китайского искусства. В их числе, помимо упомянутых выше, можно назвать также очень известную картину «Мобилизация в горах Цзинганшань». Картина Ван Шико «Мобилизация в горах Цзинганшань» вошла в серию самых ранних работ, представляющих историю Коммунистической партии Китая. В сентябре 1927 года Мао Цзэдун, возглавлявший восстание «Осеннего урожая», решил увести солдат в горы, чтобы сохранить силы революционной армии. В провинции Цзянси, в гористых районах Цзинганшань, он заключил союз с крестьянскими отрядами и включил их в состав своей Красной армии. Так была сформирована революционная база Цзинганшань. Цзинганшаньская революционная база — одна из первых баз партизанской борьбы в Китае, созданная в результате восстания «Осеннего урожая». В 1927–1928 годах в горах Цзинганшань Мао Цзэдун и Чжу Дэ создали первые соединения Китайской Красной Армии и провозгласили советскую власть на территории освобождённых районов. В августе 1934 года под натиском чанкайшистских войск части Красной армии были вынуждены оставить базу.

В 2011 году в Пекине состоялось юбилейное собрание, посвящённое 100-летней годовщине со дня рождения Ван Шико. На выставке было представлено более 700 произведений автора.

Несмотря на то что китайская концепция реалистического искусства того времени кажется ясной и однозначной, она скрывает неразрешимые внутренние

противоречия. Многие произведения, отражающие реальную жизнь простых людей, могут рассматриваться как пропагандистские. Так, в результате административного навязывания критериев, искусство может утратить свою силу.

Еще одним известным приверженцем реализма в Китае был ученик Сюй Бэйхуна – Фэн Фасы (冯法祀 1914-2009). Фэн Фасы, на протяжении своей долгой карьеры, следовал по пути реалистического искусства, создавая работы, отражающие жизнь общества и исторические события. Его произведения, включая картины маслом, эскизы и зарисовки, занимают важное место в истории китайской живописи. Он пропагандировал искусство, служащее жизни. Реалистические произведения художника стали характерным примером китайской живописи XX века. Фэн Фасы развивал тему национальных форм масляной живописи, утверждая, что художники должны быть связаны с родиной и народом, избегая формализма. Эта проблема была обозначена еще Сюй Бэйхуном. Фэн Фаси утверждал: «Художники не могут быть оторваны от родины. Говорить о придании национального характера, уйдя от народа — это, по сути, формализм». Он создавал образы героев и ключевых событий, отражающие страдания и сопротивление китайского народа. Его картина «Лю Хулань отдает жизнь за правое дело» (илл. 25), написанная в 1950-х годах, закрепила его статус как одного из наиболее выдающихся китайских реалистов. Это произведение воспевает сопротивление, дух народной справедливости и идеи революции. Многие из его работ связаны с личными переживаниями Фэн Фасы, с его чувством патриотизма и ответственности за судьбу нации. Реализм в работах Фэн Фасы позволял ему критиковать старое общество и воспевать величие Отечества и народа, как, например, это характерно для работ «Крестьянская девушка с плетеной корзиной» (илл. 26) и «Пожилой крестьянин» (илл. 27).

Под воздействием коммунистической идеологии и в результате реорганизации художественных вузов тематика и стиль портретной живописи в Китае полностью

изменились. Портреты деятелей культуры и женщин, ранее популярные в живописи, отошли на второй план. В начале 1950-х годов художники из освобожденных революцией районов, участвовавшие в революционных событиях, в основном изображали рабочих, крестьян, солдат и героев революции. Многие из них имели академическое образование и заявили о себе еще в 1940-е годы.

Лучшие соцреалистические портреты не ограничивались изображением высших руководителей страны. Творчество таких художников, как У Цзожэнь (吴作人 1908–1997), Дун Сивэнь (董希文 1914-1973), Ай Чжунсинь (艾中信 1915-2003) и др., которым пришлось творить в соответствии с государственным политическим курсом КПК в области литературы и искусства, вскоре стало оплотом живописи соцреализма. Они создали ряд портретов рабочих, крестьян и солдат, которые отличались от их прежних работ по характеру, но сохранили свой стиль. У Цзожэнь, поддерживаемый Сюй Бэйхуном, высоко ценил реализм и сочетал его с традиционным китайским искусством. У Цзожэнь практиковал как традиционную китайскую живопись тушью, так и европейскую живопись маслом. Он родился 3 ноября 1908 года в городе Сучжоу, провинция Цзянсу, в 1927 году поступил в Шанхайский университет искусств, где получил одобрение Сюй Бейхуна. В 1928 году перешёл в Нанкинский центральный университет, с 1930 по 1935 год учился в Королевской академии искусств в Брюсселе, после чего вернулся домой. После образования КНР наибольшую известность получил благодаря сериям марок с гигантской пандой, выпущенных в 1963, 1973 и 1985 годах. Был председателем Союза художников Китая с 1983 по 1997 год. На творчество У Цзожэня оказал влияние Сюй Бэйхун, который преподавал у него в Шанхайской академии искусств в 1927–1928 годах. В работах У Цзожэня часто встречались темы, связанные с

природой и животными: верблюды, яки, панды, чёрные лебеди. При этом художник стремился к тому, чтобы его творчество сочетало в себе элементы восточной и западной школ живописи, и называл свой стиль «поиском середины» между ними. Для его стиля характерно сочетание европейских традиций и национального искусства. У Цзожэнь освоил европейские традиции во Франции и Бельгии, но при этом глубоко изучал национальное искусство. В работах художника часто встречаются преувеличенные формы тела, использование чёрного и белого цветов, а также использование ярких цветов. В картинах У Цзожэня используются цветовые тона высокой степени очистки, принцип формальной красоты. У Цзожэнь по стилю был во многом схож с Люй Шибаем, однако, в отличие от Люй Шибая, У Цзожэнь находился под более сильным влиянием художественных концепций Сюй Бэйхуна. Высоко ценя роль реализма, он уделял особое внимание технике мастерства традиционного китайского искусства. Его «Портрет Ци Байши» (илл. 28), завершенный в середине 1950-х годов, стал эталоном китайского масляного портрета. У Цзожэнь стремился в своих работах реализм от простого копирования природы, а также национальные элементы от простого присвоения народных форм. По словам китайского критика и историка искусства Люй Пэна, «согласно пониманию большинством людей того исторического контекста, в начале 1950-х годов в политической атмосфере Китая произошли колоссальные изменения, и в условиях, когда народ и интеллигенция были полны надежд на новый режим, вполне естественно было думать о новых методах выражения и содержании [художественных] высказываний»[58]. В традиционных китайских портретах часто

[58] *Люй Пэн*. История китайского искусства в XX веке. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство

использовался плоский свет для выделения черт лица и плоский фон для контуров фигуры без учета светотени. Однако работы У Цзожэня отличаются глубиной. Яркими примерами уникального подхода автора могут служить такие картины, как «Шов» (илл. 29), «Портрет Сяо Шуфан» (илл. 30), «Экстренный выпуск об освобождении Нанкина» (илл. 31), «Портрет старика» (илл. 32) и «Крестьянин-художник» (илл. 33). Сравнивая эти картины, можно проследить изменения, происходившие в результате творческих поисков художника во время его обучения в Европе и после возвращения в Китай. У Цзожэнь учил молодых художников сочетать китайский и западный стили, индивидуальность и общественные требования.

Следующим выдающимся художником, писавшим картины маслом 1950-1960-е годы, был Дун Сивэнь, профессор Центральной академии изящных искусств, один из шести мастеров масляной живописи, которым председатель Мао Цзэдун лично выразил признательность и похвалил за достижения в искусстве. Он родился в провинции Чжэцзян, в городе Шаосин. В 1932 году поступил на факультет гражданского строительства университета Ханчжоу, а на втором году обучения перевелся в Сучжоуский колледж изобразительных искусств. В 1939 году поступил во Французский национальный художественный колледж Аннама в Ханое (современный Вьетнам), чтобы получить профессиональное образование в сфере западной реалистической масляной живописи и пройти практику во Франции. С 1942 по 1946 год Дун Сивэнь работал научным сотрудником в Художественном

Пекинского университета), 2007. – С. 492.

吕澎.20 世纪中国艺术史[M].北京:北京大学出版社,2007.第 492 页.

институте Дуньхуана, изучал древние китайские фрески и проводил углублённые исследования искусства династий Северная Вэй и Тан. В 1946 году начал преподавать в Центральной академии изящных искусств в Пекине. В июле 1949 года он участвовал в создании первого портрета Мао Цзэдуна на Тяньаньмэнь. В декабре того же года вступил в Коммунистическую партию. В период с 1952 по 1953 год художник создал свою самую известную работу — «Рождение нации».

Дун Сивэнь был экспертом в портретной живописи. В своих масляных картинах он сочетал западные техники реализма эпохи Ренессанса с орнаментальными вкусами традиционной китайской живописи. Среди его работ — «Весна в Тибете», «Красная армия», «Миллионы героев, пересекающих реку Янцзы». Дун Сивэнь внёс заметный вклад в национализацию и модернизацию китайской живописи маслом. Он использовал различные техники в своих работах, сочетая элементы традиционной китайской живописи с европейскими реалистичными методами. В своих работах он использовал технологию рисования линии из традиционной китайской живописи. Изучение древних росписей Дуньхуана также оказало значительное влияние на технику масляной живописи Дун Сивэня. В картине «Обряд входа в город Пепин» (1949) художник использовал народные новогодние рисунки и настенную живопись Дуньхуана для построения композиции и передачи сюжета. В основном стиль Дун Сивэня отличался прохладными цветными линиями и плоскими пастельными блоками. После основания Нового Китая, Дун Сивэнь с большим энтузиазмом прославлял новую жизнь страны и достижения революции, создавая множество величественных произведений, признанных классикой китайского искусства XX века. Он создал картину «Рождение нации» (илл. 34),

которая была признана «художественным свидетельством основания Республики», получив высокую оценку Мао Цзэдуна и других партийных лидеров. Это поставило художника в один ряд с Сюй Бэйхуном. Работа художника знаменует собой новый стиль, сочетающий элементы национальной живописи с традициями древнекитайских росписей, что указывает на возникновение китайского стиля масляной живописи. По этому поводу критик Ай Чжусинь писал: «Главное достижение «Рождения нации» в искусстве масляной живописи заключается в том, что она создает новый стиль китайской масляной живописи, который отвечает вкусу народных масс. Это новый тип масляной живописи, который успешно наследует изящество стенных росписей периода расцвета династии Тан, воплощает в себе черты национальной живописи и направляет живопись маслом на путь развития в национальном стиле»[59].

На картине изображен торжественный момент провозглашения КНР 1 октября 1949 г. в Пекине на площади Тяньаньмэнь. Эта официальная церемония стала точкой отсчета в истории Нового Китая. Ключевым тогда явилось выступление Председателя ЦК КПК Мао Цзэдуна, который зачитал обращение Центрального Народного правительства и торжественно провозгласил создание Китайской Народной Республики. Под звуки «Марша добровольцев» Мао Цзэдун лично нажал на кнопку и поднял первый государственный флаг. Вслед за этим состоялись торжественный военный парад и народные шествия. Основание КНР стало вторым историческим поворотным моментом в истории Китая XX века. Оно ознаменовало

[59] *У Цзицзинь, Цзя Сянхун*. Дун Сивэнь и его картина «Рождение нации» // Журнал «Жэньминь чжоукань», 2021. — Вып. 14.
吴继金,贾向红.董希文与油画《开国大典》[J]//期刊《人民周刊》,2021.第 14 期.

переход Китая от полуколониального и полуфеодального общества к новому демократическому, а также новый этап в строительстве социалистического общества. На картине изображен стоящий на трибуне ворот Тяньаньмэнь недавно вступивший в должность Председателя Центрального Народного правительства Мао Цзэдун, а также стоящие позади него другие лидеры Нового Китая, принимавшие участие в официальной церемонии провозглашения КНР. Лидеры собираются близко друг к другу, сохраняя при этом почтительное расстояние от Мао Цзэдуна., что подчеркивает его первенство. Мао Цзэдун читает свое воззвание в два микрофона. Дун Сивэнь позволил себе некоторые вольности с изображением ворот Тяньаньмэнь, открыв пространство перед Мао Цзэдуном, чтобы предоставить ему более прямую связь со своим народом. Справа от Мао Цзэдуна в небо взлетают пять голубей. Мао Цзэдун и его соратники окружены китайскими фонарями – символами процветания, а хризантемы по обе стороны символизируют долговечность. Голуби олицетворяют мир, восстановленный в стране, долгое время истерзанной войной. Новый пятизвездочный флаг Китая, возвышающийся над народом, олицетворяет конец феодальной системы и возрождение китайской нации в форме Народной Республики. Перед Мао Цзэдуном на площади Тяньаньмэнь выстроились в строй почетные караулы и члены патриотических организаций, некоторые держат красные знамена. Видны Цяньмэнь, ворота в южном конце площади Тяньаньмэнь, а также ворота Юндинмэнь. За старыми городскими стенами, которые в то время окружали площадь Тяньаньмэнь (они были снесены в 1950-х годах), виден город Пекин. 1 октября 1949 г. в Пекине выдался пасмурный день, но Дун Сивэнь, проявив творческую свободу, представил на картине яркий

солнечный день. Мао Цзэдун смотрит в сторону Цяньмэнь, выстраиваясь по старой имперской оси Север-Юг Пекина, что символизирует его власть. Мао Цзэдун находится в центре множества концентрических кругов на картине, внутренний из которых образован передним рядом его товарищей, средний – людьми на площади, а внешний – стенами старого города. Их окружают залитые солнцем сцены, предвещающие славное будущее Китая, где Мао Цзэдун станет сердцем китайской нации. Картина представляет собой яркий образец социалистического реализма, это одно из самых знаменитых произведений официального китайского искусства. Примечательно, что картина неоднократно редактировалась. Полотно было переписано несколько раз, всякий раз с иным составом участников, что было связано с вполне конкретными политическими причинами. Первая версия картины была создана в 1953 г. На ней были представлены: Мао Цзэдун, его ближайшие соратники – Чжоу Эньлай, Лю Шаоци, Чжу Дэ, а также Дон Биву, Линь Боцуй, Ли Цзишэнь, Чжан Лань, Чэнь Ситун, Сун Цинлин, Гао Ган и Го Можо. В 1954 году под влиянием политических перемен был изменен состав участников. В 1967 г. в связи с начавшейся тогда травлей в отношении Лю Шаоци, Дун Сивэнь получил указание убрать с картины изображение Лю Шаоци. Появилась третья версия картины. В годы «культурной революции» 1966-1976 гг. Лю Шаоци – китайский революционер, государственный, политический и партийный деятель Нового Китая, был фактически удален из пантеона высших руководителей КНР. Будучи одним из руководителей Коммунистической партии Китая (КПК), в 1959-1968 гг. он занимал пост Председателя КНР. Долгое время был официально признанным наследником Мао Цзэдуна, но во время культурной революции подвергся репрессиям. В 1980 г.,

уже посмертно, Лю Шаоци был реабилитирован, возвращен в пантеон высших руководителей КНР и в настоящее время упоминается в ряду выдающихся деятелей Китайской революции. Примечательно, что во время редактирования должностные лица требовали замены Лю Шаоци на Линь Бяо, что в то время было в значительной степени в пользу Мао Цзэдуну. Однако, Дун Сивэнь не хотел давать ему такую широкую известность, которой у него тогда еще не было, и хотя он не мог прямо отказаться в опасное время «культурной революции», в конце концов получил разрешение просто удалить Лю Шаоци. В 1972 г. Дун Сивэнь серьезно болел, но тем не менее был вынужден написать четвертую версию картины, чтобы удалить некоторых людей, в том числе Лю Шаоци и умершего в 1960 году Линь Боцуя, которые попали в опалу во время «культурной революции» или поссорились с Цзян Цин – супругой Мао Цзэдуна. Художниками, которые помогли Дун Сивэню с этой версией, были Цзинь Шанги и Чжао Юй. Так появилась копия оригинальной картины. В 1979 году, уже после окончания Культурной революции, в связи с реабилитацией жертв репрессий до и во время Культурной революции, возникла необходимость создать новую версию картины, по сути своей – еще одну, правда, модифицированную, реплику оригинала. Художники Ян Чжэндуо и Е Улинь восстановили первоначальный вид картины, создав ее копию. Фактически, это означало восстановление оригинала путем возвращения на картину ранее удаленных изображений Гао Гана, Лю Шаоци, Линь Боцуя. Кроме того, были внесены другие изменения: ранее неизвестный мужчина в заднем ряду теперь стал похож на Дэн Сяопина. Так появилось еще четыре версии картины, правда, созданы они были уже не Дун Сивэнем, а его последователями (Цзинь Шанги и Чжао Юй,

Ян Чжэндуо и Е Улинь). Последняя из этих версий, восьмая по счету, созданная в 1980-е годы, долгое время находилась в Музее китайской революции в Пекине. В настоящее время все имеющиеся версии картины «Основание нации» находятся в Национальном музее Китая.

Дун Сивэнь стал автором и других известных картин. В качестве примера можно привести портрет «Прославленные на весь мир» (илл. 35), посвященный руководителям революции. По мере творческого развития художник в своих работах все больше акцентировал национальные черты, при этом сохраняя собственный характерный стиль. Он активно путешествовал по Китаю, вдохновляясь жизнью в разных районах, что отразилось в его живописи. Яркие и лиричные работы художника соответствовали новым эстетическим запросам общества, демонстрировали оптимизм и прогресс. В 1950-60-е годы он путешествовал по маршруту Великого похода Рабоче-крестьянской красной армии Китая, а также совершил три поездки в скотоводческие района Тибета. Художник преодолевал большие расстояния, не боясь трудностей. В результате своих путешествий он создал множество набросков и наполненных жизненной силой картин, в их числе наиболее известными являются «Освобожденный раб» (илл. 36), «Деревенская девушка» (илл. 37) и «Горная песня» (илл. 38), которые оказали значительное влияние на историю современной китайской живописи. В своих работах художник стремился объединить китайскую и западную живопись, выдвигая идею своеобразия китайского стиля масляной живописи. Помимо творчества, он успешно занимался преподаванием, следуя принципам индивидуального подхода к ученикам.

Таким образом, с возникновением Нового Китая масляная живопись обрела более тесную связь с реальной жизнью общества. Она изображала исторические события и повседневную жизнь, выдвигая на передний план темы морального

облика народа и достижений его руководителей, которые привели к победе в революции. Китайская масляная живопись объединила революционный романтизм и реализм, отразив политическую идеологию и общественное сознание того времени. Она послужила в дальнейшем опорой всего изобразительного искусства, что стало беспрецедентным явлением в китайской культуре.

1.2. Диалоги с художественной культурой СССР: формирование новой школы живописи

В августе 1934 года в Советском Союзе прошел Первый съезд советских писателей. Съезд писателей подвёл итоги деятельности советских литераторов и утвердил метод социалистического реализма, требующий «от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в её революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма»[60]. Помимо этого, идеологическая трансформация интеллигенции была одной из главных стратегий Коммунистической партии Китая после ее прихода к власти. Концепция, положившая начало такой стратегии, была изложена Максимом Горьким на Съезде советских писателей: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединённого в одну семью»[61].

---

[60] *Кошман Л., Зезина М., Шульгин В.* История русской культуры / пер. Лю Вэньфэй и Су Лин. — Шанхай: Шанхай ивэньчубаньшэ (Издательство «Переводная литература»), 2005. — С. 266.

М. Р. 泽齐娜, *Л. В.* 科什曼, *В. С.* 舒利金.俄罗斯文化史[M].刘文飞,苏玲,译,上海:上海译文出版社, 2005.第 266 页.

[61] Соцреализм—происхождение и значение понятия. https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/socrealism/ (дата

После объявления в Пекине 1 октября 1949 года о создании Китайской Народной Республики страна стала двигаться по новому пути, направленному на независимость и процветание. В период с 1949 по 1966 год, известный как «Семнадцать лет», Китай столкнулся с различными вызовами. Этот период становления КНР предшествовал периоду «Культурной революции» (文化大革命). После образования Нового Китая прежние социальные институции были разрушены. Прежний общественный порядок потерпел крах, послевоенная экономика страдала от высокой инфляции и безработицы. Эти проблемы поставили перед лидерами Коммунистической партии Китая сложную задачу: преодолеть экономические трудности, сделать страну богатой и могущественной. Быстрое восстановление национальной экономики стало главным приоритетом Коммунистической партии Китая. Важнейшим вопросом для политического руководства в то время стал выбор наиболее подходящей для страны экономической модели. Под влиянием Мао Цзэдуна партийные лидеры предпочли принять социалистическую модель Советского Союза. Руководство партии считало, что наилучший способ достичь прогресса – это следовать примеру Советского Союза, перенимая его опыт в области образования, промышленности и организации социальных секторов [62] . Китай перенял советскую модель в художественном образовании, принципы создания масляной живописи и портретов в духе искусства соцреализма: «Советский портрет — это особый этап развития мирового реализма в искусстве. Рождение нового мира и новых людей способствовали расцвету портретной живописи…» [63] . Принципы социалистического реализма в портретной живописи отвечали идеологическим потребностям недавно возникшей Китайской Народной Республики.

обращения 10.08.2023).

[62] *Фэрбэнк Дж. К.* Кембридж. История КНР 1949—1965. — Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1990. — С. 6.

费正清.剑桥:中华人民共和国国史 1949—1965[M].上海:上海人民出版社,1990.第 6 页.

[63] *Зингер Л. С.* Советский живописный портрет (60-е—70-е годы). — Москва: Знание, 1976. — С. 3.

В начале создания Нового Китая, столкнувшись с дипломатической изоляцией и давлением со стороны ряда капиталистических стран, Китай активно использовал различные международные культурные и художественные программы для улучшения своих дипломатических позиций и укрепления дружественных связей с другими социалистическими странами, такими как Советский Союз. В 1950 году Китай и Советский Союз заключили советско-китайский договор о дружбе, союзе и взаимной помощи, в результате чего дружественные отношения между ними продолжались до начала 1960-х годов. В этом контексте все более важную роль стал играть культурный обмен, а также взаимодействие между представителями искусства: «Социалистический реализм — это передовая, прославленная культура, радикально преобразующая мир» [64] . После основания Китайской Народной Республики основное направление искусства стало политизированным, героическим и отражающим стремление к утверждению социалистических идеалов и достижения строительства нового общества. Под влиянием политических потребностей Коммунистической партии Китая и социального запроса, связанного с установлением легитимности правящей партии, методы и теории советской литературы и искусства стали важным компонентом культурной программы Нового Китая.

С 1950 года китайское изобразительное искусство находилось под мощным влиянием советского искусства. Китайская Народная Республика позаимствовала у Советского Союза систему высшего художественного образования, на китайский язык перевели многочисленные советские издания по истории и теории искусства, учебные пособия, а также критические статьи. Благодаря масштабным выставкам советской живописи китайские мастера начали изучать произведения советского

[64] *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. — Москва: Новое литературное обозрение, 2007. — С. 14-29.

соцреализма, что создало основу для «создания социалистического искусства». Особенностью формирования новой школы живописи в КНР в период с 1949 по 1966 год стало распространение масляной техники живописи. Китайские студенты осваивали технику работы с масляными красками, принципы построения композиции, использование светотени и перспективы, а также методы создания монументальных полотен, способных передать масштабность социалистических преобразований. Преобладание реализма над традиционными стилями китайской живописи привело к тому, что реализм был признан главным направлением китайской живописи. В этой живописи получили распространение два основных сюжета: сцены социалистического строительства и исторические события революции. Появились выдающиеся произведения на социальные и революционные темы, которые сразу стали расцениваться как новаторские, заняв главенствующее место на выставках и в постоянных экспозициях новых музеев, активно создававшихся в этот период в КНР.

Значительная роль в становлении новых принципов китайской живописи принадлежит советским профессорам, обучавшим китайских художников масляной живописи в Центральном институте изобразительных искусств в Пекине. Среди них особо отмечают К.М. Максимова, известного советского художника, профессора Московского государственного художественного института им. В. И. Сурикова. На китайскую живопись повлияли, в частности, советские учебные пособия и методики. Система художественного обучения П.П. Чистякова стала ядром, вокруг которого строилась китайская образовательная модель. Чистяков был сторонником реалистической живописной школы, основными её компонентами

были динамика, чёткая перспектива, насыщенный цвет, полноценная образность. Советский художник, мастер соцреализма, двукратный лауреат Сталинской премии Константин Мефодьевич Максимов был направлен в Пекин советским правительством в феврале 1955 года для руководства учебным курсом по масляной живописи в Центральной академии изящных искусств. Он преподавал в Китае в 1955–1957 годах, модернизировал и усовершенствовал систему художественного образования. Методические разработки К.М. Максимова пользовались большим влиянием. Благодаря его мастерской китайские художники смогли изучить тенденции в становлении русской реалистической живописи. Кроме того, на работу китайских художников повлияло творчество великих русских мастеров, таких как Крамской, Репин, Суриков и другие. Помимо К.М. Максимова, на китайскую живопись повлияли следующие советские художники и специалисты: А. Герасимов, А. Замошкин, Н. Жуков. Эти мастера работали в КНР с 1949 до середины 1960-х годов, читали лекции и вели практические занятия с будущими художниками. Важную роль сыграла деятельность Лу Синя, который познакомил Китай с советской ксилографией, что стало началом влияния советского искусства на китайский художественный мир. Сюй Бэйхун также сыграл важную роль в адаптации европейских техник реализма к китайской художественной традиции. Он сумел соединить западные методы изображения с традиционной китайской живописью тушью. Ещё один мастер, Ли Кэжань, сочетал элементы европейского реализма с традиционными китайскими техниками, создавая монументальные полотна, которые прославляли труд простых людей и достижения социалистического строительства.

Упомянем некоторые произведения советских художников, которые были побывали на выставках в Китае. Картина Дмитрия Налбандяна «Великая дружба» была представлена на «Выставке экономических и культурных достижений СССР» и изображала встречу Мао Цзэдуна и И.В. Сталина на подписании советско-китайского договора о дружбе, союзе и взаимной помощи. Альбом автолитографий Владимира Богаткина «По Китаю» был создан по итогам поездки группы советских художников в Китай в конце ноября 1956 года. Впечатления художника от посещения Пекина, Нанкина, Шанхая, Сучжоу, Ханчжоу, Гуаньчжоу (Кантона) и Уханя отразились в альбоме из 35 листов. Историческое полотно «Во имя мира (Подписание договора о дружбе, союзе и взаимопомощи между Советским Союзом и Китайской Народной Республикой)» было написано в 1950 году группой художников под руководством В.И. Вихтинского.

Также известно, что значительную роль в развитии новой реалистической живописи Китая сыграли Ло Гунлю, Цюань Шаньши, Чжан Хуацин, Сяо Фэн, Го Шаоган, Линь Ган, Ли Тяньсян, Сюй Минхуа, Фэн Чжэн, Су Гаоли, Ли Цзюнь, Дэн Шу — художники, которые обучались в СССР.

В 1953 году советский метод литературы и искусства, известный как «социалистический реализм», был принят как основной принцип китайского литературного и художественного творчества. Это стандартизировало творческий процесс и направления развития литературы и искусства в Новом Китае. Однако, как отмечал советский писатель Андрей Синявский: «Соцреализм в присущей ему форме изображает образы жизни, отвечающие потребностям власть имущих. Не все реальные образы соответствуют потребностям власти»[65].

[65] Социализм. https://www.culture.ru/s/slovodnya/socrealism/ (дата обращения 09.08.2023).

В дополнение к определенной стратегии в январе 1953 года газета «Жэньминь жибао» опубликовала редакционную статью, призывающую учиться у Советского Союза. В статье «Социалистический реализм — путь вперед китайской литературы» Чжоу Ян указывал следующее: «Социалистический реализм — это передовой литературно-художественный дух, используемый прогрессивными писателями, который стал знаменем китайской литературы и всех деятелей литературы и искусства. Мы обязаны тщательно изучать этот творческий опыт»[66].

Идеологические реформы и корректировки состава кафедр в университетах начались с систематического изучения опыта Советского Союза. Во вступительной речи Мао Цзэдуна на третьей сессии первого национального комитета Китайского народного политического консультативного совета 23 октября 1951 года была отмечена важность идеологической переориентации в отношении интеллигенции. Этот процесс стал одним из ключевых аспектов демократических реформ и индустриализации в стране. Так, в частности, приводились следующие аргументы: «Идеологическая переориентация, прежде всего идеологическая переориентация различных интеллектуалов, является важным шагом для того, чтобы наша страна полностью реализовала демократические реформы во всех аспектах и постепенно осуществила индустриализацию»[67]. На Втором национальном литературном конгрессе Китая в сентябре 1953 года тема социалистического реализма стала одной из основных. Было указано, что Ассоциация китайских художников должна активно внедрять принципы марксизма-ленинизма и социалистического реализма, делая их ориентирами для творчества. Эта установка подтвердила статус социалистического реализма как высшего критерия творчества и критики в Китае[68].

---

[66] *Чжоу Ян*. Собрание сочинений. — Т. 2. — Пекин:Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»), 1985. — С. 182-186.

周扬.周扬文集（第 2 卷）[M].北京:人民文学出版社,1985.第 182-186 页.

[67] *Лю Чунь*.История китайской масляной живописи. Издание исправленное и дополненное. — Пекин: «Чжунго циннянь чубаньшэ» (Издательство «Китайская молодежь»), 2016. — С. 153.

刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.第 153 页.

[68] Устав Китайской ассоциации художников // Изобразительное искусство. — 1954. — Вып. 2. — С. 10.

Искусство социалистического реализма постепенно ограничивалось специфической, строго регламентированной системой. Были разработаны конкретные ключевые концепции, обеспечивающие реализацию этого подхода. В нем были воплощены ленинские принципы теории партийного литературы: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»[69].

В 1950 году газета «Народное искусство» опубликовала статью с названием «Реализм — прогрессивный метод художественного творчества», начав знакомить своих читателей с творчеством Репина, представителя русской школы «передвижников». С этого времени в китайских периодических изданиях стали регулярно появляться советские реалистические и соцреалистические произведения и теоретические статьи. Начиная с 1951 года, в Китае проводились различные выставки советского искусства, которые вызвали привлекли внимание общественности. Кроме того, в Москву 1 мая 1954 года прибыла делегация Министерства культуры Китая с целью получить поддержку Советского Союза в развитии культурной и художественной сферы Китая. Через некоторое время в октябре этого же года в Пекине открылась «Выставка достижений хозяйственного и культурного строительства Советского Союза», которая затем прошла в других крупных городах страны, таких как Шанхай, Ханчжоу, Ухань и Гуанчжоу. Проведение данного мероприятия в значительной степени поспособствовало пониманию китайским народом русского реализма и советского соцреализма. Помимо этого, прошли выставки советской художественной фотографии в

中国美术家协会章程[J]//期刊《美术》,1954,No.2.第 10 页.

[69] Социалистический реализм. https://www.hisour.com/zh/socialist-realism-1920-1980-2752/ (дата обращения 11.08.2023)

различных городах Китая. Эти события сыграли важную роль в стимулировании развития китайской масляной живописи, которая в то время находилась в начальной стадии развития. 5 ноября 1957 года в Зале пластических искусств Выставочного зала Советского Союза открылась «Выставка русской живописи XVIII-XX веков» в честь 40-летия победы Октябрьской революции. Это событие было приурочено к укреплению и развитию дружбы между Китаем и Советским Союзом, а также продвижению культурного обмена. В рамках выставки было представлено произведения 45 выдающихся русских художников от Рокотова до Серова, связанные с развитием масляной живописи в России за полтора века. Ознакомившись с представленными на выставке работами, китайские деятели искусства получили представление о советском искусстве. В соответствии с положениями «Советско-китайского соглашения о культурном сотрудничестве», с июля по сентябрь 1958 года в Пекине и Шанхае ежемесячно проходили выставки произведений советских художников 1955-1957 годов. В июле в Пекине состоялось торжественное открытие выставки, на которой было представлено более 540 произведений масляной живописи, скульптуры и гравюры. Для этой выставки были выбраны работы из более чем 8000 произведений, ранее представленных на Всесоюзной художественной выставке 1957 года, организованной в честь 40-летия Октябрьской революции. Представленная экспозиция стала своеобразной витриной достижений советских художников. В последующие годы количество выставок постепенно уменьшалось из-за изменений, происходивших в китайско-советских отношениях. Несмотря на это, советская модель преподавания и создания масляной живописи оставалась актуальной в Китае. Различные выставки советской масляной живописи в Китае стали хорошей теоретической и практической основой для китайских художников, желающих изучить советский соцреализм.

Признавая важность знакомства с советской живописью, мы должны отметить негативное влияние на китайское искусство такого одностороннего подхода к

обучению. Перечисленные выше процессы ограничивали разнообразие художественных стилей и творческих методов, а также исключали многие направления современного искусства, среди которых был импрессионизм, широко распространившийся в западных странах. В преподавании изобразительного искусства в настоящее время сохраняется догматическое уважение к советской школе живописи.

В феврале 1955 года Министерство культуры организовало курсы по масляной живописи в Пекине, пригласив советского художника, педагога Константина Мефодьевича Максимова (1913–1994) в качестве эксперта для проведения учебных занятий. В период с 1955 по 1957 год функционировал известный класс масляной живописи Максимова, направленный на обучение студентов и преподавателей художественных школ Нового Китая. В ходе преподавания искусства масляной живописи в Центральной академии художеств Максимов обучил группу художников-портретистов реалистической живописи, среди которых были такие известные художники, как Фэн Фаси, Цзинь Шанъи, Чжан Цзяньцзюнь, Хоу Иминь, Хэ Кундэ и др.

В этот период была разработана первая программа обучения искусству в стране. Акцент на структуру и цветовые концепции в живописи значительно повлиял на китайское искусство. Преподавая в Китае, Максимов использовал советские и европейские методики преподавания масляной живописи, помогая Центральной академии художеств разработать учебную программу, улучшить систему преподавания и создать последовательный план обучения. Благодаря этому преподавание масляной живописи в Центральной академии изящных искусств и других художественных учебных заведениях страны стало более стандартизированным. Позже Цзинь Шанъи отмечал: «Уроки, которые вел Максимов, сыграли ключевую роль в формировании художников, занимавшихся

масляной живописью в Китае»[70]. Эти курсы подготовили первое поколение живописцев после основания Китайской Народной Республики, способствуя развитию реалистической масляной живописи в Новом Китае и значительно повлияв на художественное творчество того времени. Максимов также был педагогом с обширным опытом в области художественного образования, долгое время преподавал в Суриковском институте в Москве и на художественном факультете Ленинского педагогического института.

Максимов так прокомментировал выработанный китайскими художниками подход: «Китайские художники, пишущие маслом, должны не только рассматривать, но и изучать западноевропейские, русские и советские художественные образцы. Необходимо не просто копировать, но и адаптировать некоторые технические элементы из китайского национального стиля»[71]. К.М. Максимов стал проводником социалистического реализма в Китае. Результатом интеграции этого метода в китайскую культуру стал новый художественный метод, который получил название «Су» (советский)[72]. К.М. Максимов был абсолютным авторитетом в области масляной живописи, вместе с учениками он рисовал с натуры, обучая учеников всему процессу создания произведения. Он предоставил китайским художникам возможность узнать русскую и европейскую масляную живопись, познакомиться с творчеством таких известных художников, как И.Е. Репин, В.И. Суриков, И.И. Левитан, а также передвижников.

Следует отметить, что обмен в области искусства между Китаем и Советским Союзом в 1950-х годах, особенно в области масляной живописи, был в основном

---

[70] *Си Цзинчжи*. История русского изобразительного искусства. – Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство»), 2019. – С. 394.
奚静之.俄罗斯美术史[M].沈阳:辽宁美术出版社,2019.第 394 页.

[71] *Ли Япин.* Творчество учеников К.М. Максимова - продолжение традиции реалистического искусства живописи в Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. – 2008. – № 3. – С. 211-217.

[72] Там же.

односторонним. Главной целью было передача Китаю методов живописи и творческих идей советского искусства. Преимущество этого одностороннего обмена заключалось в том, что китайские художники быстро смогли освоить основные методы советской реалистической живописи, а также соответствующую теоретическую базу, поскольку в ходе ознакомления с советскими картинами, выставленными в Китае, китайские художники не только оценивали положительные черты советской масляной живописи, но и анализировали технические недостатки китайской живописи. Разница в уровне масляной живописи в основном проявлялась в моделировании фигур, выборе цветовой композиции, принципах формирования сюжета. Изучение советских методов масляной живописи китайскими художниками включало в себя не только освоение технических аспектов, но и восприятие эстетики социалистического реализма на духовном уровне. Прорыв в развитии масляной живописи в Новом Китае произошел благодаря приезду советского специалиста К.М. Максимова в Центральную академию художеств и отправке китайских студентов на обучение в Советский Союз для обмена знаниями и опытом.

Для повышения профессионального уровня литераторов и художников в КНР проводилась политика культурного обмена, поощрялись поездки китайских художников в Советский Союз и приглашались советские специалисты в Китай для обеспечения всестороннего изучения китайскими художниками теории и техники советского социалистического реализма в искусстве. С 1953 по 1961 годы более 30 человек отправились на обучение в Советский Союз для изучения масляной живописи, скульптуры, гравюры, драматического искусства и киноискусства, а также истории искусств. Студенты обучались в Академии художеств им. И.Е. Репина. Из них 19 человек окончили факультет живописи, в том числе Ло Гунлю, Цюань Шаньши, Ли Тяньсян, Ли Цзюнь, Линь Ган, Сяо Фэн и Дэн Шу. Пять человек завершили обучение на факультете истории искусств. Среди них были Шао

Дачжэнь, Си Цзинчжи и Ли Юлань. Еще пять человек получили образование на факультете скульптуры, включая Цянь Шаоу и Ситу Чжаогуана. Кроме этого, на факультете гравюры обучение прошли Чэнь Цзунсан и У Битуань.

Китайские студенты, обучавшиеся искусству в Советском Союзе, в основном занимались масляной живописью, скульптурой и теорией искусства. Обучение студентов охватывало следующие ключевые аспекты: 1. Стандартизация и моделирование. Советская школа уделяла большое внимание обучению точности при моделировании, развивая у студентов способности к научному анализу структурных отношений между объектами и изображениями. Программа обучения включала изучение человеческой анатомии, а также обучение принципам создания эскизов человеческого тела. 2. Практика написания картин на открытом воздухе. В рамках обучения студенты проходили двухмесячные курсы по написанию картин на природе. Традиция, унаследованная от русской школы передвижных художественных выставок, была чрезвычайно полезна для китайских студентов, которые могли значительно расширить свой кругозор в области масляной живописи. Этот метод выездной практики оказал большое влияние на китайское художественное образование[73]. 3. Поиски сочетания национальной культуры и социальной реальности. В Академии художеств им. И.Е. Репина уделялось особое внимание изучению истории, культуры и общества и их воплощению в художественном творчестве студентов. 4. Композиция и творчество. Советская школа придавала большое значение взаимосвязи между композицией и творчеством. Обучение композиции начиналось с первого курса и считалось основным звеном в процессе творчества.

В ходе обучения советскому искусству внимание было сосредоточено на реалистическом методе, подчеркивалась необходимость глубокого погружения

[73] *Чэнь Юнъи*. Мемуары Сяо Фэна. – Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство»), 2009. – С. 26–27.
陈永怡.肖锋回忆录[M]沈阳:辽宁美术出版社,2009.第 26-27 页.

учащихся в жизнь, изучение ими бытовых деталей, идейного понимания ее особенностей. Применялась система обучения рисунку П.П. Чистякова. Ее отличительная черта заключалась в использовании классических понятий и приемов для создания идеализированной реальности. Это идеализированное отображение действительности и стиль моделирования типичных фигур в типичной обстановке нашли полное выражение в создании реалистических портретов периода Нового Китая. Студенты, обучавшиеся в Советском Союзе, выполнили с натуры множество прекрасных работ. В качестве примера можно привести следующие картины: «Советский старик» (илл. 39), «Русская девушка» (илл. 40), «Студентка» (илл. 41), «Сельская девушка» (илл. 42) Ли Тяньсяна (李天祥 1928-2020); «Под солнцем» (илл. 43), «Стоящая женщина в синем» (илл. 44), «Русская женщина» (илл. 45) Линь Гана (林岗 1925-); «Старик с белой бородой» (илл. 46), «Девушка в желтом» (илл. 47), «Женщина с ожерельем» (илл. 48), «Молодая женщина в красной шляпе» (илл. 49), «Групповой портрет любителей музыки» (илл. 50) Го Шаогана (郭绍纲 1932-); «Женщина в черном» (илл. 51), «Под сенью» (илл. 52), «Тетя Вани» (илл. 53), «Украинка» (илл. 54), «Нина» (илл. 55) Сяо Фэна (肖锋 1932-); «Казак» (илл. 56), «Зима» (илл. 57), «Цыганка» (илл. 58), «Старик и керамика» (илл. 59), «Девушка» (илл. 60) Ло Гунлю; «Портрет студентки» (илл. 61), «Женщина в красной жилетке» (илл. 62), «Женщина в мехах» (63), «Девушка в фиолетовом платье» (илл. 64), «Студентка» (илл. 65) Цюаня Шаньши (全山石 1930-); (邓澍 1929-2023) «Русская девушка» (илл. 66), «Женский портрет» (илл. 67), «Мать и дочь» (илл. 68) Дэна Шу и другие произведения. Все перечисленные картины служили образцами для подражания и источниками вдохновения для последующих поколений китайских художников, изучавших масляную живопись. Учебная программа, по которой обучались китайские студенты, была богатой по содержанию. В качестве преподавателей школа

приглашала известных советских художников и учёных. Они предъявляли высокие требования к студентам, в результате чего полученный опыт оказал значительное влияние на их будущие художественные достижения и развитие изобразительного искусства в Китае.

После возвращения в Китай студенты, обучавшиеся в Советском Союзе, начали работать в университетах, художественных галереях и научно-исследовательских институтах. Советский стиль масляной живописи передается в Китае художниками из поколения в поколение. Например, Ло Гунлю, Ли Тяньсян, Линь Ган, Фэн Чжэнь, Цянь Шаоу и Шао Дачжэнь преподавали в Центральной академии изящных искусств Китая; Сяо Фэн и Цюань Шаньши — в Китайской академии искусств; Ци Мудун — в Центральной академии драмы; Го Шаоган — в Академии изящных искусств Гуанчжоу; Чжан Хуацин и Сюй Минхуа — в Нанкинском художественном институте; Сюй Чжипин — в Национальном художественном музее Китая; Си Цзинчжи — в Центральной академии искусств и ремёсел; Тан Юньтай — в Чжэцзянской академии изящных искусств. Все они внесли важный вклад в базовое художественное образование в Новом Китае и воспитали много талантливых художников, способствовавших развитию реалистического искусства в Китае по советской системе.

Следующим этапом взаимодействия китайских и советских художников в рамках соглашения между Китаем и Советским Союзом заключалось в приглашении Министерством культуры Китайской Народной Республики советских искусствоведов для помощи в подготовке китайских специалистов в области искусства. Как уже упоминалось, в 1955 году советские специалисты были приглашены для преподавания масляной живописи. В период с 1949 по 1965 гг. известные советские художники, такие как А.М. Герасимов, Г.М. Манизер, К.М. Максимов и А.А. Егиазаров, приезжали в Китай для чтения лекций. Среди них наиболее значительное влияние на китайское художественное образование оказали

три известных художника: Герасимов, Замошкин и Максимов, а также система обучения рисунку по Чистякову. Они внесли важнейший вклад в развитие нового китайского искусства и трансформацию масляной живописи на основе национальных традиций. Наибольшее влияние оказал Максимов, который дважды становился лауреатом высшей премии в области советской литературы и искусства: Сталинской премии второй степени (1950) — за картину «Передовые люди Москвы в Кремле» и серию картин «Знатные люди Москвы» (с соавторами) и Сталинской премии третьей степени (1952) — за картину «Заседание Президиума Академии наук СССР» и портреты советских учёных (с соавторами). Среди его самых значительных работ 1950-х годов выделяется «Саша-тракторист» (илл. 69). Во время своего пребывания в Китае Максимов создал более десяти оригинальных портретов, включая портрет «Ци Байши» (илл. 70), который особенно полюбился китайским художникам.

Высшие художественные академии Советского Союза всегда придерживались традиционной системы преподавания реализма, в том числе знаменитой системы обучения рисунку Чистякова, которая была внедрена в Китае через переводы и публикации. С тех пор система обучения рисунку Чистякова стала основной для программы китайской масляной живописи. Создание в Китае системы обучения масляной живописи, основанной на достижениях советской школы, позволило выпускникам стать известными современными художниками и педагогами в Китае, которые воспитывали затем второе и третье поколения художников.

Для произведений масляной живописи этого периода характерны драматические сюжеты. Примерами таких работ являются «Запуск» Чжана Цзяньцзюня (詹建俊 1931-2023); «На мирной трибуне» (илл. 71) Цзиня Шанъи (靳尚谊 1934-); «Председатель Мао на декабрьском совещании» (илл. 72), «Молодые подпольщики» (илл. 73) Хоу Иминя (侯一民 1930-2023); «Дом» (илл. 74) Циня Чжэна (秦征 1924-2020); «Письмо с Родины» (илл. 75) Фэна Фасы; «Письмо с

Родины» Хэ Кундэ (何孔德 1946-) (илл. 76), «Коммунарка идёт на землю» (илл. 77) Лу Гоина (陆国英 1925-); «Сталевар» (илл. 78) Юй Юньцзе (俞云阶 1917-1992) и т. д. Эти произведения представляют исторические события, но в то же время, по словам Цзиня Шанъи, должны отражать характер и эмоции персонажей в контексте отдельных эпизодов [74] . Многие из представленных работ публиковались в различных газетах, таких как «Жэньминь Жибао», «Искусство» и «Художественные исследования», что свидетельствует о повышении профессионального уровня художников и их значительном вкладе в культуру страны. Таким образом, мастера, прошедшие через обучение советских специалистов, а также проходивших обучение рисунку по системе Чистякова, впоследствии стали ведущими преподавателями масляной живописи в Китае, сыграв ключевую роль в развитии концепции китайского реалистического искусства и реалистической портретной живописи. Специалисты, работавшие в ходе построения системы художественного обучения в Китае нового типа, придавали методике обучения рисунку Чистякова особое значение, считая ее основой для других форм искусства. Данная методика до сих пор является основой высшего художественного образования в Китае, продолжая оказывать влияние на творческое развитие студентов и в наши дни. Преподаватели, обучавшиеся в Советском Союзе и вернувшиеся преподавать в Китай, внедряли методы советских художников в свою педагогическую практику. Позже китайские художники постепенно начали на этой основе совершенствовать традиционную систему преподавания, учитывая особенности китайской культуры, с целью формирования модели обучения реализму, соответствующей местным потребностям. Это привело к усилению позиций реалистической живописи в системе художественного

[74] *Цзинь Шанъи*. Опыт создания «Председатель Мао на декабрьском совещании» // Изобразительное искусство. – 1961. — Вып. 6. — С. 10.

靳尚谊.创作《毛主席在十二月会议上》的体会[J]//期刊《美术》,1961,No.06.第 10 页.

обучения в Китае, в отличие от принципов художественного образования в странах Европы и США.

Для изучения зарубежного искусства китайскими художниками и их профессиональной подготовки в период с октября 1960 по октябрь 1962 года Министерство культуры Китая поручило Чжэцзянской академии изящных искусств организовать курс румынской живописи маслом. Это было сделано в рамках культурного соглашения между Китаем и Румынией. Для проведения курса был приглашен профессор Корнелиу Баба из Академии изящных искусств Бухареста в Румынии[75]. Академическое и художественное наследие Корнелиу Бабы (1919-1996) отличалось от творчества Максимова, поскольку его работы имели явные черты модернистского искусства. На занятиях по масляной живописи в Ханчжоу он акцентировал внимание на выразительности и структуре формы, поощряя развитие индивидуальных особенностей учеников. Этот подход стал ценным дополнением к стандартизированнй модели советской масляной живописи, существовавшей в то время. Двухлетний курс обучения румынской живописи маслом привлек 14 студентов из различных художественных академий Китая. Кроме этого, с 1960 по 1962 год Ло Гунлю возглавил класс изучения масляной живописи, в который вошли 19 выдающихся молодых преподавателей масляной живописи из разных китайских колледжей и университетов. Творческие способности и академическое влияние студентов класса масляной живописи Максимова и класса изучения масляной живописи Ло Гунлю значительно превосходили тех, кто обучался в Советском Союзе. Сочетание советского художественного опыта с китайской культурой сделало их работы более реалистичными и соответствующими национальной специфике. Многие из их произведений стали шедеврами нового китайского искусства и повлияли на несколько поколений. Все это позволило китайским

[75] *Лю Чунь*. История китайской масляной живописи. Издание исправленное и дополненное. – Пекин: «Чжунго циннянь чубаньшэ» (Издательство «Китайская молодежь»), 2016. – С. 186.
刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.第 186 页.

художникам унаследовать суть русской реалистической масляной живописи, а также определить основную тему китайской реалистической живописи в будущем.

Жанровые картины, созданные студентами класса масляной живописи Максимова, уже не являются точными изображениями действительности. Они следуют принципам социалистического реализма, представленным советскими специалистами, и отображают реальность через призму социалистических идеалов. Известный марксист и социал-демократ Г.В. Плеханов утверждал: «Не может быть никаких сомнений в том, что искусство приобрело общественное значение только в той мере, в какой оно изображает, вызывает или передает действия, эмоции и события, которые имеют значение для общества»[76]. Согласно этому взгляду, художники должны стремиться выявить и представить модели поведения и события, важные для общества.

Образцовые выпускные работы студентов курса масляной живописи Максимова быстро стали катализатором развития сюжетно-тематической живописи в Китае. В конце 1950-х и на протяжении 1960-70-х годов появилось много выдающихся произведений, отражающих историю революции и социалистическое строительство. Одним из таких произведений стала картина Чжан Цзяньцзюня «Пять героев горы Ланъя» (илл. 79), написанная в 1959 году. Она отражает почитание героев и энтузиазм революционной идеалистической молодежи того времени, используя исторические события для пропаганды героизма. Картина символически соединяет героев с горами Тайхан. В работе запечатлен момент прыжка пяти героев со скалы. Организация персонажей неестественна, но символически передает их решимость. Возникает мощный и ясный героический образ, передающий дух высокого патриотизма и революционного романтизма. Техника исполнения, включая крупные мазки, подчеркивает единство героев и

[76] *Плеханов Г.В.* Избранные труды по философии. – Т. 3. – Шанхай: Шэнхо душу синьчжи саньлянь шудянь, 1965. – С. 408-409.
普列汉诺夫.普列汉诺夫哲学著作选集(第 3 卷)[M].上海:生活·读书·新知三联书店,1965.第 408-409 页.

природы [77] . Политические убеждения и революционная страсть художника отражены в произведении, что позволяет зрителям ощутить его волнение[78]. Картина «Пять героев горы Ланъя» не просто воспроизводит исторические события, но иллюстрирует героический дух солдат Восьмой армии Китая, сочетая революционный реализм и революционный романтизм. Таким образом, тема возвышенного становится основной темой произведений реалистического искусства военной тематики 1950-х и 1960-х годов. Чжан Цзяньцзюнь изменил подход к изображению революционных героев и событий, акцентируя внимание на уверенности людей в судьбе страны и их высокий боевой дух, делающий их историческими субъектами. Все это сделало его произведение классикой китайского изобразительного искусства XX века.

В начале 1960-х годов Чжан Цзяньцзюнь отправился в Синьцзян, чтобы сделать наброски и создать серию работ, изображающих портреты местных жителей. С тех пор он заинтересовался современной масляной живописью, для которой характерна простотой, насыщенность цветом и обостренное чувство формы. Среди его наиболее интересных работ можно выделить «Сияние радости» (илл. 80), «Девушка с красным ожерельем» (илл. 81) и «Синьцзянская девушка» (илл. 82). Чжан Цзяньцзюнь создал множество портретов, многие из которых благодаря новаторскому подходу стали классикой эпохи. Художник отличался высокими способностями к моделированию, актуальностью своих работ, заслужив признание в области китайской масляной живописи среди прочих художников. Его работы показывают исследовательский подход к композиции, структуре и форме,

[77] *Лу Хун*. 60 лет искусству Нового Китая (1949–1979). – Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2009. – С. 84.

鲁虹.新中国美术 60 年（1949-1979）.石家庄:河北美术出版社,2009.第 84 页.

[78] *Фань Ди-Ань*. От символического реализма к проявлению лиризма: переосмысление масляной живописи Чжань Цзяньцзюня // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»), 2007. — Вып. 3. — С. 8-12.

范迪安.从象征写实到抒情表现:对詹建俊油画的再认识[J]//《美术研究》,2007,No.3.第 8-12 页.

делая его одним из пионеров в изучении современности в китайской масляной живописи.

28 апреля 1956 года в завершающем выступлении, посвященном обсуждению доклада о «десяти важнейших отношениях», Мао Цзэдун подчеркнул, что при рассмотрении вопросов художественного и научного характера следует руководствоваться политикой, способствующей разнообразию мнений и свободной дискуссии. Была провозглашена политика под названием «расцвет ста цветов и ста школ мысли», которая также была известна как политика «двух сотен», которая определила курс развития китайской литературы и искусства. С постепенным ухудшением советско-китайских отношений и практическими потребностями социального развития и перемен в Китае, был предложен творческий «двухкомпонентный» метод. После Третьего Всекитайского съезда работников литературы и искусства 22 июля 1960 года «двухкомпонентный» метод стал преобладающим, заменив метод социалистического реализма и открыв новый период идеализма и романтики в китайском искусстве. Этот метод объединял революционный реализм и революционный романтизм, придавая последнему равное значение с первым[79].

Внимание к связи творчества с реальной жизнью оказало положительное влияние на развитие масляной живописи после 1950-х годов в Китае. В работах художников начали появляться ранее не изображавшиеся сцены из повседневной жизни. Связь искусства с реальной политической борьбой и производственной деятельностью укрепилась. На Третьем Всекитайском съезде работников литературы и искусства Чжоу Ян в докладе «Путь социалистической литературы и искусства в нашей стране» отстаивал метод, сочетающий революционный реализм и романтизм. Китайский реализм, подобно советскому, должен учитывать

[79] *Чэнь Шуньсинь*. Восприятие и трансформация соцреализма в Китае. – Хэфэй: Аньхуэй цзяоюй чубаньшэ, 2000. – С. 321.
陈顺馨.社会主义现实主义在中国的接受与转换[M].合肥:安徽教育出版社,2000.第 321 页.

национальные условия и политические особенности китайского общества. С одной стороны, китайское реалистическое искусство во многом идеологически имитировало советский социалистический реализм, укрепляя тем самым пропагандистский эффект, который нравился массам. Это проявлялось в революционной тематике и отражении социалистического строительства в искусстве, цель которого заключалась в служении искусства революционным целям. С другой стороны, форма, используемая в масляной живописи, должна была быть переосмыслена на основе соединения идей европейской академической традиции XIX века, введенной Сюй Бэйхуном, стиля русских передвижников и национальных элементов классической китайской живописи, что в определенной степени привело к ослаблению влияния социалистического реализма.

В начале 1960-х годов Коммунистическая партия Китая выдвинула политику «корректировки, консолидации, обогащения и улучшения» в искусстве и литературе. Отдел пропаганды ЦК КПК опубликовал документ под названием «Мнение по некоторым вопросам современной литературно-художественной работы», который был призван дать ответ на распространенные левые тенденции предыдущего периода. В последующие два-три года политика «двух сотен» вновь обрела актуальность, позволяя художникам с различными концепциями создавать выдающиеся произведения разных стилей. Художники, работавшие в 1930-е годы и продвигавшие современное искусство, а также те, кто вырос в 1950-е годы и придерживался реализма, изображали реальную жизнь с разных позиций, получая общее признание публики. С конца 1950-х до начала 1960-х годов, особенно в период с 1960 по 1963 год, многие художники создали ряд портретов, отражающих дух новой эпохи, основанный на более глубоком изучении действительности.

Реализм 1950-х и 1960-х годов воспевал героев, возрождая и трансформируя исторические темы через реалистические идеалы. Реалистическое воспроизведение и переосмысление действительности и исторических тем

представляли собой диалектическое единство «правильного взгляда на жизнь, высоких мыслей и чувств», а также «единства объективной действительности».

В середине 1960-х годов масляные картины по выбору тем и оформлению соответствовали политическому климату того времени, в основном отражая классовую борьбу, восхваляя вождей и революционных героев, а также передавая определенный идеалистический дух. Эти работы отличались высокими фигурами, ярким освещением и драматическими сценами. Наиболее характерными образцами того периода могут послужить следующие картины: «Женский комитет на съезде» Чжао Юпина (赵友萍 1932-) (илл. 83); «Девушка на острове» Вана Ся (王霞 1936-2016) (илл. 84); «Председатель Мао и женское ополчение» Ван Дэцзюаня (王德娟（1932-); «Четыре девушки» Вэнь Бао (温葆 1938-) (илл. 85); «Всегда готов» Иня Голяна (尹国良 1934-); «Пропагандист Красной Армии» Юня Цицана (恽圻苍 1932-) (илл. 86); «Пороги Желтой реки» Ду Цзяня (杜键 1933-); «Перед атакой» Хэ Кундэ (илл. 87); «Золотой сезон» Чжу Найчжэна (朱乃正 1935-) (илл. 88), «Принцесса Вэньчэн» Ли Хуацзи (李化吉 1931-) (илл. 89), «Между офицерами и солдатами» Ха Цюнвэня (哈琼文 1925-), «Лю Шаоци в лесной зоне» Вана Дэвэя (王德威 1927-2018); «Они растут» Суна Сяньчжэня (宋贤珍 1934-); «Пение песни революции» Чжана Тунъюня (张彤云 1928-2022); «Сын бедного крестьянина» Цая Ляна (蔡亮 1932-1995) (илл. 90); «Перед Тяньаньмэнь» Суня Цзыси (孙滋溪 1929-2016) (илл. 91); «Мы идем по главной дороге» Паня Шисюня (潘世勋 1934-); «Взросление в Боя» Чжана Динчжао (张定钊 1938-) (илл. 92) и др. Все перечисленные реалистические произведения выражали идеалистические чувства и героический дух, восхваляя реальность и представленных на картинах персонажей. Некоторые исследователи отмечали, что соцреализм Нового Китая имеет сходство с европейским неоклассицизмом, поскольку оба направления в искусстве следовали

принципу типизации образов персонажей, а также делали акцент на упрощении форм. В случае китайского искусства акцент делался на рабочих, крестьянах и солдатах вместо представителей аристократии, что придавало работам ярко выраженный народный стиль, который был близок по духу публике[80]. Таким образом, искусство данного периода соответствовало духу рабочих масс, крестьян и солдат, выражая высокие идеалы коммунизма, одновременно сочетающие революционный реализм и романтизм[81]. Такие картины, как «Женский комитет на съезде», «Островная девушка», «Четыре девушки», «Золотой сезон», «Принцесса Вэньчэн» и «Перед Тяньаньмэнь», изображали радость рабочих в новой социальной системе, что способствовало улучшению психологического состояния общества. Чтобы выразить изменения в жизни людей под влиянием нового государства и общества, художники стремились не только к реалистическому изображению, но и к ярким цветам, монументальным сценам и величественности изображаемых персонажей. Яркое освещение использовалось как метафора духовных изменений общества. Темы, подчеркивающие трагедию, жертвенность, героизм и военные страдания, постепенно перестали быть актуальными[82]. В то же время картины, которые демонстрировали реальную жизнь через призму оптимизма, имели большой успех. В 1960-е годы художники начали искать формы живописи, соответствующие национальным традициям, интегрируя линии, декоративные цвета и образы, что стало их насущной задачей и требованием времени.

[80] *Гу Чэнфэн*. Модернизация и 100 лет китайского искусства. – Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2008. – С. 74–75.

顾丞峰.现代化与百年中国美术[M].石家庄:河北美术出版社,2008.第 74-75 页.

[81] *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая:1949–2000. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. – С. 53.

邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 53 页.

[82] *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая: 1949–2000. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. – С. 76–77.

邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 76-77 页.

Таким образом, масштабные преобразования в ходе принятия социалистического искусства привели к появлению в Китае большого количества выдающихся произведений. Важную роль в этом сыграла двусторонняя политика обмена специалистами между Китаем и СССР, которая подразумевала отправку китайских студентов на обучение, а также приглашение советских специалистов в Китай для преподавания на художественных курсах в учебных заведениях. Реалистическое искусство вступило в период активного развития, что способствовало появлению квалифицированных и активных молодых художников, стремящихся принести максимальную пользу обществу. Они создавали работы, соответствующие политической атмосфере, духу революции и идеологических преобразований, поддерживали связи со старшими художниками, вышедшими из Яньаня, наследуя достижения своих предшественников. Данный процесс продолжался вплоть до следующего исторического этапа, когда Мао Цзэдун в 1964 году сформулировал новый политический курс, подразумевающий отрицание и исправление культуры и искусства, сложившихся после основания КНР.

Изучение масляной живописи русского критического реализма и знакомство с концепциями советского социалистического реализма стали неизбежным тенденциями, которые были обусловлены прежде всего поиском пути художников после образования КНР. Однако последующее ухудшение и разрыв китайско-советских отношений привели китайское обществу к осознанию необходимости формирования национальной школы масляной живописи. В этой связи важную роль сыграли курсы масляной живописи Ло Гунлю с 1960 по 1962 годы, а также курсы Корнелиу Баба в Восточно-Китайском филиале Центральной академии изящных искусств, на которых подчеркивалась необходимость развития национальной культуры и искусства в рамках реализма. В качестве технической основы художники использовали знания и навыки, полученные в ходе курсов масляной живописи Максимова. Бывшие ученики этих известных мастеров смогли

создать уникальные произведения. Их произведения отражали влияние социалистической действительности и творческих концепций марксизма, а также техники советской масляной живописи. В то же время они творчески преобразовывали метод социалистического реализма для изображения революционной истории Китая и его новой социальной реальности. Художники основывались на героических чувствах китайского народа, изображая реальную жизнь, основанную на их понимании идеального общественного строя. Их работы представляли собой сочетание идеалистического реализма и классической реалистической живописи. В 1960-х и 1970-х годах китайский реализм получил дальнейшее развитие в масляной живописи.

В процессе адаптации реализма для культуры Китая выдающиеся китайские эстетики, такие как Чао Вэнь (王朝闻 1909-2004) и Цай Жуохун (蔡若虹 1910-2002), в 1950-1960-х годах активно анализировали методы художественного творчества и выдающиеся китайские и зарубежные произведения живописи. Они стремились развивать теорию реализма в Китае. Цай Жуохун в своих выступлениях подчеркивал, что художник, не имея жизненного идеала и ясного представления о жизненном пути, не сможет наблюдать жизнь и находить в ней красоту: «Логично предположить, что если у художника нет жизненного идеала и ясного представления о жизненном пути, то с какой стороны он может наблюдать жизнь? Как он может открыть красоту во всех проявлениях жизни?»[83]. Кроме этого, в своих литературных очерках, таких как «Один как десять», «Вновь обсуждая объединение многообразия» и «Радостно видеть и слышать», Ван Чаовэнь подчеркивал важность творческого отражения жизни: «только те, кто хорошо овладевает знаниями по использованию закономерностей и многообразия может творчески отражать

[83] *Цай Жохун*. Учиться у рабочих и крестьян, повышать уровень творческого мышления исходя из практической жизни // Изобразительное искусство. – 1958. – С. 12.
蔡若虹.向工农群众学习,从生活实践中提高创作思想水平[J]//期刊《美术》,1958.第 12 页.

действительность, а не заниматься ее фотографированием»[84]. Реализм, по его мнению, должен воспроизводить лишь одну сторону жизни, чтобы создавать новые темы и репрезентативные образы. Творческое отражение жизни, о котором говорил Ван Чаовэнь, основывалось на выборе типичных образов для формирования новых тем. Ван Чаовэнь использовал китайскую эстетику для дальнейшего развития теории реализма в адаптированном ключе, что позволило создавать в тот период тематические картины маслом, отличающиеся яркостью и глубиной выражения. Его творчество и научный вклад стали теоретическим руководством для многих китайских живописцев. В 1954 году он опубликовал статью «Учимся у Репина», где анализировал такие произведения Репина, как «Бурлаки на Волге» и «Отказ от исповеди перед казнью». Ван Чаовэнь утверждал, что сила реализма должна опираться на подлинность образов, и что реализм не следует понимать как простое воспроизведение фактов: «Нельзя вульгарно понимать реализм как «воспроизведение фактов» и не следует думать, что плоское и тщательное моделирование явлений равно истинному отражению действительности»[85]. Чао Вэнь был важным интерпретатором и защитником теории реализма в Китае в 1950-1960-е годы, оказав значительное влияние на литературное и художественное творчество того времени. Многие художники, оглядываясь на этот период, отмечали, что идеи и работы Чаовэня были для них источником вдохновения в искусстве.

[84] *Ван Чаовэнь*. Избранные автором академические труды. – Пекин: Бэйцзин шифань дасюе чубаньшэ (Издательство Пекинского педагогического университета), 1991. – С. 70.

王朝闻.王朝闻学术论著自选集[C].北京:北京师范学院出版社,1991.第 70 页.

[85] *Ван Чаовэнь*. Сборник статей о литературе и искусстве. – Т. 1. – Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ (Издательство «Литература и искусство»), 1982. – С. 17.

王朝闻.王朝闻文艺论集（上册）[M].上海:上海文艺出版社,1982 年.第 17 页.

ГЛАВА II. ЭВОЛЮЦИЯ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА КНР: ОТ КАНОНОВ ИСКУССТВА ВРЕМЕНИ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ К МНОГООБРАЗИЮ НАПРАВЛЕНИЙ ЖИВОПИСИ ПЕРИОДА РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ

2.1. Портрет периода Культурной революции (1966-1976) в рамках ограничительных концепций идеологии

16 мая 1966 года на расширенном заседании Политбюро ЦК КПК был принят к публикации документ под названием «Уведомление профессионального комитета Коммунистической партии Китая» (Уведомление 16 мая), который был предложен Мао Цзэдуном. Опубликованный документ ознаменовал официальное начало «Великой пролетарской культурной революции». В августе 1966 года ЦК КПК обнародовал «Решение ЦК КПК о Великой пролетарской культурной революции». Вскоре были созданы организации Красной гвардии по всему Китаю, которые ознаменовали начало преобразований «Культурной революции» (文化大革命).

Цель Культурной революции заключалась в укреплении коммунистической идеологии, устранении капиталистических и традиционных элементов из общества, а также в борьбе с «ревизионистами» внутри партии, которых Мао считал угрозой для революционных идей. Одной из основных характеристик этого периода стало разрушение «четырёх старых». Культурная революция была направлена против «старых» идей, культуры, обычаев и привычек. Это привело к уничтожению культурного наследия, включая книги, памятники и религиозные объекты. Преследования и репрессии стало повседневностью в это время в КНР. Тысячи людей были арестованы, отправлены в трудовые лагеря или казнены. Многие

партийные чиновники, включая бывших соратников Мао, были объявлены «врагами народа».

Страна погрузилась в экономический и социальный хаос. Культурная революция привела к разрушению экономики и системы образования. Университеты были закрыты, а студенты отправлены в деревни для «перевоспитания».

Эта политика привела к расколу общества. Общество было расколото, семьи разделены, а доверие между людьми подорвано. Культурная революция оставила глубокий след в китайском обществе. Она привела к гибели миллионов людей, разрушению культурного наследия и экономическому упадку. В то же время она укрепила культ личности Мао Цзэдуна, который остаётся важной фигурой в истории Китая.

Во время данных событий принцип реалистического творчества сохранялся и развивался в ключе творческого метода, сочетающего революционный реализм и революционный романтизм, где на первом месте стояла политическая пропаганда, которая использовалась в ходе классовой борьбы. Так, например, согласно данному методу, в художественном творчестве следовало выдвигать на первый план положительных героев. Кроме этого, среди положительных героев следовало выделять героических персонажей, в то время как среди героических персонажей следовало выдвигать на первый план самых главных. Положительные персонажи изображались высокими, большими и более яркими на картинах.

С середины 1960-х годов обычные люди перестали быть героями картин художников. С началом «Культурной революции» главными темами стали портреты Мао Цзэдуна и изображения рабочих, крестьян и солдат. В этот период образы рабочих, крестьян и солдат стали скорее политическими символами, утратив

индивидуальные черты, и не рассматривались как художественные портреты. Портреты Мао Цзэдуна составляли не менее 99% всех портретов того времени, и зачастую создавались коллективно, подчеркивая «дух коллективизма» как основу общества[86]. К примеру, героев картины «Трех главных революционных битвах» стремились изобразить величественными и высокими. Однако они выглядели театрально и неестественно.

С момента основания Китайской Народной Республики до периода «политики реформ и открытости» китайское искусство оставалось сосредоточенным на реализме. Основными темами были революционная история, героизм и восхваление социалистической жизни. Реализм Культурной революции стал типичным примером искусства, которое служило политическим и идеологическим целям. Модернистская живопись была полностью маргинализирована, поскольку она не служила политике. Реалистические картины маслом на политические темы развивались в схожем направлении как до, так и после Культурной революции. Критерии, которые выдвигались по отношению к масляной живописи времен Культурной революции, лишний раз подчеркивали неестественность образов искусства того времени. После основания КНР портреты лидеров, особенно Мао Цзэдуна, стали часто появляться в различных художественных произведениях, особенно в годы Культурной революции. В этот период большинство произведений искусства восхваляли Мао Цзэдуна, и почти все художники создавали подобные работы [87] . Благодаря выразительным возможностям масляной живописи, большинство произведений с изображением руководителя страны было выполнено именно в стиле реализма. Было создано множество картин, темой которых являлся Мао Цзэдун. Самой влиятельной из них стала картина «Председатель Мао на пути

[86] *Зингер Л. С.* Советский живописный портрет (60-е—70-е годы). Москва: Знание, 1976. С.5.

[87] *Лю Чунь*. История китайской масляной живописи. Издание исправленное и дополненное. – Пекин: «Чжунго циннянь чубаньшэ» (Издательство «Китайская молодежь»), 2016. – С. 200.

刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.第 200 页.

в Аньюань» (илл. 93), созданная Лю Чуньхуа (刘春华 1944-). На ней представлен молодой Мао Цзэдун, который отправляется в Аньюань для организации революционного движения. Впоследствии было изготовлено почти 900 миллионов копий данной картины, что сделало ее одной из самых копируемых картин в истории мировой живописи. Помимо этого, данное произведение служило идеологическим образцом для художников. Еще одной известной картиной того периода является портрет Гао Хуна (高虹 1926-2021) «Накануне решающей битвы» (илл. 94), которая изображает Мао Цзэдуна в раздумьях в пещерном жилище в провинции Шэньси, подчеркивая его решимость и стратегическую мудрость, создавая образ философа и военного стратега, который одерживает решающую победу за тысячи миль. Ли Тяньсян (李天祥 1928-2020) и Чжао Юпин в работе «Когда цветут горные цветы» (илл. 95) изобразили общие портреты Мао Цзэдуна и Чжоу Эньлая. В произведении Вана Шико «Переезд в Северную Шэньси» (илл. 96) демонстрируется нерушимость духа Мао Цзэдуна. Чтобы подчеркнуть величие лидера, его образ на картине должен был быть выше других, а сцены должны были нести положительные эмоции. Несмотря на то, что такие работы выполнены в реалистической технике, после завершения Культурной революции методы выражения, характерные для данного периода, подверглись глубокой критике в мире искусства.

В начале 1970-х годов после изменения государственной политики контроль над культурой и искусством был ослаблен. Персонажи на портретах старых и новых художников снова приобрели естественные черты. Основной темой портретов стала революционная история и героические образы. Среди наиболее известных художников этого периода были Хэ Кундэ, У Юньхуа (吴云华（1944-), Тан Сяомин (汤小铭 1939-2022), Чэнь Ифэй (陈逸飞 1946-2005), Цзинь Чжилинь (靳之林 1928-2018), Шэнь Цзявэй (沈嘉蔚 1948-) и Чжан Цзуин (张祖英 1940-). По сравнению с

жестким прямым восхвалением лидеров, героизм больше соответствовал языку живописи, а персонажи получались более живыми и реалистичными. Многие произведения отличались гуманистическим звучанием. Примером картин того времени являются: «Новый доктор в рыбацком порту» Чэня Яньнина (陈衍宁 1945-2024) (илл. 97); «Женщина-член комитета», «Нет перемирия» и «Полный энтузиазма» (илл. 98, илл.99, илл.100) Тана Сяомина; «Опасное дело» и «Первый на опасном деле» (илл. 101, илл.102) У Юньхуа; «Красная гвардия председателя Мао – учась у товарища Цзинь Сюньхуа» Чэня Ифэя, «Восхваление реки Хуанхэ» (илл. 104), «Красный флаг №1», «Красный флаг №2», «С юга на север», «Только и нужен социализм», «Женщина-секретарь коммуны» (илл. 103, илл. 104, илл. 105, илл. 106, илл. 107, илл. 108, илл. 109) Цзиня Чжилиня; «На страже нашей великой Родины» (илл. 110) Шэня Цзявэя, а также «Трудности многочисленных сражений» (илл. 111) Чжана Цзуина и «Ветер» (илл.112) Ли Сюши (李秀时 1934-). На всех представленных произведениях заметен постепенный переход от пропагандистского к гуманистическому реализму. Такие работы, как «Новый доктор в рыбацком порту», «Женщина-член комитета» и «Женщина-секретарь коммуны», фокусировались на определенных жизненных ситуациях и моментах, подчеркивая изменения, происходившие в социальной жизни, показывая женщин в новом обществе с равными правами и социальной идентичностью. Улыбки на их лицах отражали позитивные изменения в обществе. В то время как произведения, такие как «Опасное дело», «На страже нашей великой Родины» или «Восхваление реки Хуанхэ» содержали идеализированные героические образы, что делало их в некоторой степени оторванными от социальной реальности. В этот момент реалистическая (写实主义的) живопись периода Культурной революции (1966-1976) в значительной степени стала рассматриваться как символическая живопись, цель которой являлось прославление лидеров, рабочих, крестьян и солдат. В конечном итоге такого рода картины стали терять свою популярность на фоне общих

политических и общественных преобразований, происходивших в стране. Получение большей свободы художниками привело к ослаблению и потере актуальности темы героизма в реалистической китайской живописи.

Несмотря на то, что во время Культурной революции историческая роль живописи значительно превосходила её художественную ценность, нельзя отрицать, что в этот особый период существовало множество художников, работавших в жанре масляной живописи, которые настойчиво изучали формальный язык искусства в условиях ограничений, продиктованных политической повесткой. Историческое развитие масляной живописи в Китае в этот период было непростым, однако приобретенная на раннем этапе форма впоследствии служила ориентиром для дальнейшего развития художников. Известный китайский критик Ли Хун так комментировал события Культурной революции: «Масляная живопись Культурной революции является важным явлением в мире изобразительного искусства, она имеет уникальный облик и лучше всего отражает особенности китайской масляной живописи, поэтому развитие масляной живописи в этот период следует рассматривать диалектически» [88].

2.2. Реалистическая портретная живопись в Период реформ и открытости (1978–1999): от «живописи шрамов» к «местному реализму»

Начиная с нового периода «политики реформ и открытости», в Китае получила распространение современная западная художественная мысль, была сформулирована новая задача литературной и художественной политики. Реалистический портрет нового периода вышел за рамки традиционной советской

[88] *Лу Хун*. Сборник статей об изобразительном искусстве. – Ухань: Хубэй мэйшу чубаньше (Издательство «Изобразительное искусство»), 1998.
鲁虹.鲁虹美术文集[M].武汉:湖北美术出版社,1998.

модели. После разгрома «Банды четырех» и вступления в новый период партия и государство преодолели ограниченность классового мышления. Возникло идеологическое освободительное движение, началось переосмысление Культурной революции. В конце 1970-х и начале 1980-х годов реализм все еще был господствующим направлением как в теории литературы, так и в литературном творчестве. Однако в это время писатели и художники почувствовали утомление от идеологических тем, пропагандистских образов и жёстких ограничений. Они стали больше интересоваться глубоким анализом истории и реальности, а также активно осмысливали историю Культурной революции.

В 1977 году, после окончания Культурной революции, китайское общество претерпело важные изменения — от непрерывных политических движений до национальной модернизации и поиска нового пути развития Китая. Началось переосмысление Культурной революции, которое проложило путь к идеологическому освобождению. В 1978 году состоялся Третий пленум Центрального комитета партии Одиннадцатого созыва, и Коммунистическая партия объявила новую эру великих реформ и открытости. Дискуссия на тему «Практика - единственный критерий проверки истины», состоявшаяся в том же году, способствовала преодолению хаоса на всех направлениях, сняла многие запреты. Произошла политическая и идеологическая эмансипация широких масс населения, что стало отправной точкой реформ и открытости.

Появление «живописи шрамов» стало важным поворотным моментом в трансформации китайской художественной мысли: «Отрицание Культурной революции является первопричиной появления живописи шрамов»[89]. Живопись шрамов ознаменовала переход от первоначального идеализма и героизма к трагическому реализму; от изображения героев - к изображению реальных судеб

[89] *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. – С. 159.

邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 159 页.

обычных людей в великую эпоху. Это был конец эры «Бога» и начало эры «человека». Начался переход от коллективного мышления к индивидуальному, причем индивидуальность стала ключевым фактором изменений в китайской культуре и искусстве. Идеи, ранее отвергнутые или запрещенные обществом, стали оказывать свое влияние. Так художники стали ориентироваться на потребности и реалии индивидуальной жизни, а реализм обрел второе дыхание. Люди осмелились обратиться к своим внутренним противоречиям. Возникла потребность отразить в искусстве тяжелые времена, включая период Культурной революции. Китайские интеллектуалы вновь начали ценить свою индивидуальность и обращать внимание на гуманитарные науки и экологические проблемы. Трансформация политических и социальных структур способствовала изменению эстетического сознания. «Живопись шрамов» преодолела единую и общую для всех модель реализма и включила в нее язык и концепции современного искусства. Можно сказать, что она повлияла на художественное творчество Китая в период постмодерна, а также имела большую историческую и художественную ценность: «Живопись шрамов представляет собой переход от похвалы к разоблачению, от похвалы к критике, от обеления реальности к взгляду правде в глаза»[90]. «Живопись шрамов» — это направление художественной мысли, появившееся на позднем этапе Культурной революции в 1970-е годы. Ее появление знаменует качественное изменение творческой концепции китайского мира искусства.

Художники нового периода от воспевания прошлого перешли к его разоблачению и критике. Это направление живописи называется не только «живописью шрамов», но и «неокритической реалистической живописью»[91]. Около 1977 года появился

[90] *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. — С.153.

邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 153 页.

[91] *Лу Хун*. История современного китайского искусства 1978–2018. – Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2021. — С.19.

鲁虹.中国当代艺术史:1978-2018[M].石家庄:河北美术出版社,2021.第 19 页.

ряд портретных картин, изображающих старшее поколение революционеров. Примерами таких картин можно считать «Попытайтесь увидеть, как перевернется мир» (илл. 113) Чжаня Цзяньцзюня, «Обычный солдат» Гэ Юэ (戈跃 1940-) (илл. 114), совместную работу Хэ Кундэ и Гао Хуна (高虹 1926-) «Наш добрый премьер-министр» (илл. 115), которая выразила глубокую ностальгию по Мао Цзэдуну и Чжоу Эньлаю. В числе выдающихся картин реалистической портретной живописи того времени надо отметить «Дочь земли» Вэня Липэна (闻立鹏 1931-) (илл. 116), «Заслуги Цяньцю» и «Родник» Инь Голяна (尹国良 1931-) и Чжана Тунъюня (张彤云 1928-2022) (илл. 117, илл. 118).

Шао Цзэнху (邵增虎 1937-) на своей картине «Смерть специалиста по сельскохозяйственному машиностроению» (илл. 119) изображает молодую женщину и учёного, которые погибли от насилия «Банды четырех» (四人帮). Чэн Цуньли (程丛林 1954-) на своей картине «В какой-то день месяца в 1968 году. Снег» (1979) изображает трагическую сцену вооружённого противостояния в период «Культурной революции». Следует отметить, что картины маслом, раскрывающие реальность и отражающие душевную травму людей, появившиеся примерно в 1979 году, имеют более литературный и художественный характер и по-прежнему отражают влияние русской школы живописи, представленной на выставках в 1950-е годы.

Создание портретной живописи в новый период, начавшийся в 1978 году, началось с осмысления догматического творческого метода социалистического реализма. В январе 1980 года журнал «Искусство» провел симпозиум, в котором приняли участие несколько аспирантов Центральной академии изящных искусств и Института изящных искусств Китайской академии изящных искусств. На встрече некоторые люди решительно осудили этот метод творчества и предложили отойти

от следования ему [92] . Статья «Дискуссия о некоторых проблемах «социалистического реализма» в художественном творчестве», опубликованная под псевдонимом Ци Чжи, предполагает, что социалистический реализм фокусируется на живописи эпизода. Обширные возможности живописи, отражающей жизнь, утратили свою потенциальную силу, а содержание живописи настолько узко, что в итоге оно заменяется предписанным политическим содержанием [93] . В статье «Любой путь к истине не должен игнорироваться», опубликованной Ху Дэчжи в 7-м номере журнала «Изобразительное искусство» за 1980 год, впервые было предложено различие между понятиями «школа реализма» и «дух реализма». Все художественные школы в истории являются продуктом времени, они представляют собой понимание мира и проникнуты духом реализма. Эта теория предлагает прояснить давнее непонимание людьми «школы реализма» «духа реализма». Шао Дачжэнь далее разделил реализм на два уровня: творческий метод и метод выражения: «Как творческая техника, ее основное требование состоит в том, чтобы отражать реальную жизнь и дарить людям духовное вдохновение и прекрасное наслаждение с помощью ясного и яркого художественного образа. Как техника выражения, она имеет ту же концепцию, что и реализм, но она всего лишь разновидность художественного реализма. Он не исключает преувеличения, основанного на воображении. Его основное требование – быть ясным и легким для понимания»[94]. В начале 1980-х годов осмысление и очистка «социалистического реализма» не только вернули реалистические картины маслом для описания реальности и раскрытия истинного смысла, но и спровоцировали появление

[92] *Чэнь Чжи, Лан Шаоцзюнь, Дэн Фусин.* Два семинара по изобразительному искусству // Изобразительное искусство. – 1980. — Вып. 3. — С.3–8.

陈醉,郎绍君,邓福星.两个座谈会美术[J]//期刊《美术》,1980,No.3.第 3-8 页.

[93] *Ци Чжи.* Разговор о некоторых вопросах "социалистического реализма" в художественном творчестве // Изобразительное искусство. – 1980. — Вып.7. — С.38-39

奇棘.谈“社会主义现实主义”在美术创作中的一些问题[J]//期刊《美术》,1980,No.7.第 38-39 页.

[94] *Шао Дачжэнь*. Дух реализма и искусство модерна // Изобразительное искусство. – 1980. — Вып. 11. — С. 3–6.

邵大箴.现实主义精神与现代派艺术[J]//期刊《美术》,1980,No.11.第 3 页.

критических реалистических картин, представленных «живописью шрамов». Более того, различие между реалистическими методами создания и методами выражения также исчезло, идеологически заложив основу для внедрения западных модернистских художественных школ, которые исследуют истину и человеческую природу. «Живопись шрамов», преисполненная критическим отношением к реальности, стала началом масляной живописи нового периода. После работы «Смерть тракториста» появилась группа представителей «живописи шрамов». Выдающимися картинами данного направления являются: «Почему» и «Нефтяные месторождения» (илл. 120, илл. 121) Гао Сяохуа (高小华 1955-); «Один день из 1968 года. Снег» (1979) Чэня Кунлина (1954-); «Тогда мы были молоды» (1979) Чжана Хунняня (1947-); «Прощай, маленькая дорога» (илл. 122) Вана Чуаня (王川 1953-); «Весна» (илл. 123) Вана Хая (王亥 1955-); «Невежество и Знание» (1980) Ли Биня (李斌 1949-); «Весенний ветерок пробудился» (илл. 124) и «Юность» (илл. 125) Хэ Долиня (何多苓 1948-); «Третье поколение» (илл. 126) Ай Сюаня (艾轩 1947-) и т. д. Все эти картины - правдивое изображение жизни образованной молодежи, уезжающей в сельскую местность. Они вступали в ярко выраженный контраст с искусством Культурной революции и вызвали сильный общественный резонанс. Такого рода критике реальности не потребовалось много времени, чтобы превратиться в правдивое изображение сельской жизни того времени. Эти работы прорвались сквозь многолетнюю «запретную зону» тем художественного творчества и отразили историю Культурной революции в свете нового подхода - непосредственного восприятия жизни. В то же время они прорвались сквозь модели творчества Культурной революции, открывая новый путь развития реалистической портретной живописи в Китае. Появление «живописи шрамов» укрепило самосознание интеллектуального слоя общества, и интеллигенция вновь осознала

свою ценность и достоинство. Она переключились с поклонения национальным символам на внимание к гуманитарным наукам и к жизни обычного общества.

Появление картин «Тибетское племя Канба» Чэня Даньцина (陈丹青 1953-) (илл. 127, илл. 128, илл. 129, илл. 130) и «Отца» Ло Чжунли (罗中立 1948-) (илл. 131) ознаменовало постепенный переход от традиционного искусства к местному реализму в развитии китайской реалистической портретной живописи: «Ушло в прошлое абсолютное преобладание красного цвета, характеризующее работы периода Культурной революции; лица персонажей сделались более человечными; появились изображения крестьян, данные крупным планом, который ранее считался уместным лишь в портретах героев революции и политиков»[95]. В сочетании с китайским художественным реализмом искусства трансформация творческой мысли привела к изменениям в содержании творчества. С точки зрения истории искусства, значение «Тибетской групповой живописи» является эпохальным. Можно сказать, что это одно из самых выдающихся произведений китайской масляной живописи в изобразительном искусстве с 1949 года, воплощающее дух реалистического творчества[96]. Социальная сенсация картины «Отец» Ло Чжунли, получившая в 1982 году премию Всекитайского конкурса, заключается в том, что она представляет собой глубокое откровение о жизни и трудностях сельского жителя того времени. По словам российских исследователей, «изображенное с иллюзорной достоверностью лицо старого крестьянина невольно наводит зрителя на раздумья о том, почему жизнь этого человека, половина которой приходится уже на годы существования КНР, оказалась столь тяжелой, почему он так и не дождался настоящего счастья»[97]. М.А. Неглинская приводит суждение В.Л.

---

[95] *Неглинская М.А.* Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. – Москва: Издательство «Спутник», 2022. – С. 96.

[96] *Лю Чунь.* История китайской масляной живописи. Испр. и доп. Издание. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2016. — С.245

刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.第 245 页.

[97] *Сычев В.Л.* Изобразительное искусство в поисках путей обновления //Литература и искусство КНР. 1976-1985. – Москва: Наука, 1989. – С. 178.

Сычева о том, что «критический заряд этого произведнения очень велик»: «Художник избрал не совсем обычный формат портрета, не встречавшийся прежде в китайской живописи — более двух метров в высоту, подчеркнув тем самым значительность картины. Это не просто портрет старика, это — олицетворение китайского крестьянина».[98] Картина символизирует переход от традиционного стиля «Сучжоу» в китайской масляной живописи к фотореализму, что делает её важной вехой в истории китайского искусства. Образ морщинистого фермера в картине Ло Чжунли связан с методами рисования американского художника Чака Клоуза (1940-2021). Ло Чжунли представил крестьян как обычных людей, что в корне отличалось от прежнего идеализированного представления. Используя техники, заимствованные у Клоуза, он применил их как инструмент критики. Вместе с другими молодыми художниками эпохи «живописи шрамов», Ло Чжунли полностью отошёл от традиционных методов в искусстве. Они завершили постепенный переход от использования искусства как средства политической пропаганды к его восприятию как способа свободного выражения идей художников. Завершив «Отца», Ло Чжунли использовал почти тот же метод для создания таких работ, как «Весеннее занятие шелкопрядством» (илл. 132), «Годы» (илл. 133) и «Молитва» (илл. 134), Гуан Тинбо (广廷渤 1938-) «Расплавленная потом сталь» (илл. 135), который также основан на фотографическом реализме, тонко изображает пот, стекающий по крепким мышцам молодых сталеваров, и запечатлевает напряженное, но энергичное выражение их лиц. Картина Гао Сяохуа 1983 года «Люди в одежде» (илл. 136) также опирается на выразительную форму фотографического реализма и смелыми мазками формирует примитивный деревенский образ народа. Эта работа представляет собой значительный вклад в местную реалистическую живопись, полную оптимизма. Американский фотореализм и стиль Эндрю Уайета (1917–2009)

[98] *Сычев В.Л.* Изобразительное искусство в поисках путей обновления //Литература и искусство КНР. 1976-1985. – Москва: Наука, 1989. – С. 178.

оказали глубокое влияние на развитие местной реалистической масляной живописи в новый период. Творчество Ай Сюаня также находилось под влиянием Уайета. В таких его работах, как «Незнакомка», «Вечная мерзлота», «Февраль», «Все еще та осень», «Тихие шаги зимой» (илл. 137, илл. 138, илл. 139, илл. 140, илл. 141), с их серебристо-серыми тонами и тонкой многослойной росписью, создается грустное и горькое рефлексивное настроение. Трудности, пережитые во время Культурной революции, и холодное отношение к его творчеству стали причинами такой тональности его работ. В то же время, в серии работ «Тибетская групповая живопись» Чэнь Даньцин стремится найти утраченную простоту сельской жизни и подлинность человеческой натуры. Вопреки сюжетному замыслу, он стремится передать дух жизни тибетского народа в повседневной жизни и обращается к изучению голландских мастеров, таких как Франс Халс (1581–1666), используя язык масляной живописи. Стоит отметить, что Выставка румынской масляной живописи XIX века и Выставка французской пейзажной живописи XIX века, проходившие в Пекине и Шанхае в 1977 и 1978 годах, вдохновили китайских художников на развитие местной реалистической живописи, посвященной теме природы.

Воспроизводя историческую правду, картины маслом на исторические темы в новый период в основном стремятся к аутентичности в создании изображений реконструкции истории. В этих сценах часто изображаются исторические личности, потерпевшие поражение во время Культурной революции. Существуют две тенденции портретной живописи исторических персонажей. Первая тенденция связана с преобразованием героизма, «взглядом снизу вверх» в 1960-70-е годы, с описанием «с головы до ног» повседневной деятельности революционных солдат. Примерами таких работ являются «Хэ Лун и Жэнь Биши в долгом походе» Цуя Кайси (崔开玺 1935-) (илл. 142), «От сердца к сердцу» Гао Чао (高潮 1927-) (илл. 143), и групповой портрет Шэня Цзявэя (沈嘉蔚 1948-) «Красная звезда, сияющая

над Китаем» (илл. 144). В этих картинах лидеры-основатели и солдаты, такие как Мао Цзэдун, Чжу Дэ и Чжоу Эньлай, изображены среди множества гражданских образов периода Яньань, что придает им более человечный и гражданский вид, выражая идеологический подтекст. Эта тенденция отражает общественное настроение идеологического освободительного движения на заре «реформ и открытости», когда «обожествленный» лидер превращался в «человеческого» лидера. Вторая тенденция заключается в том, что размышления об истории вызывают больше печальных эмоций. Стремление к возвышенному и героизму не исчезло из-за мрачного периода Культурной революции, а напротив, приобрело глубокую и торжественную эмоциональную окраску. Картины Вэня Липэна «Ода красной свече», «Мученик Фан Чжиминь» (илл. 145, илл. 146), Суня Цзыси (孙滋溪 1929-2016) «Мать» (илл. 147), Ли Тяньсяня и Чжао Юпина «Дорога долгая» (илл. 148), Гао Хуна «Родина всегда будет помнить Вас» (илл. 149), Ху Тайлиня (胡悌麟 1935-2017) «Вспоминая товарищей по оружию» (1978), Вэя Чуаньи (魏传义 1928-) «Утренняя звезда» (илл. 150) и т.д. изображают бесстрашных героев, символизирующих жизнь и смерть, и не используются для восхищения и вдохновения. Вместо этого, картины представляют печальные, торжественные и горькие духовные эмоции. Такое выражение эмоций, несомненно, является отражением исторических событий, связанных с катастрофой Культурной революции. За этой болью скрывается глубокое размышление о природе человека: «Будь то фигуративные или концептуальные портреты, на них изображены определенные группы людей, все они основаны на общей мотивации памяти и того, чтобы их помнили, будь то по личным или политическим, церемониальным или социальным причинам» [99] . В процессе создания исторического нарратива

[99] *Богатти Ж. М.* Конструирование идентичности: портретная живопись в мировом искусстве / пер. Лю Сянъю // Национальное искусство. —2017. — Вып.1. — С. 98
让·*M*.博加蒂.身份建构:世界艺术中的肖像画[J]//期刊《民族艺术》,刘翔宇译,2017,No.1.第 98 页.

исторические события перестают быть простым инструментом культурной пропаганды. Художники играют ключевую роль как создатели и интерпретаторы истории. Этот исторический нарратив следует понимать как коллективную культурную реконструкцию, отражающую наше общее «мы».

При создании портретных полотен на тему «Восстановление вступительных экзаменов в колледж» воспоминания о персонажах в коллективной памяти позволяют проследить важные исторические события и дух времени. Воспроизведение значимых исторических событий представляет собой сложный диалог между новыми формами и перспективами, с одной стороны, и старыми формами и явлениями прошлого — с другой.

В культурной и социальной памяти новое явление не заменяет полностью старое. Новые явления и формы сохраняют некоторые элементы старых и поддерживают с ними диалектическую связь. Фактически новые явления и формы возникают из старых. Старые явления и формы сами по себе представляют потенциальную основу для новых явлений и форм, которые могут появиться в будущем. Картина «Утро» (илл. 151) Сюй Вэньхуа (徐文华 1941-) побуждает задуматься о различии между «реальным» и «виртуальным». Картина показывает сильные эмоции молодых людей в погоне за знаниями и свободой, отражая новую эпоху и новую общественную атмосферу. После возобновления вступительных экзаменов в колледж в 1977 году интеллектуальная молодежь училась и размышляла в кампусе. Картина Ли Шучжи (李树基 1943-) «Утро в кампусе» (илл. 152), созданная в 1978 году, изображает студентку, задумчиво листающую книгу, в яркой летней обстановке, общей для зрителей и персонажей. Групповой портрет Бэй Цзясяна (贝家骧 1953-) «Вчера, сегодня и завтра» (илл. 153) показывает сцену университетской аудитории с довольно инновационной точки зрения, отражая своего рода диалог между прошлым и настоящим. Портрет Цао Синьлиня (曹新林

1940-) под названием «Карьера мелом» (илл. 154) представляет интерпретацию китайских интеллектуалов и педагогов в 1980-е годы, отражая трансформацию их двойственных идентичностей, а также их стремление к знаниям. Картина Ло Чжунли под названием «Вброд через реку» (илл. 155) дает новый взгляд на восстановление вступительных экзаменов в колледж в 1977 году. Художник использует метафоры, чтобы представить историю и прошлое. Несмотря на трудности перехода через реку, дети не сдаются, так же как и те, кто поддерживал восстановление экзаменов как путь к честности и справедливости. Река здесь является символом исторических трудностей, а образы детей — метафорой трудолюбивого поколения. Переход через реку может быть воспринят как метафора сдачи вступительных экзаменов в колледж. Художественное оформление темы восстановления вступительных экзаменов не только отражает уникальный взгляд художника, но и служит цели построения исторического нарратива. Путем представления исторической памяти и создания образных нарративов художник объединяет реальность, театральность и интерпретацию значимых общественных событий. Интерактивное сочетание истории и современности не только передает физическую реальность, но и соединяет различные исторические периоды, создавая ощущение реальности. Эти живописные работы отражают воспоминания художника о прошлом и его ожидания в будущем, создавая цельное повествование, вызывающее отклик в сердце зрителя. Художники используют искусство для создания визуальных исторических повествований. В 1980-е годы китайские интеллектуалы переосмыслили историческую и художественную реальность, что позволило молодому поколению художников найти наиболее подходящее для себя направление в развитии искусства. Соответствие их личного темперамента стилю живописи стало важным условием формирования индивидуального художественного стиля. Критика реальности и восстановление исторической

справедливости отражают изменение духа реализма в портретной живописи с конца 1970-х по 1980-е годы.

Благодаря политике «реформ и открытости» в страну проникли западные философские, культурные и художественные течения мысли, и интеллектуальные круги начали изучать академические концепции, отличные от марксизма. Западное модернистское искусство стало новым источником вдохновения, и молодые художники с радостью приняли его, активно использовав идеи и тенденции. Под влиянием западного модернизма с 1990-х годов понимание реализма расширилось, а границы самовыражения постоянно расширялись, включая различные направления от фигуративного реализма до сюрреализма, экспрессионизма: «Реальность может быть представлена перед глазами людей по-разному. Она может быть представлена ясным, контролируемым и дифференцированным образом, или она может быть представлена свободным, кажущимся абстрактным, но спонтанно выразительным способом»[100]. Чжан Пинцзе, Ван Цзюн и Ван Сянмин писали: «Нет неизбежной связи между тематическим и реалистичным. С точки зрения содержания и формы, до тех пор, пока мы можем более адекватно выражать наши творческие намерения, желательна любая техника. Одной из важных характеристик модернистской живописи является разнообразие техник и новых форм...» [101]. Картина «Пчелки» Вэй Цимэя (韦启美 1923–2009) (илл. 156) была вдохновлена американским художником-реалистом Эдвардом Хоппером (1882–1967). Это произведение «поэтического реализма» затрагивает тему современной городской жизни. В нем присутствует богатая лирическая атмосфера и фантастические оттенки, которые создают своеобразное «повествование», являющееся ответом на

[100] *Кондинский В.* О духовном в искусстве / пер. Ю Минлин. — Чунцин: Издательство университета Чунцина. — С.17

瓦西里·康定斯基.艺术中的精神.余敏玲,译,重庆:重庆大学出版社,第 17 页.

[101] *Чжан Пинцзе, Ван Цзюн, Ван Сянмин.* Тематическое творчество может опираться на "модернизм" // Изобразительное искусство. — 1981. — Вып. 1 — С. 47

张平杰、王炯、王向明.“主题性”创作可以借鉴“现代派”[J]//期刊《美术》,1981,No.1.第 47 页.

появление новых мегаполисов. В картине Ван Сянмина (王向明 1956-) «Стремление к миру» (илл. 157) используются приемы художника-сюрреалиста Сальвадора Дали (1904–1989), чтобы выразить неприятие войны молодым поколением и стремление к миру на символическом языке сюрреалистического мышления. Такие художники, как Ван Ян (王岩 1956-) «Мальчик в сумерках», «Одинокое путешествие», «Мертвая птица» (илл. 158, илл. 159, илл. 160,), Лю Жэньцзе (刘仁杰 1951-) «Дикие гуси летят на юг», «Ветер», «Полнолуние», «Лето» (Илл. 161, илл. 162, илл. 163, илл. 164), Вэй Эршэнь (韦尔申 1956-) «Сторож» (илл. 165), Ши Бэнмин (施本铭 1958-) «Автопортрет, закрывающий лицо» (илл. 166), Мао Янь (毛焰 1968-) «Портрет Сяошаня», «Боковой портрет Сяошаня», «Мой поэт» (илл. 167, илл. 168, илл. 169), Ся Сяовань (夏小万 1959-) «Плывущий» (илл. 170) и Дуань Цзянь (段建伟 1961-) «Капитан» (илл. 171), Гэн Цзяньи (耿建翌 1962-2017) «Второе состояние» (илл. 172), Сюй Ман Яо (徐芒耀 1945-) Серия «Моя мечта №2» (илл. 173), Фан Лицзюнь (方力钧 1963-) «Первая серия №5» (илл. 174), Чжан Сяоган (张晓刚 1958-), «Родословная — Большая семья: товарищ №5» «Родословная — Большая семья: товарищ №8» (илл. 175, илл. 176) создают образы реальных людей, реорганизуя сцены на картине, со смещением времени. Мы сталкиваемся с трансцендентной социальной реальностью. Эти работы знаменуют собой переход от фигуративного реализма к сюрреализму времени и пространства, изображения становятся метафорами и символами, которые выходят за пределы самого изображения. Картины Цао Дали (曹达立 1934-) «Созерцание», «Девушка из семьи Ли» (илл. 177, илл. 178), Юаня Юньшэна (袁运生 1937-) «Автопортрет» (илл. 179), Се Дунмина (谢东明 1956-) «Бабочка мечты» (илл. 180), Лю Мина (刘明 1957-) «Автопортрет с логотипом общественного туалета серии №15» «Второй раз на летнем пляже» (илл. 181, илл. 182), Дуаня Чжэнцю (段正渠 1958-)

«Автопортрет», «Песня гор», «Народная песня» (илл. 183, илл. 184, илл. 185)), Яна Пэймина (严培明 1960-) «Самый сумасшедший человек, отец художника», «Председатель Мао перед площадью Тяньаньмэнь», «Брюс Ли» (илл. 186, илл. 187, илл. 188) и т. д. — показывают жизнь с преувеличенной выразительностью. Учитывая социологическую ценность жизни, они ставят под сомнение человеческую натуру и пытаются передать мироощущение каждого человека в деформации и преувеличении изображения. После того, как У Гуаньчжун (吴冠中 1919–2010) инициировал дискуссию об эстетической ценности «формальной красоты» для искусства, в мире масляной живописи появился «эстетический стиль», так называемая «"эстетика" — это также стремление художника к живописной форме в строгом смысле этого слова, а также специфическая практика очищения языка» [102]. Исследование абстрактного значения традиционных артефактов в работах таких художников, как Пан Тао (庞涛 1934-), Цзюэ Сюэ (1987) привело к работе Чжоу Цзяна (周长江 1950-) и Вана Хуайцина (王怀庆 1944-) «Разделяющий трубопровод Красного Креста» (1993).

Анализируя основные черты масляной живописи, мы приходим к выводу, что этот вид искусства в конечном итоге возвращается к главным принципам реализма. В 1980-е и 1990-е годы, будь то «живопись шрамов», критикующая реальность, местная реалистическая живопись или реалистическая портретная живопись, расширившая свои границы за счет влияния европейского и американского модернизма, основной задачей реализма было эстетическое выражение социальной воли к преодолению последствий Культурной революции и установлению новых человеческих ценностей. В развитии масляной живописи ключевое значение имело

[102] *Лю Чунь*. История китайской масляной живописи. Испр. и доп. издание. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2016. — С. 265.
刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.第 265 页.

возвращение к основам эстетики и изучение воспроизводимости художественной индивидуальности, что стало еще одним важным направлением в развитии искусства масляной живописи в 1980-е и 1990-е годы. В это время началось серьезное изучение сельской жизни в Китае, инициированное местным реалистическим искусством, результатом которого стали реалистичные масляные полотна, изображающие этнические и народные обычаи на границе с Китаем. В числе таких полотен следует назвать целый ряд выдающихся произведений т.н. «деревенского реализма»: Чжань Цзяньцзюнь «Прилив» и «Летят снежинки» (илл. 189, илл. 190), Ли Хуачжи (李化吉 1931-2022) «Девушка-пастушка» (илл. 191), Цюань Шаньши «Таджикская девушка» (илл. 192), Ни Фанхуа (倪芳华 1948-) «Патти Гули» (илл. 193), Ма Чанли (马常利 1931-) «Любовь на плато» (илл. 195), Абу Ду Климу Насрдин (阿布都克里木·纳思尔丁 1947-2014) «Дочь - Хусидан», «Шати Гули», «Фрукт и девушка» (илл. 196, илл. 197, илл. 198), Томус (妥木斯 1932-) «Собда», «Женщина, которая скашивает траву» (илл. 199, илл. 200), Хази Айбати (哈孜·艾买提 1935-2017) «Мукам» (1984), Чао Гэ (朝戈 1957-) «Монгольская женская статуя» и «Наряженная» (илл. 201, 202), Лю Бинцзян (刘秉江 1937-) «Таджикская невеста» и «Два уйгурских старика» (илл. 203, 204), Бахуанг (巴荒 1953)-) «Портрет тибетца №1» «Портрет тибетца №2» (илл. 205, илл. 206), Вэй Эршэнь «Облака на горизонте» (илл. 207), Чжу Июн (朱毅勇 1957-) «Полдень» (илл. 208); Цзинь Шанъи «Уйгурский старик» (илл. 194), «Таджикская невеста» (илл. 209), «Молодая певица» (илл. 210), «Молитва» (илл. 211). Эти реалистичные портреты отображают богатые этнические традиции современного Китая и художественную индивидуальность их творцов.

Обратимся к анализу творческой эволюции известного художника Цюань Шаньши как характерную для большинства художников первого поколения художников коммунистического Китая [103] . Взгляды этой группы художников формировались в большой мере под влиянием ближайшего соседа - СССР. Популярное в то время советское искусство, соцреализм, непривычная еще тогда для Китая масляная живопись (в противовес традиционной китайской росписи тушью) в 1950-е годы были на пике популярности. Цюань Шаньши (род. 1930) в своей художественной и педагогической практике опирался на традиции ленинградской академической художественной школы, китайской, русской, советской и европейской живописи. В 1953 году, по окончании Чжецзянской академии изящных искусств, в числе других одаренных китайских художников он был направлен в Советский Союз для обучения искусству масляной живописи и постижения системы художественного образования, чтобы полученные знания использовать в развитии культуры и образования нового Китая. С 1954 по 1960 год Цюань Шаньши учился на факультете живописи Ленинградского государственного института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Академии художеств СССР. Руководителем мастерской, в которой он занимался и писал дипломную работу, был профессор В.М. Орешников. Вернувшись на родину после окончания Академии, Цюань Шаньши стал преподавателем Чжецзянской академии изящных искусств, переименованной впоследствии в Национальную академию изящных искусств Китая. Цюань Шаньши - профессор Национальной академии

[103] Подробнее см.: *Пань Икуй*. Синьцзянский период творчества Цюань Шаньши // Евразийская интеграция: экономика, право, политика. — 2012. — № 12. — С. 256-258.

изящных искусств Китая, почётный профессор Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина - был заместителем председателя Общества китайской масляной живописи и заместителем заведующего Художественным комитетом масляной живописи Союза китайских художников. В своем творчестве он соединил советские и западноевроевропейские традиции живописи с китайским искусством и культурой.

В числе наиболее известных работ мастера назовем «Женщина в красном жилете» (1956), «Северный крестьянин» (1959), «Храбрый и непреклонный» (1960), «Восемь китайских женщин, приносящих себя в жертву отечеству» (1962). Художник изображает жизнелюбивого, простодушного северокитайского крестьянина, старого члена партии, сцены революционной истории. Однако в период Культурной революции многие его работы были уничтожены. Так была уничтожена картина «Восемь китайских женщин, приносящих себя в жертву отечеству», посвященная событиям китайско-японской войны (1940–1948) и подвигу восьми китайских женщин. Эту работу на тему мужества и героизма народа художник воссоздал в 1989 году дважды: по заказу Американского восточного музея и Гонконгского восточного художественного фонда. Исторические события нашли отражение в творчестве Цюань Шаньши через использование сюжетов из революционного прошлого КНР. Например, картина «С нами Мао Цзедун» (1960) положила начало этапу «историко-революционной живописи». В ней автор запечатлел вождя Мао Цзедуна, работающего на стройке водохранилища плечо к плечу с простым народом. Ещё одно историческое событие — массовое истребление коммунистов в Шанхае 12 апреля 1927 года силами

Гоминьдана и его союзников — стало сюжетом для работы «Одни за другими» («Бесстрашно встанем на смену павшим», 1959). Работа «Гора Цзинган» (1962). отражает революционную историю горы Цзинган, показывает исторический фон и природные пейзажи. В этом же революционном духе написана большеформатная композиция на историческую тему из собрания Национального музея Китая «Умереть, но не сдаваться» («Несгибаемые герои») (1961 и 1970).

Поездка в Дуньхуан — уникальный раннебуддийский пещерный храмовый комплекс – стала важным этапом творчества художника, который увлекся фресковыми композициями, показавшими, что масляными красками можно писать легко, энергично и эмоционально. Работая в реалистической манере и технике масляной живописи, на всех этапах своего творчества художник стремился придать картинам национальный китайский характер, сочетая традиции европейской реалистической живописи с элементами народного искусства («Пройти Лоушан», 1975–1978; «Историческая тенденция», 1986; «Перед рассветом», 2008; «Великая стена из плоти и крови» («Марш добровольцев»), 2009). Живопись Цюань Шаньши отличает разнообразие композиционных построений, использование богатой цветовой палитры. Для него характерно применение лёгкой техники при написании фона, заимствованной из росписей народной керамики и фарфора.

В 1983 году Цюань Шаньши включил свои работы в состав передвижной выставки, которую показал в Шанхае, Ханчжоу, Шаньдуне, Аньхое, Хэнани, Хунани и других китайских провинциях. В числе этих картин были «Таджикская девушка»; «Старый ремесленник»; «Уйгурский строитель»; «Народная музыка»; «Дорога на Алтай»; «В Синьцзяне»; «Житель Синьцзяна». Лучшие картины были

опубликованы в альбоме «Виды Синьцзяна». Художник много ездил по стране, с 1990-х годов неоднократно бывал в Европе, Америке и странах Восточной Азии, где помимо творчества, занимался научно-исследовательской и преподавательской работой. Творчество Цюань Шаньши оказало значительное влияние на других художников, в частности, на представителей современной китайской масляной живописи. Некоторые ученики Цюань Шаньши, такие как Сюй Цзян, Ху Чжэньюй, Ян Цаньцзюнь, Хэ Хунчжоу и Вэн Даньсянь, сохранили и преумножили традиции китайской, русской и западноевропейской живописи, полученные от учителя. Кроме того, под редакцией Цюань Шаньши выходили многочисленные иллюстрированные издания, которые сыграли важную роль в просвещении китайских читателей и воспитании новых поколений художников. Также Цюань Шаньши привнёс в искусство Китая академические традиции масляной живописи и своим творчеством заострил интерес к формам и ценностям культуры разных народов Китая и других стран.

В период обучения в Академии художеств Цюань Шаньши серьёзно изучал историю западноевропейской живописи**,** пытался выявить закономерности исторического развития искусства. Художник глубоко осмысливал шедевры старых мастеров и понимал, что должен донести полученные знания до своих учеников и соотечественников. Для этого Цюань Шаньши готовил к изданию художественные альбомы, учебные пособия, сборники и статьи. Поездки в Европу позволили Цюань Шаньши по-новому взглянуть на китайскую масляную живопись и осознать, что только объединение разных художественных традиций и форм национального искусства позволит живописцам сотворить нечто новое и особенное.

ГЛАВА III. ПОИСК И ЭКСПЕРИМЕНТ: ТЕНДЕНЦИИ И НАПРАВЛЕНИЯ В РЕАЛИСТИЧЕСЕКОЙ ЖИВОПИСИ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРА (2000-2023 ГГ.)

3.1. «Классицистические» тенденции в портрете

Художественные течения, такие как «живопись шрамов» и местный реализм, возникшие в начале «периода реформ и открытости» (乡土写实), придали китайской реалистической портретной живописи новые оттенки. Этот этап развития реализма оставил глубокий след в истории китайской живописи. С середины 1980-х годов, с усвоением западной модернистской мысли и визуальных образцов современного искусства, китайская живопись всего за десять лет переосмыслила столетнюю историю западного модернизма. В этот период понимание портретной живописи стало более разнообразным и широким. Американский ученый Жан М. Богатти в статье «Конструирование идентичности: портретная живопись в мировом искусстве» выделил характерные черты портретной живописи: «воспроизводимость, универсальность и символизм»[104].

Стремление к воспроизведению индивидуальности закономерно вернуло художников к изучению традиций европейской масляной живописи, что привело к расцвету неоклассической масляной живописи: «Что касается форм искусства, то существует внешнее сходство, которое действительно основано на внутреннем стремлении. Моральная и духовная атмосфера разных периодов может быть схожей,

[104] *Богатти Ж.М.* Конструирование идентичности: портретная живопись в мировом искусстве // Национальное искусство / пер. Лю Сянъю). — 2017. — Вып. 1. — С. 98.

让·*M*.博加蒂.身份建构:世界艺术中的肖像画[J]//期刊《民族艺术》,刘翔宇译,2017,No.1.第 98 页.

концепции времени также могут быть схожими после пережитых изменений, и внутренние эмоции также могут быть схожими. Эти внутренние сходства обязательно приведут будущие поколения к возрождению старых форм искусства, чтобы выразить сходные внутренние прозрения»[105]. Появление и распространение неоклассицизма было пересмотром художниками китайской масляной живописи в 1980-е годы после усвоения техники европейской классической масляной живописи, а также сознательной реакцией на влияние западного современного искусства. Цзинь Шанъи был представителем неоклассического направления китайской масляной живописи после начала «политики реформ и открытости». В начале 1980-х годов его картина «Таджикская невеста» (1983) (илл. 209) ознаменовала расцвет этого художественного направления в Китае[106]. В картине используется прием классицистической светотени, которая позволяет выявить благородные, таинственные, мирные и гармоничные эстетические качества классицизма. Техника мазка, основанная на «точках», способствует лучшему восприятию трансформации пространственного объема. Эта картина, по словам китайских искусствоведов, положила начало направлению «неоклассицизма» в китайской масляной живописи. Художественный стиль Цзинь Шанъи формировался не только на базе советского искусства, он изучал искусство эпохи Ренессанса и классицизма.

Перед созданием «Таджикской невесты» художник ездил на стажировку в США,

[105] *Кандинский В.* О духовном в искусстве / пер. Ю Минлин. — Чунцин: Издательство Университета Чунцина. — С. 37.

瓦西里·康定斯基.艺术中的精神.余敏玲,译,重庆:重庆大学出版社,第 37 页.

[106] *Лю Чунь.* История китайской масляной живописи. Испр. и доп. издание. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2016. — С. 304

刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.第 304 页.

которая дала ему новое понимание западного искусства. Сразу после путешествия он отправился в Синьцзян (район на северо-западе Китая, где живут разные этнические группы, среди которых, тюркский народ и уйгуры), чтобы заняться экспериментальными зарисовками. Этот период, охватывающий 1979-1980-е годы, когда художник изучал быт и нравы народов Синьцзяна и создал множество портретов, натюрмортов и натурных пейзажей, стал одним из наиболее плодотворных для его портретной живописи маслом. Он полностью посвятил себя изучению портрета через контуры лиц уйгуров. В это время появилась серия «Таджикская девушка», «Туркестанские девушки», «Молитва» и «Таджикская невеста». Цзинь Шанъи однажды сказал, что его самой заветной целью было создать картину маслом, которая бы отражала то, что он называет духовной сущностью людей Востока. Такой попыткой и стала работа «Таджикская девушка». Здесь художник отходит от традиционных китайских картин маслом и использует приемы западного классицизма, чтобы изобразить красивую и элегантную невесту. Привлекательность картины Цзинь Шанъи увидел в том, что она дает ощущение покоя, гармонии, благородства и чистоты. Простые красный, черный и белый цвета отражают гладкую текстуру кожи женщины, в то же время эти сильные и тяжелые цвета подчеркивают достоинство и грацию героини. Ли Яньфэн, руководитель Отдела масляной живописи аукционной компании «Цзядэ», утверждает, что «Таджикская невеста» занимает важное место в истории китайского искусства: «Теперь коллекционеры получили хорошее представление о значимых произведениях в истории искусства. Я считаю, что рекордная цена (14 миллионов долларов – *В. Х.*), которую мы видели, будет стимулировать развитие всего рынка

картин маслом»[107]. Многие свои картины после мировых турне, в том числе, и «Таджикскую девушку» Цзинь Шанъи подарил Национальному художественному музею Китая. Владелец «Таджикской невесты» неизвестен.

Цзинь Шанъи создал такие шедевры, как «Молодая певица» (1984), «Молитва» (1987) и «Хуан Биньхун в последние годы жизни» (1996) (илл. 210, илл. 211 и илл. 212), которые оказали значительное влияние на китайскую живопись.

Ещё один мастер неоклассической масляной живописи, Ян Фэйюнь (杨飞云 1954-), аналогичным образом интегрировал классицизм в современную жизнь. В своих работах «Северная девушка» (1987) и «Песня, пробуждающая воспоминания» (1989) (илл. 213, илл. 214), он подчёркивает глубину реализма в китайской масляной живописи. Его полотна передают ощущение тишины и гармонии. В частности, выделяется картина «Песня, пробуждающая воспоминания», которая изображает реальный персонаж с реалистичными чертами, нарушая традиционную схему неоклассического повествования. Реалистическая тенденция в работах Яна Фэйюня в этот период постепенно становилась доминирующей, а богатство живописи и мастерство техники стали её выдающимися характеристиками.

Ван Идун (王沂东 1955-) в картинах «Портрет женщины с севера» (1986) и «Портрет» (1986) (илл. 215, илл. 216) использует боковой свет для создания четкого, но иллюзорного изображения женщины. Он сочетает изысканные техники западной классической масляной живописи с эстетикой национальной культуры, успешно создавая свой собственный уникальный художественный стиль.

Сунь Вэйминь (孙为民 1946-), выдающийся региональный художник, в картине «Видение того момента» (1991) (илл. 217) опирается на эстетику

[107] *Каримова С.* Десять лет назад за $14 млн. продали «Таджикскую невесту» // Азия-Плюс. Медия группа Таджикистан. — 2023. — 16 ноября. Подробнее: https://asiaplustj.info/ru/node/331046

французской живописи на темы сельских обычаев XIX века. На его картинах изображены идиллические сельские сцены, отличающиеся простотой, спокойствием и безмятежной атмосферой.

Наряду с неоклассическим реализмом в творчестве Яна Фэйюня, Ван Идуна и Сунь Вэймина, Чао Гэ в картине «Красный свет» (1989) (илл. 218) ориентируется на эстетику фресок раннего итальянского Ренессанса. Во многих портретных работах художник демонстрирует глубокое понимание и анализ характеров, передавая особенности персонажей сдержанными красками и четкими контурами, подчеркивая их социальную идентичность. Образ, созданный художником, не являясь точным воспроизведением объекта, отражает благочестивость характера персонажа, подобного святому. В 1990-е годы, в условиях становления общества потребления, коллективные ценности претерпели разрушительные изменения, в том числе и в искусстве. В этот период многие художники выразили в своём творчестве чувство неудовлетворённости. Пользуясь самыми разнообразными художественными формами, они эмоционо и гневно опровергали историю и идеологию, когда-то доминировавшие в китайском обществе. Художники исследовали отношения между людьми, обществом и историей с точки зрения социальной критики. К их числу относится и Чао Гэ. В его работах этого периода, таких как «Чувствительный» (илл. 219), подавленные эмоции трансформируются в визуальные образы. Персонаж развернут в сторону зрителя, выглядит неловким, встревоженным, невротичным. Это своего рода коллективный автопортрет китайских интеллектуалов, находящихся в психологическом конфликте с обществом, переданном в портрете субъективным сочетанием цветов.

Жанр портрета в неоклассическом стиле, восходящий к европейской классической реалистической масляной живописи, стал важным направлением китайского искусства 1980-1990-х годов. Его расцвет был связан с глубоким изучением европейской традиции и её адаптации к местным условиям:

«Неоклассическое направление — это не строго европейская классицистическая живопись, и его нельзя сравнивать с европейской классицистической живописью. Это просто концепция. На самом деле, у художников, придерживающихся неоклассического стиля в современной китайской масляной живописи, язык и методы также разные. У них разное понимание традиционных европейских классицистических техник масляной живописи, духа, возвышенности, рациональности и трагического сознания»[108].

Важно отметить, что в связи с расцветом неоклассицизма, свидетельствующем о возвращении к европейской классической реалистической традиции, живопись этого периода отражала стремление к благородному и элегантному эстетическому вкусу, городскую культуру начала урбанизации Китая. Неоклассическая живопись этого периода передает духовный опыт и психологию современного китайского общества.

В 1960-е и 1970-е годы художники предпочитали изображать реальность через призму героизма и идеализма. В 1980-е и 1990-е годы портретная живопись отличалась более глубоким реализмом и исторической правдой. На основе европейской традиции масляной живописи художники создали национальную эстетическую концепцию, расширив границы реалистической портретной живописи. Это переосмысление концепции реализма в новом контексте позволило преодолеть ограничения соцреализма и привело к использованию новых художественных возможностей в ходе идеологической эмансипации.

В первые десять лет XXI века развитие китайской масляной живописи демонстрировало неуклонное стремление к разнообразию. В отличие от подражания, экспериментов и творческого беспокойства, характерных для искусства 1980-1990-х годов, в начале нового тысячелетия китайская масляная

---

[108] *Лю Чунь.* История китайской масляной живописи. Испр. и доп. изд. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2016. — С. 307

刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.第 307 页.

живопись приобрела тенденцию к стабилизации. В условиях усиливающейся экономической глобализации и обмена между китайской и западной культурами многие китайские художники продолжают придерживаться реалистического метода, сочетающего в себе два аспекта: реалистичное содержание и реалистичный художественный язык.

3.2. Гиперреализм, «циничный реализм», «экспрессивный реализм» и другие направления портретной живописи: в поисках обновления художественного языка

Характерной тенденцией китайской реалистической портретной живописи в новом столетии стало её многообразие. Многие художники деконструировали метод соцреализма как инструмент идеологической пропаганды и реконструировали приемы реалистической живописи. В последние десять лет современное искусство развивалось в условиях открытости китайского общества и быстрого экономического развития. Интерес к искусству модернизма позволяет обновить художественные концепции реализма и использовать формальные приемы западного модернизма. В отличие от предыдущего поколения художников, современные художники-реалисты чаще прибегают к ярким метафорам в изображении реальности.

Китайское общество масляной живописи, основанное в 1995 году, организовало ряд выставок современного реалистического портрета: «Выставку китайской масляной живописи 20-го века» (2000), «Ретроспективную выставку китайской масляной живописи в новый период» (2005), «Китайскую современную реалистическую выставку масляной живописи» (2006). В ходе последней была выдвинута академическая концепция «духа и характера» с целью ослабления идеологического противостояния академических и возвращению к

совершенствованию «духовного смысла» и «академического характера» в искусстве масляной живописи.

В 2023 году в Пекине прошла биеннале масляной живописи «Фигуративный Китай». Художники этой выставки стремились философски интерпретировать этические концепции в искусстве живописи. На выставке были представлены фигуративные, абстрактные и экспрессивные картины во всем их многообразии. Особое внимание привлекли реалистичные портретные работы, описывающие повседневную жизнь в духе классической реалистической эстетики.

Фигуративные картины маслом были направлены на выражение глубоких социальных смыслов. Вместо повествовательного воспроизведения конкретных исторических сцен или значимых событий художники использовали ключевые художественные концепции постмодернизма, чтобы вернуть искусству способность выражать определённую позицию в отношении реального общества. Этот подход привел к формированию нового вида реалистического творческого метода и значительно повлиял на художественный язык мастеров XXI века.

Лэн Цзюнь (冷军 1963-) известен своими гиперреалистичными картинами и рисунками. Он возглавляет Уханьскую академию живописи и является председателем Уханьской ассоциации художников. Работа Лэна Цзюня (冷军 1963-) в жанре критического реализма «Пятиконечная звезда» получила золотую медаль на 9-й Национальной художественной выставке. В его серии «Пейзаж века», созданной в 1990-е годы, используются гиперреалистичные техники для изображения формы и текстуры поврежденных предметов, заброшенных промышленных развалин, детских игрушек и строительного мусора. Обычные предметы современной жизни метафорически передают духовный и психологический ущерб и разочарование людей, их слабость и беспомощность в промышленном обществе. Используя технику гиперреализма, художник создаёт портреты и натюрморты в ультрареалистичном стиле, которые часто сочетают

«фотографическую» прорисовку с сюрреалистичным мотивом. Внимание к мелким деталям делает его картины практически неотличимыми от фотографий. В работах с использованием фотореализма «Мона Лиза - дизайн улыбки» (2004) и серии «Портрет» (2000-е) (илл. 220, илл. 221, илл. 222, илл. 223) он подтвердил свою приверженность классическим эстетическим идеалам. В этих работах используется метафорический язык, демонстрирующий статус человеческой цивилизации в индустриальную эпоху. Работы в жанре экстремального реализма (гиперреализма). художника участвовали во многих выставках как в Китае, так и за рубежом, были удостоены многих национальных и международных наград. В 2018 году художник получил почётную докторскую степень Бирмингемского городского университета.

Ши Чун (石冲 1963-), художник, известный своим уникальным методом живописи, синтезировал несколько форм искусства и объединил их. Живописная техника Ши Чуна - сочетание классической живописи и современного искусства. Он использует сложные художественные приемы, начиная с работы «Молодой человека во сне» (1993) и заканчивая картинами «Одна из историй» (2000), «Вода, воздух и портрет» (2006), «Вода, воздух и портрет № 9» (2014) и «Перекресток» (2021) (илл. 224, илл. 225, илл. 226, илл. 227). Его работы «реальность-фото-живопись» являются своего рода трансцендентальным психологическим исследованием и выражают многогранную и насыщенную критику современного общества.

Другой вид фигуративности мы наблюдаем в творчестве художника-сюрреалиста и скульптора Чжан Сяогана (张晓刚, 1958-). Культурная революция оказала сильнейшее влияние на его творчество. В 1986 году Чжан Сяоган основал Юго-Западную художественную группу, в которую вошли более 80 известных китайских художников. Наиболее известные работы Чжан Сяогана серий «Родословная», «Амнезия и память», «Площадь Тяньаньмэнь» («Родословная:

большая семья № 1», 1997, илл. 228; «Отец и дочь № 1», 1999, илл. 229; «Семейный портрет», 2001, илл. 230) стилизованы под старые фотографии. Картины напоминают выцветшие черно-белые студийные фотоснимки времён Мао и отличаются монохромной палитрой. Застывшие, бесстрастные лица героев портретов — родителей, детей, младенцев — непроницаемы. Преобладание серых, чёрных и белых тонов создаёт атмосферу меланхолии, ностальгии и тревоги. Чжан Сяоган — один из самых продаваемых современных китайских художников и любимец иностранных коллекционеров. Его картины выставляются в Нью-Йорке, Париже, Токио, Праге и других городах.

Представители модернистского направления «циничный реализм» Фан Лицзюнь (方力钧 1963-) и Юэ Минцзюнь (岳敏君 1962-) используют образы мужчин с бритыми головами в своих сюрреалистических портретах. Созданные ими узнаваемые гротескные образы «лысых бунтарей» воплощены в таких работах, как «Друзья» (1992), «Запятая» (2016), «Январь 1997» (1997) и «Автопортрет» (2007) (илл. 231, илл. 232, илл. 233, илл. 234). Художественные особенности этих фигуративных картин маслом ясно передают метафорические смыслы, иронию и абсурдистское отношение к реальности, а произведения отражают критическое отношение к окружающему миру в юмористической форме.

Важное место в постмодернистской фигуративной живописи занимают «переписанные» композиции или образы классических европейских произведений. Цзэн Фаньчжи (曾梵志 1964-) в «Смерти Марата» (2001) и «Мудреце» (2012) (илл. 235, илл. 236), Пань Маокун (庞茂琨 1963-) в «Гостиной Веласкеса» (2016) и «Соответствующем портрете» (2017) (илл. 237, илл. 238), Ма Цзинху (马精虎 1974-) в «Столицах туманов Пекина» (2009) и «Истории под деревом» (2011) (илл. 239, илл. 240), У Вэй (吴威 1975-) в «Дне Бальтюса» (2013) и «Гипотезе Кирико» (2014) (илл. 241, илл. 242), Пэн Сы (彭斯 1980-) в «Беспокойстве» (2008) и «Люсьене

Фрейде» (2023) (илл. 243, илл. 244) и др. вдохновляются образами таких мастеров, как Давид, Дюрер, Веласкес, Бальтюс, Жерико, Тициан, Леонардо да Винчи, Ван Гог и др. В своих работах они стремятся выразить скрытые смыслы современного социального контекста, используя классические образы и сюжеты. Диалог между визуальными образами прошлого и настоящим создает дополнительное смысловое поле изображения. Применение такого приема не является уникальным в современной живописи маслом. У многих художников от Энди Уорхола и Лихтенштейна до Рихтера мы можем заметить активное использование узнаваемых образов для экспериментов в живописи, оказавших глубокое влияние на формирование современной фигуративной живописи Китая. Современное искусство, таким образом, сократило дистанцию между западным и китайским искусством.

«Экспрессивный» художественный язык придает большую жизненную силу реалистичной масляной живописи. Наиболее выразительные работы критичны по содержанию, выражают противоречия и конфликты современного общества, показывают психологию человека, подчеркивая связь между формальным языком и чувствами. Дун Сивэнь, Ло Гунлю, У Гуаньчжун, Чжань Цзяньцзюнь, Су Тяньцзы, Чжун Хан, Ян Чжэндуо, Шэнь Син, Лю Сяодун, Ю Хун, Сюй Цзян, Янь Пин, Ян Шэньцзюнь, Цзин Шицзянь – все эти художники стремились к созданию реалистичной и точной живописи маслом, подчеркнуто преувеличивая цвет и динамичность мазков кистью. Художники намеренно изображают существование людей в повседневной или частной жизни, запечатлевая скромные детали быта, которые часто остаются незамеченными, и раскрывая человеческую натуру в ее непосредственности. Темы их творчества носят, как правило, социально-политический характер. Жанровые картины изображают друзей или членов семьи за обыденными делами, такими как принятие пищи, отдых или дружеское общение. При более глубоком анализе «экспрессивных» картин маслом художников этого

поколения мы видим, что основной интерес их творчества — изображение обыденной жизни обычных людей, которых художник исследует с разных сторон и в разной обстановке.

Так пионер китайской неореалистической живописи Лю Сяодун (刘小东 1963-) использует методологию «plein-air»: художник устанавливает мольберт на месте, чтобы изображать персонажей в их собственной среде (домашние пространства, рестораны, бассейны, дворы и т.п.). Лю Сяодун заявил о себе в 1990-х годах. Благодаря своей чуткости и пониманию сложностей того времени, он ярко и наглядно изобразил изменения, происходящие в Китае с вступлением в новую историческую эпоху. После 2000 года в рамках повествовательного искусства Лю Сяодун представил серию натурных работ, охватывающих различные области действительности. Он неизменно придерживается реализма как основы своего творчества, фокусируясь на повседневной жизни обычных людей и их психологическом состоянии в новой современной реальности. Картины-портреты «Мать» (2020) и «Девушки с пивом» (2022) (илл. 245 и илл. 246) изображают жизнь персонажей на дне современного мегаполиса.

Работы Ю Хун (喻红 1966-), жены Лю Сяодуна, представляют женский взгляд на современное китайское общество, женскую реакцию на стремительные социальные изменения в Китае. Выпускница факультета масляной живописи Центральной академии художеств Пекина, она создавала реалистичные портреты на фоне сюрреалистической обстановки, но со временем интерес к сюрреализму пропал. Ю Хун работает преимущественно с женскими образами, изображая женщину как личность на всех этапах её жизни, от детства до зрелости. Серия картин «Свидетель роста» (илл. 247) посвящена различным этапам жизни художницы, начиная с раннего детства. На квадратном холсте мы видим автопортрет Ю Хун, основанный на собственных фотографиях. Серия картин «Она» изображает только тех женщин, которых художница знала лично: «Она:

красивая писательница Чжао Бо», «Она: ученица художественной школы», «Она: тибетская женщина Чжоу Ма» и другие.

В работе «Молодежь может быть сбита с толку» (илл. 248) в качестве основной темы художница берет «природу человека» и то, как люди растут и выживают в современном обществе и мире. Художница выражает свою тревогу по поводу изменений в жизни женщин, вызванных социальными, политическими и культурными противоречиями жизни в Китае.

Ван Юпин (王玉平 1962-) в работах «Пост-70-е» (2010) и «Автопортрет № 3» (2016) (илл. 249, илл. 250) создает образ уютной дружественной для человека среды за счёт использования ярких красок тёплых тонов, мягкости линий, нарочито упрощённых фигур людей, напоминающих героев из мультфильмов. Его работы отличаются индивидуальным стилем, который характеризуется экспрессией, воплощённой в простых формах, нередко граничащих с примитивными. Ван Юпин является одной из основных фигур сямыньского дадаизма — коллектива китайских художников, заинтересованных в создании новой китайской культурной идентичности путём соединения традиций модернизма и даосизма. Ван Юпина вдохновляет эстетика городских пейзажей, связанная с впечатлениями горожан, навеянными радикальными изменениями в жизни[109]. Повторное открытие значения обыденной и светской жизни необходимо для укрепления существующей культурной памяти и сохранения утраченного воображения.

В работах Шэня Лина (申玲 1965-) «Девушка, которая читает Библию» (1993) и «Автопортрет № 3» (2022) (илл. 251, илл. 252) наблюдаются отличительные черты экспрессионистского стиля, тема личного пространства в повседневной жизни. Для его работ характерны свободное самовыражение, сильные эмоции, красочные мазки и необузданные цвета. Напротив, выразительные картины маслом Дина Фаня,

[109] *Пэн Синьчжэн.* Урбанистический пейзаж в современной живописи Китая // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2024. № 1 (51). С. 38-45.

Чжана Энли, Цзэна Фанчжи и др. демонстрируют ощущение трагедии. Выражение их чувств становится своеобразным катарсисом и способом облегчить душевную боль. Например, трагичность портрета Дина Фаня (丁方 1956-) «Последняя интерпретация» (2005-2006) (илл. 253) указывает на глубокую и мучительную боль героя, его моральную волю, проявляемую людьми под влиянием религии. Обращение к религии связано с этической тягой художника к возвышенному, трансцендентному, бесконечному и абсолютному.

Картины Чжана Энли (张恩利 1965-) «Продавец с мясного рынка № 2» (1997) и «Мясник №4» (2000) (илл. 254, илл. 255) отличаются грубым и диким выразительным языком, темными и тяжелыми тонами, трагическим сюжетом, интерпретируя концепцию экологии человека как «чужака» в городе.

Цзэн Фанчжи (曾梵志, 1964-) использует образный язык, чтобы подчеркнуть проблемы одиночества и сложного положения личности в современном обществе. Его творчество, начиная с серии работ «Больница Юнион», написанной под впечатлением от посещения больницы, рядом с которой он жил, в конце 1980-х и заканчивая серией «Портрет в маске» (илл. 256), передающей ощущение апатии и одиночества, а также последующими сериями «Без названия (Бэкон)» (илл. 257) и «Люсьен Фрейд» (илл. 258), постоянно эволюционирует. В своих работах художник вдохновлялся творчеством Альбрехта Дюрера, Леонардо да Винчи, Ван Гога и многих других художников. Творческий метод Цзэна Фанчжи сочетает фигуративный и абстрактный стили, историю и реальность, реальность и иллюзию. В его работах выявляются духовные проблемы жизни в городской среде. Художественный стиль Цзэна Фанчжи отличается мягкостью и остротой, иронией и серьезностью, тяжестью и нежностью, обогащенными элементами психоанализа и социальной критики. Стремясь обозначить темные аспекты общества, он черпал вдохновение у таких мастеров искусства, как Люсьен Фрейд, Ансельм Кифер, Отто Дикс, Макс Бекман и Фрэнсис Бэкон. Его масляные картины выражают глубокую

тревогу по поводу реальных проблем, сопровождаемую острой социальной критикой. Темные штрихи часто отражают пессимистическое общественное настроение.

Безусловно, развитие реалистической портретной живописи в XXI веке уже не соответствует политическим и моральным стандартам прошлого. Она освободилась от исторических ограничений и теперь представляется как осознанный выбор художника. В период глобализации искусства, характеризующийся инсталляциями, мультимедийным и концептуальным искусством, когда ксилография оказалась на грани исчезновения, китайская реалистическая живопись маслом продолжает процветать. Взаимодействие различных культур оказало влияние на ее эволюцию. Логика эволюции в применении к новому культурному контексту открывает широкие возможности для развития разнообразных видов реализма. С увеличением числа представителей городского среднего класса и новой культурной интеллигенции, которые ведут устойчивый и комфортный образ жизни, особенно ценя свои увлечение и интересы, в Китае появился арт-рынок, способствующий инвестициям в реалистические картины маслом. Новые эстетические требования времени отменили художественные стандарты в китайской масляной живописи. В книге «В поисках источника» представитель реалистического направления «Синь сяньши чжуи» («Новая эпоха реализма») Ян Фэйюнь, директор Комитета масляной живописи Китайской ассоциации художников, вице-президент Китайского общества масляной живописи, обосновал важность изучения истоков традиции масляной живописи и поиска новых стилей реализма: «Только при условии наследования традиции искусство масляной живописи можно внедрять инновации; только при условии овладения основными законами живописи можно обеспечить

определенный уровень исполнения; только установив высокий стандарт ценностной ориентации, можно получить возможность развития»[110].

В 2004 году Ай Сюанем, Ян Фэйюнем, Ван Идуном и другими на основе академического консенсуса группы художников-единомышленников была основана Китайская школа реалистической живописи. Ее яркими представителями стали Ян Фейюнь, Ван Идун, Чэнь Ифэй, Ай Сюань, Сюй Ман Яо, Го Жунвэнь, Лэн Цзюнь, Лю Кунси, Юань Чжэнъян, Ван Хунцзянь, Чжан Ли, Лун Лю, Сюй Вэйсинь, Чжэн И, Синь Дунван, Пань Маокунь, Ши Лян, Ли Гуйцзюнь, Чжу Чунлинь и Ван Шаолунь. Эти художники использовали реализм как основой творческий метод, ценили гуманистический дух, воспевали красоту человека. Создание этой школы соответствовало требованиям времени. За короткий период она объединила художников со всей страны, которые находятся в расцвете сил, обладают выдающимися талантами, значительным академическим опытом в реалистической масляной живописи и разрабатывают собственный стиль. На протяжении семнадцати лет художники Школы реалистической живописи стремились отражать духовный мир современного общества с помощью фигуративного и реалистичного визуального искусства под девизом «искусство для людей в новую эпоху». 20 ноября 2021 года в Пекине открылась 17-я юбилейная выставка Китайской школы реалистической живописи, организованная Академией масляной живописи Китайской академии искусств и Китайской школой реалистической живописи. Выставка показала, что эта группа единомышленников поднимает художественный уровень китайской реалистической масляной живописи, опираясь на традиционное изучение европейской классической реалистической живописи маслом.

В конце 1980-х годов на китайскую реалистическую живопись маслом оказали влияние Абрахам Пинкас (1945–2015), профессор Парижской академии изящных

[110] *Ян Фэйюнь*. Я вижу вас, когда вы спрашиваете об источнике // Китайская академия искусств. «Десять лет китайской школы реалистической живописи». — Пекин: Издательство «Культура и искусство», 2014. — С. 37
杨飞云.寻源问道之我见[A].中国艺术研究院，编.中国写实画派十年[C].北京:文化艺术出版社,2014.第 37 页.

искусств, и французский художник Клод Ивель (1930-). Их влияние способствовало улучшению техник реалистического письма. Портретные картины Ян Фэйюня «Иран» (2020) и «Солидная» (2020) (илл. 259, илл. 260) унаследовали новые творческие идеи. Художник стремился интегрировать некоторые традиционные китайские элементы в живопись, используя западную классическую технику живописи, чтобы передать китайский дух.

Портретная живопись Го Жунвэня (郭润文 1955-) - «Тибетский мужчина» (2020) и «Девушка, учащаяся танцевать» (2021) (илл. 261, илл. 262) - привлекает внимание сочетанием строгости и одновременно свободы и раскованности. В числе достижений мастера академическая награда на Первой биеннале китайской масляной живописи в Национальном музее Китая (1993); художественная премия на Второй выставке масляной живописи в Национальном музее изящных искусств (1994); серебряная премия на девятой Национальной художественной выставке (1999). Его работы участвовали в различных выставках, в том числе в Париже (2016) в рамках международной выставки китайской масляной живописи. Эти достижения свидетельствуют о том, что творчество Го Жунвэня привлекло внимание современников и снискало мировую известность.

Портретные картины Луна Лю (龙力游 1958-) «Глубоко люблю сына» и «Отец и сын» (илл. 263 и 264) основаны на традиционной технике европейской реалистической живописи маслом. Яркие и цельные образы героев демонстрируют глубину, простоту и непринужденность.

Портреты «Далекий Намцо» и «Смеющаяся перуанская молодая женщина» (илл. 265 и 266) Лю Кунси (刘孔喜 1952-) изображают идеальные и загадочные женские образы. В этих теплых картинах приглушенные цвета создавают ощущение

историчности и жизненной правды. Лю Кунси - автор работ, связанных с жизнью и бытом молодёжи движения Чжи Цин («Образованная молодежь»). Картина в технике темпера «Хроники молодости. Возраст невинности» (2009), отражает личный опыт художника и судьбу, которую его поколение не выбирало. Произведение относится к творчеству художников движения Чжи Цин, работавших в провинции Хэйлунцзян. Картины этого движения повествуют о том, как пустынные, неплодородные земли превращались в богатые нивы, и о труде молодых людей, которые сделали окраину житницей и основой жизни для всего Китая. Лю Кунси участвовал в творческой группе низовой организации, занимался художественной деятельностью, много рисовал вместе с участниками художественного кружка из войскового соединения. В 2023 году в музее Николая Островского в Москве была представлена работа Лю Кунси «Друг» 2018 (темпера). Исследователи отмечают: «Говоря о Хэйлунцзянском движении Чжи Цин («Образованная молодежь»), нельзя не упомянуть о тех непростых условиях, в которых трудились молодые люди: суровая местность, пустоши, бесконечные горные леса, ослепительно белые снега и льды, холодные ветра, замерзшие реки, удаленные деревни, постройки для скота, жизнь по нескольку десятков человек в больших соломенных домах без электричества, хлопковые куртки и масляные лампы… В таких действительно сложных жизненных условиях молодежь Чжи Цин создавала современное сельское хозяйство, именно эти молодые люди стали свидетелями превращения «пустоши в житницу». Они внесли неоценимый вклад в развитие промышленного производства провинции Хэйлунцзян, а также распространяли передовые идеи в политике и культуре в этом приграничном

районе»[111]. Движение Чжи Цин — беспрецедентное социальное явление в истории, просуществовавшее более десяти лет, — охватывало более половины семей в городах Китая и полностью изменило судьбу целого поколения. В провинцию Хэйлунцзян приезжало очень много молодежи из Пекина, Тяньцзиня, Шанхая, Чжэцзяна и других мест. Молодые художники этого периода выразили свое понимание трудностей человеческой жизни, воспевали трудолюбие, позволяющее преодолевать трудности, в картинах отражена своеобразная красота холодного края и реализм жизненных ситуаций.

Школа реалистической живописи выделяется двумя основными чертами. С одной стороны, она возвращаетсяе к основным принципам масляной живописи и глубоко изучает ее характеристики. С другой стороны, она описывает современную городскую и сельскую жизнь с гуманистической точки зрения, присущей реалистической живописи.

Чжэн Исинь, Сюй Вэйсинь, Синь Дунван — художники, которые участвовали в выставке масляной живописи «Китайский новый реализм», прошедшей в Пекине в 2005 году. Работы Синя Дунвана и Сюя Вэйсиня стали программными произведениями нового направления живописи — «нового реализма». Их картины фокусировали внимание посетителей на социально острых проблемах Китая, обусловленных стремительной урбанизацией, и в первую очередь на «уязвимых группах» населения — рабочих городов, маргинализованных элементах общества. Картина Синя Дунвана «Искренний город» стала инструментом продвижения в

[111] *Гао Лили*. Краткий анализ живописи художников периода Чжи Цин в провинции Хэйлунцзян// Искусство Евразии [Электронный журнал]. — 2021. — № 3 (22). — С. 22–33. https://eurasia-art.ru/art/article/view/763/924 (дата обращения 25 мая 2023).

социум идеи о необходимости решения проблемы трудовых мигрантов в Китае.

Участники группы Чжэн И, Сюй Вэйсинь, Синь Дунван и Ли Цзипин создаютт образы современных китайских фермеров, еще раз подчеркивая глубокую гуманистическую заботу реализма. Чжэн И (郑艺 1961–2018) в своих работах использовал сельскую жизнь на севере в качестве центральной темы, воспевая трудолюбие крестьянина как символ времени. Он исследовал новые аспекты реализма, применяя их к местным сюжетам. Художник считал, что суть реализма заключается в стремлении к объективности и максимальному приближению к изображаемому объекту, а также в выражении реальности на основе глубокого понимания природы вещей. В работах «Пылающее сердце улетело» (2003), «Обычная жизнь» (2006) (илл. 267, илл. 268), он показал скромных северных фермеров, полных надежд.

Сюй Вэйсинь (徐唯辛 1958-) в работах «Портрет шахтера № 1» (2005), «Портрет шахтера Лю Чжисяна» (2005) (илл. 269, илл. 270) преследует цель глубокого наблюдения и правдивого описания обычных людей в повседневной жизни. Он проводил художественные эксперименты в рамках реализма, размышляя о традиции реалистического искусства и ее месте в истории современного искусства Китая. Это размышление наиболее ярко выражено в его серии «Шахтер».

Синь Дунван (忻东旺 1963–2014) с грустью констатировал влияние процесса урбанизации на изменение облика крестьянства. В работах «Холодная роса» (2007) и «Образцовый работник на пенсии» (2007) (илл. 271, илл. 272) он подчеркивал драматические противоречия и контрасты между сельской атмосферой и жизнью рабочих-мигрантов в городе, чтобы воссоздать конфликт между городской цивилизацией и сельской жизнью. Художник искусно уловил эмоции людей, пребывающих в неблагополучных условиях.

В 2009 году картина маслом «Молодая пара» (илл. 273) Ли Цзепина (李节平 1960-) получила золотую медаль на 11-й Национальной художественной выставке. Эта работа представляет реальных персонажей и рассказывает историю обычных городских строителяй, выделяя важную роль трудящихся-мигрантов в социальном прогрессе в Китае. Благодаря политике реформ и открытости произошли значительные перемены в жизни сельской молодежи. Портретная живопись с жанровыми мотивами отразила духовное преображение крестьянина, как это это видно в работе «Отец» Ло Чжунли.

Исследование исторического реализма в китайской масляной живописи в XXI веке было начато благодаря национальным проектам, посвященным историческим темам, проведенным в период с 2004 по 2009 год и с 2011 по 2016 год. Тематические выставки, посвященные основным событиям в истории Китая, также способствовали этому исследованию. В 2009 году на выставке достижений в области художественного творчества «Главный тематический проект», организованной Национальным художественным музеем Китая. Более 90% работ были выполнены с использованием реалистичных методов. По сути, нет другой страны или времени, которые вложили бы столь значительные государственные средства в организацию художников для создания визуального искусства, посвященного национальной истории, сравнимо с тем, что сделал Китай в этот период.

Национальный тематический художественный проект - это инициатива, Министерства культуры после завершения «Национального крупного исторического тематического художественного проекта» в течение двенадцатой пятилетки, начало которой было положено в 2017 году. Его основная цель заключается в олицетворении идеалов, выраженных Генеральным секретарем Си Цзиньпином относительно литературного и художественного творчества, а также в поддержке создания произведений искусства по ключевым темам, с особым

вниманием к реалистическому направлению, и выявлении молодых талантливых художников. За конкретную работу по проекту отвечает художественный департамент Министерства культуры и туризма. После почти трехлетней организации и реализации эти работы впервые были представлены на художественной выставке «Великое путешествие, великолепные картины — празднование 70-летия основания Китайской Народной Республики». Это крупнейшая централизованная выставка произведений реалистического искусства со времен 19-го Национального съезда партии, и она привлекла широкое внимание представителей всех слоев общества. В 2019 году «Празднование 70-й годовщины основания Китайской Народной Республики - 13-я ациональная выставка и третья премия «Китайская художественная премия», организованные Министерством культуры и туризма, Китайской федерацией культуры и туризма и Китайской художественной ассоциацией, являются платформой для художников, которые выражают глубокие чувства к своей стране, временам, природе и повседневной жизни. Они погружаются в реальность и поднимают ее на более высокий уровень мышления, создавая прекрасные, яркие и четкие положительные образы. Художники создают реалистичные сюжеты, проникнутые живым духом и характерными чертами своего времени. В 2023 году, чтобы подчеркнуть духовные качества китайского народа за последние 40 лет реформ и открытости, а также достижения в развитии общества, большинство художников было призвано создавать произведения, которые восхваляют народ и героев, а также передают уникальное очарование, социальную значимость и ценность портретного искусства. Выставка картин маслом «Таймс. Портрет» в Художественном музее Шэньчжэня Футянь стала важным художественным событием, посвященным портретной живописи, и имела особое значение. Художники продолжали «углубляться в жизнь и черпать вдохновение из народа», а также передавали уникальное очарование, социальную значимость и ценность портретного искусства. Критерии отбора для

национальной художественной выставки и тенденции в рамках проекта подчеркивают, что реализм по-прежнему остается основным и важным творческим методом, которым следует китайское искусство.

Работы, отобранные для национального тематического проекта, разнообразны и охватывают историю, современность и будущее. В них представлены воспоминания о бурных временах революционной эпохи, отражение настоящего и воображение будущего; изображены как внешние события, так и духовные переживания. Однако среди более чем 130 произведений преобладают темы, передающие новое духовное мировоззрение, мысли и чувства китайского народа после реформ и открытости, особенно с началом новой эры, а также дух борьбы за реализацию великой китайской мечты. Исполнение этих произведений в новую эпоху охватывает все сферы общественной жизни Китая, все слои общества и все направления строительства родины. Работы новой эпохи охватывает все аспекты общественной жизни Китая, все слои общества и все направления строительства страны. Работы таких художников, как Чжан Ибо (张义波 1966-), чья картина «Главный разработчик реформ и открытости Китая - Дэн Сяопин» (илл. 274) изображает Дэн Сяопина, Фэн Шаоси(冯少协 1964-) с его произведением «Член Коммунистической партии Китая - Чжун Наньшань» (илл. 275), Юань Юань (袁元 1971-) и Цзи Чэнъюй (季承禹 1992-) с их работой «Дочь Дуньхуана» (илл. 276), не только увековечивают Дэн Сяопина, который внес выдающийся вклад в развитие Республики. Картина «История искусства» Фэн Чжиго(封治国 1977-) (илл. 277) представляет портреты искусствоведов Гомбриха и Фань Цзинчжуна. Интерпретация истории и реальности художниками — это не только раскрытие одноименных классиков, но и яркое отражение культурных обменов между Китаем и Западом со времен реформ и открытости. Местный стиль передает уникальную атмосферу жизни и дух того времени, воплощая эстетический идеал художника —

выражение духа эпохи реалистичным языком. Работы, такие как «Благоприятная родина» Ли Шаньяна (李善阳 1965-) (илл. 278), «Красный свет в Кекексили» Чжоу Цзункая(周宗凯 1965-) (илл. 279), «Строитель» Ляо Хуадуна (廖华东 1970-) (илл. 280), «Прощание» Лю Вэня (刘文 1964-) (илл. 281) и другие, передают образы представителей этнических меньшинств, демонстрируя новые пейзажи, явления и лица, которые возникли в процессе строительства и реформ с началом новой эры.

Несмотря на разнообразие тем, все они посвящены трудолюбивым и преданным своему делу рабочим, трудящимся-мигрантам, стремящимся к своим мечтам, радостным этническим меньшинствам, празднующим сбор урожая, прекрасным пейзажам зеленых гор и вод, строящимся зданиям, оживленным строительным площадкам, скоростным поездам, а также революционным солдатам новой эры. Под кистью художников они формируют великий духовный портрет китайской нации. Многогранный, богатый и яркий характер этих сюжетов превосходит все, что было ранее. Такое разнообразие тем отражает главную идею, наполненную ощущением времени, так что творческая ориентированность на людей ярко и наглядно воплощается в работах художников.

Кроме того, важно отражать повседневную жизнь обычных людей. В рамках национального тематического художественного проекта особое внимание уделяется реальности, похвале Партии, новой эпохе и возвеличиванию людей и героев. Эти темы выступают в качестве отличительных черт проекта. Особенность заключается в специфическом подходе к интерпретации темы, который отражает глубокое творческое стремление художника к погружению в жизнь и укоренению в реальности обыденного человеческого бытия. Чжан Шугуан (张曙光 1969-) «Кукурузное поле» (илл. 282), Цай Шусинь (才树新 1976-) «Отец и сын № 2» (илл. 283), Чэнь Ди (陈迪 1985-) «Рамен № 8» (илл. 284), «Толстая сестра» Сунь Чанъу (孙昌武 1976-) (илл. 285) и другие работы представляют собой сцены,

показывающие повседневную жизнь и труд обычных работников. «Ориентированный на людей» реалистический взгляд на литературу и искусство, сформировавшийся со времен китайского революционного литературно-художественного движения, не только воплотился в художественном творчестве новой эры, но и получил новое значение «народной натуры», что позволяет нам увидеть дух борьбы, позитивный настрой и стремление китайского народа к лучшей жизни в новую эпоху.

Необходимо обратить внимание на реальные вызовы и проблемы, с которыми сталкивается китайское общество в своем развитии. Рассматривая выбранные художественные произведения, зрители могут ощутить определенные общие темы, связанные с эволюцией времени. Темы и художественный язык, используемые художниками, отражают социальное развитие и ритмы жизни в родной стране. Некоторые сюжеты представлены с помощью реалистичных метафор, созданных художниками. Портреты «Счастливая песня» и «Подарок» Ло Вэньюна (罗文勇 1974 -) и Линь Фэна (林峰 1982 -) (илл. 286, илл. 287) являются иллюстрацией того, что Китай входит в период постареющего общества, и что в структуре населения происходят глубокие изменения. Эти произведения были созданы в период, когда в Китае полностью был расширен двухдетный закон. Они также отражают проблему понижения рождаемости среди молодежи в новом обществе из-за различных типов давления. В работе «Мастерская по деревообработке» (илл. 288) молодого художника Цай Цзюньцзе (蔡俊杰 1995-) через грубые мазки кисти изображена сцена, где пожилой мастер прибирает свой верстак в мастерской. С помощью образа старого плотника художник показывает, что с появлением новых научных, технических и строительных достижений в Китае, начиная с новой эпохи, традиционные мастерские умения постепенно уходят в прошлое, что позволяет зрителям ощутить реальность китайского прогресса и его мощь через художественные образы. Портретный портрет Цуй Цюаньчэна (崔全成 1958-) «Я

Мэйхуа Жун» (илл. 289) изображает Шан Чанжуна, мастера пекинского оперного искусства, в период стремительного развития, когда проблема потери традиционной культуры становится все более серьезной. Ван Кэ (王珂 1979-) «Бишуй Юнчан» (илл. 290) заимствует эстетические символы из традиционной китайской оперной культуры, сочетает в себе современный гуманистический дух и эстетические элементы, а также интерпретирует и выражает классические драмы и исторические аллюзии под разными углами посредством реорганизации и изображения типичных образов пекинской оперы, распространяя определенный образ и эмоциональную общность на внешний мир. С точки зрения наследования традиционной культуры людьми в современном мире, а также с точки зрения самоинтерпретации зрителем психологии персонажей картины, образ пекинской оперы видоизменяется, чтобы передать духовные особенности того времени.

История китайской реалистической портретной живописи указывает на то, что для ее развития необходимо не только обучение реалистическим навыкам, но и глубокое понимание жизни. Прежде чем будет возможно реализовать потенциал инноваций в китайской масляной живописи, предстоит пройти долгий путь. Важно осознавать текущий уровень и степень готовности. Хотя коммуникация и интеграция могут быть полезными, они не обязательно приведут к совершенству и зрелости в китайской масляной живописи. Чтобы китайская живопись маслом стала современной, необходимо прежде всего решить инновационные задачи и придерживаться пути творчества, основанного на реалистичности. Известный художник и профессор Центральной академии изящных искусств Чжун Хан (1929–2023), отмечал, что «новые подходы могут быть привлекательны, но они не должны вытеснять традиционный реализм, который продолжает развиваться и процветать»[112].

[112] *Чжун Хань.* Краткое обсуждение проблемы реалистической масляной живописи // Art Research. — 2006. — Вып.4. — С. 4–16

钟涵.写实油画问题刍议[J]//期刊《美术研究》,2006,No.4.第 4-16 页.

Реализм акцентирует внимание на духе и характере произведений искусства, то есть на том, какие идеалы, какие духовные качества и эстетические ценности должны быть отражены в живописи. Поскольку общество постоянно развивается, дух и характер также находятся в постоянном движении. Таким образом, вопрос о духе и характере становится объектом исследования художника.

«Реализм принимает различные направления и тенденции в зависимости от периода и региона. В некоторых случаях реалистическое искусство может заинтересовать общество и природу, помогая найти выход и выразить себя. Оно также может использовать свою понятность и доступность, чтобы привлечь внимание к современным проблемам, критически осмыслить современное общество и его противоречия. Эти две тенденции иногда противоречат друг другу, а иногда сливаются воедино»[113]. В эпоху художественной глобализации крайне важно, как китайская живопись адаптируется к изменяющимся художественным стандартам и вкусам, сохраняя свои традиции и основные принципы, тесно связанные с китайской художественной историей. Реализм в данном контексте не ограничивается простым копированием событий текущей социальной реальности. За ним стоят искренние эмоции и переживания художника, а также глубокая забота о судьбе человечества, которые помогают передать великий гуманистический дух. С учетом постоянных изменений в обществе эстетические взгляды также эволюционируют, и искусство должно отражать эти изменения. Реалистическая живопись маслом, несомненно, будет демонстрировать новые художественные качества в новых исторических условиях, и благодаря своей универсальности она сохранит свою значимость и будет развиваться в Китае. В этом заключается важность и ценность современной китайской реалистической портретной живописи.

[113] Шанхайский музей. «Красота и жизнь: Российская гастрольная выставка "Школа живописи"». — Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2018. — С. 115
上海博物馆.美与生活:俄罗斯巡回展览画派[M].上海:上海人民出版社,2018.第 115 页.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе показана эволюция реализма в портретной живописи выдающихся китайских художников второй половины XX и начала XXI века, проанализированы произведения портретной живописи, созданные за последние 70 лет.

Реализм стал символом художественной революции, открывшей новую эпохи социальных перемен. Появившись впервые на выставке живописи, организованной французским художником Гюставом Курбе в 1855 году, которая называлась «Реализм живописи Курбе» [114], он завоевал огромную аудиторию и получил шиирокое распространение во многих странах мира. В декларации к выставке он сформулировал суть реализма: «Быть в состоянии передать нравы, идеи, облик моей эпохи, согласно моей собственной оценке; быть не только живописцем, но также и человеком; одним словом, создавать живое искусство —такова моя цель»[115]. Реалистические идеи Курбе и его внимание к простым людям ярко выражены в его картине «Похороны в Орнане». Реалистичные персонажи в его произведениях заменили традиционных героев греко-римской мифологии и бросили вызов академическим художественным ценностям. После Французской революции 1848 года Жан-Франсуа Милле (1814–1875), Оноре Дюмье (1808–1879), Бастиан-Лепаж (1848-1884) и другие художники присоединились к Курбе, сформировав французское реалистическое движение середины XIX века. Во второй половине XIX века реалистическое движение начало распространяться в России, Великобритании, Германии, Бельгии, Италии и других странах, что привело к появлению критического реализма, представленному такими художниками, как И.

[114] *Гомбрих Е.Н.*. История искусства / пер. Фань Цзинчжуна. — Нанькин: Издательство изобразительных искусств Гуанси, 2008. — С. 511

*E.H.*贡布里希、范景中译.《艺术的故事》[M].南宁:广西美术出版社,2008.第 511 页.

[115] *Голдуотер Р., Тревес М.* Художники об искусстве: 16–20 века. — Нью-Йорк: Издательство «Пантеон», 1958. — С. 295

罗伯特·戈德华特、马尔科·特里维斯编译.《艺术家论艺术:16-20 世纪》,纽约:万神殿出版公司,1958.第 295 页.

Е. Репин (1844-1930), В. И. Суриков (1848-1916), Уильям Холман Хант (1827-1910), Адольф фон Менцель (1815-1905), Джованни Сегантини (1858-1899) и др. Они отвергали популярные тогда классические и романтические направления, стремясь к правдивому изображению реальной жизни, избегая аристократической и мелкобуржуазной тематики и политических предрассудков. Их творчество отражало жизнь бедных крестьян и рабочих. В XX веке реализм продолжал распространяться по Европе, включая работы таких художников, как Кете Кольвиц (1867-1945) и Отто Нагель (1894-1967) в Германии, Франц Мазерель (1889-1972) в Бельгии, Андре Фужерон (1913-1998) во Франции и Ренато Гуттузо (1911-1987) в Италии. В 1930-е годы Советском Союзе возник социалистический реализм, который требовал от художников не только анализа реальности, но и отражения процесса её постоянного обновления, что отличало его от критического реализма.

В Китае реалистическое искусство изначально появилось в результате проникновения художественных идей, которые китайские художники осваивали во время учебы в европейских странах. Свое дальнейшее развитие реализм в Китае получил на основе советского социалистического реализма. В конечном итоге было сформировано уникальное направление китайского реализма. После «Движения 4 мая» в Китае началось ознакомление с исследованиями и идеями зарубежных художников. Новое культурное «Движение 4 мая» способствовало распространению идей реалистической эстетики. Проникновение западных художественных концепций и методов в Китай привело к художественной революции. Реализм как творческая концепция и метод сформировался во время сопротивления японским оккупантам. В своей статье «Художественная революция» политик и философ, один из основателей и первый генеральный секретарь Коммунистической партии Китая (КПК) Чэнь Дусю писал о необходимости совершенствования китайской живописи путём усвоения реалистического духа западной живописи. Концепция западного реализма, используемая в «Теории

совершенствования китайской живописи» Сюй Бэйхуна, в значительной степени совпадала с концепцией Чэнь Дусю.

Китайская реалистическая живопись по ряду причин отличается от классического европейского реализма XIX века и русской традиции «передвижников». Китайские художники воспринимали реализм через призму традиционной китайской этики, принятой как в конфуцианстве, так и в школе Моцзы о «народном главенстве», которую дополняли принесенные из России идеи «народничества». Метод реализма рассматривался как средство воспитания и морального воздействия. Понимание реализма с точки зрения личности, ее психологии, а также с точки зрения истории искусства было редкостью, что определило идеологическое наполнение китайского реализма и сценичность живописи.

В первые годы существования КНР, провозглашенной 1 октября 1949 года, деятели искусства в основном заимствовали методы и техники реализма, существовавшие до основания нового государства. Исследования показывают, что в это время существовало три основных источника художественного творчества: эксперименты по слиянию Востока и Запада, основанные на реализме периода «Движения 4 мая»; революционная яньаньская модель искусства, развитая во время антияпонской войны в приграничных районах Китая; так называемая «советская модель» соцреалистического творчества[116]. Все эти источники объединяет общая основа — реализм.

Концепция реализма в масляной живописи прочно утвердилась в Китае после основания Китайской Народной Республики, когда китайский реализм начал развиваться, подражая советскому социалистическому реализму. На раннем этапе становления Нового Китая в 1950-1960-е годы китайская масляная живопись начала

[116] *Чжэн Гун*. Эволюция и движение – модернизация китайского искусства. – Наньнин: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2002. С. 238.
郑工.演进与运动——中国美术的现代化[M].南宁:广西美术出版社,2002.第 238 页.

активно перенимать творческие методы и выразительные приемы советской художественной школы. Художники, учившиеся у советских специалистов рисунку по системе Чистякова, стали ведущими преподавателями масляной живописи в Китае, сыграв ключевую роль в развитии концепции китайского реалистического искусства и реалистической портретной живописи. Методике обучения рисунку Чистякова придавалось особое значение, ее считали основой для других форм искусства. До сих пор методика Чистякова является основой высшего художественного образования в Китае, продолжая оказывать влияние на творческое развитие учащихся и в наши дни. Преподаватели, обучавшиеся в Советском Союзе и вернувшиеся преподавать в Китай, пользовались методами и техниками советских художников в своей педагогической практике. Это привело к усилению позиций реалистической живописи в системе художественного обучения в Китае, в отличие от принципов художественного образования в странах Европы и США. Была утверждена эстетическая концепция социалистического реализма для изображения исторических событий и бытовой действительности, где особое значение имели социалистическая идеология и пафос, суть которого заключалась в воспевании героев, воспевании страны и общего идеологического курса.

Все перечисленные выше события: проникновение техники реализма в Китай, изменение масляной живописи под влиянием идей социалистического реализма Советского Союза, а также поиски уникальной формы искусства, подходящей для китайского общества, - привели к становлению собственных творческих методов и эстетических концепций реалистической масляной живописи в Китае. В период социалистического реализма Китай активно адаптировал советские методы масляной живописи. Данные факторы сделали реализм основным направлением живописи в Китае на протяжении более чем 70 лет.

Несмотря на ухудшение китайско-советских отношений в 1950-1960-е годы, реалистические методы советской школы живописи и социалистический реализм

продолжали оказывать большое влияние. Реалистические творческие методы в соответствии с требованиями времени акцентировали внимание на реальности и коллективизме и сыграли важную роль в формировании облика нового Китая и создании новой художественной системы. После начала проведения «политики реформ и открытости» появились новые направления реализма, такие как «живопись шрамов» и «местный реализм», которые внесли новые элементы в китайское реалистическое искусство и избавились от недостатков псевдореализма, возникшего во время Культурной революции. Появление «живописи шрамов» стало важным поворотным моментом в трансформации китайской художественной мысли, реакцией на Культурную революцию. «Живопись шрамов» ознаменовала переход от первоначального идеализма и героизма к трагическому реализму; от изображения героев - к изображению реальных судеб обычных людей в великую эпоху. Реализм оставил значительный след в истории китайского искусства. Однако с середины 1980-х годов, с притоком западной модернистской мысли и современного искусства, Китай быстро освоил и интерпретировал более чем столетнюю историю западного модернистского искусства всего за десять лет. В результате возникло множество новых художественных направлений, хотя в них часто прослеживались элементы подражания. Сформировалась разнообразная художественная среда. Размышления о социалистическом реализме, социальная критика, модернизм и постмодернизм, объединенные с различными реалистическими методами, привели к возрождению реалистической масляной живописи в новую историческую эпоху. Реализм стал основной концепцией китайской масляной живописи на протяжении более 70 лет, способствуя формированию новой китайской реалистической портретной живописи. Реализм всегда стремился отразить социальную реальность, фокусируясь на образах героев и трудящихся, воссоздавая историю революции и социалистического строительства. В разные исторические периоды подходы к изображению реальности, её

осмыслению и интерпретации в китайской масляной живописи изменялись. От гуманистического стиля Нового Китая, прославляющего идеализм и героизм, до освобождения от идеологического догматизма и поисков исторической правды и человеческой природы. Под влиянием глобальной модернистской волны в Китае сформировался сложный реализм, объединяющий персонализированное изображение повседневной жизни и грандиозное повествование о национальной истории. Реализм в китайской портретной живописи, с одной стороны, служил авангардом эстетической мысли и посредником в распространении европейского и американского реализма и концепций современного искусства. С другой стороны, он воспринял культурные концепции, связанные с социальными изменениями в Китае. Реалистический портрет в каждый период отражал эстетические потребности китайского общества и культуры, что было результатом адаптации европейского и американского реализма к китайским условиям. Портретная живопись Нового Китая прошла сложный путь от социалистического реализма к современным реалистическим творческим концепциям, использующим достижения западного модернизма.

С начала XX века реалистическое искусство стало определяющим в развитии современного китайского искусства, играя ключевую роль в формировании яркой исторической картины. Доминирование реализма способствовало тому, что история китайского искусства стала неотъемлемой частью социальной истории страны, отражая изменения за последние 70 лет, начиная с создания Нового Китая. В XXI веке художники ориентируются на человека, создавая реалистичные портреты и тематические картины, которые заняли ведущее место в живописи, открыв новую эпоху в развитии портретного жанра. С 2016 года национальный проект по тематическому искусству, проводимый Министерством культуры и туризма, отражает новые достижения и характеристики этого направления, придавая большое значение реалистичной портретной живописи.

В новом веке концепция «ориентации на человека» стала ключевой в обществе, подчеркивая важность произведений с высокой духовной ценностью, отражающих жизненные ценности и духовные аспекты человечества. Развитие и статус портретного искусства в масляной живописи, являющегося средством самовыражения и изучения, будет иметь значительное влияние на будущее китайского искусства. Многие академические темы, связанные с портретным жанром масляной живописи, отражают основные проблемы, стоящие перед развитием искусства в целом. Изучение художественного языка масляной живописи и портрета, их духовной силы, наследие европейской масляной живописи и портретного искусства, а также влияние и интеграция прекрасных традиций китайской культуры, аспекты создания портрета, и осознание взаимосвязи между формой и смыслом — все это представляет огромный мир для исследования в области художественного творчества. Социальные изменения в Китае, их драматизм и глубина, эмоциональные переживания людей, влиятельные личности и обычные люди, формирующие историю, а также разнообразие духовного мира, отраженного в повседневной жизни, являются бесконечным источником вдохновения для китайских художников, работающих в области масляной живописи и портретного искусства.

Характерной тенденцией китайской реалистической портретной живописи в новом столетии стало стремление к многообразию. В последние десять лет современное искусство развивалось в условиях открытости китайского общества и быстрого экономического развития. Интерес к искусству модернизма позволяет обновить художественные концепции реализма и использовать формальные приемы западного модернизма. В отличие от предыдущего поколения художников, современные художники-реалисты чаще прибегают к ярким метафорам в изображении реальности. Так появляются новые тенденции а направления

реализма, такие как гиперреализм, «циничный реализм», «экспрессивный» реализм и др.

Портреты, созданные в новую эпоху, являются ключевым жанром живописи, который не только точно выражают национальную идентичность, но и отвечают художественным вкусам и многовековым поискам китайской культуры. Эти произведения вошли в крупнейшие музейные собрания КНР и других стран мира, благодаря их высокому художественному качеству. В современных реалистических портретах с жанровыми мотивами язык изображения ясно передает историческую реальность. Они представляют собой важный документ эпохи через призму взгляда и мировоззрения художника.

Литературное и художественное творчество XXI века представляет собой не только интерпретацию, восприятие и ретроспективу истории этой эпохи, но и разнообразное выражение индивидуальных ценностей и коллективного духа в реальном обществе. С точки зрения создания вдохновляющих и значимых произведений искусства, реалистическое творчество являяется основным направлением в портретной живописи современного тематического искусства. Анализируя работы, участвовавшие в крупных тематических арт-проектах последних лет, можно увидеть, насколько важным и значимым остается реалистическое искусство, не потерявшее своей актуальности.

За прошедшие 70 лет в искусстве Нового Китая художники окончательно определили путь развития национальной масляной живописи, который заключается не только в актуализации международных концепций портретной живописи, но и в возвращении к истокам, особенностям китайской художественной культуры, где традиционно портрет занимал важное место.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абакумова Е.В*. Цвет как средство выражения в живописи и музыке // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». — 2015. — Вып. 4 (168). — С. 153.
2. *Ай Сюань*. Три этапа развития китайской реалистической масляной живописи // Мэйшу дагуань («Художественная панорама»). — 2015. — Вып. 2. — С. 95 (艾轩．中国写实油画的三个阶段[J]//期刊《美术大观》,2015,No.02.第 95 页).
3. *Ай Чжунсинь*. Художник Дун Сивэнь. Творческий путь и художественное достижение изобразительного искусства // Искусствоведение. — 1979. — № 1. — С. 52-59.
4. *Бай Цзе*. Взаимный обмен художественными выставками между Китаем и Советским Союзом в середине XX века // Философия и культура. – 2023. – № 9. – С. 201-215. – DOI: 10.7256/2454-0757.2023.9.43947.
5. *Беляев В.* Советское искусство и его влияние на китайскую живопись. – Москва: Искусство, 1983.
6. *Богатти Ж. М.* Конструирование идентичности: портретная живопись в мировом искусстве // Национальное искусство / пер. Лю Сянъю, 2017. — Вып.1. — С. 98 (让·M.博加蒂.身份建构:世界艺术中的肖像画[J]//期刊《民族艺术》,刘翔宇译,2017,No.1.第 98 页).
7. *Ван Боксун*. Картина маслом в китайском стиле - происхождение и практика художественной мысли Дун Сивэнь. — Пекин: Пекинский

университет Пресс, 2014. — С. 1-17. (王伯勋.中国油画：董锡文艺术思想的起源与实践.北京：北京大学出版社，2014.第 1-17 页。).

8. *Ван Жунмэй*. Исследование идей Чжоу Яна об управлении искусством и культурой. — Цзянсу: Нанкинская академия искусств, 2016. — Вып.12 (王容美.周扬文化艺术管理思想研究[D].江苏:南京艺术学院,2016. №12).

9. *Ван Мин Мин*. Исследовательские работы Дун Сивэнь. — Пекин: ИД культуры и искусств, 2009. — 22 с. (王明明. 董锡文研究文集.—北京：文化艺术出版社，2009.—22 页。).

10. *Ван Минсянь*, *Янь Шаньчунь*. История искусства нового Китая: 1966–1976. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2000 (王明贤、严善錞. 新中国美术图史:1966-1976[M].北京:中国青年出版社, 2000).

11. *Ван Хуаньцин*. Чжэн И в реализме // Арт-рынок. — 2005. — №5. — С. 35 (王焕青.现实主义中的郑艺[J]//期刊《艺术市场》,2005,№ 5.第 35 页).

12. *Ван Хайвэй*. Идейный и художественный мир романтизма // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 162-165.

13. *Ван Хайвэй.* Об истоках реализма в живописи Нового Китая // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2025. – № 3. — Ч. 1. — С. 126-139.

14. *Ван Хайвэй.* Роль Сюй Бэйхуна в становлении искусства социалистического реализма в Китае // IX Международная научная конференция «Культура. Творчество. Образование – 2025». Материалы. – Москва, 2025. – С. 14-15.

15. *Ван Хайвэй*. Русская живопись эпохи романтизма в свете современного китайского искусствознания: опыт изучения и интерпретации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 1. – Ч. 1. – С. 304 – 316.
16. *Ван Хайвэй.* Социалистический реализм в искусстве Китайской республики в 1930-е годы: творческое освоение советского опыта // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2025. – № 3. — Ч. 1. — С. 319–325.
17. *Ван Цзяньфэн*. Максимов и китайская школа обучению масляной живописи и ее создание. Докт. диссерт. — Шанхайский университет, 2013 (王剑锋.梅尔尼科夫与中国油画教育及创作[D].上海大学博士论文,2013).
18. *Ван Цишэнь*. Формирование социалистического реализма в китайской живописи 50-х годов XX века под влиянием советской художественной школы К. Максимова // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. — 2025. — №2 (57). — С. 38-45. http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-38
19. *Ван Чаовэнь*. Избранные автором академические труды. — Пекин: Бэйцзин шифань дасюе чубаньшэ (Издательство Пекинского педагогического университета), 1991. — С. 70 (王朝闻.王朝闻学术论著自选集[C].北京:北京师范学院出版社,1991.第 70 页).
20. *Ван Чаовэнь*. Сборник статей о литературе и искусстве. — Т. 1. — Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ (Издательство «Литература и искусство»), 1982. — С. 17 (王朝闻.王朝闻文艺论集（上册）[M].上海:上海文艺出版社,1982 年.第 17 页).
21. *Ван Чжэнь, Сюй Боян*. Собрание художественных работ Сюй Бэйхуна. — Иньчуань: Нинся жэньминь чубаньшэ (Народное издательство Нинся),

1994. — С. 51 (王震,徐伯阳.徐悲鸿艺术文集[M].银川:宁夏人民出版社,1994.第 51 页).

22. *Ван Чжэнь, Сюй Боян*. Собрание художественных работ Сюй Бэйхуна. — Иньчуань: Нинся жэньминь чубаньшэ (Народное издательство Нинся), 1994. — С. 76 (王震,徐伯阳.徐悲鸿艺术文集.银川:宁夏人民出版社,1994.第 76 页).
23. *Ван Чжэнь*. Наброски к биографии Сюй Бэйхуна. — Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2006. — С. 316 (王震.徐悲鸿年谱长编[C].上海:上海画报出版社,2006.第 316 页).
24. *Ван Шико*. Исследование Ван Шико. — Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство),1990. — С. 8–21 (王式廓.王式廓研究[M].北京:人民美术出版社,1990.第 8-21 页).
25. *Ван Шуцзин*. Ленинградское студенчество китайского искусствоведа Си Цзинчжи. 1950-е годы // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. филологические науки. — СПб. — 2019. — № 2. — С. 10-18.
26. *Ван Шуцзин*. Традиции советской школы искусствознания в выпускных работах китайских студентов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина рубежа 1950-1960-х годов (по архивным материалам) // Культура и искусство. — 2021. — № 4. — С. 82-92.
27. *Ван Ян*. Искусство и выбор эпохи – от революции в искусстве к искусству Революции. — Ханчжоу: Чжэцзян мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Цжэцзян), 2011 (汪洋. 艺术与时代的选择——从美术革命到革命美术[M]. 杭州:浙江美术出版社, 2011).

28. *Гаврилин К.Н., Чжао Итин*. Художник книги Чэнь Чжифо: История поиска // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2025. – № 1. — Ч. 2. — С. 401–411.
29. *Гаврилин К.Н., Гун Юйсян*. Жанр городского пейзажа в масляной живописи периода Китайской Республики (1912 – 1949) // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2024. — № 6. — С. 168–171.
30. *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.
31. *Гаврилин К.Н., Цю Цян.* Тема национальных меньшинств Китая в творчестве Чжань Цзяньцзюня // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 2. — Ч. 3. — С. 163–168.
32. *Гаврилин К.Н., Лю Синь Си, Савицкая А.И.* Китайско-советские художественные связи и их роль в становлении искусства гравюры в Китае // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2023. – № 2. — Ч. 3. — С. 157–162.
33. *Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй*. Художественное образование в Китае Нового и Новейшего времени (1840–1960-е гг.) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2023. – № 1. — Ч. 1 — С. 28 – 36.
34. *Гаврилин К.Н., Лю Синь Си*. Писатель Лу Синь и обновление ксилографии в искусстве Китая 1920–1930-х гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2022. — № 4. — С. 391–397.
35. *Гаврилин К.Н., Кошелев Г.К., Лу Фэй*. Портретный жанр в творчестве Мао Яня. Опыт живописной хонтологии // Декоративное искусство и

предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2022. — № 4. — Ч. 3. — С. 34–41.

36. *Гаврилин К.Н., Лу Сяонань.* «Золотой век» исторической живописи КНР (1949 - 1966): Истоки, поиски, достижения // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2022. — №4. — С. 40 – 51.
37. *Гаврилин К.Н., Лу Сяонань.* Историческая живопись современного Китая: опыт периодизации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2022. — №.3 — Ч.1. — С. 157-166.
38. *Гаврилин К.Н., Лю Цзыюй.* Эволюция художественного стиля Лу Чжунъюаня: от реалистического пейзажа к абстрактному // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2021. – № 1. — Ч.1. — С. 194-202.
39. *Гаврилин К.Н., Лю Цзыюй.* Художник-пейзажист Янг Минг Шен в истории искусства нового Китая // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2021. – № 4. — Ч. 1. — С. 386–393.
40. *Гаврилин К.Н., Ван Хайвэй*. Методика преподавания портретной живописи в современном Китае // 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. — С. 263-265.
41. *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». — РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. — С. 257-259.

42. *Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй*. Традиционная китайская живопись и каллиграфия 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. — С. 254-256.
43. *Гаврилин К.Н., Цю Цян*. Художественные центры внутреней Монголии: школы и мастера // 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. — С. 138-143.
44. *Гаврилин К.Н., Гун Юйсян.* Творчество Сюй Цзяна и развитие жанра пейзажа в современной китайской живописи: от ученичества к вершинам творчества // 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. — С.121-127.
45. *Гаврилин К.Н., Лу Сяонань.* Творчество Гелия Коржева и живопись Нового Китая // Международная научно-практическая конференция «Россия-Китай. Диалог пластических искусств» Материалы международной научной конференции, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2022. — С. 236- 240.
46. *Гаврилин К.Н.* Русская живопись XVIII - начала XX вв.// Литературные записки известных русских художников XIX века в набросках / под ред. Лю Цзыюя. — Пекин: Издательство университета Цинхуа, 2020. (加夫利林 К. Н. 18 世纪到 20 世纪初的俄罗斯绘画 // 19 世纪俄罗斯绘画大师创作手稿:人物素描 / 刘子舆编著 - 北京: 清华大学出版社，2020)

47. *Гао Лили*. Краткий анализ живописи художников периода Чжи Цин в провинции Хэйлунцзян// Искусство Евразии [Электронный журнал]. — 2021. — № 3 (22). — С. 22–33. https://eurasia-art.ru/art/article/view/763/924 (дата обращения 25 мая 2023).
48. *Гао Ман*. Очерки о русском искусстве. — Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»), 2005 (高莽.俄罗斯美术随笔[M].北京:人民文学出版社,2005).
49. *Гао Минлу*. История современного китайского искусства. — Шанхай: Шанхай дасюэ чубаньшэ (Издательство Шанхайского университета), 2021 (高名潞.中国当代美术史[M].上海:上海大学出版社,2021).
50. *Голдуотер Р., Тревес М.* Художники об искусстве: 16–20 века. — Нью-Йорк: Издательство «Пантеон», 1958. — С. 295 (罗伯特·戈德华特、马尔科·特里维斯编译.《艺术家论艺术:16-20 世纪》,纽约:万神殿出版公司,1958. 第 295 页).
51. *Гомбрих Е.Н.* История искусства / пер. Фань Цзинчжун. — Нянькин: Издательство изобразительных искусств Гуанси, 2008. — С. 511 (*E.H.*贡布里希、范景中译.《艺术的故事》[M].南宁:广西美术出版社,2008.第 511 页).
52. *Гу Ли*. Принятие и трансформация творческого принципа социалистического реализма в ранний период основания Китайской Народной Республики // Журнал Хэнаньского педагогического университета (издание по философии и социальным наукам). — 2013. — Т. 40. — № 3. — С. 19-27 (顾莉. 中华人民共和国成立初期社会主义现实主义创造原则的采纳与转变. // 河南师范大学学报（哲学社会科学版）. 2013. 第 40 卷. 第 3 期. 第 19-27 页).

53. *Гу Чэнфэн*. Модернизация и 100 лет китайского искусства. — Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ,2008. С. 74–75 (顾丞峰.现代化与百年中国美术[M].石家庄:河北美术出版社,2008.第 74-75 页).
54. *Гу Чэнфэн*. Переосмысление реализма // Вэньи яньцзю («Исследования в области искусства и литературы»). — 2007. — Вып. 6. — С. 101–108 (顾丞锋.现实主义美术再认识[J]//期刊《文艺研究》,2007,No.06.第 101-108 页).
55. *Гусейнов В.Н., Ван Хайвэй*. Эволюция русского портрета в эпоху романтизма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 3. – Ч. 1. – С. 273 – 284.
56. *Джи Хаи Янь*. Посмотреть художественную концепцию в литературном творчестве Дун Сивэнь и Цветовое выражение // Китайский народ. — 2017. — № 1. (季海燕. “探析董希文文学作品中的艺术观念与色彩表现” //《中国人》- 2017. - 第 1 期。).
57. *Ди Лифэн*. Академия имени Репина и русское искусство. — Шэньян: Ляонин чубаньшэ, 2013 (邸立丰.列宾美术学院与俄罗斯艺术[M].沈阳:辽宁出版社,2013).
58. *Добренко Е*. Политэкономия соцреализма. — Москва: Новое литературное обозрение, 2007. — С. 14-29.
59. *Дун Лэй*. Непрерывность и перерождение: исторический нарратив реалистического искусства с 1978 по 2008 годы. Докт. диссерт. — Исследовательский институт китайского искусства, 2010 (董雷.绵延与蜕变——1978-2008 现实主义美术的历史叙事[D].中国艺术研究院博士论文,2010).

60. *Дэн Фусин*. Исследование китайского искусства в XX веке // Мэйшу гуаньча («Art Observation»), 1998. — Вып. 2 (邓福星.二十世纪中国美术研究[J]//期刊《美术观察》,1998 ,No.02).

61. *Дэн Фусин*. Сюй Бэйхун и китайская реалистическая живопись, а также место Сюй Бэйхуна в истории современного китайского искусства // Изобразительное искусство. — 1995. — Вып. 12. — С. 60–63 (邓福星. 徐悲鸿与中国现实主义绘画--兼谈徐悲鸿在中国现代美术史上的地位[J]//期刊《美术》,1995 ,No.12.第 60-63 页).

62. *Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа*. История искусства Китая новой и новейшей эпох. — Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 2005 (阮荣春、胡光华.中国近现代美术史[M].天津:天津人民美术出版社,2005).

63. *Жэнь Гуансюань*. История русского искусства. — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 1900 (任光宣. 俄罗斯艺术史[M].北京:北京大学出版社,1900).

64. *Зингер Л.С.* Советский живописный портрет (60-е—70-е годы). — Москва: Знание, 1976. — С. 3.

65. *Кандинский В.* О духовном в искусстве / пер. Ю Минлин. — Чунцин: «Издательство университета Чунцина». (瓦西里·康定斯基.艺术中的精神.余敏玲,译,重庆:重庆大学出版社,第 37 页).

66. *Кошман Л., Зезина М., Шульгин В.* История русской культуры / пер. Лю Вэньфэй, Су Лин. — Шанхай: Шанхай ивэньчубаньшэ (Издательство «Переводная литература»), 2005. С. 266 (*М. Р.* 泽齐娜, *Л. В.* 科什曼, *В. С.* 舒利金.俄罗斯文化史[M].刘文飞,苏玲,译,上海:上海译文出版社, 2005.第 266 页).

67. *Кун Синьмяо*. Эстетика китайской живописи XX века. Докт. диссерт. — Шаньдунский университет, 2005 (孔新苗.20 世纪中国绘画美学[D].山东大学博士论文,2005).

68. *Курасов С.В.* История исследования искусства Тибета в России: от начала русской тибетологии до середины XX века // White Spots of the Russian and World History. — 2014. — № 6. — С. 38-60.

69. *Лан Шаоцзюнь, Шуй Тяньчжун*. Избранные эссе о китайском искусстве XX века. — Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ (Издательство «Каллиграфия и живопись»), 1996. — С. 29 (郎绍君,水天中.20 世纪中国美术文选[C].上海:上海书画出版社,1996.第 29 页).

70. *Ли Мэнде*. Художник Дун Сивень как певец культуры Тибета // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». — 2018. — Выпуск 3 (222) — С. 244-249.

71. *Ли Сяньтин*. Реализм - не единственно верный путь // Изобразительное искусство. — 1981. — Вып. 2. — С. 46–47 (栗宪廷. 现实主义不是唯一正确的途径[J]//期刊《美术》,1981,No.02.第 46-47 页).

72. *Ли Сяньтин*. Реализм - не единственно верный путь // Изобразительное искусство. — 1981. — Вып. 02. — С. 46–47 (栗宪庭.现实主义不是唯一正确的途径[J]//期刊《美术》,1981,No.02.第 46-47 页).

73. *Ли Чанцзюнь*. Сто лет освоения и интерпретации масляной живописи в Китае: 1900–2000. — Пекин: Жэньминь чубаньшэ (Народное Издательство), 2017 (李昌菊.中国油画本土化百年（1900-2000）[M].北京:人民出版社,2017).

74. *Ли Чао*. История современной китайской масляной живописи. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2007 (李超.中国现代油画史[M].上海:上海书画出版社,2007).
75. *Ли Шибин*. О неизбежности реализма в искусстве Нового Китая // Вестник Нанькинской художественной академии. — 2013. — Вып. 4. — С. 78–81 (李时兵.试论现实主义之于新中国美术的必然性[J]//期刊《南京艺术学院学报》,2013,No.04.第 78-81 页).
76. *Ли Шушэн*. От развития революционного искусства к формированию социалистического искусства // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). — 1992. — Вып. 2. — С. 13–18 (李树声.从革命美术的发展到社会主义美术的形成[J]//期刊《美术研究》,1992,No.02.第 13-18 页).
77. *Ли Шушэн*. От развития революционного искусства к формированию социалистического искусства // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). — 1992. — Вып. 2. — С. 13 (李树声.从革命美术的发展到社会主义美术的形成//期刊《美术研究》,1992,No.02.第 13 页).
78. *Ли Япин*. Творчество учеников К.М. Максимова - продолжение традиции реалистического искусства живописи в Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. — 2008. — № 3. — С. 211-217.
79. *Линь Сяочу*. Исследование третьего поколения китайских художников масляной живописи. Докт. дисс. — Центральная академия изящных искусств, 2012 (林笑初. 第三代中国油画家研究[D].中央美术学院博士论文,2012).

80. *Линь Цзинхуа*. Что такое социалистический реализм // Вэньсюэ пинлунь («Литературная критика»). — 2012. — Вып. 3. — С. 22 (林精华. 何谓社会主义现实主义[J]//期刊《文学评论》,2012,No.03.第 22 页).
81. *Ло Гуанлю*. Реалистические картины Цюань Шаньши в Синьцзяне // Современное искусство [Ханьчжоу]. — 1983. — № 1. — С. 60-64.
80.羅光流。新疆全山石寫實繪畫//當代藝術[杭州]。 - 1983 年。 - 第 1 期。 - 第 60-64 頁。
82. *Лу Хун*. 60 лет искусству Нового Китая (1949–1979). — Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2009. — С. 84 (鲁虹.新中国美术 60 年（1949-1979）.石家庄:河北美术出版社,2009.第 84 页).
83. *Лу Хун*. История современного китайского искусства 1978–2018. — Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2021, — С.19 (鲁虹.中国当代艺术史:1978-2008[M].石家庄:河北美术出版社,2014.第 19 页).
84. *Лу Хун*. Сборник статей об изобразительном искусстве. — Ухань: Хубэй мэйшу чубаньше (Издательство «Изобразительное искусство»), 1998 (鲁虹.鲁虹美术文集[M].武汉:湖北美术出版社,1998).
85. *Лю Синь Си, Гаврилин К.Н.* Просветительская деятельность Лу Синя в области искусства // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — С. 98–101.
86. *Лю Чунь*. История китайской масляной живописи. Изд. испр. и доп. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2016. (刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.第 186 页).

87. *Лю Шаоцин*. Реализм должен стать основным направлением развития современного китайского искусства // Изобразительное искусство. — 2006. — Вып. 10. — С. 32–36 (吕少卿. 现实主义应当是当代中国美术发展的主流方向[J]//期刊《美术》,2006,No.10.第 32-36 页).
88. *Люй Пэн*. Историография истории китайского изобразительного искусства XX века. — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2007(吕彭.20 世纪中国美术史学史[M].北京:北京大学出版社,2007).
89. *Люй Пэн*. История китайского искусства в XX веке. — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2007. — С. 492 (吕澎.20 世纪中国艺术史[M].北京：北京大学出版社,2007.第 492 页).
90. *Люй Пэн*. История китайского искусства в XX веке. — Пекин: Синьсин чубаньшэ (Издательство «Новая звезда»), 2013 (吕彭.20 世纪中国艺术史[M].北京:新星出版社,2013).
91. *Люй Пэн*. История китайского современного искусства. — Ханчжоу: Чжунго мэйшу сюэюань чубаньшэ (Издательство Китайской академии искусств), 2013 (吕澎.中国现代美术史[M].杭州:中国美术学院出版社,2013).
92. *Люй Пэн*. Летопись китайского искусства 1900–2010. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2012. — С. 544 (吕澎.中国艺术编年史 1900-2010[M].北京:中国青年出版社,2012.第 544 页).
93. *Ма Ган*. Преподавание в группе масляной живописи Максимова: анализ факторов, лежащих в основе техники реалистической масляной живописи. Докт. дисс. — Центральная академия изящных искусств, 2009 (马刚.马克

西莫夫油画训练班的教学---作为写实油画技巧基础的各因素分析[D].中央美术学院博士论文,2009).

94. *Ма Яо*. Сравнительное исследование современного высшего художественного образования в Китае и России. — Пекин: Гаодэн цзяоюй чубаньшэ (Издательство «Высшее образование»), 2015 (马遥.中俄当代高等美术教育比较研究[M].北京:高等教育出版社,2015).
95. *Мао Цзэдун*. Стенограмма выступления на Яньаньском форуме по литературе и искусству 2 мая 1942 г. Архив Центральной академии изящных искусств (CAFA Archive). Ф. 12. Оп. 3. Ед. хр. 45. (86. 毛泽东。1942 年 5 月 2 日在延安文艺座谈会上的讲话稿。中央美术学院档案馆。第 12 期，第 3 册，第 45 单元。).
96. *Мао Шиань*. Реализм и модернизм: исследование о подходе «пусть расцветают сто цветов» в творчестве // Изобразительное искусство. — 1982. — Вып.1. — С. 23—24 (毛时安.现实主义和现代主义-关于创作方法百花齐放的探讨[J]//期刊《美术》,1982,No.01.第 23-24 页).
97. *Натали*. Влияние реалистической живописи на китайскую масляную живопись второй половины двадцатого века. — Пекинский политехнический университет, 2015 (娜塔丽.现实主义绘画对中国二十世纪下半叶油画之影响[D].北京理工大学,2015).
98. *Неглинская М.А.* Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. — Москва: Издательство «Спутник», 2022.
99. *Ню Лэ*. Сила Высокой: картины маслом китайско-тибетской этнической темы. — Сиань: Сианьская академия изящных искусств, 2012. — 106 с. (

牛乐.《高处的力量：中藏民族题材油画》。西安：西安美术学院，2012 年。106 页。).

100. О выставке картин маслом Цюань Шаньши в Синьцзяне // Современное искусство [Ханьчжоу]. — 1983. — № 1. — С. 55-59. (關於全山石油畫在新疆的展覽 // 當代藝術[杭州]. — 1983. — 第 1 期. — 第 55-59 頁。）

101. *Пань Гункай*. Путь современного китайского искусства. — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2012 (潘公凯.中国现代美术之路[M].北京:北京大学出版社,2012).

102. *Пань Яочан.* История современного искусства Китая. — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета),2009 (潘耀昌.中国近代美术史[M].北京:北京大学出版社,2009).

103. *Пань Икуй*. Синьцзянский период творчества Цюань Шаньши // Евразийская интеграция: экономика, право, политика. — 2012. — № 12. — С. 256-258.

104. Плеханов Г.В. Избранные труды по философии. — Т. 3. — Шанхай: Шэнхо душу синьчжи саньлянь шудянь, 1965. — С. 408-409 (普列汉诺夫.普列汉诺夫哲学著作选集(第 3 卷)[M].上海:生活·读书·新知三联书店,1965.第 408-409 页).

105. *Плеханов Г.В.* Искусство. — Москва: Новая Москва, 1922. — 215 с.

106. Постановление Политбюро ЦК КПК «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», 28 апреля 1956 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gov.cn/teS/1956-04/28/content_300123.htm (дата обращения: 23.04.2025). (中共中央政治局决议《百花齐放，百校竞技》，1956 年 4 月 28 日[电子资源]。访问方式：http://www.gov.cn/teS/1956-04/28/content_300123.htm（访问日期：2025 年 4 月 23 日）.

107. *Пэн Синьчжэн*. Урбанистический пейзаж в современной живописи Китая // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. — 2024. — № 1 (51). — С. 38-45.
108. *Салливан М*. Искусство и художники Китая XX века / пер. Чэнь Вэйхэ и Цянь Ганнань., — Шанхай: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство), 2013. — С. 12 (迈克尔·苏立文. 20 世纪中国艺术与艺术家[M].陈卫和,钱岗南译,上海:上海人民美术出版社,2013.第 12 页).
109. *Си Цзинчжи*. Искусство соцреализма и его актуальность // Изобразительное искусство. — 2006. — Вып. 11. — С. 58–60 (奚静之.社会主义现实主义美术及其现代性[J]//期刊《美术》,2006 ,No.11.第 58-60 页).
110. *Си Цзинчжи*. История русского и советского изобразительного искусства. — Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 2000 (奚静之.俄罗斯苏联美术史[M].天津:天津人民美术出版社,2000).
111. *Си Цзинчжи*. История русского изобразительного искусства. — Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство»), 2019 (奚静之.俄罗斯美术史[M].沈阳:辽宁美术出版社,2019).
112. *Си Цзинчжи*. Китайский реализм и русское и советское искусство // Ишуцзя («Художник»), 2000. — Вып. 296. — С. 251 (奚静之.中国的写实主义与俄苏美术[J]//期刊《艺术家》,2000,No.296.第 251 页).
113. *Си Цзинчжи*. Максимов. Монография. Наньчан: Изд-во изобразительного искусства Цзянси, 2010. 256 с. (习敬之。马克西莫夫。专着。南昌：江西美术出版社，2010 年。256 页。).

114. *Си Цзинчжи*. Реализм, натурализм и другие// Журнал «Мэйшу яньцзю» («Художественное исследование»), 1979. — Вып. 2. — С. 33 (奚静之.现实主义,写实主义及其他[J]//期刊《美术研究》,1979,No.2.第 33 页).
115. *Си Цзинчжи*. Реализм, реалистический подход и другое // Изобразительное искусство. — 1979. — Вып. 2. — С. 33—36 (奚静之. 现实主义、写实主义及其它[J]//期刊《美术》,1979,No.02.第 33-36 页).
116. Социализм. https://www.culture.ru/s/slovodnya/socrealism/ (дата обращения 09.08.2023).
117. Социалистический реализм. https://www.hisour.com/zh/socialist-realism-1920-1980-2752/ (дата обращения 11.08.2023)
118. Соцреализм—происхождение и значение понятия.https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/socrealism/ (дата обращения 10.08.2023).
119. *Сунь Тао*. Красота может спасти мир: Мыльников и русское искусство. — Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство), 2013 (孙韬.美能拯救世界:梅利尼科夫与俄罗斯美术[M]. 北京:人民美术出版社,2013).
120. *Сычев В.Л.* Изобразительное искусство в поисках путей обновления //Литература и искусство КНР. 1976-1985. Москва: Наука, 1989.
121. *Сюй Бэйхун*: Полное собрание сочинений / под ред. Ван Чжэня. — Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005. — С. 84 (王震.徐悲鸿文集[M].上海:上海画报出版社,2005.第 84 页).
122. *Сюй Бэйхун*: Полное собрание сочинений / под ред. Ван Чжэня. — Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005. — С. 146–148 (王震.徐悲鸿文集[M].上海:上海画报出版社,2005.第 146-148 页).

123. *Сюй Бэйхун*: Полное собрание сочинений. — Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005 (徐悲鸿.徐悲鸿文集.上海:上海画报出版社,2005).

124. *У Фэнцзя*. Краткие комментарии по поводу «реализма», а также советские теории в области «реализма» // Изобразительное искусство. 1982. — Вып. 8. — С. 20—24 (吴丰甲.现实主义小议--兼评苏联有关现实主义的理论[J]//期刊《美术》,1982,No.08.第 20-24 页).

125. *У Цзинци*. Художественные особенности и трансформация реалистического искусства с начала Нового периода: анализ в области масляной живописи. Доктор. дисс. — Ляонинский университет, 2017 (吴晶琦.新时期以来现实主义美术流变及美学表征—集中于油画的剖析[D].辽宁大学博士论文,2017).

126. *У Цзицзинь, Цзя Сянхун*. Дун Сивэнь и его картина «Рождение нации» // Жэньминь чжоукань. — 2021. — Вып. 14 (吴继金,贾向红.董希文与油画《开国大典》[J]//期刊《人民周刊》,2021.第 14 期).

127. *У Цзяфэн*. Краткие комментарии по поводу «реализма», а также советские теории в области «реализма» // Изобразительное искусство. — 1982. — Вып. 8. — С. 20–24 (吴甲丰. “现实主义”小议——兼评苏联有关“现实主义”的理论[J]//期刊《美术》,1982,No.08.第 20-24 页).

128. Устав Китайской ассоциации художников // Изобразительное искусство. — 1954. — Вып. 2. — С. 10 (中国美术家协会章程[J]//期刊《美术》,1954,No.2.第 10 页).

129. *Фань Вэньнань*. Опора. Поиски. Влияние советского искусства на образование в области масляной живописи в Китае (1949–1976). Докт. дисс. — Шанхайский университет, 2011 (范文南.依附·探索--苏联美术对中国油画教育的影响（1949-1976）[D].上海大学博士论文,2011).

130. *Фань Диань*. От символического реализма к проявлению лиризма: переосмысление масляной живописи Чжань Цзяньцзюня // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). — 2007. — Вып. 3. — С. 8-12 (范迪安. 从象征写实到抒情表现:对詹建俊油画的再认识[J]//《美术研究》,2007,No.3.第 8-12 页).

131. *Фань Диань*. Современное китайское изобразительное искусство: Масляная живопись. — Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2000 (范迪安.中国当代美术—油画[M].杭州:浙江人民美术出版社,2000).

132. *Фэн Миньшэн*. Нравственные и художественные достоинства реализма // Изобразительное искусство. — 2007. — Вып. 1. — С. 18–22 (冯民生.现实主义的品格与气度[J]//期刊《美术》,2007,No.01.第 18-22 页).

133. *Фэн Сюэфэн*. За преодоление отсталости в искусстве и высокое отражение великой реальности // Вэньи бао. —1953. —№ 1. (冯雪峰. 克服艺术落后，高度反映伟大现实 // 文艺报. 1953. 第 1 期).

134. *Фэн Фаси*. Быть мыслящим художником // Изобразительное искусство. — 1955. — № 12. — С. 7-9. (122. 冯法熙. 做一个有思想的艺术家 // 美术. 1955. 第 12 期. 第 7-9 页。)

135. *Фэрбэнк Дж.К*. История КНР 1949—1965. — Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1990. — С. 6 (费正清.剑桥:中华人民共和国国史 1949—1965[M].上海:上海人民出版社,1990.第 6 页).

136. *Ху Дэчжи*. Нельзя оставить без внимания ни один путь, ведущий к истине – только дух реализма вечен // Изобразительное искусство. —1980. — Вып. 7. — С. 40–43 (胡德智. 任何一条通往真理的途径都不应该忽视——只有现实主义精神才是永恒的[J]//期刊《美术》,1980,No.07.第 40-43 页).

137. *Ху Дэчжи*. Нельзя оставить без внимания ни один путь, ведущий к истине – только дух реализма вечен // Изобразительное искусство. — 1980. — Вып. 7. — С. 40—43 (胡德智.任何一条通往真理的途径都不该被忽视——只有现实主义精神是永恒的[J]//期刊《美术》,1980,No.07.第 40-43 页).

138. *Ху Цзяньчэн*. Русское искусство. — Шицзячжуан: Хэбэй цзяоюй чубаньшэ (Издательство «Просвещение»), 2003 (胡建城.俄罗斯艺术[M].石家庄:河北教育出版社,2003).

139. *Ху Цинцин*. Исследование выставок для международного художественного обмена в Новом Китае. — Нанькинская академия искусств, 2016 (胡清清.新中国的对外美术交流展研究[D].南京艺术学院,2016).

140. *Ху Яньли.* Специфика глобализационных процессов в культуре Китая: диссертация... канд. культурологии. — Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2016. — 123 с.

141. *Хуан Цзунсянь*. Выпрос выбора в эпоху Великого бедствия: Исследование искусства в китайском тылу во время Войны сопротивления Японии. — Чунцин: Чунцин чубаньшэ, 2000 (黄宗贤.大患难时代的抉择——抗战时期大后方美术研究[M]. 重庆：重庆出版社,2000).

142. *Хун Ши*. Люй Сыбай в контексте художественного образования в Китае XX века. — Цзянсу: Наньцзин шифань дасюэ (Издательство Нанькинского университета), 2006. — Вып. 3. — С. 62 (红实.在 20 世纪中国美术教育情境中的吕斯百[D].江苏:南京师范大学,2006,No.03.第 62 页).

143. *Цай Жохун*. Учиться у рабочих и крестьян, повышать уровень творческого мышления исходя из практической жизни // Изобразительное искусство.

— 1958. С. 12 (蔡若虹.向工农群众学习，从生活实践中提高创作思想水平[J]//期刊《美术》,1958.第 12 页).

144. *Цао Гуйшэн*. К вопросу о реализме и эстетической направленности искусства // Изобразительное искусство. — 2005. — Вып. 12. — С. 62–69 (曹桂生.论现实主义与人类艺术的审美向度[J]//期刊《美术》,2005,No.12.第 62-69 页).
145. Центральная академия изящных искусств. Учебный план по масляной живописи / сост. К. М. Максимов и Педагогический совет CAFA. — Пекин: CAFA, 1957. — 34 с. (132. 中央美术学院. 油画课程 / K. M. Maksimov 和中央美术学院教务委员会编写. — 北京: 中央美术学院, 1957. — 34 页.
146. *Цзинь Шанъи*. Опыт создания «Председатель Мао на декабрьском совещании» // Изобразительное искусство. —1961, — Вып. 6. — С. 10 (靳尚谊.创作《毛主席在十二月会议上》的体会[J]//期刊《美术》,1961,No.06.第 10 页).
147. *Цзинь Шанъи*. Реализм и основные направления китайской масляной живописи // Изобразительное искусство. — 1995. — Вып. 4. — С. 12–14 (靳尚谊. 现实主义与中国油画主流[J]//期刊《美术》,1995,No.04.第 12-14 页).
148. *Цзинь Шанъи*. Реализм и основные направления китайской масляной живописи // Мэйшу («Изобразительное искусство»). — 1995. — Вып. 4. — С. 12–14 (靳尚谊.现实主义与中国油画主流[J]期刊//《美术》,1995,No.4.第 12-14 页).
149. *Цзинь Шанъи, Цао Ханьвэнь.* Мой путь к масляной живописи автобиография / Цзинь Шанъи, Цао Ханьвэнь. — Чанчунь: Цзилиньское изд-во изобразительного искусства, 2000. — 312 с. (靳尚谊，曹瀚文。我

的油画之路：自传/靳尚谊、曹瀚文。 ——长春：吉林美术出版社，2000年。——第 312 页。).

150. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002).
151. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. — С.159 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 159 页).
152. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. — С. 153 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 153 页).
153. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. — С. 3 (邹跃进.新中国美术史[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 3 页).
154. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая: 1949–2000. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. — С. 76–77 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 76-77 页).
155. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая:1949–2000. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. — С. 53 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 53 页).
156. *Цзяньцзюнь Ж*. Устное интервью участника «Учебный класс по масляной живописи» 1955-1957 гг., 1985 г. Архив Oral HiSory CAFA. Фонд 7. Ед. хр. 112. (张建军。1985 年对 1955-1957 年“油画班”学员的口述访谈。中央美术学院口述历史档案馆。第 7 辑。第 112 单元).

157. *Ци Чжи.* Разговор о некоторых вопросах "социалистического реализма" в художественном творчестве // Изобразительное искусство. — 1980. — Вып.7. — С. 38-39 (奇棘.谈“社会主义现实主义”在美术创作中的一些问题[J]//期刊《美术》,1980,No.7.第 38-39 页).

158. *Цюань Шаньши*. Русская классическая живопись - 100 портретов. — Цзинань: Шаньдун мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Шаньдун), 2010 (全山石. 俄罗斯经典绘画——100 幅俄罗斯肖画[M].济南:山东美术出版社,2010).

159. *Цюй Цюбо*. Собрание сочинений Цюй Цюбо. — Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»),1989 (瞿秋白.瞿秋白文集[M].北京:人民文学出版社,1989).

160. *Ця Бай Цы, Дань Пян цо.* Тибетская история // Пекинская коммуникационная пресса У Чжоу. — 2017. — С. 332. (恰白词，单片措。西藏历史//北京五洲通讯出版社。 - 2017 年。- 第 332 页。).

161. *Цянь Цзинчжан*. Большая китайская энциклопедия. Изобразительное искусство. — Пекин: Чжунго байкэ цюаньшу чубаньшэ (Издательство «Большая китайская энциклопедия»), 1990 (钱景长.中国大百科全书·美术卷[M].北京:中国大百科全书出版社,1990).

162. *Чжан Пинцзе, Ван Цзюн, Ван Сянмин.* Тематическое творчество может опираться на "модернизм" // Изобразительное искусство. — 1981. — Вып. 1 — С. 47 (张平杰、王炯、王向明.“主题性”创作可以借鉴“现代派”[J]//期刊《美术》,1981,No.1.第 47 页).

163. *Чжан Пэн*. Реалистичность и реальность: восприятие и трансформация реалистической масляной живописи в новом Китае. Докт. дисс. —

Столичный педагогический университет, 2003 (张澎. 写实与现实——写实主义油画在新中国的接受与转换[D].首都师范大学博士论文有,2003).

164. *Чжан Цзюнькуй*. Критика реализма: современная китайская критическая реалистическая живопись // Ишу яньцзю («Художественное исследование»). — 2013. — Вып. 4. — С. 49–51 (张俊奎. 现实主义批判—批判的中国当代现实主义绘画[J]//期刊《艺术研究》,2013,No.04.第 49-51 页).
165. *Чжан Яньгэ*. Столкновение и интеграция Востока и Запада: исследование визуальной эстетики через изменение в живописи в предреспубликанский период. — Шаньдунский педагогический университет, 2017 (张嫣格.中西碰撞与融合--民国前期绘画变迁的视觉审美研究[D].山东师范大学,2017).
166. *Чжао Ли, Юй Дин*. Пятьсот лет китайской масляной живописи. Сборник в 5 томах. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2014 (赵力,余丁.中国油画五百年（套装 1-5 卷）[M].长沙:湖南美术出版社, 2014).
167. *Чжоу Цзяньфу и др*. Зарубежная ксилография. — Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 1979. — С. 38 (周建夫,等.外国黑白木刻[M].天津:天津人民美术出版社,1979.第 38 页).
168. *Чжоу Ян*. Собрание сочинений. — Т. 2. — Пекин:Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»), 1985. — С. 182-186 (周扬.周扬文集（第 2 卷）[M].北京:人民文学出版社,1985.第 182-186 页).
169. *Чжу Яньвэнь*. Китайская живопись в стиле соцреализма в XX веке // International Journal of Humanities and Natural Sciences. — Vol. 2-1 (101). — 2025. — С. 173-176.

170. *Чжун Хань.* Краткое обсуждение проблемы реалистической масляной живописи // Art Research. — 2006. — Вып.4. — С. 4–16 (钟涵.写实油画问题刍议[J]//期刊《美术研究》,2006,No.4.第 4-16 页).

171. *Чжэн Гун*. Эволюция и движение – модернизация китайского искусства. — Наньнин: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2002. — С. 238 (郑工.演进与运动——中国美术的现代化[M].南宁:广西美术出版社,2002.第 238 页)。

172. *Чжэн Гун*. Эволюция и движение. Современное китайское изобразительное искусство. — Гуйлинь: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2002 (郑工.激进与运动:中国美术的现代[M].桂林:广西美术出版社,2002).

173. *Чирков В.Ф.* Место соцреализма в истории искусства XX века // Искусство Евразии. — 2023. — № 1 (28). — С. 186-223.

174. *Чэнь Чунхуэй, Гаврилин К.Н.* Анализ традиционных китайских элементов в живописи персонажей Чан Ю // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — С. 128–

175. *Чэнь Дусю*. Избранные труды Чэнь Дусюя. — Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ (Народное издательство), 1984. — Т. 1. — С. 156 (陈独秀.陈独秀著作选[M].上海:上海人民出版社,1984,第 1 卷.第 156 页).

176. *Чэнь Жуйлинь*. Курс по истории современного китайского изобразительного искусства. — Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 2009 (陈瑞林.中国现代美术史教程[M].北京:人民美术出版社,2009).

177. *Чэнь Люйшэн*. История искусства нового Китая. 1949–1966. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2000.

— С. 311 (陈履生.新中国美术图史 1949-1966[M].北京:中国青年出版社,2000.第 311 页).

178. *Чэнь Люйшэн*. История нового китайского искусства 1949–1966. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2000 (陈履生.新中国美术图史:1949-1966[M].北京:中国青年出版社, 2000).
179. *Чэнь Чжи, Лан Шаоцзюнь, Дэн Фусин.* Два семинара по изобразительному искусству // Изобразительное искусство. — 1980. — Вып. 3. — С. 3–8 (陈醉 ,郎绍君 ,邓福星.两个座谈会美术[J]//期刊《美术》,1980,No.3.第 3-8 页).
180. *Чэнь Чиюй*. Новая традиция реалистического искусства в Китае XX века и ее влияние // Вестник Хубэйской художественной академии. — 2008. — Вып. 2. — С. 4–8 (陈池瑜. 20 世纪中国现实主义美术的新传统及其影响[J]//期刊《湖北美术学院学报》,2008,No.02.第 4-8 页).
181. *Чэнь Чиюй*. Судьба реализма в Китае // Вестник Нанькинской художественной академии. Выпуск «Изобразительное искусство и дизайн». — 2012. — Вып. 6. —С 61–69 (陈池瑜. 现实主义在中国的命运[J]//期刊《南京艺术学院学报（美术与设计版）》,2012,No.06.第 61-69 页).
182. *Чэнь Ци.* Цюань Шаньши. Воспоминания. - Ляонин, 2009(陳琪.全山石。回憶。 - 遼寧，2009).
183. *Чэнь Шуньсинь*. Восприятие и трансформация соцреализма в Китае. — Хэфэй: Аньхуэй цзяоюй чубаньшэ, 2000. — С. 321 (陈顺馨.社会主义现实主义在中国的接受与转换[M].合肥:安徽教育出版社,2000.第 321 页).
184. *Чэнь Юнъи*. Мемуары Сяо Фэна. — Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство»), 2009. — С. 26–27 (陈永怡. 肖锋回忆录[M]沈阳:辽宁美术出版社,2009.第 26-27 页).

185. *Шан Хуэй*. Народное искусство: История китайского революционного искусства. — Шицзячжуан:Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2021 (尚辉.人民的艺术:中国革命美术史[M].石家庄:河北美术出版社,2021).

186. *Шан Хуэй*. Освоение и интерпретация реализма в Китае: 70 лет эстетического переосмысления в масляной живописи Нового Китая // Изобразительное искусство. — 2019. — Вып. 11. — С. 6–16 (尚辉. 现实主义的中国化探索——新中国油画 70 年的审美再造[J]//期刊《美术》,2019.No.11.第 6-16 页).

187. *Шан Хуэй*. Речь Мао Цзэдуна на Совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани как основная сущность эпохи и отклик на исторический момент // Чжунго шухуа («Китайская каллиграфия и живопись»). — 2021. — Вып. 3. — С. 107–109 (尚辉.毛泽东在《延安文艺座谈会上的讲话》对于时代的呼应与主要精神[J]//期刊《中国书画》,2021,No.03. 第 107-109 页).

188. *Шан Хуэй*. Сто лет имиджевой живописи маслом [М] — Ханчжоу: Издательство Китайской академии изящных искусств, 2005. — С. 7 (尚辉. 意象油画百年[M].杭州:中国美术学院出版社,2005.第 7 页).

189. *Шан Хуэй*. Трансформация и развитие внутреннего содержания реалистического направления в китайском искусстве в XX веке // Вэньи яньцзю («Исследования в области искусства и литературы»). — 2007. — Вып. 6. — С. 92–100 (尚辉. 20 世纪中国美术现实主义内涵的变化与发展[J]//期刊《文艺研究》,2007,No.06.第 92-100 页).

190. Шанхайский музей. «Красота и жизнь: Российская гастрольная выставка "Школа живописи"». — Шанхай: Шанхайское народное издательство,

2018. — С. 115 (上海博物馆.美与生活：俄罗斯巡回展览画派[M].上海:上海人民出版社,2018.第 115 页).

191. *Шао Дачжэнь*. Дух реализма и искусство модерна // Изобразительное искусство. — 1980. — Вып. 11. — С. 3–6 (邵大箴. 现实主义精神与现代派艺术[J]//期刊《美术》，1980,No.11.第 3-6 页).
192. *Шао Дачжэнь*. Цюань Шаньши: Альбом. - Нанкин: Гуансинское искусство, 2001. 邵大真.全山石：專輯。 - 南京：廣星藝術，2001。
193. *Шао Дачжэнь*. То, что уже в крови китайского народа: 100 лет китайской масляной живописи // Изобразительное искусство. — 2000. — Вып. 8. — С. 30–35 (邵大箴. 融入了中华民族的血液——中国油画 100 年[J]//期刊《美术》,2000,No.08.第 30-35 页).
194. *Ши Цзянь*. О «единении трех» // Изобразительное искусство. — 1965. — Вып. 2. — С .33 (石坚. 关于“三结合”[J]//《美术》,1965,No.2.第 33 页).
195. *Шуй Цзун Тянь*. История, искусство и люди. — Гуанси: Изд-во изобразит. искусств, 2001. — С. 138-139.(田水宗. 历史、艺术与人物. — 广西：美术出版社，2001 年. — 第 138-139 页).
196. *Хуан Юехун, Цюань Шаньши*. Дух рациональности и истинная жизнь: интервью с господином Цюань Шаньши // Любители художеств [Пекин]. — 2008. — № 4. — С. 32-39. (黄躍紅，全善石。《理性精神與真實生活：全善石先生訪談》//《藝術愛好者》（北京）。 2008 年，第 4 期，第 32-39 頁。)
197. *Юй Жуньшэн*. Образ России: стилистическое исследование художественной формы. — Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ (Издательство Педагогического университета провинции Гуанси), 2021

(于润生.俄罗斯的形象:艺术体裁的修辞研究[M].桂林:广西师范大学出版社,2021).

198. *Ян Фэйюнь*. «Я вижу вас, когда вы спрашиваете об источнике» // Китайская академия искусств: «Десять лет китайской школы реалистической живописи». — Пекин: Издательство «Культура и искусство». 2014, — С. 37 (杨飞云.寻源问道之我见[A].中国艺术研究院，编.中国写实画派十年[C].北京:文化艺术出版社,2014.第 37 页).
199. *Andrews J.F.* Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979. – Berkeley: University of California Press, 1994.
200. *Clark J.* Modernities of Chinese Art. – Leiden: Brill, 2000.
201. *Gavrilin K., Gong Yuxiang*. The cityscape genre in oil painting during the republic of China (1912 – 1949) // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2024. — № 6. — С. 164–167.
202. *Lu P.* Chinese Socialist Realism and Its Influence from Soviet Art. – Beijing: People's Art Press, 2019.
203. *Sullivan M.* Art and Artists of Twentieth-Century China. – Berkeley: University of California Press, 1996.

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·格里戈里耶维齐·斯特罗加诺夫工艺美术大学）

以手稿形式提交

王海威

新中国肖像画中的现实主义：艺术演变问题研究（1949-2025）

专业：5.10.3 艺术类型

（造型与实用装饰艺术及建筑）

艺术学博士学位论文

第一卷

科研教师：

艺术学博士，教授

Kirill Nikolaevich Gavrilin

莫斯科 2026 年

目录

引言

第 1 章：新中国肖像画中的社会主义现实主义（1949－1966 年）

1.1 中华人民共和国成立初期肖像画中社会主义现实主义的起源

1.2 与苏联艺术文化的对话：新绘画流派的形成

第 2 章：中国现实主义肖像画的演变：从 “文化大革命” 时期的艺术准则到改革开放时期绘画流派的多元化

2.1 “文化大革命” 时期（1966-1976 年）受意识形态局限的肖像画

2.2 改革开放时期（1978－1999 年）的现实主义肖像画：从 “伤痕绘画” 到 “乡土写实绘画”

第 3 章：探索与实验：21 世纪现实主义肖像画的发展趋势与方向（2000-2025 年）

3.1 肖像画中的 “古典主义” 倾向

3.2 超现实主义、“玩世现实主义”、“表现性现实主义” 及其他肖像画流派：艺术语言更新的探索

结论

参考文献目录

插图目录

引言

在当代中国绘画中，肖像画是最受欢迎的体裁之一。研究新中国肖像画中的现实主义，对于理解文化与历史发展进程、构建现代艺术学理论体系具有重要意义。

在中国艺术史上，现实主义（广义而言）及社会主义现实主义创作方法始终占据重要地位，它映射了 20 世纪中国社会发生的历史变革、社会文化转型与政治发展进程。20 世纪下半叶中国肖像画的演变，与社会主义现实主义艺术方法紧密相关，也与绘画中社会主义制度的意识形态表达及核心价值观传播密不可分。

对这一领域的研究，不仅能够揭示中国文化遗产中的艺术潮流与社会趋势，帮助人们更深刻地把握中国艺术的独特特质与世界艺术的共性规律，还能为现代艺术学注入新的研究视角 —— 这些视角将助力学界在社会剧烈变革的背景下，更深入地理解现实主义的演变逻辑。中国知识分子对 “现实主义” 概念的解读，始终植根于中国传统具象绘画的语境之中。自欧洲文艺复兴时期起，西方绘画便以再现现实为核心特征，而中国传统具象绘画同样具备这一属性。从徐悲鸿（1895-1953）推动现实主义绘画发展，到 21 世纪初现实主义绘画走向繁荣，中国现实主义绘画的发展历程，堪称现实主义在中国艺术语境下 “本土化适应与创新性阐释” 的典型范例。20 世纪下半叶，中国画家受俄罗斯现实主义与社会主义现实主义的启发，创作了大量油画作品：这些作品或描绘日常生活场景，或定格历史关键瞬间，既突出社会主义意识形态的核心地位，也歌颂社会主流价值。直至 20

世纪 70 年代末至 80 年代初，中国现实主义绘画中才开始出现对社会现实的批判性表达。如今，以 “探索现实本质与人类心理” 为核心的当代艺术，充分展现了中国文化语境下现实主义的思想深度与形态多样性。

20 世纪 80 年代中期以后，尽管西方现代主义与后现代主义对中国艺术产生影响，艺术创作也呈现出多元化趋势，但现实主义作为一种创作方法，依然发挥着重要作用。这一时期，中国现实主义肖像画迎来了新的发展高峰 —— 那些在题材与主题中坚守现实主义精神的艺术创作不仅得以蓬勃发展，更取得了卓越成就。

纵观近百年来中国现实主义肖像画的兴起与发展历程，能够清晰梳理出其历史演进脉络：即从单一主导的现实主义模式，逐步向多极并存的现实主义模式转变。

本研究致力于探讨社会主义现实主义在中国现实主义艺术发展中的重要作用。当代中国的现实主义理论与马克思主义理论紧密相连，其在中国革命与社会主义建设中具有决定性意义。中国肖像画与现实主义艺术的演变，回应了中国社会的现实需求，服务于社会启蒙、民族革命、新中国社会主义建设以及新时期社会主义市场经济的形成等一系列目标。

本研究由引言、三章正文、结论、参考文献及含插图资料的附录构成。在引言部分，作者论证了研究主题的合理性与现实意义，分析了该主题在国内外的研究现状，明确了研究对象、研究目的、研究任务及所采用的研究方法，并阐述了本研究的创新之处。

研究主题的现实意义。在当代艺术形态多元化的时代背景下，以肖像画为切入点梳理中国现实主义的演变历程，是一项极具重要性的研究课题。现实主义理念所特有的表达形态，在中国艺术发展史上曾长期占据主流地位。中国现实主义在不同发展阶段，先后受到法国现实主义、俄罗斯批判现实主义与苏联社会主义现实主义的影响。20 至 21 世纪期间，伴随社会变革与新思想的涌现，中国现实主义的内在侧重点与内涵寓意也发生了相应转变。

20 世纪下半叶，受重大历史事件与社会变革的影响，中国肖像画领域的现实主义经历了显著的演变。在不同历史时期，现实主义艺术运动承担着各不相同的使命：1949 年中华人民共和国成立后，随着国家意识形态与政治路线的转变，欧洲古典现实主义的写实技法逐渐被苏联社会主义现实主义所取代；在革命浪潮与新中国建设初期，受苏联社会主义建设成就的启发，中国涌现出一批以英雄主义为核心特质的社会主义现实主义作品。20 世纪 50-60 年代新中国建设初期，中国油画界开始积极借鉴苏联美术学派的创作方法与表现手法。作为现实主义及社会主义现实主义油画的核心体裁，肖像画不仅深刻反映了时代精神，更成为该时期最具代表性的艺术表达形式之一 —— 其承载的使命与社会主义现实主义艺术的整体目标高度一致，包括传播革命思想、宣传社会主义建设理念、改革并完善落后的教育体系等。

然而，20 世纪 60 年代中至末期，“文化大革命” 时期极端庸俗化的创作模式，将带有浪漫主义色彩的社会主义现实主义异化为脱

离现实的 “伪现实主义”。这一阶段的绝大多数艺术作品以歌颂毛泽东为核心主题，几乎所有艺术家均参与此类创作；借助油画丰富的表现力，多数领袖肖像作品均采用现实主义风格创作。20 世纪 70 年代初，随着国家政策调整，文化艺术领域的管控有所松动，新老艺术家创作的肖像作品中，人物形象重新回归自然本色 —— 这一转变为中国现实主义艺术的进一步发展创造了诸多可能。此后，在新思想的推动下，中国艺术界逐渐衍生出多个以现实主义为根基的新流派，如伤痕绘画、乡土写实绘画、新古典主义、新生代、玩世现实主义、超级写实、观念写实等。

国内外研究现状。在梳理现实主义艺术发展历史语境的过程中，笔者对多部专著进行了分析，其中包括吕彭著作《中国现代艺术史》[1]、《20 世纪中国美术史学史》[2]、《20 世纪中国艺术史》[3]，陈瑞林所著《中国现代美术史教程》[4]，潘耀昌著《中国近代美术史》[潘耀昌. 中国近代美术史[M]. 北京：北京大学出版社，2009.]、范迪安著《中国当代美术——油画》[5]，范迪安著《中国当代美术——油画》[6]，刘淳著《中国油画史》[7]，陈履生著《新中国美术图史 1949-1966》[8]，王明贤、严善錞所著《新中国美术图史 1966-1976》[9]，李超著《中

[1] 吕澎. 中国现代美术史[M]. 杭州：中国美术学院出版社，2013.
[2] 吕彭. 20 世纪中国美术史学史[M]. 北京：北京大学出版社， 2007.
[3] 吕彭. 20 世纪中国艺术史[M]. 北京：新星出版社， 2013.
[4] 陈瑞林. 中国现代美术史教程[M]. 北京：人民美术出版社，2009.
[5] 潘耀昌. 中国近代美术史[M]. 北京：北京大学出版社，2009.
[6] 范迪安. 中国当代美术—油画[M]. 杭州：浙江人民美术出版社，2000.
[7] 刘淳. 中国油画史（增订版）[M]. 北京：中国青年出版社，2016.
[8] 陈履生. 新中国美术图史：1949-1966[M]. 北京：中国青年出版社, 2000.
[9] 王明贤、严善錞. 新中国美术图史：1966-1976[M]. 北京：中国青年出版社，2000.

国现代油画史》[10]， 李昌菊著《中国油画本土化百年 1900-2000》[11]，阮荣春、胡光华所著《中国近现代美术史》[12]，尚辉著《人民的艺术：中国革命美术史》[13]，赵力和余丁所著《中国油画五百年》[14]，邹跃进著《新中国美术史 1949-2000》[15]等。

本研究的史料基础还应包括吕澎所著《中国现代艺术史》与《20世纪中国美术史学史》，以及陈瑞林所著《中国现代美术史教程》和潘耀昌所著《中国现代艺术史》。这些著作从艺术发展史的角度，提供了可靠的史料依据。还需特别指出李超的专著《中国现代油画史》，其研究对象正是油画这一核心媒介。在该著作中，他系统梳理了 “西画运动”的历史背景，阐释了现实主义创作理念与写实造型手法在中国的引入、传播与发展过程，为研究现实主义在中国艺术中的引入与确立提供了至关重要的材料。李昌菊在其《中国油画本土化百年 1900-2000》一书中，探讨了中国对油画的学习与阐释问题。然而，该专著并非专门针对现实主义艺术的综合性研究。阮荣春和胡光华所著的《中国近现代美术史》第三编《现实主义美术的鼎盛（1937-1949）》中指出，“抗战的时代要求刺激了宣传艺术的发展，进而为现实主义美术创作了环境和气候”，并认为“美术救国运动与现实主义结伴而生”，现实主义美术是抗战现实的必然选择。

尚辉所著《人民的艺术：中国革命美术史》，从中国共产党领导

10 李超. 中国现代油画史[M]. 上海：上海书画出版社，2007.
11 李昌菊. 中国油画本土化百年（1900-2000）[M]. 北京：人民出版社，2017.
12 阮荣春、胡光华. 中国近现代美术史[M]. 天津：天津人民美术出版社，2005.
13 尚辉. 人民的艺术：中国革命美术史[M]. 石家庄：河北美术出版社，2021.
14 赵力，余丁. 中国油画五百年（套装 1-5 卷）[M]. 长沙：湖南美术出版社, 2014.
15 邹跃进. 新中国美术史：1949-2000[M]. 长沙：湖南美术出版社，2002.

下的革命艺术史的历史演进视角，揭示并将 20 世纪中国现实主义创作理念的确立过程与社会实践紧密联系起来。

这类著作还有郑工所著《演进与运动——中国美术的现代化》[16]，潘公凯所著《中国现代美术之路》[17]，鲁虹所著《中国当代艺术史 1978-2018》[18]，高名潞所著《中国当代美术史》[19]等。

此外，还有一批聚焦特定历史时期中国现实主义美术的研究成果值得关注，具体包括：黄宗贤所著《大患难时代的抉择——抗战时期大后方美术研究》[20]，汪洋所著《艺术与时代的选择——从美术革命到革命美术》[21]，朱沙所著《苏联美术与新中国油画》[22]，马遥所著《中俄当代高等美术教育比较研究》[23]等。

黄宗贤在其著作《大患难时代的抉择 —— 抗战时期大后方美术研究》中，正是从艺术学视角深入揭示了抗日战争时期中国后方艺术的特征与文化内涵，展现了战争对中国艺术发展坐标体系的深远影响；同时，他还深入分析了战争给艺术家内心及其创作理念带来的种种转变，并提出 “新现实主义” 概念 —— 将其作为文学与艺术在战时背景下回应时代挑战的一种视角。

汪洋在其著作《艺术与时代的选择 —— 从美术革命到革命美术》中强调，现实主义艺术在中国的传播与发展，离不开中国特定的

16 郑工. 激进与运动：中国美术的现代[M]. 桂林：广西美术出版社，2002.
17 潘公凯. 中国现代美术之路[M]. 北京：北京大学出版社，2012.
18 鲁虹. 中国当代艺术史 1978-2018[M]. 石家庄：河北美术出版社，2021.
19 高名潞. 中国当代美术史[M]. 上海：上海大学出版社，2021.
20 黄宗贤. 大患难时代的抉择——抗战时期大后方美术研究[M]. 重庆：重庆出版社，2000.
21 汪洋. 艺术与时代的选择——从美术革命到革命美术[M]. 杭州：浙江美术出版社，2011.
22 朱沙. 苏联美术与新中国油画[M]. 南京：东南大学出版社，2013.
23 马遥. 中俄当代高等美术教育比较研究[M]. 北京：高等教育出版社，2015.

社会现实与政治需求；但该书的研究时限主要集中在新中国成立之前。

朱沙在其研究著作《苏联美术与新中国油画》中，重点探讨了苏联艺术在新中国的传播与发展，并指出苏联社会主义现实主义创作方法对新中国艺术产生了深远影响。

此外，还需重点提及一批聚焦俄罗斯及苏联美术的研究著作，具体包括：奚静之所著《俄罗斯美术史》[24]、《俄罗斯苏联美术史》[25]，胡建城所著《俄罗斯艺术》[26]，任光宣所著《俄罗斯艺术史》[27]，于润生所著《俄罗斯的形象：艺术体裁的修辞研究》[28]，高莽所著《俄罗斯美术随笔》[29]，邸立丰所著《列宾美术学院与俄罗斯艺术》[30]，孙韬所著《美能拯救世界：梅利尼科夫与俄罗斯美术》[31]，全山石所著《俄罗斯经典绘画 ——100 幅俄罗斯肖像画》[32]等。

上文提及的这批著作多为专题研究或艺术家个人作品集，未能完整呈现俄罗斯及苏联绘画的整体发展全貌；同时，它们的研究重心主要集中于巡回展览画派所代表的批判现实主义领域，而对 20 世纪 30 至 80 年代的社会主义现实主义绘画涉猎相对较少。

在国外学者关于 20 世纪中国现实主义艺术的研究中，英国牛津大学院士迈克尔·苏立文所著《20 世纪中国艺术与艺术家》[33]，尤为

---

24 奚静之. 俄罗斯美术史[M]. 沈阳：辽宁美术出版社，2019.
25 奚静之. 俄罗斯苏联美术史[M]. 天津：天津人民美术出版社，2000.
26 胡建城. 俄罗斯艺术[M]. 石家庄：河北教育出版社，2003.
27 任光宣. 俄罗斯艺术史[M]. 北京：北京大学出版社，1900.
28 于润生. 俄罗斯的形象：艺术体裁的修辞研究[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2021.
29 高莽. 俄罗斯美术随笔[M]. 北京：人民文学出版社，2005.
30 邸立丰. 列宾美术学院与俄罗斯艺术[M]. 沈阳：辽宁出版社，2013.
31 孙韬. 美能拯救世界：梅利尼科夫与俄罗斯美术[M]. 北京：人民美术出版社，2013.
32 全山石. 俄罗斯经典绘画——100 幅俄罗斯肖画[M]. 济南：山东美术出版社，2010.
33 迈克尔·苏立文. 20 世纪中国艺术与艺术家[M].陈卫和,钱岗南译,上海:上海人民美术出版社,2013.第 12 页.

重要 —— 该书是西方世界研究 20 世纪中国艺术最具权威性与影响力的著作。 迈克尔·苏立文本身是 20 世纪中国艺术发展的亲历者，同时也是最早且始终坚持向西方世界系统介绍中国当代艺术的研究者。此外，美国著名的中国现代美术史学家安雅兰在其著作《中华人民共和国的艺术家与政治》中，从政治话语视角分析了中国共产党如何对中国传统绘画进行革新，以推动现实主义在艺术领域的落地与发展。

国内硕士、博士学位论文中，尚未有以《新中国肖像画中的现实主义：艺术演变问题研究（1949-2025）》为主题的研究。现有学术文献中，对该主题的针对性与全面性分析仍存在空白；而本论文所探讨的具体问题，尚未被其他研究者充分阐释，仍需进一步深入探讨与完善 —— 因此，该主题的学术梳理与理论探索仍存在较大空间与必要性。

笔者在梳理中国油画肖像画发展脉络的过程中发现：尽管肖像画领域涌现出诸多优秀艺术家及作品，但专门研究中国油画肖像画发展的著作仍较为匮乏；同时，关于中国肖像画的艺术风格、流派、创作方法，以及展览平台与独立艺术空间的研究与讨论，也相对不足。

研究对象是新中国肖像画（1949-2025 年）。

研究的主题是新中国肖像画中作为艺术流派的现实主义，具体包括该流派的核心艺术特征、核心主题特征，以及在历史与社会语境中影响其发展的各类关键因素。

本研究的目的是明确并分析影响新中国肖像画中现实主义发展

的核心因素，揭示该艺术流派作品的主要艺术特征与主题特征，同时评估这些作品在民族认同构建过程中的社会文化价值。

为实现本研究目的，完成了以下**研究任务：**

1. 明确推动新中国肖像画中现实主义发展的历史与社会前提条件，以及相关核心历史与社会事件；

2. 梳理对新中国肖像画中现实主义发展产生促进作用的主要艺术思潮与流派；

3. 分析现实主义肖像画领域代表性中国艺术家的创作实践及其核心作品；

4. 探究国家政策对社会主义现实主义发展的影响；

5. 对比中国肖像画中的现实主义与苏联艺术中的现实主义，揭示二者的异同；同时评估西方现实主义及其他外国艺术流派对中国肖像画的影响，并分析外来艺术元素在中国的适配与融合过程；

6. 考察中国肖像画在风格与技法上的演变，明确其发展的核心阶段与趋势；

7. 探讨现实主义肖像画对当代中国艺术与文化的意义，及其在民族认同构建中的作用。

研究的地理与时间范围。

时间范围：新中国成立初期（1949－1966 年）;“文化大革命”时期（1966－1976 年）;转型发展时期（1976 年至今）。地理范围：中华人民共和国。

研究方法与理论方法论基础。

研究方法的选择由研究对象的特殊性、研究素材基础、研究目的及研究任务共同决定。本论文以综合性研究方法为核心支撑，该方法具有跨学科属性，融合了一系列独立的分析方法，其中亦包含艺术学领域的传统研究方法，具体如下：

本研究具体采用以下研究方法：

1. 历史研究法：本研究针对新中国现实主义肖像画形成时期展开全面、系统、深入且整体性的专题研究，此类研究在国内学术界尚未形成充分覆盖，历史研究法为梳理该时期艺术发展脉络、还原历史语境提供了核心支撑。

2. 形式风格分析法：以新中国不同时期具有代表性的现实主义肖像画作品为分析起点，结合经典艺术史的典型语境，对作品所蕴含的符号意义进行解读，重点剖析作品在形式语言（如构图、色彩、笔触）与风格特征上的时代性表达。

3. 图像学与图像志研究法：通过对新中国现实主义肖像画的图像志分析，梳理作品的外在表现内容（如人物形象、场景设定），挖掘其独特的艺术特征（如造型手法、审美倾向），并进一步阐释作品背后的文化内涵（如时代精神、价值取向），实现从 “图像描述” 到 “文化解读” 的递进。

4. 文献研究法（史料梳理法）：通过研读相关历史文献与资料（包括国内外专著、期刊论文、学位论文及艺术画册等），对与研究主题相关的信息进行收集、甄别与系统整理，为肖像画作品分析提供史料依据与理论支撑，确保研究的严谨性。

5. 比较研究法：针对新中国成立后的现实主义肖像画，从多个维度展开比较分析：包括不同描绘对象（如领袖、工农兵、知识分子）的差异，不同艺术风格与流派（如传统现实主义、社会主义现实主义）的特征对比，不同艺术家的创作个性差异，以及不同绘画材料与艺术表现语言的运用区别，通过对比凸显现实主义肖像画的多样性与发展规律。

6. 博物馆文献研究法—— 此法旨在对中国及其他国家博物馆馆藏的新中国肖像油画这一宏大艺术遗产进行系统梳理。

待答辩科学观点:

1. 现实主义的美学理念于 20 世纪上半叶传入中国，其传播契机源于中国对俄罗斯及西欧油画的关注与借鉴；20 世纪下半叶，在中国革命进程及新中国成立后的建设时期，中国现实主义艺术转向以苏联社会主义现实主义为核心参照，1949－1966 年间，该创作方法成为肖像画领域的主导范式。

2. 新中国油画新流派的形成，始终与苏联艺术文化保持对话互动：俄罗斯及苏联绘画（含肖像画领域）成为新中国油画创作的主要参照样本，其艺术理念与技法体系对中国现实主义肖像画的本土化建构起到关键引导作用。

3. 1966－1976 年 “文化大革命” 时期的肖像画作品，虽采用现实主义技法，但多塑造脱离社会现实的理想化英雄形象；“文化大革命” 结束后，这一时期的艺术规范（如过度政治化的创作范式）受到深刻批判，为后续现实主义的多元发展扫清障碍。

4. 1978－1999 年改革开放时期的现实主义肖像画，突破了“文化大革命” 时期的意识形态与艺术表达局限；其进一步演进的重要标志是 “伤痕绘画” 与 “乡土写实绘画” 两大现实主义分支的形成，二者分别从历史反思与民生关注视角拓展了肖像画的创作维度。

5. 21 世纪初的中国油画领域，艺术探索与实验成为主流趋势，这一趋势直接决定了肖像画领域现实主义的核心发展方向：艺术语言的革新催生了新古典主义、超写实主义、玩世现实主义、表现性现实主义等新现实主义分支，使当代中国现实主义肖像画呈现出多元共生的格局。

研究成果鉴定与发表情况，研究成果已通过鉴定，并在六篇文章中证实了其科学可靠性，这些文章阐述了本论文的主要观点。其中四篇文章发表在俄罗斯联邦教育与科学部高等认证委员会（BAK）《同行评审学术出版物目录》收录的期刊上。论文的个别章节还在四次国际学术会议上以报告形式进行了展示。

研究的创新性。本研究的创新点在于，系统地揭示了不同历史时期中国油画肖像画的典型特征，并以最具代表性艺术家的创作为案例，清晰地追溯了这一画种在过去 70 多年间的完整演变脉络。本研究将在与苏联艺术文化互动中形成的社会主义现实主义理念，置于中国现实主义自身的演进脉络中进行了深入分析。研究表明，这并非是对艺术形式的简单模仿，而是在充分考量民族艺术特质的基础上，创造一种全新的艺术语言。创新性地分析了 21 世纪中国肖像油画的最新趋

势和发展方向，为理解当代中国艺术提供了新的视角。

论文结构。 论文的结构和篇幅由研究目标和任务决定。论文包括引言、三章正文、结论、参考文献和插图附录。

第 1 章：新中国肖像画中的社会主义现实主义（1949 -1966 年）

1.1 中华人民共和国成立初期肖像画中社会主义现实主义的起源

“现实主义”(«Réalisme»)概念最早于 19 世纪 30 至 70 年代在法国兴起，取代了新古典主义与浪漫主义的主导地位。在艺术史上，现实主义已发展成为一个成熟且内涵深厚的艺术流派。1848 年法国革命后，“现实主义” 这一术语首次在法国被正式使用。古斯塔夫·库尔贝、奥诺雷·杜米埃、让 - 弗朗索瓦·米勒的创作，被视为该流派早期发展阶段的典型代表。正如著名现实主义的理论家儒勒·尚弗勒里在其 1855 年出版的《现实主义宣言》中所言，“现实主义就其本质来说是民主的艺术。”[34] 以古斯塔夫·库尔贝为代表的现实主义艺术家，既反对新古典主义，也抵制追求抽象理想的浪漫主义。他们认为，现实生活本身就是最适宜的创作题材来源，无需刻意修饰。现实主义艺术家致力于展现当代生活，刻画社会底层民众的形象。20 世纪，现实主义作为一种美学理念传入中国。其传入不仅得益于西方科学、艺术、宗教及哲学思想在东方的传播，更源于中国社会自身的内在需求。在中国，现实主义并非一成不变的文化概念：新的社会思潮与美学理论不断赋予其新的内涵。

---

[34] 钱景长.中国大百科全书·美术卷[M].北京: 中国大百科全书出版社, 1990.

奚静之（1935- ）是最早赴苏联研习艺术理论的学者之一，她曾在文章中探讨现实主义与写实主义之间的差异，并从创作方法与表现手法的角度对这两个概念进行了区分。关于现实主义，她写道：“一切艺术作品，无论其题材、技法和风格如何，只要能够满足人们精神生活的需求，鼓舞人们去奋斗，唤起健康的审美情趣与关注，这样的作品就都具有现实主义精神，都应归属于现实主义艺术的范畴……与现实主义创作方法并存的还有浪漫主义创作方法，但浪漫主义创作方法也应当具有现实主义精神。”[35] 由此可见，奚静之的表述以较为宽泛的标准界定现实主义的范畴，不将其局限于作品在表现技法层面的写实性，而是更注重艺术家作品中所蕴含的精神性。

现实主义美学思想在中国的出现，可追溯至 20 世纪上半叶 —— 彼时中国最具前瞻性的学者与艺术研究者开始投身西洋油画的研究。中国最早的 “写实性”艺术理念，由中国共产党创始人之一、首任总书记，同时也是辛亥革命与 “五四运动” 领袖的革命家、政治家、哲学家陈独秀（1879-1942）提出。陈独秀主张借鉴西方绘画的“写实精神”来改良中国绘画。他为中国文化与艺术指明了一条新的发展路径 —— 这条路径正是欧洲文学曾走过的道路：从古典主义、浪漫主义走向写实主义。他的观点，是 20 世纪中国首次对 “写实主义” 概念进行的阐释。尽管受历史条件所限，他对写实主义的解读在 “角色定位” 与 “核心目标” 上，与当代对写实主义的认知存在显著差异，但其提出的中国艺术写实主义理念，仍具有深刻的

[35] 奚静之.现实主义,写实主义及其他[J]//期刊《美术研究》,1979 ,No.2.第 33 页.

启蒙意义。陈独秀明确指出：“画家也必须用写实主义，才能够发挥自己的天才，画自己的画，不落古人的窠臼。”[36] 改革开放带来的思想解放和教育普及，为中国艺术界深入探讨现实主义提供了契机。一场关于现实主义的重要讨论在《美术》杂志展开：胡德智在 1980 年发表的文章《任何一条通往真理的途径都不该被忽视 —— 只有现实主义精神是永恒的》[37]。栗宪庭在 1981 年发表的文章《现实主义不是唯一正确的途径》[38]。毛时安在 1982 年发表的文章《现实主义和现代主义 —— 关于创作方法百花齐放的探讨》[39]。 吴丰甲在 1982 年发表的文章《现实主义小议 —— 兼评苏联有关现实主义的理论》[40]等文章。阐述了作者对现实主义创作方法的理解。这场围绕现实主义的讨论，对于在中国语境下明确 “现实主义” 概念的具体内涵具有重要意义。

在中国油画现实主义艺术领域，徐悲鸿（1895-1953）无疑是核心人物。他是将西方现实主义绘画理念和方法引入中国的先驱之一，其在社会主义现实主义在中国的出现与发展过程中扮演了至关重要的角色。他在社会主义现实主义在中国的出现与发展过程中，发挥了尤为重要的作用。在欧洲求学期间，徐悲鸿致力于掌握西方的写实主义方法，旨在丰富并改进中国绘画。他批判现代主义，呼吁在中国艺术中发展写实主义，认为中国绘画应当通过掌握现写实主义的方法来

---

36 陈独秀.陈独秀著作选[M].上海:上海人民出版社,1984，第 1 卷.第 156 页.
37 胡德智.任何一条通往真理的途径都不该被忽视——只有现实主义精神是永恒的[J]//期刊《美术》1980,No.07.第 40-43 页.
38 栗宪庭.现实主义不是唯一正确的途径[J]//期刊《美术》,1981,No.02.第 46-47 页.
39 毛时安.现实主义和现代主义-关于创作方法百花齐放的探讨[J]//期刊《美术》,1982,No.01.第 23-24 页.
40 吴丰甲.现实主义小议--兼评苏联有关现实主义的理论[J]//期刊《美术》,1982,No.08.第 20-24 页.

实现革新。回到中国后，他积极宣传写实主义，并传授其技法。凭借对中国和西方艺术的深刻理解，他成为 20 世纪影响中国绘画最重要的人物之一。在创作中，他将西方精湛的写实主义表现技法与中国传统绘画相结合，为中国艺术的革新与发展开辟了新的道路。1926 年，徐悲鸿赴海外求学后归国，随即发表文章，强调写实创作方法在当时艺术教育与绘画实践中的重要作用。他在文中指出:“欲振中国之艺术，表现中国之艺术，必须重倡吾国美术之古典主义，如尊宋人尚繁密平等，画材不专上山水。 欲救目前之弊，必采欧洲之写实主义。[41]”徐悲鸿所构建的绘画体系，除吸纳当时学院派代表人物的理念外，还融合了阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer）、古斯塔夫·库尔贝（Gustav Courbet）、提香（Titian）、阿道夫·冯·门采尔（Adolf von Menzel）等西方绘画大师的思想。其油画作品以精准的人体解剖结构为显著特征，这一特点正是欧洲古典绘画的典型标志。他的油画作品以精确的人体解剖结构为特征，这正是欧洲古典绘画的典型特点。与此同时，他的作品中还蕴含着一种宁静、内敛、精致的东方意境，这种意境不同于西方油画所特有的那种强烈而饱满的情感表达。因此，得益于当时那些研究和传播西方油画的先锋艺术家与理论家的贡献，现实主义美学在 20 世纪上半叶的中国得到了显著的体现。

在革命时期与新中国成立初期，中国社会主义现实主义风格的作品开始涌现，且大多带有英雄主义色彩。社会主义现实主义（简称“苏式现实主义”）在 1949 年中华人民共和国成立后的初创阶段，成为

[41] 王震,徐伯阳.徐悲鸿艺术文集[M].银川:宁夏人民出版社,1994.第 51 页.

了肖像油画领域的主流创作风格。这一艺术流派并非简单照搬苏联的创作范式，而是将其与中国传统美学原则相融合。中国肖像油画领域中社会主义现实主义的发展源头，涵盖了思想理论根基、美术教学方法以及知名艺术家的创作实践这三个核心维度。

由徐悲鸿普及的欧洲欧洲古典主义写实技法，逐渐被苏联现实主义所取代。徐悲鸿始终倡导在艺术中运用写实主义技巧，他认为这能消除中国绘画中的无对象性与抽象性。他坚信，当时中国绘画的革新与现代化，关键在于吸收西方写实主义的技法与理念。徐悲鸿认为，运用写实主义手法描绘人民生活，是纠正当时中国绘画弊病的有效途径。回国后，他在中央大学艺术系开始教授写实油画，将 “以写实主义完善中国绘画” 的理念付诸实践。徐悲鸿在留学期间的创作以肖像画为主，而回国后的作品则更多地采用历史题材。在他留学期间创作的肖像作品中，应当提及《女肖像》（图 1）、《老妇》（图 2）、《自画像》（图 3）、《自画像 3》（图 4）、《老人像》（图 5）、《抚猫人像》（图 6）、《蜜月》（图 7）、《箫声》（图 8）等。回到中国后，他创作了肖像画《张璁肖像》（图 9）、《孙多慈像》（图 10）以及《徐悲鸿夫人像》（图 11）等作品。

在徐悲鸿早期的艺术理念中，写实主义被视为西方造型艺术中最先进的技法。写实主义在 “新文化运动” 时期（1911-1920 年）传入中国。然而，到了后期，徐悲鸿逐渐意识到，写实主义并非局限于技法，更是一种更具广度的观察现实的方式。他开始主张，写实主义的核心不仅在于 “再现” 这一行为本身，更在于其聚焦的审美对象

—— 即被再现的真实事物或题材。换言之，徐悲鸿最初从欧洲带回的，仅仅是写实主义的技法与表现手法，而非其核心创作理念。这种艺术认知的转变，发生在日本侵华战争爆发后，他接触到苏联现实主义绘画艺术之后。1933 年，徐悲鸿出访苏联并参与艺术展览后，深受苏联新兴的社会制度及社会主义现实主义绘画理念的启发。回到中国后，徐悲鸿开始积极推广苏联艺术中的社会主义现实主义（理念与方法）。在此之后他创作了具有现实主义精神的肖像画作品《放下你的鞭子》（图 12）。1948 年，徐悲鸿再次访问苏联，他高度评价了苏联油画中的社会主义现实主义。正是在这种展现美好现实、歌颂英雄的苏联社会主义现实主义的影响下，他创作了肖像画《骑兵英雄》（图 13）。“以写实风格为代表的现实主义油画逐渐蔚成气象，特别是以徐悲鸿为代表的油画家在大尺幅的作品中表达了一种思考现实关注人生的精神内涵，引起了社会的广泛的共鸣，为现实主义油画在中国的落地生根做出了贡献。”[42] 在中华人民共和国时期，徐悲鸿担任北京中央美术学院院长和中国文学艺术界联合会主席。早在徐悲鸿之前，写实主义就已由其同时代人李铁夫、李叔同，以及清代宫廷画家和传教士（如郎世宁 Giuseppe Castiglione、王致诚 Jean-Denis Attiret）传入中国，他们创作了许多写实风格的油画作品。然而，徐悲鸿的贡献在于，他通过写实的形式捍卫了现实主义的理想，并创作了将中国现实主义与西方油画技法相结合的作品。中国现实主义风格、富含情感内涵的主题性绘画的发展与他的创作相关。徐悲鸿将现实主

[42] 靳尚谊.现实主义与中国油画主流[J]//期刊《美术》1995,No.4.第 12-14 页.

义的创作思想与写实油画的语言和技法有机地结合起来，创作出具有时代感和中国民族特色的作品。徐悲鸿在法国留学期间，写实油画在欧洲已不再流行，但社会主义苏联在绘画实践上的成就使他充满信心并深受鼓舞。徐悲鸿曾两次出访苏联，对苏联艺术家的写实风格油画作品推崇备至。1934 年在欧洲成功举办展览后，他收到由薇拉·穆希娜（В. И. Мухиной）发出的邀请，当时穆希娜正在巴黎筹备展览。徐悲鸿遂前往苏联协助组织展会，苏联新兴的社会制度与现实主义艺术，为徐悲鸿带来了深刻启发。返回中国后，他开始积极向中国受众介绍苏联写实主义艺术。他在文章中写道:“俄罗斯艺术学派规模宏大，设备精良，不亚于英国、法国、意大利或德国的学派。而且，似乎它还超过了它们所有。”[43]

1936 年，徐悲鸿在其《苏联艺术史序言》中高度评价了苏联艺术所体现的俄罗斯民族精神。他指出，这种精神体现在〞坚守伦理规范的坚定不移、生活的智慧、追求真理的勇气与执着，以及细腻的感受力〞等独特品质上。徐悲鸿认为，“在现实主义和社会主义现实主义的传播与接受过程中，正是以彼罗夫为代表的现实主义艺术家，启发了包括列宾、苏里科夫、谢洛夫和列维坦在内的众多艺术天才。”[44] 1949 年，时任中国美术家协会主席的徐悲鸿先生，以中国文艺工作者代表团再度赴苏访问。当时的苏联，不仅在伟大卫国战争中取得决定性胜利，更在战后国家建设领域取得瞩目成就，国际地位空前提升。在此背景下，徐悲鸿对苏联社会主义制度的认同，进一步延伸至对苏

[43] 徐悲鸿.徐悲鸿文集.上海: 上海画报出版社, 2005.
[44] 王震.徐悲鸿文集[M].上海:上海画报出版社, 2005, 第 84 页.

联绘画艺术的深度认可。他在其《关于在苏联和捷克斯洛伐克参观美术的简要报告》一文中，他对苏联艺术作出如下评价：“这里正经历着造型艺术的繁荣，可与 60 年前的法国相媲美。恐怕当今世界上没有任何一个国家能与苏联相比。”″这里的艺术家们拥有极高的技术水平，同时马克思列宁主义思想已深深植根于他们心中。所有艺术家都坚定地追求社会主义的崇高理想，这无疑引领他们走向成功。”[45] 徐悲鸿以苏联为榜样，确立了革新中国绘画的目标。他对苏联绘画的热爱，以及因俄罗斯和苏联绘画的卓越成就而受到的鼓舞，是由包括历史背景和中国命运在内的多种因素共同决定的。

由于写实绘画符合徐悲鸿所追求的理想，当时苏联现实主义及社会主义现实主义绘画正处于蓬勃发展的鼎盛阶段，因此对苏联艺术经验的借鉴与徐悲鸿所秉持的写实主义美学主张形成内在统一。与此同时，这一艺术选择亦与当时中国的国家意识形态导向及政治发展趋势相适应。在此背景下，依托徐悲鸿在文艺界的特殊地位及其在政府层面所获得的高度认可与支持，写实主义及社会主义现实主义绘画不仅得以在中国稳固扎根，更在此后的艺术实践中结出丰硕成果。

当时另一位知名的写实主义艺术家，是徐悲鸿的弟子吕斯百（1905－1973）。他同样在巴黎接受教育，承袭学院派绘画传统。1931 年，吕斯百考入巴黎高等美术学院安德烈·德朗贝兹（André Devambez）工作室，后转入里昂国立美术学校继续深造，1934 年毕业，系统掌握了写实主义油画技法。回国后，吕斯百起初在中央大学

[45] 王震.徐悲鸿文集[M].上海:上海画报出版社, 2005, 第 146-148 页.

任教，后调任西北师范大学，20 世纪 50 年代再度定居南京。他坚定拥护学院派美术教育理念，积极捍卫徐悲鸿倡导的写实主义教学体系。在创作上，他秉持写实主义创作方法，以之歌颂普通劳动者。其作品《四川农民》（图 14）与《母亲肖像》（图 15）曾在莫斯科举办的中国绘画展上展出。吕斯百对中国写实主义油画发展的贡献不容忽视。他技法的风格与徐悲鸿的古典写实技法有所区别。他在油画创作中，融合了库尔贝的现实主义、前印象派元素，以及塞尚等后印象派艺术家的形式探索成果。

还需提及另一位中国知名现实主义艺术家 —— 颜文樑（1893－1988）。他是少数全身心投入西方绘画研究的中国艺术家之一，为中国现实主义创作方法及古典写实绘画的发展作出了卓越贡献。颜文樑创办了苏州美术专科学校（简称 “苏州美专”），该校后来成为中国规模较大的艺术教育机构。他从欧洲带回 500 件石膏像与 1 万余册书籍，这一举措使苏州美专成为当时中国艺术教育领域的领军者。他的实践为现实主义的普及及欧洲古典艺术的研究奠定了坚实基础。此后，颜文樑还在中华全国美术家协会任职。在推动中国油画发展与现代艺术教育进程中，颜文樑发挥了关键作用 —— 他成功将民族精神与欧洲绘画技法相融合。

尽管徐悲鸿、吕斯百与颜文樑深入研究西方学院派传统，娴熟掌握了写实主义油画技法，但受特定时代局限与个人艺术特质影响，他们的艺术并未完全实现 “成熟的现实主义”。徐悲鸿在晚年曾坦言：“我虽提倡写实主义二十余年，但未能接近大众。”他们的创作未能

充分兼顾中国绘画发展的历史维度：若要实现中国绘画的革新，需要创作出这样的作品 —— 既要在技法层面具备写实性，又要以普通民众的生活为题材，且创作理念需以 “为人民谋福祉” 为导向。这类作品才能契合中国社会的历史需求与现实要求，被广大民众理解和接受。而这，正是他们毕生努力追寻的艺术使命。得益于他们的“开拓性铺路”、对写实主义的推广及后续实践，中国现实主义绘画在社会变革时期取得了显著成就。倘若没有徐悲鸿等艺术家的艺术探索，中国现实主义油画便无从发展，如今各类艺术流派与方向蓬勃共生的创作多元格局，也难以形成。

20 世纪初，中国写实性绘画的艺术开拓者们聚焦于对现实的描绘，积极引入欧洲绘画技法。然而，他们对 “现实主义精神” 的关注相对不足，也未能将其与中国社会现实深度结合 —— 因为当时的核心思想是 “思想启蒙”。随着中国传统艺术的逐步变革与社会环境的持续变化，人们逐渐意识到：艺术应当反映真实生活与社会变革。这一认知引发了一场艺术界的讨论，其核心议题可概括为：艺术应 “为人民” 还是 “为艺术而艺术”？“左翼艺术” 的兴起与抗日救亡运动的开展，让中国艺术开始深度介入社会现实。例如，展现抗日战争的残酷性，成为当时艺术创作新的历史使命。而抗日救亡的时代诉求与 “五四运动” 的革命理念，最终融入艺术实践 —— 这不仅为中国现实主义艺术赋予了民族特质，更推动其迈入新的发展阶段。

当中国油画界围绕现实主义与现代主义的分歧展开论争时，苏联正兴起一场旨在推动现实主义革新的艺术运动。苏联将社会主义现实

主义确立为官方创作理念后，这一理念通过鲁迅（1881-1936）、徐悲鸿等艺术家的创作实践，以及周扬（1908-1989）、瞿秋白（1899-1935）所代表的左翼文艺团体的宣传推广，逐步传入中国。

俄罗斯和苏联绘画之所以成为新中国油画的主要典范，不仅因为 1950 年代国家的介入或对其他绘画风格的压制，更重要的是早在 1930 年代，它们的卓越成就就已经获得了中国艺术界的认可。中国的文学艺术界在 20-30 年代就开始关注和引进俄罗斯及苏联的思想，这在郭沫若和鲁迅的作品中得到了体现。瞿秋白也积极宣传俄罗斯和苏联的文学思想。其中，时任中共中央宣传部副部长的周扬成为了社会主义现实主义方法的主要倡导者。

20 世纪 30 年代，鲁迅将俄罗斯和苏联的艺术介绍给中国公众，尽管这种接触主要局限于苏联版画。他是最早主张在中国学习和借鉴俄罗斯及苏联革命现实主义美术方法的人之一。在 1930 年 2 月 25 日发表的《新俄画选》一文中，鲁迅介绍了苏联艺术及其发展历史，指出了它与欧洲艺术的区别，并提及了后来在中国广受欢迎的俄罗斯巡回展览画派。鲁迅客观地介绍和分析了当时俄罗斯艺术的状况，对俄罗斯的现代主义艺术持包容态度，同时高度评价了现实主义的表现方法及其创作思想。当年，在上海举办苏联革命美术展览期间，鲁迅提供了自己收藏的艺术作品用于展出。包括许幸之（中国左翼美术家联盟核心成员）在内的展览发起者（多为艺术家）共同发表宣言，提出 “艺术是新的阶级的战斗武器” 的口号，并批判了那些漠视底层民众苦难的艺术家。这场得到鲁迅支持的展览，引发了广泛的社会关

注。1936 年在上海开幕的《苏联版画展》时，鲁迅指出：“真挚而不固执，魅力却不淫艳，愉快而不狂欢，有力却不粗鲁，对苏联美术不步欧洲艺术的后尘的独创性大为赞赏。”[46] 这次得到鲁迅支持的展览引起了广泛的社会关注。鲁迅主张借鉴苏联革命现实主义来革新当时较为保守的中国艺术。由于鲁迅的积极倡导，苏联的革命现实主义绘画在中国逐渐流行起来，对中国现代美术的发展产生了深远影响。

另一位著名的艺术家、共产主义者和政论家瞿秋白，在第一次旅居苏维埃俄国期间（1921-1922 年）生活了两年。他所著的关于这个年轻的苏维埃共和国以及与列宁会面的书籍，充满了对社会主义胜利的坚定信念，以及对建设新社会的苏联人民的热情赞颂。他从苏俄回国后，创办了中国共产党第一张日报——《热血日报》，为马克思主义在中国的传播、为党的思想理论建设作出了开创性的贡献。瞿秋白作为一位敏锐的艺术家和思想家，其作品至今仍保持着重要的美学和认知价值。特别是，值得一提的是他的文集《现实——马克思主义理论论文集》。瞿秋白是中国共产党早期的创始人与领导人之一，并曾两次担任中共中央总书记（1927 年 7 月至 1928 年 7 月，以及 1930 年 9 月至 1931 年 1 月）。1931—1932 年间，瞿秋白积极宣传苏联的无产阶级文艺思想。1931 至 1932 年间，瞿秋白积极宣传苏联的无产阶级文艺思想。他在将俄罗斯古典文学和苏联文学在中国普及方面作出了显著贡献 —— 撰写了《关于普希金的〈别尔金小说集〉》（1920 年）、《十月革命前的俄国文学》（1927 年）等文章；

[46] 周建夫,等.外国黑白木刻[M].天津:天津人民美术出版社,1979.第 38 页.

翻译了 A. C. 普希金、H. B. 果戈理、M. Ю. 莱蒙托夫、Ф. И. 丘特切夫、Л. H. 托尔斯泰、A. П. 契诃夫、M. 高尔基、A. B. 卢那察尔斯基、Д. 别德内依、Ф. B. 格拉德科夫、П. A. 巴甫连科等作家的作品。瞿秋白在其著作《苏维埃文化革命宣言》中，提出了在苏联创建革命大众文艺与革命大众文学的主张。他还撰写了《文艺的自由和文学家的不自由》一文，文中坚决主张遵循列宁主义的文学党性原则。尤为重要的是，他在文中明确写道：“艺术一方面反映生活，另一方面也还是生活的一部分。艺术…也还是社会斗争和阶级斗争的一部分实际行动，表现并且转变意识形态的一种武器。”[47] 瞿秋白的译著与论著，成为中国了解苏联无产阶级文学和艺术观念的重要信息来源。他的这一系列实践，极大地推动了中国理解与阐释马克思主义美学的进程，为苏联社会主义现实主义文艺理论在中国的传播奠定了基础。

中国文学评论家、文学史家、政论家和翻译家，中国左翼作家联盟的领导人周扬，对社会主义现实主义在苏联早期取得的成就深受鼓舞。1933 年 9 月，他在《文学》杂志上发表了《十五周年的苏联文学》一文，宣称：“苏联的社会主义现实主义，和红色革命的浪漫主义，在文学的方法论上展开了一个新的阶段。”[48] 周扬在这篇文章中明确强调艺术的特殊性，主张尊重艺术创作自身的规律，反对在文艺实践中过度凸显政治意识、以致忽视艺术创作特殊规律的倾向。由于当时的中国实际情况，社会主义现实主义艺术在中国的发展条件尚未成熟。周扬认为：“社会主义的写实主义与革命的浪漫主义相结合的

[47] 瞿秋白.瞿秋白文集[M].北京: 人民文学出版社, 1989.
[48] 王容美.周扬文化艺术管理思想研究[D].江苏: 南京艺术学院, 2016, No.12.

理论是建立在苏联的现实政治条件下的，如果把这个口号生吞活剥地运用到中国来，是极其危险的。”这说明当时的理论界还是清醒的，还具有较强的自主意识。这一观点足以证明，当时的中国共产党人仍保持着独立思考的能力。然而，新的政治体制（指新中国成立后）需要写实风格的绘画作品，尤其是社会主义现实主义风格的创作，以满足国家需求（中国传统绘画也被迫做出调整，以适应政府的要求）。这时的周扬虽在中共中央和中国文化部担任要职，却难以对文艺政策施加实质性影响。而延安鲁迅艺术学院的重要人物，如江丰、胡一川等，主导了社会主义现实主义油画的发展，并垄断了文艺领域的领导岗位。最终，文艺政策的走向由集体意志决定，周扬的理性主张未能改变既定方向。尽管如此，他在理论层面的贡献，仍为社会主义现实主义在中国的快速传播与发展起到了推动作用。

随着中华人民共和国的成立，文学和艺术的任务发生了变化。1942 年，毛泽东（1893—1976）《在延安文艺座谈会上的讲话》中强调，文学和艺术的主要目标是为抗日战争服务。中华人民共和国成立后，文学艺术开始服务于人民和社会主义建设事业。艺术家们从军事宣传转向歌颂新中国，这一转变要求他们在艺术思维与创作实践上作出相应调整。这种转变集中体现在 1949 年 7 月 2 日于北京召开的中华全国文艺工作者第一次代表大会的报告中。大会期间还举办了著名的 “第一次全国美术作品展览”。毛泽东最亲密的战友之一、杰出的无产阶级革命家朱德（1886—1976）在会上发表讲话，对自“五四运动” 以来新兴的中国文学艺术给予了评价。这次大会对文

艺工作者此后的决策与选择产生了深远影响。中华人民共和国成立后，艺术必须与对政治意识形态的理解和认识紧密结合。大会确认了革命现实主义作为艺术创作的主要原则，毛泽东此前在延安的讲话中也曾对此有过论述。这一原则的确立，对新中国的艺术发展方向产生了决定性的影响。“从宏观上看，从革命美术的发展到社会主义的形成都与中国人民的革命和建设事业有着密不可分的关系，有它本质的一贯性。[49]”“具体言之，从参会美术工作者人员分配情况来看，来自延安革命老区的美术工作者明显占据多数席位。[50]”同时，从参会者的报告内容来看，主要强调了文艺为人民，为工人、农民服务的问题，依然坚持现实主义文艺创作原则。

“1949年7月21日，中华全国美术工作者协会在北平正式成立。1953年，改为中国美术家协会。”[51] 徐悲鸿当选该协会主席，江丰、叶浅予当选副主席。协会领导班子成员主要由来自中国解放区的文艺工作者及具有进步思想的人士组成。例如，徐悲鸿代表了拥护新政权的进步力量；江丰是延安时期培养的骨干文艺工作者；叶浅予则是早年在文艺领域组织抗日宣传活动的积极分子。中国美术家协会隶属于中华全国文学艺术界联合会，负责统筹组织全国性美术展览。这一组织架构的形成，既体现出中国共产党对文艺工作者领导的强化，也标志着政府开始对文化艺术领域实施系统性规范与引导。

中华人民共和国成立初期，国家秩序迅速恢复，经济快速增长，

---

49 李树声.从革命美术的发展到社会主义美术的形成//期刊《美术研究》,1992, No.02.第 13 页.
50 邹跃进.新中国美术史[M].长沙: 湖南美术出版社, 2002.第 3 页.
51 吕澎.中国艺术编年史 1900-2010[M].北京: 中国青年出版社，2012.第 544 页.

人民备受鼓舞。艺术家们被号召积极参与新社会建设，用作品歌颂新时代，履行政治使命。在这一时期，艺术家的个人风格和表达变得次要，创作的核心是政治宣传。个人观点让位于国家和人民的利益。这象征着一种对未来的期望：所有人，包括艺术家，都必须与人民站在一起，否则就有被时代淘汰的风险。正如艺术家吕斯百指出：“艺术应该为人民服务，这是历史的必然。”[52]

1949 年至 1952 年，遵照毛泽东同志在文艺领域的思想方针，中国开展了对知识分子的革命性 “思想改造”。文艺界需深入人民生活 —— 这一要求源自毛泽东同志提出的根本原则，即 “人民生活是一切文学艺术取之不尽、用之不竭的唯一源泉”。艺术家们纷纷深入工厂、农村与军队，一方面接受共产主义思想教育以实现 “思想改造”，另一方面实地观察工人、农民与士兵的生活。文艺工作者在创作中力求最大限度地反映现实与普通民众的生活。在文艺评论领域，一部作品的成功与否，取决于其是否真实、是否贴近生活；而脱离现实、违背生活真实的创作，则被视作失败。在对现实的创作态度与艺术思维上，创作者们需遵循特定原则。列宾美院的中国留学生奚静之,[53] 在她的文章中引用了克西姆·高尔基（1868-1936）的重要观

---

52 红实.在 20 世纪中国美术教育情境中的吕斯百[D].江苏: 南京师范大学, 2006, No.03.第 62 页.

53 Во второй половине 1950-х гг., на Факультете истории и теории искусств проходили обучение китайские студенты Чэн Юнцзянь, Шао Дачжень, Ли Юйлань, Си Цзинчжи. Последняя в 1960 г. успешно защитила дипломную работу «Образы наших современников в советской портретной живописи 1950-х гг.» под руководством советского искусствоведа, педагога и музейного работника А. Н. Савинова (1906-1976). См. подробнее об этом: *Ван Шуцзин*. Традиции советской школы искусствознания в выпускных работах китайских студентов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина рубежа 1950-1960-х годов (по архивным материалам) // Культура и искусство. — 2021. — № 4. — С. 82-92.

点，这深刻影响了新中国的美术创作。她在文章《中国的写实主义与俄苏美术》中，引用了高尔基关于 “新现实主义” 的看法：“对于新的社会主义来说，其写实的形式语言可以延续采用， 但内容必须变批判、揭露为歌颂、表扬。”[54] 为实现这一政治目标，当时的一些艺术家们对“为艺术而艺术”的“形式主义”倾向展开激烈批判。杭州国立艺专青年教师苏天赐（林风眠的助教）的肖像画《黑衣女像》（图 16）成为“形式主义”受批判的代表。现在看来，苏天赐在油画民族化的探索道路上，创作了一幅具有浓郁东方神韵的油画作品，然而这种风格在当时并未获得广泛认同。与此同时，在苏联文艺批评的影响下，中国不仅开始批判传统绘画中的相关倾向，还对西方现代艺术、以及被定性为 “颓废的”“资产阶级的” 文学发起抨击。在此背景下，部分艺术家因其艺术观点受到批判，林风眠、吴大羽便是其中代表。

1950 年以徐悲鸿为首的中央美术学院成立更是为中国现实主义美术教育拉开了序幕，在《中央美术学院成立献词》中徐悲鸿即提出了“现在人民做了主人，一切为人民服务”的口号，把努力方向明确为“创作出大众的、科学的、民族的新中国美术”[55]， 真实地反映出美术创作作为社会主义建设的宣传工具在教育领域已经扎根。除此之外，中国美术学院前身国立艺术专科院校，因奉行形式主义办学倾向而遭到批判 —— 这种倾向与新国家、新社会的政治方针严重不符。批判之后，学院部分教授被解聘，吴大羽、林凤眠等艺术家的作品也

[54] 奚静之. 中国的写实主义与俄苏美术[J]//期刊《艺术家》,2000, No.296.第 251 页.
[55] 王震，徐伯阳.徐悲鸿艺术文集.银川:宁夏人民出版社,1994.第 76 页.

受到批判。1950 年，杭州国立艺专更名为“中央美术学院华东分院”，这一调整强化了其与中央美术学院的联系。现实主义创作方法对形式主义的胜利，最终推动两所院校（中央美术学院及其杭州国立艺专）的教学大纲实现统一，而这两所院校也由此成为中国美术教育领域的核心机构。

中国油画家主要分布在各地院校，中华人民共和国成立后，高等院校的思想改造改变了从事油画教学的知识分子的艺术观念和趣味。20 世纪 50 年代初期的知识分子思想改造中的要求之一是“理论联系实际”，即每一个参加思想改造的油画家，都必须结合自己的业务，自行检查不符合党的政策的“非无产阶级”观点。在美术领域，最先受到批判的就是“封建的”“资产阶级的”艺术观点。

文艺创作自此肩负起服务人民与社会主义建设事业的使命。毛泽东文艺思想纲领确立后，艺术家们肩负起刻画社会主义新人形象、展现崭新生活风貌与时代新貌的创作任务。“艺术为政治服务” 的原则，要求创作者紧扣国家重大主题展开创作，聚焦社会主义建设、工业化进程与盛大集会等核心题材。而 “革命的内容、民族的形式”这一创作方针，则要求艺术家在创作中融入传统美学元素，例如鲜明的色块平涂技法、装饰性的艺术纹样与平面化的构图方式。1955 年，中央美术学院（CAFA）推行的《油画思想艺术规范纲要》，由素描、色彩与创作实践三大核心板块构成，体系清晰完备。这一纲要在实践中借鉴了西方写实绘画的技术要点，包括结构化的素描造型方法与单色绘画美学，并将其与中国本土的艺术语言相融合。以知名画家董希

文（1914－1973）的典范之作《开国大典》（1953 年）为例，作品中运用契斯恰科夫教学法塑造出的严谨建筑结构，与借鉴中国传统装饰绘画的平面色块平涂技法相得益彰。作为中国社会主义现实主义油画的代表人物，董希文的创作聚焦于农民生活图景与人民群众的劳动壮举。在《民族的诞生》等作品中，他精准捕捉到人民万众一心、缔造新生国家的历史瞬间。董希文是毛泽东主席亲自接见并表彰的六位油画大师之一，以此肯定他在艺术领域取得的卓越成就。同时，他也是肖像油画领域的专家，在油画创作中创造性地将欧洲文艺复兴时期的写实主义技法，与中国传统绘画的装饰性审美意趣相融合。董希文的创作题材广泛，既包括西藏地区的民俗风情、节庆盛景，以及身着民族服饰的群众形象（如创作于 1954 年的《春到西藏》），也涵盖了中国革命与军事发展历程中的重大事件。其创作于 1957 年的《红军过草地》，便定格了 20 世纪 40 年代末的关键历史时刻 —— 在中国共产党的领导下，中国人民解放军强渡长江，最终实现全国解放。画面中，体魄坚毅的红军战士于黎明时分围聚在篝火旁，他们身上洋溢的精神信念，足以战胜征途上的一切艰难困苦。此外，这幅作品还融入了敦煌壁画独具特色的稚拙画风。历史题材在董希文的创作中占据着举足轻重的地位。例如他创作于 1961 年的《百万雄师渡大江》，便生动再现了解放军强渡长江、解放全中国的历史场景。

中国杰出的画家与美术教育家刘海粟（1896-1994），则将创作视角投向普通民众，着力彰显他们在建设新社会进程中的重要作用。他善用明快而充满乐观精神的色彩，精准传递出社会主义建设的时代

气息；同时以富有动感的构图方式，营造出奋发向上、目标坚定的视觉感受。刘海粟在艺术实践中成功实现了三重融合：既将中国传统艺术精髓与社会主义现实主义创作原则相结合，也把水墨画、水彩画等传统技法，与欧洲现实主义油画的创作方法熔于一炉。

20 世纪 50 至 60 年代的艺术家创作，呈现出题材单一化的显著特征：作品构图均围绕核心人物展开，这类核心形象通常是国家领导人的群像 —— 领袖被军人、农民、工人与少年儿童簇拥在中央。到 60 年代初，一个问题已显露无遗：严苛的题材定制框架与意识形态管控，严重束缚了艺术家的创作主动性。但与此同时，中国的社会主义现实主义艺术承担着明确的宣传使命：艺术被用作培育社会主义觉悟、塑造劳动人民正面形象、巩固党的意识形态的载体。社会主义现实主义风格的画作及印刷品得以广泛传播，推动社会主义核心价值观融入了中国人的日常生活。油画领域的社会主义现实主义，通过宣扬集体主义、阶级斗争与社会主义建设，直观传递了政治理念。艺术家们着力塑造工人、军人与农民的英雄形象，赋予其正面光辉的特质；这些形象被刻画为忠诚无私、献身无产阶级事业的典范。创作者们采用简洁易懂的艺术形式、明快饱满的色彩与写实主义的表现手法，其目的在于面向最广泛的受众，让艺术真正走进大众生活。作品的核心主旨始终聚焦于集体与团结精神，画面中也常描绘工人群体及各界民众为实现共同目标携手奋斗的场景。

20 世纪 50 年代初期的油画家，按其历史背景和艺术观念之不同，可以分为三种类型。第一种是来自解放区的革命美术工作者，如胡一

川、罗工柳、王式廓等，他们虽然在油画创作方面积累不多，但掌握中国共产党的文艺政策，熟悉革命斗争生活，很自然地成为油画创作和教学的主导力量；第二种是原先主持美术院校油画教学的画家，如吴作人、董希文、艾中信等，他们对中国共产党的文艺政策要从头学起，但艺术上的转变比较顺利，很快成为“社会主义现实主义”油画创作的中坚；第三种是一直追求现代艺术风格的画家，如刘海粟、林风眠、吴大羽等，虽然他们在新的时代继续生活和画画，但他们的艺术时代已经结束了一对他们来讲，在过去时代遵循的创作方法和评判标准，都已经结束。他们的艺术与新的政治环境格格不入，形势迫使他们改头换面，或者离开高等院校。思想改造运动和美术院校的调整，将以上三种艺术家推上不同的道路，在以后的年月里，他们在文化舞台上扮演了不同的角色。

历经抗日战争的考验与岁月的磨难，众多艺术家紧密团结在中国共产党周围，以自身才华投身于中国的独立与解放事业。他们与 20 世纪初中国油画先驱者有着显著区别 —— 早期先驱者的核心目标是推动中国绘画的革新，而此时的艺术家则需运用大众易懂的艺术技法，创作最贴近广大群众兴趣的题材内容。他们深入农村、工厂与军队，积极参与各类群众性活动。艺术家的思想与情感，必须与人民群众紧密相连，与工人、农民、士兵所代表的新时代同频共振。艺术家个体的主观见解被压制，其创作需聚焦于反映现实，并展现在中国共产党领导下的光明未来。当时艺术创作的共同目标，是满足人民群众的审美需求，激发积极向上的精神风貌与高尚的道德情操。

这一时期（指 1949 年后新中国初期），以通俗易懂的现实主义风格展现新时代、新生活，以及过往革命斗争历程的作品，获得了最高程度的认可。艺术家们将自身创作与新时代波澜壮阔的生活紧密相连，最大限度地贴近人民群众，歌颂崭新时代。而这一点，也正是 1949 年后中国现实主义肖像画的核心特征。

1949 年，中国革命博物馆组织创作了一批主题性作品，这些作品聚焦中国共产党对中国革命的贡献，缅怀革命先烈。自此，油画迅速成为国家意识形态宣传的核心载体。许多亲身经历过战争的艺术家，在作品中刻画革命领袖形象、展现中国人民解放军的胜利、描绘受压迫人民的解放历程，并展现工人与农民的奋斗热情。革命现实主义油画创作活动，成为中华人民共和国成立初期 “有计划、有组织动员艺术家创作大型作品” 的开端 —— 此类作品旨在满足新中国宣传与思想教育的需求。这场造型艺术领域的创作运动，汇聚了徐悲鸿、胡一川（1910-2000）、冯法祀（1914-2009）、罗工柳（1916-2004）、王式廓（1911-1973）、吴作人（1908-1997）、董希文 1914-1973）、艾中信（1915-2003）等众多艺术家。这些艺术家在当时的中国美术教育领域发挥了决定性作用，身兼 “教师” 与 “创作者” 双重身份。他们受苏联美术体系启发，推动现实主义油画的发展 —— 尽管早期作品在技法上尚显质朴，因此被称作“土油画”。但由于主题的新颖和拙朴的生活风味，引起了文艺界的极大关注。这基本是当时中国观众心目中的“现实主义”，它重视基于日常感受的细节真实远胜于精神、观念的思考和追索。

罗工柳的油画《地道战》作于 20 世纪 50 年代初，作品具有朴实的写实倾向。这幅作品被认为是中国“土油画”的代表作——区别于欧洲传统油画对空间深度和色调变化的表现，它更具有中国固有色概念，以及沿袭照片和年画渲染效果，缺少坚实的解剖造型和表现质感的技法，但吸收了西方写实透视关系。这一阶段讴歌革命领袖的肖像画如《毛主席像》（图 17）。1955 年赴苏联进修，归国后，他的肖像画更接近欧洲油画的传统，被视为“苏派”油画的带头人，肖像画的风风格区别与之前。如《前赴后继》（图 18）、《延安人》（图 19）、《带黄围巾的小姐》（图 20）、《维族姑娘》（图 21）、《毛主席在井冈山上》（图 22）。

在此背景下，不得不提及当时另一位杰出的现实主义艺术家 —— 王式廓（1911-1973）。王式廓始终坚守现实主义创作原则，主张艺术应当反映现实生活，服务于工人、农民与士兵，服务于革命斗争与国家经济建设。在其艺术生涯中，他创作了数千件作品，熟练掌握了各类现实主义技法与教学方法。他的创作实践与美学思想影响了整整一代人，使其在 20 世纪 50-60 年代的中国绘画史上留下了深刻印记。王式廓认为“对人的深刻理解是现实主义的根本问题”。这一点无论从美学层面还是社会层面来看，都具有重要意义。对人的理解、对人命运的关怀、对人的关注，既是王式廓现实主义艺术的起点，也是其最终目标。王式廓的《血衣》（图 23）就是一件划时代的力作，也是他呕心沥血的代表作。开始于 1950 年，前后历时 23 年，包括 10 年间创造的百余幅人物素描系列作品，包括以后陆续完成的 73 幅油

画人物肖像的彩色稿写生，但最后未能完成的大型油画《血衣》制作。

《血衣》这幅画作，是旧中国社会反抗精神的象征，展现了土地改革时期农民与地主阶级的斗争。画面中，一位悲痛的妇女手持染血的衣衫，周围簇拥着群情激愤的民众，背景则是连绵的群山。深沉的黑白色调进一步烘托出场景的悲剧氛围。这幅作品歌颂了在中国共产党领导下的土地改革，以及农民为挣脱旧秩序、争取自身解放所展现出的坚定意志。这一时期他对艺术创作的理解在两个方面："一方面表现解放前后农村中存在的阶级斗争，反映贫下中农在旧社会的苦难；另一方面则着眼于现实表现贫下中农战天斗地、改天换地的伟大精神。[56]"这幅画堪称中国现实主义绘画的典范之作。王式廓将现实主义艺术定位于"深入观察生活和人们心灵"，"而且主要的是看他的思想是否能站在时代前列，是否同人民的命运联系在一起，是否能掌握高度的艺术技巧"[57]。《血衣》的一幅草图（图 24）创作于 1959 年，采用黑白对比的手法，极大地增强了作品的情感力量。其构图与人物形象精准传达了深刻的内心冲突与戏剧性。在新中国美术史上，这是首次在草图阶段就深入探讨如此重大的社会主题，这本身就彰显了它在中国现实主义美术中的独特价值。王式廓是新中国现实主义油画的奠基人之一。1962 年，收录其作品的画册《王式廓素描集》在北京出版发行；1982 年，另一部囊括画家素描、油画等作品复刻版的画册《王式廓画集》亦于北京问世。王式廓的革命历史题材画作，对中国现代美术的发展进程具有里程碑式的意义。除前文提及的作品外，

[56] 陈履生. 新中国美术图史 1949-1966[M]. 北京：中国青年出版社，2000.第 311 页.
[57] 王式廓.王式廓研究[M].北京:人民美术出版社,1990.第 8-21 页.

其中极具影响力的代表作当属《井冈山会师》。这幅画作被归入最早一批再现中国共产党历史的美术创作序列。1927 年 9 月，领导秋收起义的毛泽东决定率领部队挺进山区，以保存革命武装的有生力量。在江西省井冈山的崇山峻岭间，他与农民武装达成联合，将其编入红军队伍，由此建立起井冈山革命根据地。该根据地是秋收起义后诞生的中国首批农村革命根据地之一。1927 至 1928 年间，毛泽东与朱德在井冈山组建了中国工农红军的首批正规部队，并在根据地解放区域建立起苏维埃政权。1934 年 8 月，在国民党军队的大举进攻下，红军部队被迫撤离根据地。

2011 年，北京举办了王式廓百年诞辰纪念大会，同期展出的画家作品逾 700 件。

尽管当时中国的现实主义艺术概念看似清晰明确，但它隐藏着无法解决的内在矛盾。许多反映普通人民真实生活的作品，也可能被视为具有宣传性质。因此，在行政手段强制推行统一标准的情况下，艺术可能会失去其应有的力量。

中国现实主义艺术的另一重要代表人物，是徐悲鸿的弟子 ——冯法祀（1914-2009）。在漫长的艺术生涯中，冯法祀始终坚守现实主义艺术道路，创作了大量反映社会生活与历史事件的作品。他的创作涵盖油画、草图与速写等多种形式，在中国绘画史上占据重要地位。冯法祀倡导 “艺术为生活服务” 的理念。他的现实主义作品，成为 20 世纪中国绘画的典型范例。此外，他还致力于推动油画 “民族形式” 的探索，主张艺术家必须与祖国和人民紧密相连，坚决摒弃形

式主义 —— 这一理念的源头，可追溯至其师徐悲鸿的艺术主张。冯法祀提出：“艺术家不能脱离祖国。离开人民谈民族化，实质是形式主义”。在创作中，冯法祀刻画了众多英雄形象与关键历史事件，以此展现中国人民的苦难历程与抗争精神。他于 20 世纪 50 年代创作的《刘胡兰就义》（图 25），更是奠定了他 “中国最杰出现实主义艺术家之一” 的地位。这幅作品歌颂了革命先烈的抗争精神、人民对正义的追求以及革命理想的崇高。冯法祀的许多作品，都与其个人经历、爱国情怀及对民族命运的责任感紧密相连。现实主义创作手法，让他既能深刻批判旧中国社会的腐朽，也能热情歌颂祖国与人民的伟大。例如，肖像作品《挎柳条筐的农家女》（图 26）和《光头老农》（图 27）。

在共产主义意识形态的影响下，以及随着艺术院校的调整，中国肖像画的题材和风格发生了彻底的改变。此前在绘画中颇为流行的文化界人士和女性肖像，退居到了次要地位。50 年代初，来自革命解放区、亲身经历过革命事件的艺术家们，主要描绘工人、农民、士兵和革命英雄。他们中的许多人拥有学院教育背景，并在 20 世纪 40 年代就已崭露头角。

中国优秀的社会主义现实主义肖像作品，并非局限于刻画国家高层领导人的形象。一批艺术家的创作很快成为社会主义现实主义油画的中坚力量，其中便包括吴作人（1908－1997）、董希文（1914－1973）、艾中信（1915－2003）等人。尽管他们的创作需遵循中国共产党的文艺方针政策，却依然创作出一系列以工人、农民、士兵为题材的肖像

作品 —— 这些新作虽在主题立意上有别于以往的创作，却始终保留着属于艺术家本人的鲜明风格。吴作人深得徐悲鸿的赏识与扶持，他高度推崇现实主义创作理念，并致力于将其与中国传统艺术相融合。吴作人兼擅中国传统水墨画与欧洲油画两大画种。他于 1908 年 11 月 3 日生于江苏苏州，1927 年考入上海美术专科学校，在校期间便获得徐悲鸿的青睐；1928 年转入南京中央大学，1930 至 1935 年间赴比利时皇家美术学院深造，学成后归国。中华人民共和国成立后，吴作人凭借 1963 年、1973 年及 1985 年发行的多套大熊猫主题邮票声名远扬；1983 至 1997 年间，他担任中国美术家协会主席一职。1927 至 1928 年，徐悲鸿曾于上海美术专科学校执教，这段师承经历对吴作人的艺术生涯影响深远。吴作人的创作题材多聚焦于自然与动物，骆驼、牦牛、熊猫、黑天鹅皆是他笔下的常客。在创作中，他始终追求东西方绘画艺术的交融，并将自己的艺术风格称之为 “寻其中和”—— 在东西方绘画体系之间探寻平衡之道。融贯中西是吴作人艺术风格的核心特质：他既在法国、比利时等地系统研习了欧洲绘画传统，又深耕中国本土艺术的精髓。其作品常呈现出造型夸张的物象形态，黑白对比与明艳色彩的运用相得益彰；画面色调纯净雅致，处处彰显出形式美的创作准则。吴作人的艺术风格与吕斯百存在诸多共通之处，但与吕斯百不同的是，吴作人受徐悲鸿艺术理念的影响要深刻得多。他高度重视现实主义的核心价值，同时对中国传统艺术的技法精髓倾注了大量心血。他在 20 世纪 50 年代中期完成的《齐白石像》(图 28)，被认为是 20 世纪 50 年代中国油画肖像的代表性作品。

这幅作品能反映吴作人艺术观点和实践的特点：寻找在现实主义和纯粹模仿自然之间的区别，寻找在油画民族化和简单挪用民间形式的区别。“按照大部分人对历史情境的理解，20 世纪 50 年代初中国的确发生了政治空气上的巨大变化，在民众和知识分子对新政权充满希望的精神气候下，思考新的表现方法和表现内容是很自然。”[58] 如在肖像画中中国人习惯用平光突出五官结构，用平整的背景突出清晰人物外轮廓而不重视光影，但是这幅作品与其他强调民间性的作品不同之处是注重油画笔触带来的质感，以及绘画的表现性带来的视觉感受。他的艺术具有平衡的特质，散发着温和与深厚的气息，有传统中国文化对山川和人物的审美想象，并与他留学欧洲时期的作品《缝》（图 29），回国后创作的肖像画《萧淑芳像》（图 30）、《解放南京号外》（图 31）、《老人像》（图 32）、《农民画家》（图 33）所具有的文化品位显著不同。吴作人教导年轻艺术家如何将中国与西方风格、个人特色与社会需求相结合。让人们感受到了“中国式”肖像油画的曙光。吴作人后期创作在很大程度上转向水墨，而这幅肖像油画作品，透露出艺术家在两种材质之间往返的痕迹。

董希文是 20 世纪 50—60 年代又一位卓有成就的油画艺术家，他曾任中央美术学院教授，也是毛泽东主席亲自接见并表彰的六位油画大师之一。董希文生于浙江绍兴，1932 年考入杭州之江大学土木工程系，读至大二时转入苏州美术专科学校。1939 年，他赴越南河内的法国殖民时期安南国立美术专科学校深造，以求系统学习西方现

[58] 吕澎.20 世纪中国艺术史[M].北京：北京大学出版社, 2007.第 492 页.

实主义油画技法，并计划赴法国进行艺术实践。1942—1946 年，董希文任职于敦煌艺术研究所，潜心研究中国古代壁画，对北魏、唐代的艺术成就开展了深入考证。1946 年，他开始执教于北平国立艺术专科学校（后发展为中央美术学院）；1949 年 7 月，他参与创作了天安门城楼上的第一幅毛泽东主席画像，同年 12 月加入中国共产党。1952—1953 年，他创作了自己最具代表性的作品 ——《开国大典》。

董希文是肖像油画领域的专家，在油画创作中，他将欧洲文艺复兴时期的现实主义技法与中国传统绘画的装饰性审美意趣相融合。其代表作包括《春到西藏》《红军过草地》《百万雄师渡长江》等。他为中国油画的民族化与现代化发展作出了卓越贡献，在创作中兼收并蓄，将中国传统绘画元素与欧洲写实主义手法有机结合，尤其借鉴了传统国画的线条勾勒技法。敦煌壁画的研究经历，对董希文的油画技法产生了深远影响。在创作于 1949 年的《北平入城式》中，他便借鉴了民间年画与敦煌壁画的构图方式，以此搭建画面结构、传递叙事内涵。董希文的艺术风格以冷色调线条与平面化的淡彩色块为核心特征。中华人民共和国成立后，董希文以极高的热忱歌颂国家的新生活与革命取得的成就，创作了众多气势恢宏的作品，这些作品也被公认为 20 世纪中国美术的经典之作。董希文创作的《开国大典》（图 34），一直被誉为“共和国成立的艺术见证”，这幅作品不仅获得毛泽东同志及其他党和国家领导人的高度评价。同时，徐悲鸿作出了很高的评价。艾中信说：“《开国大典》在油画艺术上的主要成就是创造了人

民大众喜闻乐见的中国油画新风貌。这是一个新型的油画，成功地继承了盛唐时期装饰壁画的风采，体现了民族绘画特色，使油画朝着民族化的方向发展。”至此，绘画界掀起了董希文一直倡导的“油画中国风”[59]。

这幅画作定格了 1949 年 10 月 1 日，在北京天安门广场上中华人民共和国庄严成立的历史性瞬间。这场开国大典，成为了新中国历史的起点。彼时的核心事件，是中共中央主席毛泽东发表重要讲话—— 他宣读了中央人民政府的公告，并庄严宣告中华人民共和国成立。伴随着《义勇军进行曲》的激昂旋律，毛泽东亲自按下电钮，升起了第一面五星红旗。随后，盛大的阅兵式与群众游行相继举行。中华人民共和国的成立，是 20 世纪中国历史上的又一个重大转折点。它标志着中国从半殖民地半封建社会迈入新民主主义社会，同时开启了社会主义建设的全新征程。画面中，刚刚就任中央人民政府主席的毛泽东伫立在天安门城楼上，身后簇拥着参与开国大典的其他新中国领导人。各位领导人紧密站立，却又与毛泽东保持着体现尊崇之意的距离，以此凸显他的核心地位。毛泽东正对着两支麦克风宣读《中华人民共和国中央人民政府公告》。董希文在刻画天安门城楼时进行了艺术化的处理—— 他拓宽了毛泽东身前的空间，使其仿佛能与人民群众形成更直接的情感联结。毛泽东的右侧，五只和平鸽正展翅飞向天际。毛泽东与战友们的身旁，装点着象征繁荣昌盛的中国宫灯；两侧的菊花，则寓意着国运绵长。和平鸽的意象，象征着饱经战火蹂躏

[59] 吴继金，贾向红.董希文与油画《开国大典》[J]//期刊《人民周刊》,2021.第 14 期.

的中国终于重归和平。高高飘扬在人民头顶的五星红旗，宣告了封建制度的终结，更象征着中华民族以人民共和国的崭新形态实现伟大复兴。天安门广场上，毛泽东的前方，仪仗队与爱国团体代表整齐列队，部分人手中高举着红旗。画面中还能望见天安门广场南端的正阳门，以及崇文门的轮廓。彼时环绕广场的古老城墙（已于 20 世纪 50 年代拆除）之外，北京城的风貌尽收眼底。1949 年 10 月 1 日的北京，本是阴沉的一天。但董希文以艺术家的创作自由，将画面定格为晴空万里的艳阳天。毛泽东面朝正阳门而立，与北京城古老的南北中轴线相呼应，这一构图暗含着他执掌国家大权的象征意义。在画面中，毛泽东处于多重同心圆构图的核心：内层是身旁的战友，中层是广场上的人民群众，外层则是老北京城的城墙。阳光洒满整个画面，预示着中国将迎来光辉灿烂的未来，而毛泽东正是中华民族的精神核心。这幅作品是社会主义现实主义绘画的典范之作，亦是中国官方美术史上最具代表性的作品之一。值得注意的是，这幅画曾历经数次修改。画作被反复重绘，画中人物的阵容也随之不断调整，而这一切的背后，皆与具体的政治形势变迁密切相关。1953 年，画作的首个版本问世，画面上出现了毛泽东、周恩来、刘少奇、朱德、董必武、林伯渠、李济深、张澜、沈钧儒、宋庆龄、高岗、郭沫若等领导人的身影。1954 年，受政治形势变化的影响，画中人物阵容被首次调整。1967 年，随着针对刘少奇的批判运动愈演愈烈，董希文接到指示，将刘少奇的形象从画中移除，画作的第三个版本就此诞生。在 1966—1976 年“文化大革命”期间，刘少奇 —— 这位中国共产党的重要领导人、

中华人民共和国前国家主席（1959—1968 年任职），曾被正式确立为毛泽东的接班人，最终却遭到迫害，被移出党和国家的最高领导层。直到 1980 年，刘少奇才得以平反昭雪，重新被载入党和国家领导人的史册，被尊为中国革命的杰出领导人之一。当时，有关部门要求董希文将刘少奇的形象替换为林彪，这在当时的政治环境下对毛泽东极为有利。但董希文认为，林彪彼时尚未具备如此高的声望，便不愿照此修改。在 “文化大革命” 这一特殊的敏感时期，他虽无法直接拒绝指令，最终却争取到了 “仅删除刘少奇形象，不新增其他人物” 的许可。1972 年，董希文已身患重病，却仍被迫创作画作的第四个版本，将 “文化大革命” 期间失势的人物，以及与毛泽东夫人江青产生矛盾的人物尽数移除，其中便包括 1960 年逝世的林伯渠。此次创作中，画家靳尚谊与赵奇为董希文提供了协助，这幅作品也成为了原作的复刻版本。1979 年，“文化大革命” 已然结束。随着 “文革” 前后遭受迫害的同志陆续平反，重新创作一幅新版本画作的需求被提上日程 —— 本质上，这是一幅基于原作、经调整后的复刻品。画家阎振铎与叶武林携手复原了画作的初始面貌，创作出新的版本。此次修改，不仅将高岗、刘少奇、林伯渠等此前被删除的人物重新绘入画中，还做了其他调整：例如，将后排一位原本无名的男性形象，修改为形似邓小平的模样。此后，画作又衍生出四个新版本，不过这些版本均非董希文亲手创作，而是由他的弟子靳尚谊、赵奇，以及阎振铎、叶武林等人完成。其中，创作于 20 世纪 80 年代的第八版，曾长期收藏于北京中国革命博物馆。如今，《开国大典》的所有版本，

均馆藏于中国国家博物馆。

董希文还创作了诸多其他知名画作，他创作了讴歌革命领袖的肖像《无限风光》（图 35）。《开国大典》这幅作品与他早期作品相比，绘画中主流意识强调的民族风格进一步明确，而原先结合西方现代风格的元素减弱了。这既表现在作为历史重要事件的开国大典的主题群像创作中，也表现在那些主要以西藏牧区的人民作为描绘对象具有现实主义精神的作品中。他的作品整体气象明朗，抒情性强，符合新社会“乐观”和“进步”等新审美需求，使油画具有普通观众喜闻乐见的本土化情调。50-60 年代曾沿着当年中国工农红军长征走过的路线，和先后三次深入川藏牧民地区，不畏艰辛长途跋涉，体验生活并写生、创作大量风格独特，技艺精湛，充满生命力的作品《翻身农奴》（图 36）、《村姑》（图 37）、《山歌》（图 38），在中国近代绘画史上产生重大影响。董希文在对西方绘画艺术广泛研究和对中国传统艺术深刻理解与把握的基础上，寻找中西方绘画的交融点，于五十年代即鲜明提出“油画中国风”的主张并身体力行，在探索和开拓具有中国人灵魂气质的油画艺术表现形式中独树一帜；在教学中采取“广收博采、兼收并蓄”和“因材施教、顺水推舟”的开放方针，成为新中国非常具有影响力与开创性的艺术大师及杰出的美术教育家。

因此，随着新中国的诞生，油画与社会现实生活的联系变得更加紧密。它描绘历史事件和日常生活，将人民的精神风貌及其领导人的功绩等主题推向前列，这些功绩最终带来了革命的胜利。中国油画由此向“革命的浪漫主义和革命的现实主义方法相结合”的目标努力前

进，反映了当时的政治意识形态和社会意识。它后来成为整个造型艺术的基础，这在中国文化中是前所未有的现象。

1.2 与苏联艺术文化的对话：新绘画流派的形成

1934 年 8 月，第一次全苏作家代表大会在苏联召开。此次大会总结了苏联文学家的创作成果，并正式确立了社会主义现实主义创作方法，该方法要求艺术家 “真实地、历史具体地去描绘革命发展进程中的现实生活；同时，艺术创作对现实的真实刻画与历史具体性，必须与以社会主义精神教育和改造劳动人民的任务相结合”[60]。除此之外，知识分子的思想改造，是中国共产党执政后的核心战略任务之一。这一战略的思想源头，源自马克西姆·高尔基在全苏作家代表大会上提出的理念：“社会主义现实主义将存在视作为一种实践，一种创造性的活动。其宗旨在于，持续发掘人类最宝贵的个体潜能，以求人类战胜自然力、实现体魄强健与延年益寿，以求人类能在这片土地上享有至高幸福 —— 并依照自身不断增长的需求，将整个世界改造为全体人类休戚与共的美好家园。[61]”

1949 年 10 月 1 日，中华人民共和国在北京宣告成立，此后，中国踏上了一条以实现国家独立、民族富强为目标的新征程。从 1949 年到 1966 年，这段被称为 “十七年” 的时期里，中国面临着各种挑战。这个中华人民共和国的建设时期，先于 “文化大革命” 时期。

---

[60] *Кошман Л., Зезина М., Шульгин В.* История русской культуры / пер. Лю Вэньфэй и Су Лин. — Шанхай: Шанхай ивэньчубаньшэ (Издательство «Переводная литература»), 2005. — С. 266.
М. Р. 泽齐娜, *Л. В.* 科什曼, *В. С.* 舒利金.俄罗斯文化史[M].刘文飞,苏玲,译,上海:上海译文出版社, 2005.第 266 页.

[61] Соцреализм—происхождение и значение понятия. https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/socrealism/ (дата обращения 10.08.2023).

新中国成立后，旧的社会制度被摧毁，原有的社会秩序崩溃。战后经济饱受高通胀和失业的困扰。这些问题给中国共产党领导人带来了艰巨的任务：克服经济困难，使国家走向富强。快速恢复国民经济成为中国共产党的首要任务。当时，政治领导层面临的最重要问题是为国家选择最合适的经济模式。在毛泽东的倡导下，中国共产党的领导人们倾向于采用苏联的社会主义模式。“其理由是，西方（即美国和英国)科学技术的精华已经被俄国人消化了。因此‘最为迅捷和最佳的道路’是直接从苏联吸取精华。由于教育和工业是运用科学技术必不可少的主要社会部门，它们的组织和管理也都是按照苏联的模式重建的”[62]。1949 年以后，中国的美术教育和油画创作以及肖像画创作，同群采用了苏联模式——社会主义现实主义艺术成为世界社会主义国家的主流艺术之一。“苏联肖像是一个特殊的世界现实主义发展阶段艺术。一个新的诞生世界和一个新的人为肖像画的繁荣做出了贡献，.....。[63]”同样，社会主义现实主义肖像绘画原则符合刚诞生的中华人民共和国意识形态的需要。

新中国成立初期，面对来自一些资本主义国家的外交孤立和压力，中国积极利用各种国际文化和艺术交流项目，以改善自身的外交地位，巩固与苏联等其他社会主义国家的友好关系。1950 年，中苏两国签订《中苏友好同盟互助条约》，此后两国友好关系一直持续到 20 世纪 60 年代初。“社会主义现实主义是一种高级的被美化的文化，它

62 费正清.剑桥:中华人民共和国国史 1949—1965[M].上海: 上海人民出版社, 1990.第 6 页.
63 *Зингер Л. С.* Советский живописный портрет (60-е—70-е годы). — Москва: Знание, 1976. — С. 3.

激进地改革世界”[64]。中华人民共和国成立后，艺术创作的核心方向逐渐转向政治化、英雄化，聚焦于弘扬社会主义理想与展现新社会建设成就。受中国共产党的政治需求，以及与 “确立执政党合法性”相关的社会诉求影响，苏联的文艺理论与创作方法成为新中国文化建设的重要组成部分。

自 1950 年起，中国造型艺术便深受苏联艺术的深刻影响。中华人民共和国全面借鉴了苏联的高等美术教育体系，同时组织翻译了大量苏联艺术史论著作、专业教材及评论文章。苏联油画大型展览的相继举办，为中国艺术家提供了近距离研习苏联社会主义现实主义经典作品的契机，这也为 “构建社会主义艺术体系”奠定了坚实的实践基础。1949 至 1966 年，中国新油画流派形成的一大显著特征，便是油画技法的全面推广与普及。中国学子系统学习油画颜料的运用技法、画面构图法则、光影与透视原理，同时掌握了创作鸿篇巨制的方法 —— 这类大型主题画作，足以承载社会主义建设的宏大叙事。现实主义创作风格逐步取代中国传统绘画样式的主流地位，并被正式确立为中国美术发展的核心方向。这一时期的绘画创作，形成了两大核心题材：社会主义建设场景与革命历史事件。一批反映社会与革命主题的佳作应运而生，这些作品凭借开创性的艺术表达迅速获得广泛认可，不仅在各类美术展览中占据核心位置，更被各地新建的博物馆纳入常设陈列 —— 而彼时的中国，正处于博物馆建设的蓬勃发展期。

苏联教授在北京中央美术学院执教，向中国画家传授油画技艺，

[64] *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. — Москва: Новое литературное обозрение, 2007. — С. 14-29.

为中国新美术创作原则的建立发挥了至关重要的作用。其中，尤以苏联著名画家、莫斯科苏里科夫国立美术学院教授康斯坦丁·马克西莫夫最为声名卓著。苏联的美术教材与教学方法，对中国美术发展产生了直接且深远的影响。巴维尔·契斯恰科夫的美术教学体系，更是成为中国美术教育模式的核心框架。契斯恰科夫是现实主义绘画流派的坚定拥护者，其教学体系的核心要素包括：动态的画面表现、严谨的透视关系、浓郁饱满的色彩运用，以及鲜明立体的形象塑造。作为社会主义现实主义绘画大师、两次斯大林奖金得主，康斯坦丁·梅福季耶维奇·马克西莫夫奉苏联政府之命，于 1955 年 2 月赴京担任中央美术学院油画研修班导师。1955 至 1957 年在华执教期间，他推动了中国美术教育体系的现代化与完善。马克西莫夫的教学法影响深远，依托他主持的研修班，中国艺术家得以深入研习俄罗斯现实主义油画的发展脉络。此外，克拉姆斯科伊、列宾、苏里科夫等俄罗斯绘画巨匠的创作，也对中国画家的艺术实践产生了深刻启发。除马克西莫夫外，亚历山大·格拉西莫夫、亚历山大·扎莫什金、尼古拉·茹科夫等苏联艺术家与学者，亦为中国美术发展留下了浓墨重彩的一笔。1949 年至 20 世纪 60 年代中期，他们先后来华开展工作，通过举办讲座、指导实践课程，助力中国青年画家成长。鲁迅在这场艺术交流中也扮演了关键角色 —— 正是他将苏联版画艺术引入中国，成为苏联艺术影响中国美术界的开端。徐悲鸿同样功不可没，他成功推动欧洲现实主义技法与中国传统水墨画相融合。另有一位艺术大家李可染，在创作中将欧洲现实主义元素与中国传统技法相结合，以一系列

鸿篇巨制歌颂劳动人民的奋斗历程与社会主义建设的辉煌成就。

在此，我们列举部分曾在中国境内展出的苏联画家作品。德米特里·纳尔班江的画作《伟大的友谊》，曾亮相于“苏联经济及文化建设成就展”，作品定格了毛泽东与斯大林会晤、签署《中苏友好同盟互助条约》的历史性瞬间。弗拉基米尔·博加特金的石版画集《中国纪行》，创作灵感源于 1956 年 11 月末苏联美术家代表团的访华之旅。画册收录 35 幅作品，生动记录了画家游览北京、南京、上海、苏州、杭州、广州（旧称 “Canton”）及武汉等地的见闻与感悟。1950 年，由弗拉基米尔·维赫京斯基领衔的苏联画家团队，联袂创作了历史题材油画《为了和平 ——〈苏维埃社会主义共和国联盟与中华人民共和国友好同盟互助条约〉签署纪实》。

另有一批曾赴苏联深造的画家，也为中国新现实主义油画的发展作出了卓越贡献，他们分别是：罗工柳、全山石、张华清、肖峰、高少康、林岗、李天祥、苏民怀、冯真、宿高林、李宗津、谌北新。

1953 年，苏联的 “社会主义现实主义” 文艺方法被确立为中国文艺创作的核心原则。这一举措使得新中国文艺创作的流程与发展方向得以规范化。不过，正如苏联作家安德烈·辛亚夫斯基所指出的：“社会主义现实主义以其固有的形式描绘了适合执政者需求的生命存在的图像，并不是所有的真实的图像都适合权力的需求。”[65]

1953 年 1 月，《人民日报》发表社论，号召向苏联学习。在《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》一文中，周扬指出，“社

[65] Социализм. https://www.culture.ru/s/slovodnya/socrealism/ (дата обращения 09.08.2023).

会主义现实主义这种先进的、为进步作家所使用的文艺精神已经成为中国文学的旗帜，所有的文艺工作者都应该在认真研究这种新的创作经验和艺术技巧的基础上为我所用。[66]”

中国高校的意识形态改革与院系调整，始于对苏联经验的系统学习。1951 年 10 月 23 日，在全国政协一届三次会议上，毛泽东同志在开幕词中强调了知识分子思想改造的重要性。具体而言，相关论述明确指出：“思想改造，首先是种种知识分子的思想改造，是我国在各方面彻底实现民主改革和逐步实行工业化的重要条件之一。[67]”1953 年 9 月，在第二届中国文学艺术工作者代表大会上，社会主义现实主义成为核心议题之一。会议明确要求，中国美术家协会需积极践行马克思列宁主义与社会主义现实主义原则，并将其作为文艺创作的指导思想。这一要求:“‘社会主义现实主义’被确定为我国文艺创作和批评的最高准则。[68]”此后，社会主义现实主义艺术逐渐被纳入一套特定的、严格规范的体系中，相关部门还构建了具体的核心概念，以保障这一创作方法的落地实施。这一体系中，集中体现了列宁关于无产阶级政党文艺理论的核心原则“艺术属于人民，它必须扎根于广大群众之中，爱群众之所爱，团结和尊重群众的感情，提高群众的思想和意志。[69]”

1950 年，《人民美术》报发表了题为《现实主义是进步的艺术

---

66 周扬.周扬文集（第 2 卷）[M].北京: 人民文学出版社, 1985.第 182-186 页.
67 刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京: 中国青年出版社, 2016.第 153 页.
68 中国美术家协会章程[J]//期刊《美术》,1954,No.2.第 10 页.
69 Социалистический реализм. https://www.hisour.com/zh/socialist-realism-1920-1980-2752/ (дата обращения 11.08.2023)

创作方法》的文章，开始向读者介绍俄罗斯 “巡回展览画派” 代表人物列宾的创作。自此，苏联现实主义及社会主义现实主义作品与理论文章，开始定期出现在中国的期刊出版物中。从 1951 年起，中国陆续举办了多场苏联艺术展览，引发了社会各界的广泛关注。此外，1954 年 5 月 1 日，中国文化部代表团抵达莫斯科，旨在为中国文化艺术领域的发展争取苏联的支持。不久后，同年 10 月，“苏联经济与文化建设成就展览会” 在北京开幕，随后还在上海、杭州、武汉、广州等中国其他大城市巡回展出。这一展览的举办，在很大程度上帮助中国民众加深了对俄罗斯现实主义与苏联社会主义现实主义的理解。除此之外，苏联美术图片展也在中国多个城市相继举办。这些活动，对当时尚处于发展初期的中国油画起到了重要的推动作用。1957 年 11 月 5 日，为纪念十月革命胜利 40 周年，“18 至 20 世纪俄罗斯绘画展” 在北京苏联展览馆造型艺术馆开幕。该活动旨在巩固和发展中苏友好关系，同时推动两国文化交流。展览呈现了 45 位杰出俄罗斯画家，从罗科托夫（1736-1808）到谢洛夫（1865-1911）的作品，这些作品串联起一个半世纪以来俄罗斯油画的发展历程。中国文艺工作者通过观摩这些展品，对苏联艺术形成了更系统的认知。根据《中苏文化合作协定》的相关约定，1958 年 7 月至 9 月，“1955-1957 年苏联美术家作品展览会” 在北京、上海两地各举办一个月。7 月，北京率先举行展览开幕式，共展出 540 余件油画、雕塑与版画作品。此次展览的展品，是从 1957 年为纪念十月革命 40 周年举办的全苏美术展览所收录的 8000 余件作品中精心遴选而

来，堪称苏联美术成就的 “窗口”。此后数年，受中苏关系变化影响，此类展览的数量逐渐减少。尽管如此，苏联的油画教学与创作模式在中国仍具有重要影响力。在中国举办的各类苏联油画展，为有志于学习苏联社会主义现实主义的中国画家，奠定了良好的理论与实践基础。

我们在肯定了解苏联绘画重要性的同时，也必须正视这种 “单一学习模式” 对中国艺术发展产生的负面影响。前文所述的一系列过程（指以苏联为核心的艺术学习与推广），既限制了艺术风格与创作方法的多样性，也排斥了诸多西方现代艺术流派 —— 其中便包括在西方国家广泛传播的印象派。即便在当下的美术教育中，对苏联绘画学派的教条式尊崇，依然未能完全消除。

1955 年 2 月，中国文化部在北京组织了油画训练班，并邀请苏联艺术家、教育家康斯坦丁·梅福季耶维奇·马克西莫夫（K.M. Максимов1913－1994）作为专家来华授课。

1955 至 1957 年间，著名的 “马克西莫夫油画训练班” 正式开班，旨在培养新中国艺术院校的学生和教师。在中央美术学院的油画教学过程中，马克西莫夫培养了一批现实主义肖像画艺术家，其中便包括冯法祀、靳尚谊、詹建俊、侯一民、何孔德等日后知名的画家。

这一时期，中国制定了首个美术教学大纲。对绘画中结构与色彩理念的强调，对中国美术产生了深远影响。在华授课期间，马克西莫夫融合苏联与欧洲的油画教学方法，协助中央美术学院制定了系统的教学计划、完善了教学体系，并构建了循序渐进的课程安排。得益于

此，中央美术学院及国内其他美术院校的油画教学，开始走向标准化、规范化。后来，靳尚谊指出：“马克西莫夫所讲授的课程，对中国从事油画创作的画家的形成起到了关键作用。[70]”这些课程培养了中华人民共和国成立后的第一代画家，推动了新中国现实主义油画的发展，并对当时的艺术创作产生了深远影响。马克西莫夫本人也是一位在艺术教育领域经验丰富的教师，他长期在莫斯科的苏里科夫美术学院和列宁师范学院美术系任教。

马克西莫夫对中国画家形成的创作方法评论道：“中国的油画家不仅应当观看，更要研究西欧、俄罗斯和苏联的艺术范例。重要的是，不能简单地复制，而是要将某些技法元素与中国的民族风格相结合。[71]”马克西莫夫成为了社会主义现实主义在中国的传播者。这种方法与中国文化相结合，产生了一种新的艺术方法，被称为“苏派”[72]（苏联派）。马克西莫夫在油画领域是一位绝对的权威。他与学生们一起进行写生，将一幅作品从构思到完成的全过程都传授给他们。他为中国画家们提供了了解俄罗斯和欧洲油画的机会，使他们得以接触到像 И. Е. 列宾、В. И.苏里科夫、И. И. 列维坦以及巡回展览画派艺术家们的创作。

应当指出，20 世纪 50 年代中国与苏联在艺术领域的交流，特别是在油画方面，主要是单向的。这种单向交流的优势在于，中国画

---

[70] 奚静之.俄罗斯美术史[M].沈阳: 辽宁美术出版社, 2019.第 394 页.

[71] *Ли Япин.* Творчество учеников К.М. Максимова - продолжение традиции реалистического искусства живописи в Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. – 2008. – № 3. – С. 211-217.

[72] Там же.

家得以快速掌握苏联现实主义油画的核心技法与相应理论基础：通过观摩在中国举办的苏联油画展，中国画家不仅充分认识到苏联油画的优点，也清晰剖析了自身在油画创作中的技术短板。当时中苏油画水平的差距，主要体现在人物造型塑造、色彩构图选择、主题构思原则三个方面。中国画家对苏联油画方法的学习，不仅限于技术层面的掌握，更在精神层面接纳了社会主义现实主义的审美理念。新中国油画发展之所以能实现突破性进展，关键得益于两方面：一是苏联专家康斯坦丁·马克西莫夫赴中央美术学院开展教学，二是中国选派留学生赴苏联学习，以进行知识与经验的交流。

为了提高中国文艺工作者的专业水平，国家实施了文化交流政策，一方面鼓励中国艺术家赴苏联访问学习，另一方面邀请苏联专家来华，以确保中国艺术家能够全面系统地学习苏联社会主义现实主义艺术的理论与技法。1953 年至 1961 年间，中国共选派 30 余人赴苏联深造，学习领域涵盖油画、雕塑、版画、戏剧、电影及艺术史等。这些留学生主要就读于以伊万·叶菲莫维奇·列宾（И.Е. Репина）命名的列宾美术学院（Академия художеств им. И.Е. Репина）：其中 19 人毕业于绘画系，集中未来中国油画界的 “顶流”的罗工柳、全山石、李天祥、李骏、林岗、肖峰、邓澍等。他们的核心贡献是 “将苏联历史画技法与中国革命历史、本土现实结合，开创中国‘红色油画’传统”；5 人毕业于艺术史系，包括邵大箴、奚静之、李玉兰等，邵大箴、奚静之为其中的代表；5 人毕业于雕塑系，雕塑系留学生以钱绍武、司徒兆光为代表；2 人在版画系学习，包括陈尊三、伍必端。

赴苏学习艺术的中国留学生，主要专攻油画、雕塑与艺术理论领域。其学习内容涵盖以下四大核心方面：一是规范化造型训练。苏联美术学派高度重视造型的精准性培养，着力提升学生对物体与图像间结构关系的科学分析能力。课程体系中包含人体解剖学学习，以及人体草图绘制原理的专项训练。二是户外写生实践。学习期间，学生需完成为期两个月的户外写生课程。“外出写生实习这一传统继承了俄罗斯巡回展览画派的传统，对我们这些在国内只见过‘土油画’的中国学生来说，帮助太大了。[73]”这种外出实践教学模式，对中国美术教育产生了深远影响 。三是民族文化与社会现实的融合探索。列宾美术学院特别注重引导学生学习历史、文化与社会知识，并将其融入个人艺术创作中。四是构图与创作能力培养。苏联美术学派尤为强调构图与创作之间的关联性，将构图教学从大学一年级贯穿始终，并视其为艺术创作过程中的核心环节。

在学习苏联艺术的过程中，重点始终围绕现实主义创作方法展开，强调学员必须深入生活、观察生活细节，并从思想层面理解生活的本质特征。教学中采用了 П.П. 契斯恰科夫（П.П.Чистяков）素描教学体系，该体系的显著特点是运用经典的艺术理念与技法，塑造 “理想化现实”。这种 “对现实的理想化呈现”，以及 “在典型环境中塑造典型人物” 的创作风格，在新中国时期的现实主义肖像画创作中得到了充分体现。赴苏留学生创作了大量优秀的写生作品，如李天祥（1928-2020）的《苏联老人》（图 39）、《俄罗斯女青年》（图

[73] 陈永怡.肖锋回忆录[M]沈阳: 辽宁美术出版社, 2009.第 26-27 页.

40）、《大学生》（图 41）、《农村女孩》图 42）；林岗（1925- ）的《阳光下》（图 43）、《蓝衣女站像》（44）、《俄罗斯妇人》（图 45）；郭绍纲(1932-)的《白须老人》（图 46）、《黄衣少女》（图 47）、《戴项链的妇女》（图 48）、《戴红帽的女青年》（图 49）、《音乐爱好者群像》（图 50）；肖锋（1932- ）的《黑衣女子》（图 51 ）、《树荫下》（图 52）、《娃娜大婶》（图 53）、《乌克兰姑娘》（图 54）、《尼娜》（图 55）；罗工柳的《哥萨克人》（图 56）、《冬天》（图 57）、《吉普赛妇女》（图 58）、《老人与陶器》（图 59）、《少女》（图 60）；全山石的《女大学生半身像》（图 61）、《穿红背心的妇女》（图 62）、《穿毛皮的妇女》（63）、《穿紫裙的姑娘》（图 64）、《女大学生》（图 65）；邓澍（1929-2023）的《俄罗斯姑娘》（图 66）、《女人像》（图 67）《母与子》（图 68）等作品，均成为后世中国油画家学习的典范与灵感源泉。中国留学生在苏所学的课程体系内容丰富，院校还邀请了苏联知名艺术家与学者担任教师。这些教师对学生要求严苛，而留学生由此获得的学习经验，对他们日后的艺术成就及中国美术事业的发展，均产生了深远影响。

赴苏学习的中国留学生回国后，纷纷投身于高校、美术馆及科研机构的工作，苏联油画风格也由此在中国实现 “代代传承”。具体任职分布如下：如罗工柳、李天祥、林刚、冯真、钱绍武、邵大箴等在中央美术学院等人执教于中央美术学院； 肖锋和全山石在等人任职于中国美术学院（原浙江美术学院）；齐牧冬任职于中央戏剧学院；郭绍纲任职于广州美术学院；张华清、徐明华等人执教于南京艺术学

院（原南京艺术专科学校）；许治平任职于中国美术馆；奚静之任职于中央工艺美术学院（现清华大学美术学院）；谭永泰任职于浙江美术学院（现中国美术学院）。这些留学生均为新中国基础美术教育事业作出了重要贡献，培养了大批优秀艺术人才，推动中国现实主义艺术沿着 “苏联体系本土化” 的路径不断发展。

其次，根据中苏两国文化协议，中华人民共和国文化部聘请苏联艺术专家帮助中国培训艺术领域的专业人才。1955 年把苏联专家“请进来”，全方位学习苏联油画教学模式。1949 年至 1965 年间，多位苏联知名艺术家曾赴华讲学，其中包括亚历山大·米哈伊洛维奇·格拉西莫夫（А .М. Герасимов）、格里高利·马克西莫维奇·马尼泽尔（Г. М. Манизер）、康斯坦丁·梅福季耶维奇·马克西莫夫（К. М. Максимов）及亚历山大·亚历山德罗维奇·叶吉扎罗夫（А. А. Егиазаров）。其中，对中国美术教育领域影响最直接、最深远的前苏联画家，主要有亚历山大·米哈伊洛维奇·盖拉西莫夫(Александр Михайлович Герасимов)、瓦西里·伊万诺维奇·扎莫什金(Василий Иванович Замошкин)、康斯坦丁·梅福季耶维奇·马克西莫夫(Константин Мефодьевич Максимов)等三位著名画家。此外，契斯恰科夫素描教学体系也发挥了关键作用。他们为中国新兴艺术的发展，以及基于民族传统的油画转型，作出了至关重要的贡献。其中以马克西莫夫对中国绘画艺术影响最大。他曾两次获得苏联文艺方面的最高奖，在苏联 50 年代油画中具有代表意义的作品是《萨沙·拖拉机手》（图 69）。他在中国期间，绘制了十多幅很有特色的

肖像作品，其中《齐白石肖像》（图 70）被中国艺术家所喜爱。

苏联高等美术学院始终秉持传统的现实主义教学体系，其中便包括著名的契斯恰科夫素描教学体系—— 这一体系通过翻译与出版物传入中国。自此，契斯恰科夫素描教学体系成为中国油画教学大纲的核心基础。在中国，以苏联美术学派成果为依托构建的油画教学体系，培养出了一批日后在中国极具影响力的现代艺术家与教育家；而这些艺术家与教育家，又进一步培养出了中国油画界的第二代、第三代从业者。

这一时期的油画作品以富有戏剧性的情节为典型特征。例如，詹建俊(1931-2023)的《起家》、靳尚谊(1934-)的《和平的讲台上》（图 71）和《毛主席在十二月会议上》（图 72）、侯一民(1930-2023)的《青年地下工作者》（图 73）、冯法祀的《刘胡兰》、秦征（1924-2020）的《家》（图 74）、冯法祀的《祖国来信》（图 75）、何孔德（1946- ）的《祖国来信》（图 76）、陆国英(1925-)的《女社员下地》（图 77）、俞云阶(1917-1992)的《炼钢工人》（图 78）等。这些作品在构图的处理，细节的选择与形象的刻画等方面明显具有情节性绘画的显著特点。靳尚谊把这种肖像画称为“历史肖像”，他说：“历史肖像是介乎肖像画与历史画之间的一种样式。历史肖像中人物的性格、精神状态必须通过人物所在的历史事件和他的活动体现出来，这是区别于其他肖像画的地方。[74]”上述提及的诸多作品，曾在《人民日报》《美术》《艺术研究》等各类报刊上发表。这一现象既体现

[74] 靳尚谊.创作《毛主席在十二月会议上》的体会[J]//期刊《美术》,1961,No.06.第 10 页.

了中国艺术家专业水平的提升，也印证了他们对国家文化事业的重要贡献。由此可见，那些经苏联专家指导、并接受契斯恰科夫素描体系训练的艺术家，后来大多成为中国油画领域的核心教师。他们在“中国现实主义艺术理念构建”与“现实主义肖像画发展”两大领域，发挥了关键性作用。在新中国新型美术教育体系的搭建过程中，参与其中的专家们对契斯恰科夫素描教学法尤为重视，将其视为其他艺术门类（如雕塑、版画）教学的基础。直至今日，这一教学法仍是中国高等美术教育的核心根基，持续影响着当代学生的艺术创作发展。

“为了加强中国油画家对国外的了解与学习，接受专业化训练，1960 年 10 月至 1962 年 10 月，根据中国与罗马尼亚两国签订的文化协议，文化部委托浙江美术学院举办罗马尼亚油画训练班，聘请罗马尼亚加勒斯特美术学院教授埃乌琴·博巴及其夫人哈其乌·博巴·吉娜主持教学”[75]。埃乌琴·博巴（1919-1996）的艺术特色和学术传承均有别于马克西莫夫，比较而言，他的绘画具有相当明显的现代艺术特征。他在杭州的油训班中强调表现性和造型的结构性，肯定学员在习作中表现的个性特征。这种绘画教学方式，对于当时几成一统的苏联油画模式，是一种很有价值的补充。博巴训练班历时两年，全国各美术院校共选送了 14 名学员。此外，1960-1962 年间，罗工柳还主持开设了 “油画研究班”，学员为来自全国多所高校的 19 名优秀青年油画教师。值得注意的是，无论是 “马克西莫夫油画训练班”学员，还是 “罗工柳油画研究班” 学员，他们的创作能力与学术影

[75] 刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京: 中国青年出版社, 2016.第 186 页.

响力，均显著超越了此前直接赴苏深造的部分学生。这些学员将苏联艺术经验与中国文化深度融合，使其作品既更具现实主义质感，又贴合中国民族特色。他们的许多作品后来成为中国新艺术的经典，影响了数代艺术家。这一系列教学与创作实践，不仅让中国艺术家深刻掌握了俄罗斯现实主义油画的精髓，更明确了此后中国现实主义油画的核心发展主题。

马克西莫夫油画训练班学员创作的各类题材作品，并非对现实的“完全复刻”。这些作品遵循苏联专家所传授的社会主义现实主义原则，透过“社会主义理想的视角”来呈现现实。著名马克思主义者、社会民主党人格奥尔基·瓦连廷诺维奇·普列汉诺夫（Г.В. Плеханов）曾指出“毫无疑问，艺术只有在描绘、唤起或传达对社会有意义的行为、情感和事件时，才具有社会意义”[76]。依据这一观点，艺术家应当致力于发掘并呈现那些对社会具有重要意义的行为模式与事件。

马克西莫夫油画训练班学员的优秀毕业作品，迅速成为推动中国主题性绘画，即以特定历史、社会主题为核心的叙事性绘画）发展的“催化剂”。20 世纪 50 年代末至 70 年代，中国涌现出大量反映“革命历史” 与 “社会主义建设” 的杰出作品，詹建俊 1959 年创作的《狼牙山五壮士》（图 79）便是其中的经典代表。这幅作品通过历史事件传递英雄主义精神，既体现了对英雄的崇敬，也彰显了当时革命理想主义青年的热忱。画面中，英雄形象与太行山被象征性地联结 —— 定格了五位壮士跳崖的瞬间。“在此画面中，狼牙山和

[76] 普列汉诺夫.普列汉诺夫哲学著作选集(第 3 卷)[M].上海: 生活·读书·新知三联书店, 1965.第 408-409 页.

五壮士有着统一的内在精神，所以，他觉得如果把山和人在造型上加以结合，使之互相衬托，就更能突显其威严、坚强的伟大气概。[77]”尽管人物布局并非完全遵循现实逻辑，却以强烈的象征意义传递出他们的坚定决心，塑造出 “鲜明而有力的英雄形象”，饱含崇高的爱国主义精神与革命浪漫主义情怀，“是形式因素使这个主题确立起来”[78]。《狼牙山五壮士》并非简单复刻历史事件，而是通过艺术创作诠释了八路军战士的英雄精神，实现了 “革命现实主义” 与 “革命浪漫主义” 的深度融合。由此，“崇高主题”（歌颂英雄主义、爱国主义）成为 20 世纪 50-60 年代中国军事题材现实主义绘画的核心主题。詹建俊突破了传统革命英雄与事件的表现模式，将重点放在 “人们对国家命运的坚定信念” 与 “高昂的战斗精神” 上，让英雄成为 “历史的主动创造者” 而非被动参与者。这一创作理念，使《狼牙山五壮士》成为 20 世纪中国美术的经典之作。

20 世纪 60 年代初，詹建俊赴新疆采风写生，创作了一系列描绘当地居民肖像的草图与成品画作。自此，他开始聚焦 “现代油画” 的探索 —— 这类作品以 “质朴简洁的风格、饱满浓郁的色彩、强烈鲜明的形式感” 为核心特征。在这一时期的创作中，《满面春风》（图 80）、《戴红项链的少女》（图 81）、《新疆少女》（图 82）是最具代表性的佳作。詹建俊创作了大量肖像作品，其中许多因 “突破性的创新手法” 成为那个时代的经典。这位画家以 “高超的造型能力” 与 “作品的时代关联性” 著称，在国内油画界获得了同行

[77] 鲁虹.新中国美术 60 年（1949-1979）.石家庄: 河北美术出版社, 2009.第 84 页.
[78] 范迪安.从象征写实到抒情表现:对詹建俊油画的再认识[J]//《美术研究》,2007,No.3.第 8-12 页.

的广泛认可。他的作品展现出对“构图、结构、形式”的探索精神，这使得他成为中国油画领域“探索现代性”的先驱者之一。

1956 年 4 月 28 日，毛泽东在《论十大关系》报告的总结讲话中强调：在探讨艺术与科学领域的问题时，应遵循“促进意见多样性与自由讨论”的指导方针。此后，“百花齐放、百家争鸣”的方针（简称“双百方针”）正式提出，这一方针也被称为“双百政策”，为中国文学艺术的发展指明了方向。随着中苏关系逐渐恶化，以及中国社会发展与变革的实际需求，艺术领域提出了“两结合”创作方法。1960 年 7 月，在第三次全国文学艺术工作者代表大会（简称“第三次文代会”）后，“两结合”创作方法成为主流，取代了此前的社会主义现实主义创作方法，为中国艺术开启了革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法。恰如一些学者所言，“两结合的创作方法把革命浪漫主义提升到了与革命现实主义同等重要的位置。[79]”

1950 年代以后，中国油画发展中对“创作与现实生活关联”的重视，产生了显著的积极影响。许多从来不曾入画的生活景象开始出现在作品中，油画作品与现实政治斗争、现实生产活动关系大大加强。1960 年在中国文学工作者第三次会议上，周扬在《我国社会主义文学艺术的道路》的报告中提倡将“革命的现实主义和革命的浪漫主义”相结合的创作方法，既表明了中国的现实主义和苏联现实主义之间的联系，也突出了自己的国情和政治特性。中国的“现实主义”艺术在思想上仿效苏联的“社会主义现实主义”，在实践中强调“群众喜闻

[79] 陈顺馨.社会主义现实主义在中国的接受与转换[M].合肥: 安徽教育出版社, 2000.第 321 页.

乐见”的宣传效应，在题材和内容上是革命加社会主义建设主题，从而保证艺术作为革命机器上的“齿轮和螺丝钉”，为党的各项任务服务。油画的形式因徐悲鸿引入的 19 世纪欧洲学院派传统结合俄罗斯的“巡回画派”、苏联美术的宣传风格和中国“民族气派”而呈现出夸张效果。经典的“现实主义”精神内涵被转移和淡化。

20 世纪 60 年代初，中国共产党提出“调整、巩固、充实、提高”的整顿方针。在文艺工作领域中，由中共中央宣传部针对前一阶段“左”的倾向，制定了《关于当前文学艺术工作若干问题的意见》，于 1962 年领发全国。在随后的两三年内，“百花齐放、百家争鸣”（双百方针）的政策再次焕发生机 —— 这一氛围允许持有不同创作理念的艺术家，自由创作风格各异的优秀作品。活跃于 20 世纪 30 年代、倡导现代艺术的画家，与成长于 20 世纪 50 年代、服膺现实主义的画家，各自从不同的角度描绘他们心目中的现实生活，并且得到观众的肯定。从 20 世纪 50 年代中后期到 60 年代初，尤其是在 1960-1963 年，许多油画家在深入生活的基础上，陆续画出了一批具有新时代气氛的肖像画。

20 世纪 50 至 60 年代的中国现实主义艺术，是新中国特定历史语境（构建革命记忆、凝聚民族认同、推动社会主义建设）下的独特艺术范式。它并非对现实的 “机械复刻” 或对历史的 “被动回溯”，而是以 “英雄歌颂” 为情感锚点，以 “历史主题的复兴与转化” 为叙事载体，最终实现 “正确生活观、高尚思想情感” 与 “客观现实” 的辩证统一 —— 既扎根真实的历史与生活土壤，又通过

现实主义理想的升华，为社会传递精神力量，成为这一时期文化建设的核心视觉表达。

20 世纪 60 年代中期，油画在题材选择与表现形式上均契合当时的政治气候，主要聚焦阶级斗争、歌颂领袖与革命英雄，同时传递特定的理想主义精神。这类作品以人物形象高大、光影效果鲜明、场景富有戏剧性为显著特征。这一时期最具代表性的作品包括：赵友萍（1932- ）《代表大会上的妇女委员》（图 83）、王霞（1936-2016）《海岛姑娘》（图 84）、王文彬（1928- ）《夯歌》（1957-1962）、王德娟（1932- ）《毛主席和女民兵》（1962）、温葆（1938- ）《四个姑娘》（图 85）、尹国良（1934- ）《时刻准备着》（1962）、恽圻苍（1932- ）《红军宣传员》（图 86）、杜键（1933- ）《黄河激流》（1963）、顾祝君（1933- ）《青纱帐》（1963）、何孔德《出击之前》（图 87）、朱乃正（1935- ）《金色的季节》（图 88）、李化吉（1931- ）《文成公主》（图 89）、哈琼文（1925- ）《官兵之间》（1963）、王德威（1927-2018 ）《刘少奇在林区》（1964）、宋贤珍（1934- ）《她们在成长》（1964）、张彤云（1928-2022）《高唱革命的歌》（1964）、蔡亮（1932-1995）《贫农的儿子》（图 90）、孙滋溪（1929-2016）《天安门前》（图 91）、潘世勋（1934- ）《我们走在大路上》（1964）、张定钊（1938- ）《战斗中成长》（图 92）等。上述所有现实主义作品，都传递出理想主义情怀与英雄主义精神，既歌颂着现实本身，也颂扬着画作中所描绘的人物。有研究者指出：“新中国的社会主义现实主义与欧洲新古典主义有某些相似的

地方，它们都遵循人物形象的类型化原则，又突出强调了与西方新古典主义的差异性，即工农兵形象颠覆了皇权或宫廷的主流地位，作品图式显现出大众喜闻乐见的平民气质和通俗化风格。[80]”在这一阶段，美术与工农兵群众取得了非常密切的结合，并特别指出：“群众美术朴实地表现了共产主义的崇高理想和革命热情，具有强烈的革命现实主义与革命浪漫主义相结合的精神。[81]”《代表大会上的妇女委员》《海岛姑娘》《四个姑娘》《金色的季节》《文成公主》《天安门前》等作品，展现了劳动人民在新社会制度下的喜悦，这有助于改善社会心理状态。为了展现新国家、新社会影响下人们生活的变迁，艺术家们不仅力求写实再现，还追求鲜明的色彩、具有纪念碑感的场景以及所绘人物的庄重感。其中，鲜明的光影被用作社会精神面貌变迁的隐喻。“强调的悲剧性、牺牲精神、英雄主义和战争苦难的题材逐渐在1963年前后发生了变化，倾向于表现现实生活的题材则被取而代之，画面的基调也开始转向积极乐观。这种从形式到内容上的变化，对于新中国油画而言无疑有着重要的意义。[82]”与此同时，那些透过乐观主义视角展现现实生活的画作，取得了巨大成功。20 世纪 60 年代，艺术家们开始探寻与民族传统相符的绘画形式，并着手融合中国传统艺术中的线条、装饰性色彩与意象 —— 这成为他们当时的迫切任务与时代要求。

这次大规模的以社会主义的精神创作出杜会主义的艺术的风潮

[80] 顾丞峰.现代化与百年中国美术[M].石家庄: 河北美术出版社, 2008.第 74-75 页.
[81] 邹跃进.新中国美术史: 1949-2000[M].长沙: 湖南美术出版社, 2002.第 53 页.
[82] 邹跃进.新中国美术史: 1949-2000[M].长沙: 湖南美术出版社, 2002.第 76-77 页.

使得中国出现了一大批非常优秀的作品，尤其是之后“派出去”和“请进来”的两手抓政策，中国的革命现实主义艺术进入了蓬勃发展的时期也培养了一批有着扎实功底和强烈热情的年轻画家，创作出了与当时充满革命热情的政治气氛相适应的作品，他们与从延安走出来的老辈艺术家有着现实主义精神的传承。随着 1964 年毛泽东对新中国成立后文化艺术做出的否定和整改的批示，“十七年”时期走到了尽头。

学习俄罗斯批判现实主义油画，以及了解苏联社会主义现实主义的创作理念，成为中华人民共和国成立后艺术家探索发展路径过程中的必然趋势。然而，后续中苏关系的恶化与破裂，使中国社会意识到构建民族油画学派的必要性。在这一背景下，1960 至 1962 年罗工柳主持的“油画研究班”和埃乌琴·博巴在中央美院华东分院主持的“油画训练班”，开设的油画课程，发挥了重要作用 —— 这些课程均强调在现实主义框架下发展民族文化与艺术的必要性。在技术层面，艺术家们以在马克西莫夫油画训练班中习得的知识与技能为基础。这些知名导师的弟子们得以创作出独具特色的作品：它们既体现了社会主义现实的影响、马克思主义的创作理念，以及苏联油画的技法，同时又通过创造性转化社会主义现实主义方法，用以表现中国的革命历史与新社会现实。上述艺术家们立足于中国人民的英雄情怀，基于自身对理想社会形态的理解，刻画现实生活。他们的作品实现了理想主义现实主义与古典写实绘画的融合。20 世纪 60 至 70 年代，中国现实主义在油画领域获得了进一步发展。

在将现实主义融入中国文化的过程中，中国杰出的美学家，如王

朝闻（1909-2004）和蔡若虹（1910-2002），在 20 世纪 50 至 60 年代积极分析艺术创作方法，并研究中外优秀绘画作品，致力于发展中国的现实主义理论。蔡若虹在其发言中强调，一个没有生活理想和明确人生道路的艺术家，无法真正观察生活并发现其中的美：“可以想象，如果艺术家对于生活没有理想，对于生活前进的道路没有一个清晰的轮廓，那么，他能用什么眼光来观察生活呢？他怎么能够在生活万象中去发现美呢？他的作品又怎么能够在劳动人民中起鼓舞斗志的作用呢”[83]。此外，王朝闻在《一以当十》、《再论多样统一》和《喜闻乐见》等文艺随笔中，强调了创造性反映生活的重要性：“善于掌握利用多样统一这种规律性的知识，才能创造性地反映生活而不是为生活照相，这是现实主义与自然主义的根本的区别”[84]。 在他看来，现实主义无需面面俱到地再现生活，而应聚焦生活的某一维度，进而挖掘新主题、塑造典型形象。王朝闻所说的创造性反映生活，是基于选择典型形象来构建新主题。他运用中国美学思想进一步发展了经过改造的现实主义理论，使那一时期能够创作出具有鲜明表现力和思想深度的主题性油画作品。他的创作实践与学术贡献，成为众多中国画家的理论指引。王朝闻在 1954 年发表了《向列宾学习》，在文中分析了列宾的油画《伏尔加纤夫》和《拒绝临刑前的忏悔》等作品。他明确现实主义的力量应基于形象的真实性，反对将其理解为简单的事实复制：“现实主义绝不能庸俗地解释作‘事实’的‘再现’，绝不能以为平铺细抹、纤毫毕露地模写现象就等于真实地反映了现实”

[83] 蔡若虹.向工农群众学习,从生活实践中提高创作思想水平[J]//期刊《美术》, 1958.第 12 页.
[84] 王朝闻.王朝闻学术论著自选集[C].北京: 北京师范学院出版社, 1991.第 70 页.

[85]。 20 世纪 50-60 年代，王朝闻是中国现实主义理论的重要阐释者与捍卫者，对当时的文艺创作产生了深远影响，成为许多艺术家的重要灵感来源。

第 2 章：中国现实主义肖像画的演变：从 “文化大革命” 时期的艺术准则到改革开放时期绘画流派的多元化

2.1 “文化大革命” 时期（1966-1976 年）受意识形态局限的肖像画

1966 年 5 月 16 日，中共中央政治局扩大会议通过了由毛泽东提议发布的《中国共产党专业委员会通知》（简称“五一六通知”）。该文件的发布，标志着 “无产阶级文化大革命”（简称 “文化大革命”）正式开始。1966 年 8 月，中共中央又公布了《中共中央关于无产阶级文化大革命的决定》（即“十六条”）。不久后，中国各地纷纷成立红卫兵组织，“文化大革命” 的各项运动由此展开。

“文化大革命” 的宗旨在于强化共产主义意识形态，清除社会中的资本主义与传统元素，同时肃清党内被毛泽东视为革命理念威胁的 “修正主义分子”。这一时期的核心特征之一，便是开展 “破四旧” 运动 —— 即破除旧思想、旧文化、旧风俗、旧习惯。此举直接导致大量文化遗产遭到损毁，其中涵盖书籍典籍、历史古迹与宗教器物等诸多品类。在当时的中国，迫害与镇压行径沦为常态。数以千计的民众遭到逮捕、流放至劳动改造营，甚至被处决。大批党政干部，

[85] 王朝闻.王朝闻文艺论集（上册）[M].上海: 上海文艺出版社, 1982 年.第 17 页.

其中不乏毛泽东昔日的革命战友，均被诬陷为 “人民公敌”。

全国陷入了经济与社会的双重动荡。“文化大革命” 不仅造成了国民经济的衰退，更直接摧毁了原有的教育体系。各大高校被迫停课，大批学生被下放到农村，接受所谓的 “再教育”。

这一政策最终导致了社会的严重分裂。社会分崩离析，家庭支离破碎，人与人之间的信任荡然无存。“文化大革命” 给中国社会留下了难以磨灭的创伤。它不仅造成数百万人丧生、大量文化遗产惨遭损毁、国民经济急剧衰退，同时还催生出对毛泽东的个人崇拜 —— 而毛泽东至今仍是中国历史上一位举足轻重的人物。

在此期间，现实主义创作原则得以保留，并以 “革命现实主义与革命浪漫主义相结合” 的创作方法为核心继续发展 —— 这一时期的创作以政治宣传为首要目的，服务于阶级斗争需求。例如，根据这一创作方法，艺术创作需将 “正面人物” 置于突出位置；进一步而言，在正面人物中要突出 “英雄人物”，在英雄人物中则需突出 “主要英雄人物”。反映在绘画作品中，正面人物往往被塑造得形象高大、体型魁梧且形象鲜明。

从 20 世纪 60 年代中期开始，普通人物失去了被画家描绘的资格。“文化大革命”开始后，毛泽东肖像和工农兵形象成为压倒一切的题材。这一时期的工农兵形象显然不应该在肖像画艺术命题中探讨，因为它们实际上是失去个性的政策符号。从整体数量看，毛泽东肖像在当时所有肖像画中的比例至少占 99%，它们常常是 “集体创作” 的

成果。“集体主义精神，这是社会和社会的基础”[86]。特殊的是鲁迅的形象仍然被保留在肖像画行列里，但也往往给人以装腔作势之感。至于“三大革命斗争”中的英雄形象，画家或竭力使其威武高大，或竭力使其满面春风，但由于背离常情，往往给人舞台表演之感。

从中华人民共和国成立到 “改革开放” 时期，中国艺术始终以现实主义为核心。核心题材为革命历史、英雄主义精神以及对社会主义生活的歌颂。文化大革命时期的现实主义，成为艺术服务于政治与意识形态目的的典型范例。现代主义绘画则因无法服务于政治需求而被完全边缘化。政治题材现实主义油画，在 “文化大革命” 前后均朝着相似方向发展。而针对 “文化大革命” 时期油画提出的创作标准，再次凸显了那一时期艺术形象的非现实性。“‘文革’十年的美术作品中，歌颂和赞美毛泽东的作品铺天盖地、几乎所有的美术工作者都拿起画笔投入到歌颂毛泽东的主题创作中。[87]”得益于油画富有表现力的特点，大多数描绘国家领导人的作品均采用现实主义风格创作。当时诞生了大量以毛泽东为主题的画作，其中最具影响力的当属刘春华（1944- ）创作的《毛主席去安源》（图 93）。这幅画描绘的是青年毛泽东前往安源组织革命运动的场景。此后，该画的印刷量近 9 亿份，成为世界绘画史上复制量最大的作品之一。此外，这幅作品还成为艺术家们的意识形态范本。高虹（1926-2021）的肖像画《决战前夕》（图 94）画面展现了毛泽东在陕北窑洞中专心沉思的场景，突显出一代伟人不可动摇的坚定性格和运筹帷幄的气度风范，塑造了一

[86] Зингер Л. С. Советский живописный портрет (60-е—70-е годы). Москва: Знание, 1976. С.5.
[87] 刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京：中国青年出版社, 2016.第 200 页.

个哲人与军事战略家决胜千里之外的典型形象。李天祥(1928-2020)、赵友萍的《山花烂漫时》（图 95），画面描绘了毛泽东和周恩来共同的肖像。王式廓的《转战陕北》（图 96），作品描绘了毛泽东运筹帷幄，胸有成竹的姿态。为凸显领袖的崇高形象，画作中领袖的身姿必须高于其他人物，场景也需传递积极向上的情感。尽管这类作品采用现实主义技法创作，但文革结束后，这一时期特有的艺术表现手法，受到了艺术界的深刻批判。

20 世纪 70 年代初，随着国家政策的调整，对文化和艺术的控制有所松动。艺术家们笔下的人物形象开始回归自然，不再是过去那种被高度理想化和政治化的模式。尽管如此，革命历史和英雄人物依然是这一时期肖像画的核心主题。比较有代表性的画家有何孔德、吴云华（1944- ）、汤小铭（1939-2022）、陈逸飞（1946-2005）、靳之林（1928-2018）、沈嘉蔚（1948- ）、张祖英（1940- ）等。与对领袖生硬直白的歌颂相比，英雄主义的主题更符合绘画语言，人物形象也显得更生动、更写实。许多这类作品还具有人文主义内涵。这一时期的代表作品有：陈衍宁 (1945-2024) 的《渔港新医》（图 97）、汤小铭的《女委员》《永不休战》《满腔热忱》（图 98、图 99、图 100）、吴云华的《虎口夺铜》《虎口夺铜习作之一》（图 101、图 102）、陈逸飞的《毛主席的红卫兵——向革命青年的榜样金训华同志学习》《黄河颂》《红旗之一》《红旗之二》《南来北往》（图 103、图 104、图 105、图 106、图 107、图 108）、靳之林的《公社女书记》（图 109）、沈嘉蔚的《为我们伟大的祖国站岗》（图 110）、张祖英的《创

业艰难百战多》（图 111）、李秀时（1934- ）的《疾风》（图 112）等。在上述所有作品中，能清晰看到艺术创作从宣传性现实主义逐步向人文主义现实主义过渡的趋势。《渔港新医》《女委员》《公社女书记》等作品，聚焦特定的生活场景与瞬间，着重凸显社会生活的变迁，刻画了新社会中拥有平等权利与社会身份的女性形象 —— 她们脸上的笑容，正是社会积极变革的直观体现。而《为我们伟大祖国站岗》《虎口夺铜》《黄河颂》等作品，则塑造了理想化的英雄形象，这在一定程度上使其与社会现实产生了脱节。当时，“文化大革命”（1966—1976）时期的写实主义绘画在很大程度上被视为象征性绘画，其目的是歌颂“领袖、工人、农民和士兵。最终，随着国家整体政治和社会变革的推进，这类绘画逐渐失去了其受欢迎程度。艺术家获得了更大的自由，这导致中国现实主义绘画中英雄主义主题的弱化，并逐渐失去了其现实意义。

尽管在文化大革命时期，绘画的历史功能（指政治宣传、意识形态传递等作用）远大于其艺术价值，但不可否认的是，在这一特殊时期，仍有众多从事油画创作的艺术家 —— 他们在政治议程所施加的限制下，始终坚持探索艺术的形式语言（如构图、色彩、笔触等）。这一时期中国油画的历史发展虽并非一帆风顺，但艺术家们在早期积累的艺术形式经验，后来成为了他们进一步创作发展的重要借鉴。正如批评家鲁虹所言：“‘文革’油画方在世界油画领域中形成了独特的面貌，并最能代表中国油画的特点。[88]”对于这一期间，要辩证看

[88] 鲁虹.鲁虹美术文集[M].武汉: 湖北美术出版社, 1998.

待文化大革命期间的油画发展。

2.2 改革开放时期（1978－1999 年）的现实主义肖像画：从 “伤痕绘画” 到 “乡土写实绘画”

进入 “改革开放” 新时期后，中国艺术界发生了深刻变革。现代西方艺术思想开始在中国传播，文艺政策的新任务也得以确立。新时期的现实主义肖像画突破了传统的苏联模式。粉碎 “四人帮”、进入新时期后，党和国家克服了阶级思维的局限性。思想解放运动兴起，人们开始重新审视 “文化大革命” 的历史。20 世纪 70 年代末 80 年代初，现实主义在文艺理论和文艺创作领域仍是主导方向。但此时，文艺工作者（作家与艺术家）已对意识形态化的主题、宣传性的形象及严苛的限制感到厌倦。他们开始更关注对历史与现实的深度剖析，并积极反思 “文化大革命” 的历史。

1977 年，“文化大革命” 结束后，中国社会发生了重大转变 —— 从持续的政治运动转向国家现代化建设与中国发展新道路的探索。对 “文化大革命” 的历史反思随之展开，为思想解放铺平了道路。1978 年，中共十一届三中全会召开，中国共产党宣告开启改革开放的新时期。同年开展的 “实践是检验真理的唯一标准” 大讨论，推动各领域扭转混乱局面，破除了诸多思想禁锢。广大民众实现了政治与思想层面的解放，这也成为改革开放的起点。

“伤痕绘画” 的出现，成为中国艺术思想转型的重要转折点。

“对‘文化大革命’的否定，是‘伤痕绘画’出现的根本原因。”[89]伤痕绘画标志着艺术创作从最初的理想主义与英雄主义，转向了悲剧现实主义；从刻画英雄人物，转向了展现大时代背景下普通人的真实命运。这意味着 “神” 的时代的终结与 “人” 的时代的开启 —— 艺术创作开始从集体思维向个体思维转变，而 “个体性” 也成为中国文化与艺术变革的核心要素。此前被社会否定或禁止的思想，开始产生影响：艺术家们转而关注个体生活的需求与现实，现实主义艺术由此重获生机；人们也敢于直面自身内心的矛盾，产生了在艺术中反映包括 “文化大革命” 在内的苦难岁月的需求。中国知识分子重新重视个体价值，同时开始关注人文科学与生态问题。政治与社会结构的转型，推动了审美意识的转变。伤痕绘画突破了单一统一的现实主义模式，将现代艺术的语言与理念融入其中。可以说，它不仅影响了中国后现代时期的艺术创作，还具备重要的历史与艺术价值。“伤痕绘画所呈现的是从歌颂到暴露，从赞美到批判，从粉饰现实到面对真实的转换。[90]”“伤痕绘画” 是 20 世纪 70 年代 “文化大革命” 后期出现的艺术思想流派，它的诞生标志着中国艺术界创作理念的根本性转变。

新时期的艺术家们从歌颂过去转向了揭露和批判过去。这一绘画流派不仅被称为 “伤痕绘画”，也被称为 “新批判现实主义绘画”[91]。1977 年前后出现了一批描绘老一辈革命家的肖像画作品，詹

[89] 邹跃进.新中国美术史: 1949-2000[M].长沙: 湖南美术出版社, 2002.第 159 页.
[90] 邹跃进.新中国美术史: 1949-2000[M].长沙: 湖南美术出版社, 2002.第 153 页.
[91] 鲁虹.中国当代艺术史: 1978-2018[M].石家庄: 河北美术出版社, 2021.第 19 页.

建俊的《试看天地翻覆》（图 113）、戈跃（1940- ）的《普通一兵》（图 114）、何孔德和高虹（1926- ）合作的《我们的好总理》（图 115）表达了对毛泽东、周恩来的深切怀念。在当时的现实主义肖像画代表作中，值得一提的有：闻立鹏（1931-）的《大地的女儿》（图 116），尹国良（1931-）和张彤云（1928-2022）合作的《千秋功罪》和《清泉》（图 117、图 118），这些作品都体现了当时现实主义绘画对个体命运和人性的深切关怀。

邵增虎（1937- ）的《农机专家之死》（图 119）描绘了被“四人帮”迫害致死的女青年和科学家。程丛林（1954- ）的《1968 年某月某日·雪》（1979）描绘了“文革”中的武装械斗的悲惨场面。应该指出，约 1979 年出现的这类 “揭示现实、反映人们心灵创伤”的油画，具有更强的文学性与艺术性，且仍体现出 1950 年代来华展出的俄罗斯画派（特指俄罗斯批判现实主义画派）的影响。

1978 年开启的新时期，其肖像画创作始于对社会主义现实主义教条化创作方法的反思。1980 年 1 月，《美术》杂志举办了一场研讨会，中央美术学院与中国艺术研究院美术研究所的多名研究生参与了此次会议。会上有人强烈争论这种创作方法，提出“不要只抱着社会主义现实主义不放”[92]；以笔名奇棘发表的《谈“社会主义现实主义”在美术创作中的一些问题》一文提出，社会主义现实主义将创作焦点局限于 “情节性绘画”。把时间艺术假借到空间艺术从而消解了绘画的本质特征，更值得怀疑的是用一种规定的方法去观察生活、

[92] 陈醉,郎绍君,邓福星.两个座谈会美术[J]//期刊《美术》,1980,No.3.第 3-8 页.

认识生活、表现生活，绘画反映生活的广阔可能性失去了它潜在的力量，绘画内容狭隘到最终被规定的政治内容代替了[93]。 而胡德智发表在《美术》1980 年第 7 期的《任何一条通往真理的途径都不应该忽视》一文，该文首次提出 “现实主义流派” 与 “现实主义精神” 这两个概念的区分。文章认为，历史上所有艺术流派都是时代的产物，它们既是对世界的认知与表达，也始终蕴含着现实主义精神。这一理论旨在厘清人们此前对 “现实主义流派” 与 “现实主义精神” 的混淆认知。邵大箴进一步将现实主义划分为两个层面：创作方法与表现手法。“作为创作手法，它的基本要求是要反映现实生活，用鲜明、生动的艺术形象给人们以精神上的鼓舞和美的享受；作为表现手法，它和写实同一概念，只是一种艺术的写实，不排斥凭借想象的夸张，其基本要求是明白易懂”[94]。20 世纪 80 年代初，对 “社会主义现实主义”的反思与清理，不仅让现实主义油画重新回归到描绘现实、揭示真实内涵的轨道，还催生了以 “伤痕绘画” 为代表的批判现实主义画作的出现。此外，现实主义创作方法与表现手法之间的界限也随之消失 —— 这为引入探索真理与人性的西方现代主义艺术流派，在思想层面奠定了基础。充满对现实批判态度的 “伤痕绘画”，成为了新时期油画的开端。在《拖拉机手之死》这部作品问世后，涌现出了一批伤痕绘画的代表人物。该流派的杰出作品包括： 高小华（1955- ）的《为什么》《我爱油田》（图 120、图 121）、程丛林（1954- ）的《1968 年某月某日 • 雪》（1979）、张红年（1947- ）

[93] 奇棘.谈“社会主义现实主义”在美术创作中的一些问题[J]//期刊《美术》,1980,No.7.第 38-39 页.
[94] 邵大箴.现实主义精神与现代派艺术[J]//期刊《美术》,1980,No.11.第 3 页.

的《那时我们正年轻》（1979）、王川（1953- ）的《再见吧，小路》（图 122）、王亥（1955- ）的《春》（图 123）、李斌（1949- ）与陈宜明（1950- ）《无知与有知》（1980）、何多苓（1948- ）《春风已经苏醒》（图 124）和《青春》（图 125）、何多苓和艾轩（1947- ）合作的《第三代人》（图 126）等，均属该流派的代表作品。这些画作真实刻画了上山下乡知识青年的生活图景，与文革时期的艺术形成鲜明对比，引发了强烈的社会共鸣。这类对现实的批判态度，没过多久便转化为对当时农村生活的真实呈现。这些作品不仅突破了艺术创作中长期存在的 “题材禁区”，还以 “对生活的直接感知” 这一新视角，重新映照了文化大革命的历史；同时，它们打破了文革时期的创作模式，为中国现实主义肖像画开辟了新的发展路径。

陈丹青（1953- ）的《西藏组画》（图 127、图 128、图 129、图 130）和罗中立（1948- ）的《父亲》（图 131）的出现，标志着中国现实主义肖像画的发展中，从文革时期的程式化艺术逐步转向本土现实主义。“文化大革命” 时期作品中占绝对主导地位的红色已成为过去；人物的面孔变得更有人情味；出现了农民的形象，并且是以特写的方式呈现，而这种方式以前被认为只适用于革命英雄和政治家的肖像画。[95]”当创作思想的转型与中国艺术现实主义相结合时，便推动了创作内容的变革。“从美术史的角度说，《西藏组画》的意义是划时代的，可以这样说，它是 1949 年以来中国油画在造型艺术上体

[95] *Неглинская М.А.* Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. – Москва: Издательство «Спутник», 2022. – С. 96.

现现实主义创作精神最成功的作品之一。[96]”罗中立的《父亲》在 1982 年全国美展获奖后引发巨大社会反响，其核心在于：它深刻揭示了当时中国农民的真实生活与苦难。正如研究者所指出的，这幅画通过对一位老农超写实的刻画，迫使观众直面一个沉重的问题：“为什么这位在新中国成立后度过半生的农民，生活依然如此艰辛，始终未能迎来真正的幸福？这种对个体命运的深切关怀和对社会现实的无声质问，正是其震撼力的来源。[97]” M. A. 涅格林斯卡娅引用了 В.Л. 谢耶夫的观点，认为《父亲》“具有极其强烈的批判锋芒”:“画家采用了一种在中国绘画中前所未见的、不太寻常的肖像画尺寸 —— 高度超过两米，从而强调了这幅作品的重要性。这不仅仅是一位老人的肖像，更是中国农民的化身。[98]”这幅画象征着中国油画从传统 “苏派” 风格向照相写实主义的转变，这使其成为中国艺术史上的一个重要里程碑。罗中立画作中那位满脸皱纹的农民形象，与美国艺术家查克·克洛斯（Chuck Close, 1940-2021）的绘画方法有关联。罗中立将农民表现为普通人，这与以往理想化的描绘有着根本的不同。罗中立借鉴了克洛斯的技法，并将其作为一种批判的工具。他与 “伤痕美术” 时期的其他年轻艺术家一道，彻底摒弃了传统的艺术方法。他们共同完成了艺术功能的根本性转变：从将艺术作为政治宣传的工具，到将艺术视为艺术家自由表达思想的方式。在完成了《父亲》后，罗中立

96 刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京：中国青年出版社, 2016.第 245 页.

97 *Сычев В.Л.* Изобразительное искусство в поисках путей обновления //Литература и искусство КНР. 1976-1985. – Москва: Наука, 1989. – С. 178.

98 *Сычев В.Л.* Изобразительное искусство в поисках путей обновления //Литература и искусство КНР. 1976-1985. – Москва: Наука, 1989. – С. 178.

用几乎同样的方法完成了《春蚕》（图 132）、《岁月》（图 133）、《祈》（图 134）等这样的类别作品。广廷渤（1938- ）《钢水·汗水》（图 135），同样以照相写实主义为创作基础，作品细腻地刻画了年轻炼钢工人结实的肌肉上流淌的汗水，捕捉到他们脸上既紧张又充满力量的神情。高小华 1983 年的《布拖人》（图 136）组画同样借鉴了照相写实的表现形式，用大胆的笔触塑造出质朴的乡村人物形象。这幅作品为充满乐观精神的本土现实主义绘画做出了重要贡献。因此，美国照相写实主义以及安德鲁·怀斯（1917-2009）画风深刻地影响新时期乡土写实绘画的发展。受怀斯艺术风格影响的艾轩在他的《陌生人》《若尔盖冻土带》《二月》《还是那个秋天》《冬日默默脚步》（图 137、图 138、图 139、图 140、图 141）等作品里，银灰色的色调与细腻的多层画法交织，营造出一种忧郁而苦涩的反思氛围。他在“文化大革命” 期间经历的磨难，以及外界对其创作的冷漠态度，正是其作品呈现这种基调的原因。与此同时，陈丹青在《西藏组画》系列作品中，致力于探寻乡土生活中已消逝的质朴感与人性本真。他跳出了刻意的情节构思，转而通过日常生活传递藏族人民的生命精神，并借鉴弗兰斯·哈尔斯（Frans Hals，1581－1666）等荷兰绘画大师的经验，运用油画语言进行创作。值得注意的是，1977 年与 1978 年分别在北京、上海举办的“罗马尼亚 19 世纪油画展览”和“法国 19 世纪农村风景画展”，为中国艺术家创作以自然为主题的本土现实主义绘画提供了重要灵感。

新时期的历史题材油画在还原历史真相时，核心诉求是在历史重

构的图像创作中追求真实性。这类作品的画面中，常出现 “文化大革命” 期间遭受迫害的历史人物。历史人物肖像画的创作主要呈现两种倾向：第一种倾向与英雄主义的转型相关 —— 突破 1960-70 年代的创作模式，以“平视”视角全方位展现革命战士的日常活动。崔开玺（1935- ）《长征途中的贺龙与任弼时》（图 142），高潮（1927- ）《心连心》（图 143），沈嘉蔚(1948-)的群体肖像画《红星照耀中国》（图 144）均为此类创作的代表。在这些画作中，毛泽东、朱德、周恩来等开国领袖与战士们一同出现在延安时期的民众群体中：领袖形象被赋予更具人性温度的平民气质，暗含鲜明的思想内涵。这一倾向折射出改革开放初期思想解放运动的社会思潮 ——“被神化的” 领袖正转变为 “有人性的” 领袖。第二种倾向则体现为对历史的思考更易引发悲凉之情。尽管经历了文革的黑暗时期，对崇高与英雄主义的追求并未消逝，反而被赋予了深沉而庄重的情感色彩。闻立鹏《红烛颂》《方志敏烈士》（图 145、图 146）、孙滋溪（1929-2016）《母亲》（图 147）、李天祥和赵友萍《路漫漫》（图 148）、高虹《祖国永远怀念你们》（图 149）、胡悌麟（1935-2017）《追念战友》（1978）、魏传义（1928- ）《晨星》（图 150）等作品，刻画了象征生死抉择的无畏英雄形象 —— 这些作品并非为了歌颂与感召，而是展现出悲凉、庄重而苦涩的精神情感。这种情感表达，无疑是 “文化大革命” 这一历史浩劫相关事件的折射。而在这份伤痛背后，蕴含着对人性本质的深刻思考：“无论是具象的或是观念性的，肖像画都表现特定的人群，都源自记忆与被记忆的共同动机，不管是出于个人或政治、礼

仪还是社会性的原因。[99]”在构建历史叙事的过程中，历史事件不再是文化宣传的简单工具。艺术家作为历史的创造者与诠释者，扮演着核心角色。我们应将这种历史叙事理解为一种集体文化重构，它映射着我们共同的社会群体对历史与身份的共同认知。

在创作以 “恢复高考” 为主题的肖像画作品时，通过集体记忆中对人物的刻画，得以追溯重要的历史事件与时代精神。而再现重大历史事件，本质上是新的形式与视野同过去的旧有形式与现象之间的复杂对话。

在文化与社会记忆中，新事物不会完全取代旧事物。新的现象与形态会保留旧事物的部分元素，并与旧事物维持辩证联系。事实上，新事物与新形态正是从旧事物中孕育而生；而旧的现象与形态本身，也为未来可能出现的新事物、新形态奠定了潜在基础。以徐文华（1941- ）创作的《晨》（图 151）在“真实”与“虚拟”之间引发读者思考，画面表现出的是青年人追求知识与自由的强烈情感，反映了新时代、新气象。1977 年恢复高考后，知识青年在大学校园里学习、思考。李树基（1943- ）1978 年创作的《校园的早晨》（图 152）便描绘了这一场景：明亮的夏日氛围中，一位女学生正若有所思地翻着书，这种氛围让观者与画中人物产生了强烈共鸣。贝家骧(1953- ）的群体肖像作品《昨天、今天、明天》（图 153）以颇具创新性的视角展现了大学教室的场景，暗含着一种过去与现在的对话。曹新林（1940- ）的肖像作品《粉笔生涯》（图 154）表现了 80 年代中国的

[99] 让・M.博加蒂.身份建构:世界艺术中的肖像画[J]//期刊《民族艺术》,刘翔宇译, 2017,No.1.第 98 页.

知识分子和教育者身份进行解读，即代表着被教育者和受教育者双重身份的转换，又代表着一代群体和对知识渴望的学生们，这是将现实的描述转换为观念的表现和精神的记录。罗中立的作品《趟过那条河》（图 155）为解读 1977 年恢复高考提供了全新视角。画家运用隐喻手法呈现历史与过往：尽管过河的过程充满艰辛，但孩子们并未放弃——这正如那些支持恢复高考的人们，将其视为通往公平正义的道路。此处的“河”象征着历史困境，“孩子”的形象则是勤奋一代的隐喻；“过河”这一行为，可被理解为“参加高考”的象征。以艺术形式表现“恢复高考”这一主题，不仅体现了艺术家的独特视角，更承担着构建历史叙事的使命。通过呈现历史记忆、塑造意象化叙事，艺术家将现实、戏剧性与对重大社会事件的解读融为一体。历史与现代的互动结合，不仅传递了物理现实，更连接了不同的历史时期，营造出真实感。这些绘画作品反映了艺术家对过去的回忆和对未来的期望，构成了完整的叙事，能够引起观众的情感共鸣。艺术家运用艺术来构建视觉化的历史叙事。20 世纪 80 年代，中国知识分子对历史与艺术的现实进行了深刻反思，这为年轻一代的艺术家找到了最适合自己的艺术发展方向。个人气质与绘画风格的契合，成为了形成独特艺术风格的关键条件。对现实的批判和对历史公正的追求，共同反映了 20 世纪 70 年代末至 80 年代中国肖像画中现实主义精神的转变。

由于“改革开放”政策，西方的哲学、文化和艺术思潮传入中国，知识界开始研究不同于马克思主义的学术概念。西方现代主义艺

术成为新的灵感来源，受到年轻艺术家的热烈欢迎，他们积极地运用其理念与趋势。20 世纪 90 年代起，在西方现代主义的影响下，中国艺术界对现实主义的理解得以拓展，自我表达的边界也不断拓宽——涵盖了从具象现实主义到超现实主义、表现主义等多个领域。“现实可以以不同方式呈现在人眼前，它可以以清晰的、可控的、有区别的方式呈现出来，也可以以自由的、貌似抽象却实有自发表现力的方式呈现。[100]”张平杰、王炯、王向明在《“主题性”创作可以借鉴“现代派”》一文中明确提出，“主题性与写实性之间并没有必然的联系，从内容决定形式来说，只要能更恰当地表达我们的创作意图，任何手法都是可取的。现代派绘画的一个重要特点之一是手法多样，形式新颖……这些都是可供我们借鉴的”[101]。韦启美（1923-2009）的《小蜜蜂》（图 156）受美国现实主义画家爱德华·霍珀（1882-1967）的影响。这幅作品被看作是以现代都市生活为题材的“诗意现实主义”，在“叙事”中散发着浓郁的抒情气氛和幻想色彩，是对新都市面貌的回应。王向明（1956- ）《渴望和平》（图 157）借鉴了超现实主义艺术家萨尔瓦多·达利（Salvador Dalí，1904－1989）的创作手法，以超现实主义思维的象征语言，表达了年轻一代对战争的抵制以及对和平的向往。王岩（1956- ）《孤独的旅程》《死鸟》《黄昏时寻求平衡的男孩》（图 158、图 159、图 160、）、刘仁杰（1951- ）《圆月》《雁南飞》《风》《夏》（图 161、图 162、图 163、图 164）、韦尔申（1956- ）《守望者》（图 165），施本铭（1958- ）《掩面的

100 瓦西里·康定斯基.艺术中的精神.余敏玲,译,重庆: 重庆大学出版社, 第 17 页.
101 张平杰、王炯、王向明.“主题性”创作可以借鉴“现代派”[J]//期刊《美术》,1981,No.1.第 47 页.

自画像》（图 166）、毛焰（1968- ）《小山的肖像》《小山的侧面像》《我的诗人》（图 167、图 168、图 169），夏小万(1959-)《漂浮》（图 170）和段建伟（1961- ）《队长》（图 171），耿建翌（1962-2017）《第二状态》（图 172），徐芒耀（1945- ）《我的梦系列 No.2》（图 173），方力钧（1963- ）《系列一 No.5》(图 174），张晓刚(1958-)《血缘 — 大家庭：同志 5 号》《血缘 — 大家庭：同志 8 号》（图 175、图 176）等作品虽表达的是现实人物形象，但画面上场景的重组、时间的错位以及那种非再现性对于现实的超越，则为画面表达了模糊却更加丰富的社会现实意涵。这些作品从具象写实迈入了超现实时空，其形象的具象特征却往往被赋予超越形象本身的隐喻性与象征性。而曹达立（1934- ）《沉思》《黎家女》（图 177、图 178），袁运生（1937- ）《自画像》（图 179），谢东明（1956- ）《梦蝶》(图 180)，刘明(1957-)《有公厕标志的自画像系列 No.15》《夏日海滩第二回》（图 181、图 182），段正渠（1958- ）《自画像》《大山歌》《民歌》（图 183、图 184、图 185），严培明（1960- ）《最疯的人，艺术家的父亲》《毛主席在天安门前》《李小龙》（图 186、图 187、图 188）等，这类作品，以夸张的表现力展现生活。它们在考量到生活社会学价值的同时，对人性提出质疑，并试图通过形象的扭曲与夸张，传递每个人对世界的认知。从吴冠中(1919-2010)发起关于艺术 “形式美” 美学价值的讨论后，在油画界涌现出一股“唯美”风。“所谓‘唯美’，从严格意义上说也是艺术家对绘画形

式的追求，也是纯化语言的具体实践。[102]”从庞涛（1934- ）《爵 •罍》（1987）、王怀庆（1944- ）《大明风度》（1991）等艺术家的作品中，对传统人工制品抽象意义的探索。到周长江（1950- ）《分割红色的十字管道》（1993）将传统符号与现代工业意象结合的特征。

分析油画的主要特征，我们得出结论：这一艺术门类最终回归到了现实主义的核心原则。20 世纪 80 至 90 年代，无论是批判现实的 “伤痕绘画”、“乡土写实绘画”，还是受欧美现代主义影响而拓宽边界的现实主义肖像画，现实主义的核心任务始终是通过美学表达，传递社会层面克服 “文化大革命” 影响、建立新人文价值的诉求。在油画发展进程中，“回归美学本质” 与 “探索艺术个性的可实现性” 具有关键意义，这也成为 20 世纪 80 至 90 年代中国油画发展的另一重要方向。这一时期，从乡土写实绘画推动了对中国乡村生活的深入探索，其成果体现为一批写实性油画作品 —— 它们描绘了中国边境地区的民族风貌与民俗习惯。在这类作品中，值得一提的是所谓 “罗中立乡土写实” 流派的一系列杰出作品。例如，艺术家詹建俊《潮》《飞雪》（图 189、图 190），李化吉（1931-2022）《牧羊女》（图 191），全山石《塔吉克姑娘》(图 192），倪芳华(1948- ）《帕蒂古力》（图 193），靳尚谊《维族老人》（图 194），马常利（1931- ）《高原情》（图 195），阿布都克里木 • 纳思尔丁（1947-2014）《女儿—胡西丹》《夏提古力》《水果与少女》（图 196、图 197、图 198），妥木斯（1932- ）《索布达》《垛草的妇女》（图 199、

[102] 刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京: 中国青年出版社, 2016.第 265 页.

图 200），哈孜 •艾买提（1935-2017）《木卡姆》（1984），朝戈（1957- ）《蒙古女像》《盛装》（图 201、202），刘秉江(1937-)《塔吉克族新娘》《两个维吾尔族老人》（图 203、图 204），巴荒(1953-)《藏人肖像 No.1》《藏人肖像 No.2》（图 205、图 206），韦尔申《天边的云》（图 207），朱毅勇（1957- ）《正午》（图 208）；靳尚谊《维吾尔族老人》（图 194）、《塔吉克新娘》（图 209）、《青年女歌手》（图 210）、《祈》（图 211）。这些写实性肖像画展现了中国当代丰富的民族传统，以及其创作者的艺术个性。

接下来，我们以知名画家全山石的创作历程为样本展开分析 —— 其艺术演变轨迹，堪称新中国第一代画家群体的共性缩影[103]。这一代画家的艺术理念，很大程度上是在紧邻的苏联影响下逐步成型的。20 世纪 50 年代，彼时在苏联盛行的社会主义现实主义艺术、以及对中国尚属新鲜事物的油画（与中国传统水墨画形成鲜明对比），均处于风靡一时的鼎盛阶段。全山石（生于 1930 年）的艺术创作与教学实践，始终扎根于列宁格勒美术学院的学术传统，同时兼收并蓄中国、俄罗斯、苏联及欧洲绘画的精髓。1953 年，他从浙江美术学院毕业后，与其他一批才华出众的中国画家一道，被选派前往苏联深造，专攻油画技艺、研习美术教育体系，旨在将所学知识运用于新中国的文化与教育事业发展之中。1954 至 1960 年，全山石就读于苏联艺术科学院列宾列宁格勒国立绘画、雕塑与建筑学院油画系。他所在的

---

103 Подробнее см.: *Пань Икуй*. Синьцзянский период творчества Цюань Шаньши // Евразийская интеграция: экономика, право, политика. — 2012. — № 12. — С. 256-258.

研修班导师，正是教授Ｂ．Ｍ． 奥列希尼科夫 —— 全山石的毕业创作也正是在这位导师的指导下完成的。学成归国后，全山石受聘于母校浙江美术学院（该校后更名为中国美术学院），投身美术教育工作。作为中国美术学院教授、俄罗斯圣彼得堡列宾绘画雕塑建筑学院荣誉教授，全山石还曾担任中国油画学会副主席、中国美术家协会油画艺术委员会副主任等职。在创作中，他成功将苏联与西欧绘画传统，与中国本土艺术、文化内核熔于一炉。

这位艺术大师的代表作包括《穿红背心的妇女》（1956）、《北方农民》（1959）、《英勇不屈》（1960）、《八女投江》（1962）。在作品中，画家刻画了淳朴热情的中国北方农民、老党员的形象，以及革命历史场景。然而在 “文化大革命” 时期，他的诸多作品惨遭损毁。其中，取材于 1931—1945 年抗日战争史实、歌颂八位巾帼英雄壮举的《八女投江》便在浩劫中被毁。这幅彰显民族气节与英雄主义精神的作品，画家于 1989 年应美国东方艺术博物馆与香港东方艺术基金会的委托，两度重新创作。全山石的创作以中华人民共和国革命历史为核心题材，用画笔定格了诸多重大历史瞬间。例如，创作于 1960 年的《跟毛主席劳动去》，成为其 “革命历史题材油画” 创作阶段的开山之作 —— 画作生动再现了毛泽东主席与人民群众并肩参与水库建设的劳动场景。1927 年 4 月 12 日，国民党及其同党在上海大肆屠杀共产党人，这一历史事件成为他 1959 年作品《前仆后继》的创作蓝本。1962 年的《井冈山》，则聚焦井冈山革命历史，既还原了历史背景，又刻画了当地的自然风貌。现藏于中国国家博物

馆的大型历史题材油画《宁死不屈》（1961 年、1970 年两度创作），同样延续了这一革命创作基调。

前往敦煌—— 这座独一无二的早期佛教石窟寺建筑群 —— 的采风之旅，成为了画家创作生涯的重要转折点。他沉醉于敦煌壁画的宏大构图，从中悟得：原来油画也能被赋予灵动奔放、饱含情感的笔触。秉持现实主义创作风格与油画技法，全山石在其艺术生涯的各个阶段，始终致力于为作品注入鲜明的中国民族特质，将欧洲现实主义绘画传统与中国民间艺术元素熔于一炉，代表作包括《娄山关》（1975—1978）、《历史的潮流》（1986）、《黎明前》（2008）、《血肉长城》（又名《义勇军进行曲》，2009）。全山石的油画作品以多变的构图布局与丰富的色彩层次见长。尤为鲜明的创作特色是，他借鉴中国民间陶瓷与彩绘瓷器的纹饰技法，以轻快灵动的笔触铺陈画面背景，形成独树一帜的艺术语言。

1983 年，全山石将其作品纳入巡展体系，先后在上海、杭州、山东、安徽、河南、湖南等多个中国省市展出。此次展览的参展作品包括《塔吉克少女》《老工匠》《维吾尔族建设者》《民间乐声》《阿尔泰之路》《新疆纪行》《新疆居民》等。其中的佳作被收录于画册《新疆风貌》中出版。画家的足迹遍布中国各地，自 20 世纪 90 年代起，他又多次远赴欧洲、美洲及东亚多国，除开展艺术创作外，还投身学术研究与教学工作。全山石的艺术创作对后世艺术家产生了深远影响，尤其深刻启迪了中国当代油画的创作群体。他的一众弟子 —— 如孙景波、胡振宇、杨参军、何红舟、翁诞宪等人，不仅传承了从

师习得的中国、俄罗斯及西欧绘画传统，更在此基础上实现了创新发展。此外，由全山石担任主编的多部图文画册相继出版，这些出版物在普及美术知识、培育新一代美术人才方面发挥了重要作用。同时，全山石还将油画的学院派传统引入中国艺术界，并以自身创作实践，唤起大众对中国各民族及世界各国文化形态与价值内涵的关注。

在美术学院深造期间，全山石潜心钻研西欧油画史，力求梳理出艺术历史发展的内在规律。他深入研读历代艺术大师的经典作品，并深知自己肩负着将所学知识传授给弟子与国人的使命。为此，全山石筹备编撰了多部美术画册、专业教材、文论汇编及学术论文。数次欧洲之行，让他得以用全新的视角审视中国油画的发展路径，并深刻意识到：唯有将多元的艺术传统与本民族的艺术形式相融合，画家们才能创作出兼具新意与特色的作品。

第 3 章：探索与实验：21 世纪现实主义肖像画的发展趋势与方向（2000-2025 年）

3.1 肖像画中的 “古典主义” 倾向

在 “改革开放” 初期出现的 “伤痕绘画” 与 “乡土写实绘画” 等艺术流派，为中国现实主义肖像画带来了新的内涵。这一阶段的现实主义发展，在中国绘画史上留下了深刻的印记。自 20 世纪 80 年代中期起，随着对西方现代主义思想和当代艺术视觉范式的吸收，中国绘画在短短十年内，重新思考并走完了西方现代主义百年的历史。在这一时期，艺术家对肖像画的理解变得更加多样且宽泛。美

国学者让·M.博加蒂就曾在《身份建构：世界艺术中的肖像画》一文中将肖像画的表现形式大体分为三种，“即再现性、通用性和象征性”[104]。

对再现个体特质的追求，自然地促使艺术家回归对欧洲油画传统的研究，这进而推动了新古典主义油画的兴起。“就艺术形式而言，有一种外在相似的确是建基于内在驱力之上的。不同时期的道德和精神氛围可能会趋于类似，时代理念在经历变迁后亦可能趋于类似，内在情致也可能趋于类似。这些内在的类似，势必导致后人复兴旧有的艺术形式，以表达相似的内心洞见。[105]”新古典主义的出现与传播，是 20 世纪 80 年代中国油画家在掌握欧洲古典油画技法后，对艺术进行重新审视的结果，同时也是对西方现代艺术影响的一种有意识回应。“靳尚谊在在改革开放之后是中国油画‘新古典风潮’的代表人物、20 世纪 80 年代初，他的《塔吉克新娘》标志着这一思潮在中国的崛起。[106]” 画作运用了古典主义光影技法，这一手法得以凸显古典主义所特有的崇高、神秘、静谧且和谐的美学特质。以 “点彩”为核心的笔触技法，有助于观者更好地感知画面空间体积的转化效果。据中国美术评论家评述，这幅作品开创了中国油画领域的 “新古典主义”流派。靳尚谊的艺术风格并非单纯植根于苏联美术体系，他同时还深入研习了文艺复兴与古典主义时期的艺术精髓。

在创作《塔吉克新娘》之前，画家靳尚谊曾赴美国研修，这段经

104 让·M.博加蒂.身份建构:世界艺术中的肖像画[J]//期刊《民族艺术》,刘翔宇译, 2017, No.1.第 98 页.
105 瓦西里·康定斯基.艺术中的精神.余敏玲,译,重庆: 重庆大学出版社, 第 37 页.
106 刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京: 中国青年出版社, 2016, 第 304 页.

历让他对西方艺术有了全新的认知。归国后，他随即动身前往新疆 —— 这片位于中国西北部、聚居着维吾尔族等突厥语族诸多少数民族的土地，开展实验性写生创作。20 世纪 70 年代末至 80 年代的这段时期，是靳尚谊肖像油画创作中最为高产的阶段。他深入体察新疆各族人民的生活习俗，创作了大量肖像、静物与风景写生作品，并全身心投入到以维吾尔族人面部轮廓为切入点的肖像画研究之中。正是在这一时期，他接连创作出《塔吉克少女》《西域少女》《祈》与《塔吉克新娘》等系列作品。靳尚谊曾坦言，他毕生的夙愿，是创作一幅能够彰显其所言“东方人精神内核”的油画作品，而《塔吉克新娘》正是践行这一追求的扛鼎之作。在这幅画中，他跳出了中国传统油画的创作范式，转而借鉴西方古典主义的艺术手法，刻画了一位清丽典雅的新娘形象。在靳尚谊看来，这幅作品的魅力，在于它传递出的宁静、和谐、崇高与纯粹之感。画面中简洁的红、黑、白三色，既细腻勾勒出女子肌肤的温润质感，又以浓郁厚重的色调，凸显出主人公的端庄气度与优雅风姿。中国嘉德拍卖公司油画部负责人李彦锋评价道，《塔吉克新娘》在中国美术史上占据着举足轻重的地位：“如今，收藏家们已然对美术史上的重要作品形成了清晰的认知。我认为，这幅作品拍出的 1400 万美元天价，将对整个油画市场的发展起到积极的推动作用。[107]”靳尚谊在作品全球巡展结束后，将包括《塔吉克少女》

---

107 *Каримова С.* Десять лет назад за $14 млн. продали «Таджикскую невесту» // Азия-Плюс. Медия группа Таджикистан. — 2023. — 16 ноября. Подробнее: https://asiaplustj.info/ru/node/331046

在内的多幅画作，无偿捐赠给了中国美术馆。而《塔吉克新娘》的收藏者身份，至今仍未公开。

靳尚谊创作了《青年女歌手》（1984）、《祈》（1987）及《晚年黄宾虹》（1996）等传世佳作（图 210、图 211、图 212），这些作品对中国油画的发展产生了深远影响。

中国新古典主义油画的另一位大师杨飞云（1954- ），同样将古典主义融入现代生活。在他的作品《北方姑娘》与《唤起记忆的歌》（图 213、图 214）中，他着重凸显了中国油画中现实主义的深度。他的画作传递出静谧与和谐之感，其中尤为突出的是《唤起记忆的歌》—— 这幅作品刻画了具有写实特征的真实人物，打破了新古典主义传统的叙事模式。这一时期，杨飞云作品中的现实主义倾向逐渐成为主导，而丰富的绘画语言与精湛的技法，也成为他艺术创作的显著特征。

王沂东（1955- ）则在《北方妇女肖像》与《肖像》（图 215、图 216）中，运用侧光营造出清晰却富有虚幻感的女性形象。他将西方古典油画的精湛技法与民族文化美学相融合，成功塑造出属于自己的独特艺术风格。

孙为民（1946-）是中国杰出的乡土写实画家。他在作品《那一刻的景象》（图 217）中，借鉴了 19 世纪法国乡村题材绘画的美学。他的画作多描绘宁静的田园场景，以其质朴、平和与静谧的氛围而著称。

除杨飞云、王沂东、孙为民创作中的新古典写实绘画之外，朝戈

在其 1989 年的作品《红光》（图 218）中，还以意大利早期文艺复兴湿壁画的美学为导向。在多幅肖像作品中，他展现出对人物性格的深刻理解与剖析 —— 用克制的色彩与清晰的轮廓传递人物特质，同时凸显其社会身份。艺术家塑造的形象虽非对对象的完全复刻，却能体现出人物如圣徒般的善良品性。20 世纪 90 年代，在消费社会逐渐形成的背景下，集体价值观发生了颠覆性变化，艺术领域也未能幸免。这一时期，许多艺术家在创作中表达了不满情绪：他们运用多样的艺术形式，以充满情感甚至“波普”的方式，否定曾在中国社会占据主导地位的历史与意识形态。这些艺术家从社会批判的视角，探索人与人、人与社会、人与历史的关系，朝戈便是其中之一。在他这一时期的作品如《敏感者》，（图 219）中，压抑的情绪转化为视觉形象：画中人物面向观者，神情局促、不安且神经质。这堪称一幅 “与社会产生心理冲突的中国知识分子集体自画像”，艺术家通过主观的色彩搭配，将这种冲突呈现在肖像之中。

源自欧洲古典写实油画的新古典主义肖像画，在 20 世纪 80 至 90 年代的中国艺术界成为一个重要的发展方向。它的繁荣与中国艺术家对欧洲传统的深入研究及其本土化实践密不可分。“‘新古典主义风潮’不不是严格意义上的欧洲古典主义绘画，也不能与欧洲古典主义绘画相提并论，它只是一个概念。其实，在中国当代油画中持有新古典风的画家中，语言和方式也各不相同，他们对欧洲传统的古典主义油画技法、精神、崇高、理性和悲剧意识都有着不同的理解和认

识。[108]”

值得注意的是，新古典主义的繁荣标志着艺术向欧洲古典写实传统的回归。这一时期的绘画不仅体现了对高贵、典雅的审美追求，也反映了中国城市化初期的城市文化。同时，它还传递了当代中国社会的精神体验与心理状态。

中国肖像画的时代转型，从理想主义到深度现实主义。60-70 年代：艺术家倾向于通过英雄主义和理想主义的视角来描绘现实。80-90 年代：肖像画转向了更深层次的现实主义，追求历史的真实。艺术家在欧洲油画传统的基础上，构建了独特的民族美学，极大地拓宽了现实主义肖像画的边界。

21 世纪头十年，中国油画的发展呈现出持续追求多样性的态势。与 20 世纪 80-90 年代艺术领域典型的 “模仿、实验与创作焦虑”不同，进入新世纪初，中国油画逐渐形成稳定化趋势。进入新世纪以来，在经济全球化趋势进一步加剧的国际大背景下，在中西方文化的交流、融合中，要想坚持中国油画的发展道路，很大程度上，中国油画家将有必要继续坚持油画的现实主义创作方式， 真正的现实主义要具备两个方面的品格：在内容上是关注现实和人生的；在语言上基本上是写实的。只有这两者的统一才是完备的现实主义艺术。

3.2 超现实主义、“玩世现实主义”、“表现性现实主义” 及其他肖像画流派：艺术语言更新的探索

[108] 刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京: 中国青年出版社, 2016, 第 307 页.

进入 21 世纪，中国现实主义肖像画最显著的特征是其多元化的发展。许多艺术家开始解构作为意识形态工具的 “社会主义现实主义”，并从艺术本体出发重建现实主义的绘画语言。尤其是近十年以来，中国当代艺术与中国社会的进一步开放、经济快速发展的整体状况互相融合，彰显出多重的生机。对现代主义艺术的关注，不仅推动了现实主义艺术理念的更新，也促使艺术家们运用西方现代主义的形式手法。与前辈艺术家不同，当代写实艺术家在表现现实时，更常采用鲜明的隐喻手法。

成立于 1995 年的中国油画学会，组织了一系列当代写实肖像主题展览，包括 2000 年的 “20 世纪中国油画展”、2005 年的 “大河上下——新时期中国油画回顾展”，以及 2006 年的 “中国当代写实油画研究展”。在最后一个展览（即 2006 年 “中国当代写实油画研究展”）期间，学会提出了 “精神与品格”的学术理念。这一理念的核心目的，是削弱学院派之间的意识形态对立，让油画艺术回归到对 “精神内涵”与 “学术品格”的完善上来。

“具象中国”2023 年油画作品双年展在北京举办。从 2017 年首次开始，这已经是第四届了。“具象中国”的画家们，他们追求的，是呈现一眼永恒的美，是对现实物象做出经过哲思升华后的塑造，是对内心道德法则、伦理观念的视觉演绎。展览上展出了具象、抽象及表现主义风格的画作，形式丰富多样。其中，秉持古典现实主义美学精神、描绘日常生活的写实肖像作品尤为引人注目。

具象油画旨在表达深刻的社会内涵。艺术家们不再叙事性再现具

体历史场景或重大事件，而是运用后现代主义的核心艺术理念，让艺术重新具备对现实社会表达特定立场的能力。这种方式不仅形成了一种新型现实主义创作方法，更对 21 世纪艺术家的艺术语言产生了深远影响。

冷军（1963- ）第一阶段具有批判现实主义的作品《五角星》荣获第九届全国美展的金奖。在该系列中，他运用超写实技法，精细刻画破损物品、废弃工业废墟、儿童玩具与建筑垃圾的形态与肌理。这些现代生活里的寻常之物，以隐喻手法传递出人们在工业社会中的精神创伤、心理失落，以及个体的脆弱与无助。冷军还以超写实技法创作超写实风格的肖像与静物作品，这类作品常将 “照片级” 的精细刻画与超现实主义母题相融合。对细节的极致关注，使其画作几乎与照片无异。而在他第三阶段的作品《蒙娜丽莎——关于微笑的设计》《肖像之相》系列（图 220、图 221、图 222、图 223）是正式将视角回归传统，重提古典审美理想。在高速浮躁的现代社会里与观众一起重新审视传统，也是对当代艺术浮躁现象的一种纠错。作品以隐喻想的物质语言，表达了工业时代下的人类文明的窘迫现状。2018 年，该艺术家获得了伯明翰城市大学的荣誉博士学位。

石冲（1963-2025）是一位以独特绘画方法闻名的艺术家，他融合了多种艺术形式并将其有机结合。石冲的绘画技法，核心是古典绘画与当代艺术的交融。从 1993 年的《欣慰中的年轻人》到 21 世纪的《物语之一》《水、空气和肖像》《水、空气与肖像之九》《交集》（图 224、图 225、图 226、图 227），他的作品使用“现实-照片-绘

画”的转化过程，通过逼真的再现体现出一种陌生化的超验心理探求，把绘画作为观念艺术去创作，以一种私人化的方式去寻求“绘画性”的回归。

我们在超现实主义画家兼雕塑家张晓刚（1958-）的创作中，看到了另一种具象表现形式。“文化大革命” 对他的创作产生了深远的影响。1986 年，张晓刚创立了 “西南艺术群体”，该群体汇集了八十多位当时中国的知名艺术家。张晓刚最著名的作品系列，如《血缘》、《失忆与记忆》和《天安门广场》，其风格都刻意模仿了老照片的质感。他的代表作包括《血缘：大家庭 1 号》《父亲与女儿 No.1》《全家福》（图 228、图 229、图 230）等。这种独特的风格选择，是他探索个人记忆与集体历史关系的核心艺术语言。张晓刚的画作令人联想到毛泽东时代褪色的黑白照相馆肖像，通常采用单色的色彩方案。画中人物父母、孩子、婴儿的表情凝固而冷漠，难以捉摸。灰色、黑色与白色的主导，营造出一种弥漫着忧郁、怀旧与不安的氛围。张晓刚是当代最具市场价值的中国艺术家之一，深受国际收藏家的青睐。他的作品在纽约、巴黎、东京、布拉格等世界多地展出。

作为中国新艺术潮流“玩世现实主义”的代表人物方力钧(1963-)、岳敏君（1962- ），他们将的北方男性光头像，在超现实主义的肖像中借用机械图像形象，共同把泼皮幽默延续到当代艺术圈。他所创造的一系列“光头泼皮”形象体现在《朋友》《逗号》《1997.01》《自画像》（图 231、图 232、图 233、图 234）。这些具象油画的艺术特色，清晰传递出隐喻内涵、讽刺意味以及对现实的荒诞态度；而

作品本身则以幽默的形式，表达了对周遭世界的批判立场。

在后现代主义具象绘画中，一个重要的创作手法是“挪用”。即对经典欧洲艺术作品的构图或形象进行挪用与重构。曾梵志（1964- ）的《马拉特之死》《智者》（图 235、图 236）庞茂琨（1963- ）的《委拉斯贵兹的客厅》和《对应的肖像》（图 237、图 238），马精虎（1974- ）的《雾都北京》《树下物语》（图 239、图 240），吴威（1975- ）《契里柯广场》《巴尔蒂斯的那一天》（图 241、图 242），彭斯（1980- ）的《怀忧》《卢西安·弗洛伊德》（图 243、图 244）等挪用了达维特、丢勒、委拉斯贵兹、巴尔蒂斯、乔治·德·基里柯、提香、达芬奇等位西方艺术大师的作品中汲取灵感。这些中国艺术家在创作中，借助古典形象与叙事框架，力求表达当代社会语境下的深层内涵。过去与当下视觉形象的对话，为作品构建了更丰富的意义场域。这种 “挪用古典” 的手法在当代油画中并非孤例 —— 从安迪·沃霍尔、罗伊·利希滕斯坦到格哈德·里希特，众多西方艺术家早已频繁运用辨识度高的经典形象进行绘画实验，而这一创作路径也深刻影响了中国当代具象油画的发展方向。由此，当代艺术在一定程度上缩短了西方艺术与中国艺术之间的距离。

“表现性”绘画语言为写实油画注入活力。“表现性”要求作品在内容上要有批判性和现实针对性，表达对现代社会的矛盾和冲突，在心理层面强调直达人性，在用笔用色上强调形式语言和感情的连接而不是相反，关注现代主义视觉要素，突出创作者个性特征，也就是个体面对世界解释和表达而不是群体概念的解释或主流审美形态的

传达。董希文、罗工柳到吴冠中、詹建俊、苏天赐、钟涵、闫振铎、沈行工再至刘小东、喻红、许江、闫平、杨参军、井士剑等艺术家，均致力于创作写实精准的油画作品，并刻意强化色彩张力与笔触的动感。他们有意聚焦普通人在日常生活或私人领域的生存状态：捕捉那些常被忽略的朴素生活细节，以最本真的方式展现人性本质。通常而言，他们的创作主题带有社会政治性；其风俗题材作品多描绘亲友在日常场景中的互动，如用餐、休憩或闲谈。深入分析这一代艺术家的“表现性” 油画可见，他们创作的核心关注点在于 “描绘普通人的日常生活”—— 艺术家会从不同角度、在不同场景中挖掘普通人的生存状态。中国新现实主义油画的先驱者刘小东（1963- ）便采用“户外写生”（plein-air）方法论：他会在现场架设画架，于人物熟悉的环境（如居所、餐厅、泳池、庭院等）中完成创作。刘小东自 20 世纪 90 年代起便崭露头角。凭借对时代复杂性的敏锐感知与深刻理解，他生动直观地呈现了中国进入新历史时期后的社会变迁。2000 年后，他在叙事性艺术框架下创作了一系列写实作品，题材覆盖社会生活的多个领域。他始终以现实主义为创作根基，聚焦普通人的日常生活，以及他们在新的当代现实中的心理状态。其肖像作品《老妈》与《少女与啤酒》（图 245、图 246），便展现了当代大都市底层人物的生活图景。

喻红（1966-），中国新现实主义画家刘小东的妻子，她的作品为我们提供了一个审视当代中国社会的独特女性视角，以及女性对剧烈社会变革的回应。作为北京中央美术学院油画系的毕业生，喻红早期

创作了一些背景带有超现实主义色彩的现实主义肖像。但随着时间推移，她对超现实主义的兴趣逐渐消退。她的创作主要聚焦于女性形象，将女性作为独立的个体，描绘她们从童年到成年各个阶段的生命状态。《目击成长》系列（图 247）记录了艺术家从幼年开始的各个生活阶段。在方形画布上，我们看到的是喻红依据自己的照片创作的自画像。《她》系列描绘的则全是她亲自认识的女性，例如《她：美丽的作家赵波》、《她：美术学校的女生》、《她：藏族妇女周玛》等。

在作品《青春可以迷惑》（图 248）中，艺术家作品的主题核心一直是“人性”与人是如何在这个社会、世界成长和生存，透过画笔下的人物表述其投入于现实和社会的关注情怀和个人剖析。她通过作品表达了对中国社会中由社会、政治和文化矛盾引发的女性生活变化的深切忧虑。

王玉平（1962- ）《70 后》《自画像 No.3》（图 249、图 250），通过运用鲜艳的暖色调、柔和的线条，以及刻意简化、宛如动画角色的人物形象，营造出一种亲切、友好的画面氛围。他的作品以其独特的个人风格著称，其特点是在看似简单、甚至近乎原始的形式中，蕴含着强烈的表现力。王玉平是 “厦门达达” 艺术团体的核心人物之一。这个由中国艺术家组成的团体，旨在通过融合现代主义传统与道家思想，来构建一种全新的中国文化身份。王玉平的灵感来源于城市景观美学，这种美学与城市居民在生活发生剧烈变革时所产生的复杂感受密切相关[109]。重新发现日常与世俗生活的价值，对于强化现有的

[109] *Пэн Синьчжэн.* Урбанистический пейзаж в современной живописи Китая //

文化记忆和保存业已失落的想象力是十分必要的。

在申玲(1965-)的作品《读圣经的女孩》《自画像 No.3》（图 251、图 252）我们可以看到表现主义风格的鲜明特征，其主题聚焦于日常生活中的个人私密空间，以及自由的表达、有力的情感、多姿的笔触和奔放色彩。与之不同的是，丁方、张恩利、曾梵志等艺术家的表现性油画，则传递出浓厚的悲剧感。他们对情感的抒发，成为一种独特的 “宣泄”，也是缓解心灵痛苦的方式。例如，丁方（1956- ）《末阐提》(图 253）肖像中的悲剧指向痛感、指向在古典主义宗教精神的统领下人类在深沉、痛苦中所爆发出的道德意志。对宗教的借用，根源在于他对崇高、超越、无限和绝对的伦理诉求。

张恩利（1965- ）的作品《肉市男人 No.2》《屠夫 No.4》(图 254、图 255），以其粗粝、狂野的表现性语言、深沉厚重的色调和充满悲剧性的叙事而著称，诠释了人作为城市中 “异乡人” 的生存生态这一核心概念。

曾梵志（1964-）运用其独特的视觉语言，着力凸显现代社会中个体的孤独感与复杂处境。从 20 世纪 80 年代末，受其住所附近医院的启发而创作的《协和医院》系列开始，到传递出冷漠与孤独感的“面具”系列《肖像》（图 256），再到之后的《无题（培根）》（图 257）和《卢西恩·弗洛伊德》（图 258）等系列，他的艺术风格和主题持续发展变化。他的作品不断在具象与抽象，历史与现实，真实与

假象之间转换，进而揭示那些都市生活表象之下的精神困境与人类境遇，其艺术语言既轻松诙谐，充满讽刺意味，又沉重深情，带有精神分析学的意义和社会批判色彩。为了揭示社会的阴暗面，他还从卢西安·弗洛伊德、安塞姆·基弗、奥托·迪克斯、马克思·贝克曼和弗朗西斯·培根等艺术家的创作中汲取养分。他的油画作品既表达了对现实问题的深切忧虑，又蕴含着尖锐的社会批判；画面中的暗沉笔触，往往折射出社会的悲观情绪。

毫无疑问，21 世纪现实主义肖像绘画的发展已不再符合过去的政治和道德标准。它摆脱了历史的限制，如今成为艺术家的一种自觉选择。在这个以装置、多媒体和观念艺术为特征的艺术全球化时代，当木刻艺术濒临消失之际，中国的现实主义油画却依然持续繁荣。不同文化间的互动影响了它的演变。在新的文化语境下，这种演变的逻辑为发展多种形式的现实主义开辟了广阔的可能性。随着中国城市中产阶级和新的文化知识分子群体的壮大， 他们过着稳定而舒适的生活，并尤其珍视自己的兴趣爱好， 一个能够促进对现实主义油画进行投资的艺术市场应运而生。时代新的审美要求，也打破了中国油画领域原有的艺术标准。在中国写实主义流派 “新写实主义”的代表人物杨飞云所著《寻源问道之我见》一书中，阐明了研究油画传统本源与探索现实主义新风格的重要性：“油画艺术只有在继承传统的前提下，才有创新的可能；只有在掌握绘画本质规律的前提下，才有表现的水平；只有建立高标准的价值取向，才有发展的可能”[110]。

[110] 杨飞云.寻源问道之我见[A].中国艺术研究院，编.中国写实画派十年[C].北京: 文化艺术出版社, 2014, 第 37 页.

2004 年，艾轩、杨飞云、王沂东等艺术家，基于同仁群体的学术共识，共同发起成立了中国写实画派。该画派的核心代表人物包括杨飞云、王沂东、陈逸飞、艾轩、徐芒耀、郭润文、冷军、刘孔喜、袁正阳、王宏剑、张利、龙力游、徐唯辛、郑艺、忻东旺、庞茂琨、石良、李贵君、朱春林和王少伦等。2021 年 11 月 20 日，由中国艺术研究院油画院与中国写实画派举办的“中国写实画派十七周年展”在北京开幕。这次展览表明，这个志同道合的艺术团体，通过在传统上深入学习欧洲古典现实主义油画，提升了中国现实主义油画的艺术水平。

20 世纪 80 年代末，中国写实油画受到巴黎美术学院教授亚伯拉罕·宾卡斯（1945-2015）、法国艺术家克洛德·伊维尔（1930- ），对中国写实油画产生了重要影响。他们的艺术理念与实践，推动了中国写实绘画技法的提升。杨飞云在 2003 年后创作的肖像画《怡然》《端庄》（图 259、图 260）开始探索新的创作思路，这段时期，他渴望并尝试把一些中国传统元素融入到绘画中，用西方古典绘画的技法来讲述中国精神。

郭润文（1955- ）肖像画《藏族男子》《学舞蹈的女孩》（图 261、图 262），因兼具严谨性与自由感、洒脱感的独特气质，格外引人注目。这位艺术大师的成就包括：1993 年于中国美术馆举办的首届中国油画双年展斩获学术大奖；1994 年在中国美术博物馆第二届油画展荣膺艺术奖项；1999 年又在第九届全国美术作品展摘得银奖。他的作品曾亮相于各类展览，其中就包括 2016 年在巴黎举办的国际中国油画展。这些成就足以证明，郭润文的创作不仅获得了当代艺术界

的广泛关注，更已然蜚声国际。

龙力游（1958- ）的肖像画《爱子情深》《父与子》（图 263、图 264），以欧洲写实油画传统技法为基础。作品中鲜明完整的人物形象，传递出深邃、质朴与自然随性的气质。

刘孔喜(1952-)的肖像画《遥远的纳木措》《爱笑的秘鲁女青年》（图 265、图 266）。塑造了理想而神秘的女性形象。在这些充满暖意的作品中，柔和的色彩营造出兼具历史厚重感与生活真实感的氛围。刘孔喜是一位聚焦知青群体生活与日常的画家。他的蛋彩画作品《青春纪事·豆蔻年华》（2009），既映照出画家自身的人生经历，也刻画出其一代人身不由己的命运轨迹。这幅作品隶属于黑龙江知青画家群体的创作范畴。知青题材画作往往着力描绘：昔日荒芜贫瘠的土地，如何在青年们的耕耘下变为沃土良田；这些热血青年又如何将边疆之地，建设成支撑整个中国生计的粮仓与根基。刘孔喜曾加入基层文艺创作组织开展艺术实践，还常与部队美术小组的成员一同写生创作。2023 年，刘孔喜的蛋彩画作品《挚友》（2018 年作）在莫斯科尼古拉·奥斯特洛夫斯基博物馆展出。研究者指出：“谈及黑龙江知青运动，就不得不提及青年们当年所处的艰苦环境：严酷的地貌、广袤的荒原、连绵无际的山林、刺目的冰雪、凛冽的寒风、封冻的河流、偏远的村落、简陋的牲口棚屋、数十人挤住一间且不通电的茅草房、粗布棉衣、煤油灯…… 正是在这般极端艰难的生存条件下，知青们开垦出了现代化的农业版图。他们不仅是‘荒原变粮仓’这一巨变的亲历者，更为黑龙江省的工业发展作出了不可估量的贡献，同时还在这

片边境地区传播了先进的政治与文化理念。[111]” 知青运动是中国历史上一场持续十余年的空前社会现象，波及中国城市半数以上家庭，彻底改变了整整一代人的命运走向。大批来自北京、天津、上海、浙江等地的青年，纷纷奔赴黑龙江省。这一时期的青年画家们，在作品中抒写了自身对人生苦难的体悟，礼赞了那份足以战胜艰难困苦的奋斗精神，同时也刻画了北疆寒地独有的风光之美，以及对现实生活场景的写实描摹。

写实画派的突出特点主要体现在两个方面：一方面，它回归油画的基本原理，并深入研究其本体语言与特质。另一方面，它以现实主义绘画所特有的人文主义视角，来描绘当代城市与乡村生活。

陈亦新、隋伟鑫、申冬晚三位画家，均参与了 2005 年于北京举办的“中国新现实主义” 油画展。申冬晚与隋伟鑫的作品，成为这一新兴绘画流派 ——“新现实主义”的标志性代表作。他们的画作将观众的视线聚焦于中国高速城市化进程中催生的各类社会尖锐问题，其中尤为突出的是对城市务工群体、社会边缘群体等“弱势群体”的刻画。申冬晚的作品《真实的城市》，更是成为向社会传递理念的载体，呼吁大众重视并着手解决中国进城务工人员的生存发展问题。

郑艺、徐唯辛、忻东旺、李节平等艺术家群体，塑造了中国当代农民的形象，这一创作再次凸显了现实主义深厚的人文关怀。郑艺（1961－2018）在其作品中，以北方的农村生活为核心主题，歌颂了

---

[111] *Гао Лили*. Краткий анализ живописи художников периода Чжи Цин в провинции Хэйлунцзян// Искусство Евразии [Электронный журнал]. — 2021. — № 3 (22). — С. 22–33. https://eurasia-art.ru/art/article/view/763/924 (дата обращения 25 мая 2023).

农民的勤劳，并将其视为一个时代的象征。他探索了现实主义的新维度，并将其应用于本土题材的创作中。艺术家认为，现实主义的本质在于追求客观性，尽可能地贴近描绘对象，并在深刻理解事物本质的基础上表达现实。在作品《炽心已飞》《苍生》（图 267、图 268）中，他刻画了淳朴、充满希望的北方农民形象。

徐唯辛（1958- ）在《矿工肖像 Np.1》与《矿工刘志祥肖像》(图 269、图 270）等作品中，核心创作目标是深入观察并真实描绘日常生活中的普通人。他在现实主义的范畴内开展艺术实验，同时不断思考现实主义艺术传统及其在中国当代艺术史中的定位 —— 这种思考在他的“矿工”系列中体现得最为鲜明。

忻东旺（1963-2014）满怀伤感地意识到，城市化进程正深刻改变着农民群体的面貌。在《寒露》和《退休劳模》（图 271、图 272）等作品中，他着重刻画了农村气息与进城务工者城市生活间的戏剧性矛盾与反差，以此再现城市文明与乡村生活的冲突。这位艺术家还巧妙捕捉到身处困境者的复杂情感，让作品充满对人性的深切观照。

2009 年，李节平（1960- ）创作的油画《小夫妻》（图 273）在第十一届全国美展上获得金奖。作品把画笔对准真实的人物，讲述普通的城市建设者故事，具有火热的生活气息，深刻烙下了农民工在中国社会变革与进步中的时代印记。得益于改革开放政策，中国农村青年的生活发生了巨大变化。带有风俗元素的肖像画生动记录了农民的精神蜕变，罗中立的作品《父亲》便是这一主题的经典例证。

21 世纪中国油画中历史现实主义的研究，2004 年启动、2009 年

结项的国家重大历史题材美术创作工程；2011 年启动、2016 年结项的中华文明历史题材美术创作工程以及庆祝建党、新中国成立和长征胜利等主题性展览的举办，也开启了 21 世纪中国油画对历史现实主义的探索。2009 年，在中国美术馆举办的 “国家重大历史题材美术创作工程”成果展览中，90% 以上的作品均采用现实主义手法创作。从本质上讲，很少有国家或时代能够像中国在这一时期那样，投入如此巨大的国家资源来组织艺术家，进行以国家历史为主题的视觉艺术创作。

“国家级主题性美术创作项目”，是原文化部在 “十二五” 时期（2011-2015 年）“国家重大历史题材美术创作工程” 完成后，于 2017 年启动的一项举措。该项目的核心目标在于，体现习近平总书记关于文艺创作的重要理念，支持重点题材艺术作品创作（尤其注重对现实主义创作方向的关注），并发掘青年优秀艺术家。该项目的具体工作由文化和旅游部艺术司负责。经过近三年的组织实施，这些作品首次亮相于 “伟大历程，壮丽画卷 —— 庆祝中华人民共和国成立 70 周年美术作品展”。这是自党的十九大以来，规模最大的现实主义艺术作品全国性集中展览，引起了社会各界的广泛关注。2019 年，由文化和旅游部、中国文学艺术界联合会、中国美术家协会联合主办的 “庆祝中华人民共和国成立七十周年 —— 第十三届全国美术作品展览暨第三届中国美术奖、进京作品展”，在中国美术馆举办。对五年一次的全国美展，艺术家们得以抒发对国家、时代、自然与日常生活的深厚情感；他们深入现实生活，并将其提升至更高的思想层

面，创作出美好、鲜明、清晰的积极形象。最终，艺术家们呈现出的，是富有鲜活精神与时代特色的现实主义题材作品。2023 年 ，为彰显改革开放 40 余年来中国人民的精神气质和中国社会前进之路上所取得的发展成果，鼓励广大美术工作者不断推出赞颂人民、讴歌英雄的精品力作，诠释肖像艺术的独特魅力、社会意义和时代价值，“时代 •肖像”油画作品展览深圳福田美术馆举办，作为肖像人物油画专题的重要美术活动，具有独特的意义。艺术家继续“深入生活、扎根人民”，把高质量作为文艺作品创作的生命线，用力用情用功推出赞颂人民、讴歌英雄的精品力作，诠释肖像艺术的独特魅力、社会意义和时代价值。全国美术展览的入选标准及项目范围内的发展趋势均凸显：现实主义依然是中国艺术所遵循的核心且重要的创作方法。

入选国家级主题性项目的作品题材丰富多样，涵盖历史、现实与未来三大维度。其中既有对革命年代动荡岁月的追忆，也有对当下现实的呈现与对未来的畅想；既描绘了外在的客观事件，也刻画了内在的精神世界。然而，在 130 余件作品中，占主导地位的题材是：展现改革开放后，尤其是新时代以来中国人民新的精神风貌、思想观念与情感表达，以及为实现中华民族伟大复兴的中国梦而奋斗的时代精神。新时代的这些作品创作，覆盖中国社会生活的方方面面、社会各阶层以及国家建设的各领域。张义波（1966- ）的《中国改革开放的总设计师—邓小平》（图 274）、冯少协(1964-)的《中国共产党党员——钟南山》（图 275）、袁元（1971- ），季承禹（1992- ）.《敦煌女儿》（图 276）等作品，既塑造了为共和国发展做出卓越贡献的

总设计师邓小平、中国工程院医药卫生工程学部院士，也表现了一名扎根基层的文物工作者。封治国(1977-)《艺术的故事》（图 277），以肖像的方式塑造了贡布里希与范景中两位艺术史家的形象。艺术家对历史与现实的诠释，不仅是对艺术经典的解读，更是对自改革开放以来中西文化交流的生动体现。本土化风格传递出独特的生活气息与时代精神，既践行了艺术家的审美理想，也实现了其核心追求 ——以现实主义语言表达时代精神。李善阳（1965- ）的《吉祥祖国》（图 278）、周宗凯(1965-)的《可可西里的红灯》(图 279)廖华东(1970- ）的《建设者》（图 280）、刘文（1964- ）的《送别》（图 281）等塑造了少数民族代表人物的形象，展现了新时代以来在建设与改革进程中涌现的新风貌、新现象与新人物。

尽管题材多样，但所有作品都聚焦于描绘：敬业爱岗的劳动者，城市化进程中追逐梦想的农民工；少数民族欢庆丰收的喜悦氛围，青山绿水的美丽景象；建设中的大厦和繁忙的工地，高速奔驰的列车；新时代革命军人的形象，表现新时代青年战士青春——真实立足于大地上的人们，始终是作品中生动的主角。在艺术家的笔下，这些形象共同构成了一幅伟大的中华民族精神肖像。这些题材所展现出的多维度、丰富而鲜明的特质，超越了以往的一切。这种题材的多样性，深刻反映了充满时代感的核心思想，使艺术创作“以人民为中心”的导向在作品中得到了鲜明而生动的体现。

此外，反映普通人的日常生活也至关重要。在国家级主题性美术创作项目中，特别注重对现实的关注、对党的歌颂、对新时代的展现，

以及对人民与英雄的颂扬 —— 这些主题共同构成了该项目的鲜明特色。其独特之处在于对主题的 “独特诠释方式”：这种方式体现了艺术家深厚的创作追求 —— 既要深入生活，更要扎根于普通人日常生活的现实土壤之中。艺术家张曙光（1969- ）的《玉米地》（图 282）、才树新（1976- ）的《父与子 No.2》（图 283）、陈迪（1985- ）的《拉面 No.8》（图 284）、孙昌武（1976- ）的《胖姐》（图 285）等作品，均以场景化的方式展现了普通劳动者的日常生活与劳作状态。形成于中国革命文艺运动时期的 “以人民为中心”的文学艺术现实主义观，不仅在新时代的艺术创作中得以践行，更被赋予了 “人民性” 的新内涵 —— 这使得我们能在作品中清晰看到，新时代中国人民所展现的奋斗精神、积极心态，以及对美好生活的向往与追求。

对中国社会发展下现实问题的关注。审视这些入选的艺术作品，观众能感受到与时代变迁相关的某些共性主题 —— 艺术家所选取的创作主题与运用的艺术语言，均反映了祖国的社会发展与生活节奏。部分题材还通过艺术家构建的现实主义隐喻得以呈现。罗文勇（1974- ）和林峰（1982- ）的肖像《幸福的歌》《礼物》（图 286、图 287）对中国正在进入老龄化社会，人口的结构发生深刻的变化一种揭示。他的这幅作品创作于中国人口计划生育全面放开二胎政策时间段，新社会中年轻人在各种压力下导致生育基数下降的问题。青年艺术家蔡俊杰（1995- ）的《木工坊》（图 288），作品以厚重的笔触描绘一位年长的匠人在作坊打扫工作台一瞬间的场景。艺术家通过老木匠的形象，展现了自新时代以来，随着中国新的科技与建筑成就

不断涌现，传统手工技艺正逐渐成为历史。这使得观众能够通过艺术形象，切实感受到中国发展的真实面貌及其蓬勃力量。崔全成（1958- ）的肖像画《雅梅花荣》（图 289），他将中国民间年画与西方油画相融合的绘画语言刻画尚长荣这位京剧艺术大师，在高速发展的时代，传统文化的丢失愈来越严重。此幅作品也是在传承国粹，弘扬中华民族传统文化的一幅油画作品。王珂（1979- ）的《碧水云长》(图 290）借用中国传统戏曲文化中的美学符号，结合当代人文精神与审美元素，通过对典型京剧形象的重组与描绘，从不同的角度解读和表现经典戏目和历史典故，将特定的艺术形象与情感共鸣传递给外界。从当代人传承传统文化的视角，以及观众对画作中人物心理的自主解读来看，京剧形象在此过程中发生了创新性变革 —— 其核心目的，是为了传递时代的精神特质。

中国现实主义肖像油画的发展历史表明，其进步不仅需要学习现实主义技法，更要深刻理解生活。要想充分释放中国油画的创新潜力，仍需经历一段漫长的探索过程 —— 关键在于认清当前的发展水平与准备程度。尽管文化交流与融合或许能带来助益，但这并不必然会推动中国油画走向成熟与完善。中国油画若要实现现代化转型，首要任务是解决创新性课题，并坚守以现实主义为根基的创作道路。中央美术学院著名艺术家、教授钟涵（1929－2023）曾指出:“新东西确实异彩纷呈，却没有成为不易的主宰地位；传统写实在这里继续成长发育着。[112]”

[112] 钟涵.写实油画问题刍议[J]//期刊《美术研究》, 2006, No.4.第 4-16 页.

现实主义创作的核心要义，在于聚焦艺术作品的精神内核与风格特质—— 也就是说，作品需要明确承载何种理想信念、彰显何种精神品格、传递何种审美价值。由于社会始终处在发展演进之中，艺术的精神内核与风格特质也必然处于动态变化的状态。正因如此，对艺术精神与风格特质的探索，便成为了创作者需要持续研究的核心课题。

现实主义着重关注艺术作品的精神与特质—— 即绘画中应体现何种理想、何种精神品格与美学价值。由于社会在不断发展，艺术作品的精神与特质也随之处于不断变化之中。因此，关于这种精神与特质的探讨，便成为艺术家的研究对象。

“现实主义在每个不同时期、不同地区都有不同的指向和倾向。现实主义的绘画可以是对社会和自然的强烈兴趣，以此找到发出自己声音的出路。也可以是借助它的可理解性与可读性强烈地关注当代、批判与介入社会。这两种倾向有时是对立的，有时又是相互融合的。[113]”在艺术全球化的时代背景下，中国油画如何在适应不断变化的艺术标准与审美取向的同时，坚守其与中国艺术史紧密相连的传统与基本原则，这一问题至关重要。在此语境下，现实主义并非局限于对当下社会现实事件的简单复刻 —— 其背后承载着艺术家真挚的情感与体悟，以及对人类命运的深切关怀，而这些正是传递宏大人文精神的关键。随着社会的不断变革，审美观念也随之演进，艺术理当反映这些变化。毫无疑问，在新的历史条件下，现实主义油画必将展现出新的艺术特质；而凭借自身的普适性，它也将在中国始终保有其价值

[113] 上海博物馆.美与生活:俄罗斯巡回展览画派[M].上海: 上海人民出版社, 2018, 第 115 页.

并持续发展。这正是当代中国现实主义肖像油画的价值与意义所在。

结论

这项研究探讨了 20 世纪下半叶至 21 世纪初，中国杰出艺术家在肖像画领域中现实主义风格的演变，并对过去 70 多年间创作的肖像作品进行了深入分析。

现实主义成为一场艺术革命的标志。1855 年，法国艺术家古斯塔夫·库尔贝（1819-1877）举办了一场名为《现实主义——G.库尔贝画展》[114]，并在其《现实主义宣言》的展览手册中写道：“站在转化习俗、观念以及我们这个新纪元面貌的立场上，我遵循自己的主张，不仅作一个画家，也要做一个人。简而言之，我能够把我看到的这个时代的风俗、观点和面貌转换成创造为一种鲜活的艺术，这就是我的目的。[115]”库尔贝的现实主义理念及其对普通民众的歌颂，在他的画作《奥尔南的葬礼》中体现得淋漓尽致。1848 年法国革命后，让 - 弗朗索瓦·米勒（1814—1875）、奥诺雷·杜米埃（1808—1879）、巴斯蒂安 - 勒帕热（1848—1884）等艺术家纷纷追随库尔贝，共同推动形成了 19 世纪中期的法国现实主义运动。19 世纪后半叶，现实主义运动开始在俄罗斯、英国、德国、比利时、意大利等国传播，催生了 “批判现实主义” 流派 —— 伊利亚·叶菲莫维奇·列宾

[114] E.H.贡布里希、范景中译.《艺术的故事》[M].南宁: 广西美术出版社, 2008, 第 511 页.
[115] *Голдуотер Р., Тревес М.* Художники об искусстве: 16–20 века. — Нью-Йорк: Издательство «Пантеон», 1958. — С. 295

（1844—1930）、瓦西里·伊万诺维奇·苏里科夫（1848—1916）、威廉·霍尔曼·亨特、阿道夫·冯·门采尔（1815—1905）、乔瓦尼·塞冈蒂尼（1858—1899）等艺术家是这一流派的代表。他们摒弃了当时盛行的古典主义与浪漫主义流派，力求真实描绘现实生活，回避贵族与小资产阶级题材，也摒弃了政治偏见，其创作聚焦并反映了贫苦农民与工人的生活境遇。

在中国，现实主义艺术最初的诞生，源于中国艺术家在欧洲留学期间所习得的艺术思想的传入。中国早期 “留欧艺术家习得的欧洲现实主义”（如徐悲鸿留学法国所学的古典写实技法），与中国中期“以苏联社会主义现实主义为基础”，共同构成新中国现实主义肖像画的两大技法源头 ——1949 年后，前者（欧洲写实基础）成为肖像画造型的技术核心，后者（苏联模式）则主导了题材选择（如英雄、劳模肖像），二者融合形成新中国初期肖像画的典型风格。此后，中国现实主义艺术以苏联社会主义现实主义为基础实现了进一步发展，最终形成了独具特色的中国现实主义流派。五四运动后，中国开始接触国外艺术家的研究成果与思想理念。这场新文化运动推动了现实主义美学思想的传播。西方艺术理念与技法传入中国，引发了一场艺术革命。而现实主义作为一种创作理念与方法，是在抗击日本侵略者的时期（抗日战争时期）逐步形成的。中国共产党创始人之一、首任总书记，政治家、哲学家陈独秀在其文章《美术革命》中提出，中国绘画需通过吸收西方绘画的现实主义精神来实现革新。徐悲鸿在《中国画改良论》中所倡导的西方现实主义理念，与陈独秀的观点高度契合。

中国的现实主义绘画，由于多种原因，与 19 世纪的欧洲古典现实主义以及俄罗斯 “巡回展览画派” 的传统存在显著差异。中国艺术家是通过中国传统伦理的棱镜来理解和接受现实主义的。这种伦理观不仅源自儒家思想，也吸收了墨家的 “民本” 理念，并由从俄国传入的 “民粹主义” 思想得到了补充。在这种背景下，现实主义的方法被主要视为一种教育和道德感化的工具。从个体及其心理的角度，或者从艺术史自身发展的角度来理解现实主义的情况则较为罕见。这一特点，决定了中国现实主义所具有的鲜明意识形态内涵和其绘画作品的舞台化特征。

1949 年 10 月 1 日中华人民共和国成立初期，艺术工作者主要借鉴了新中国成立前已有的现实主义方法与技巧。研究表明，这一时期主要存在三个艺术创作源头：基于 〝五四运动〞 时期现实主义的东西方融合探索；抗日战争时期在华北根据地发展起来的革命延安文艺模式；所谓的苏联社会主义现实主义创作 “模式”[116]。所有这些源头都有一个共同的基础——现实主义。

现实主义的理念在中国油画中牢固确立，是在中华人民共和国成立之后。当时，中国现实主义开始以苏联的社会主义现实主义为主要参照进行发展。在新中国成立初期的 1950 至 1960 年代，中国油画开始积极借鉴苏联美术学院的创作方法和表现手法。曾师从苏联专家、学习契斯恰科夫素描教学体系的中国画家，后来成为了中国油画教学的中坚力量。他们在中国现实主义艺术观和现实主义肖像画的发展中，

[116] 郑工.演进与运动——中国美术的现代化[M].南宁：广西美术出版社, 2002, 第 238 页.

扮演了至关重要的角色。契斯恰科夫素描教学法被视为其他一切艺术形式的基础，受到了高度重视。直到今天，它依然是中国高等美术教育的基石，持续影响着学生的艺术创作发展。那些曾在苏联学习、后回国任教的教师们，在其教学实践中广泛采用了苏联艺术家的方法与技巧。这使得现实主义绘画在中国的美术教育体系中地位日益巩固，这与欧美国家的艺术教育原则形成了鲜明对比。最终，一套用于描绘历史事件和日常生活的社会主义现实主义美学观得以确立。其中，社会主义意识形态和艺术激情被置于核心位置，其本质在于歌颂英雄、歌颂祖国，并服务于整体的意识形态路线。

上述所有事件 —— 写实主义技法传入中国、油画在中国受到苏联社会主义现实主义思想的影响而发生改变，以及为中国社会寻找独特艺术形式的探索 —— 共同促成了中国现实主义油画形成了自身独特的创作方法与美学观念。在社会主义现实主义时期，中国积极地对苏联的油画方法进行了本土化改造。这些因素使得现实主义在过去的七十多年里，始终成为中国绘画的主流发展方向。

尽管 20 世纪 50-60 年代中苏关系趋于恶化，但苏联油画学派的现实主义方法与社会主义现实主义仍持续产生深远影响。符合时代要求的现实主义创作方法，既注重对现实的关注，也强调集体主义精神，在塑造新中国形象、构建新艺术体系的过程中发挥了重要作用。

改革开放政策实施后，中国现实主义艺术涌现出“伤痕绘画”、“乡土写实绘画”等新方向 —— 它们为中国现实主义艺术注入了新元素，也摆脱了 “文化大革命” 时期形成的伪现实主义的弊端。其

中，“伤痕绘画” 的出现是中国艺术思想转型的重要转折点，是对“文化大革命”的艺术回应：它标志着艺术创作从早期的理想主义、英雄主义转向悲剧现实主义，从刻画英雄形象转向展现大时代背景下普通人的真实命运。现实主义在中国艺术史上留下了深刻印记。然而，20 世纪 80 年代中期以来，随着西方现代主义思想与当代艺术的涌入，中国在短短十年间便快速吸收并解读了西方长达百年的现代主义艺术史。这一过程催生了众多新艺术流派，尽管其中常可见模仿的痕迹，但也形成了多元的艺术生态。此后，对社会主义现实主义的反思、社会批判意识、现代主义与后现代主义理念，与各类现实主义方法相融合，推动现实主义油画在新的历史时期实现复兴。70 余年来，现实主义始终是中国油画的核心理念，为当代中国现实主义肖像油画的形成奠定了基础。一直以来，现实主义致力于反映社会现实：聚焦英雄与劳动者形象，再现革命历史与社会主义建设历程。在不同历史阶段，中国油画对 “现实” 的表现方式、理解与诠释角度不断演变 —— 从颂扬理想主义与英雄主义的 “新中国人文风格”，到摆脱意识形态教条、探寻历史真相与人性本质；在全球现代主义浪潮的影响下，更形成了 “复杂现实主义”：既包含对日常生活的个性化呈现，也涵盖对国家历史的宏大叙事。中国肖像油画领域的现实主义，一方面扮演着审美思想先锋的角色，成为传播欧美现实主义与当代艺术理念的媒介；另一方面，它也吸收了与中国社会变革紧密相关的文化理念。每个时期的现实主义肖像作品，都反映了中国社会与文化的审美需求 —— 这正是欧美现实主义在中国语境下实现本土化适配的结果。新

中国肖像油画的发展历程复杂而深刻：从社会主义现实主义出发，逐步融合西方现代主义成果，最终走向当代多元的现实主义创作理念。

在 20 世纪以来的中国现代艺术发展中，现实主义艺术便成为中国现代艺术发展的决定性因素，在勾勒中国艺术波澜壮阔的历史图景中发挥了核心作用。现实主义的主导地位，使得中国艺术史成为国家社会史不可分割的一部分 —— 它完整记录了自新中国成立以来 70 余年间的社会变迁。进入 21 世纪，艺术家以 “以人民为中心” 为核心创作导向，打造现实主义肖像画与主题性绘画，这类作品在油画领域占据主导地位，为肖像画领域的发展开辟了全新时代。2016 年起，文化和旅游部组织实施的国家主题性美术创作项目体现蕴含着现实主义肖像绘画内涵的主题性美术创作所取得的崭新成果和新特点。

进入新世纪，“以人为本” 的理念成为社会的核心价值观，强调了那些能够反映人类生命价值与精神世界、具有崇高精神内涵的艺术作品的重要性。油画肖像艺术作为一种自我表达与研究的媒介，其发展与地位将对中国艺术的未来产生深远影响。许多与油画肖像艺术相关的学术课题，也折射出了整个艺术发展所面临的核心问题。对油画与肖像画的艺术语言、精神力量的研究，对欧洲油画与肖像艺术传统的继承，以及对中国优秀文化传统的借鉴与融合，还有肖像创作的各个层面，以及对形式与内涵之间关系的深刻理解 —— 所有这些都构成了艺术创作领域中一个广阔且极具价值的研究空间。中国社会所经历的深刻而剧烈的变革，人们的情感世界，以及那些塑造历史的风云人物与普通民众，还有在日常生活中所展现出的丰富多彩的精神面

貌，都为从事油画与肖像艺术创作的中国艺术家提供了取之不尽、用之不竭的灵感源泉。

进入新世纪，中国现实主义肖像画的一个显著趋势是追求多样性。在过去十年中，当代艺术在中国社会开放和经济快速发展的背景下蓬勃发展。对现代主义艺术的兴趣，使得艺术家们能够更新现实主义的艺术观念，并借鉴和运用西方现代主义的形式语言。与上一代艺术家不同，当代的现实主义画家在描绘现实时，更常采用鲜明的隐喻手法。由此，现实主义领域也涌现出了新的趋势与方向，例如超写实主义、“玩世现实主义”、“表现性” 现实主义等。

新时代创作的肖像画，是国家的核心视觉形象。它们不仅精准地传达了民族的身份认同与精神意志，也契合了整个民族的审美偏好。这些作品将被博物馆和展览收藏，因为它们符合历史事实与民族道德价值观。在当代现实主义主题性肖像画中，至关重要的一点是，其图像语言能够清晰地传递出历史与现实事件的本质，使其变得可观察、可感知且富有意义。它们代表了艺术家站在事件发生的那个时代的立场上，对历史事件所作出的观察与判断。

21 世纪的文学艺术创作，不仅是对这一时代历史的诠释、反思与回顾，更是对现实社会中个体价值与集体精神的多样化表达。从创作出具有感染力和重要意义的艺术作品这一角度来看，现实主义创作依然是当代主题性艺术中肖像画的主要方向。通过分析近年来在大型主题性艺术项目中展出的作品，我们可以清晰地看到，现实主义创作依然保持着其重要性与生命力。

在新中国油画艺术的这 70 多年里，中国艺术家们最终明确了其发展道路。这一道路的核心在于，不仅要吸收和借鉴欧洲油画的观念与技法，更要深深扎根于中国社会的独特现实与文化土壤。这一双重回归，为中国油画的未来发展奠定了坚实的支点，使其在世界艺术史上占据了应有的重要地位。

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абакумова Е.В*. Цвет как средство выражения в живописи и музыке // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». — 2015. — Вып. 4 (168). — С. 153.
2. *Ай Сюань*. Три этапа развития китайской реалистической масляной живописи // Мэйшу дагуань («Художественная панорама»). — 2015. — Вып. 2. — С. 95 (艾轩. 中国写实油画的三个阶段[J]//期刊《美术大观》,2015,No.02.第 95 页).
3. *Ай Чжунсинь*. Художник Дун Сивэнь. Творческий путь и художественное достижение изобразительного искусства // Искусствоведение. — 1979. — № 1. — С. 52-59.
4. *Бай Цзе*. Взаимный обмен художественными выставками между Китаем и Советским Союзом в середине XX века // Философия и культура. – 2023. – № 9. – С. 201-215. – DOI: 10.7256/2454-0757.2023.9.43947.

5. *Беляев В.* Советское искусство и его влияние на китайскую живопись. – Москва: Искусство, 1983.
6. *Богатти Ж. М.* Конструирование идентичности: портретная живопись в мировом искусстве // Национальное искусство / пер. Лю Сянъю, 2017. — Вып.1. — С. 98 (让·M. 博加蒂.身份建构:世界艺术中的肖像画[J]//期刊《民族艺术》, 刘翔宇译,2017,No.1.第 98 页).
7. *Ван Боксун*. Картина маслом в китайском стиле - происхождение и практика художественной мысли Дун Сивэнь. — Пекин: Пекинский университет Пресс, 2014. — С. 1-17. (**王伯**勋.**中国油画**：**董**锡文艺术思想的起源与实践. **北京**：**北京大学出版社**，2014.**第** 1-17 页。).
8. *Ван Жунмэй*. Исследование идей Чжоу Яна об управлении искусством и культурой. — Цзянсу: Нанкинская академия искусств, 2016. — Вып.12 (王容美.周扬文化艺术管理思想研究[D].江苏:南京艺术学院,2016. №12).
9. *Ван Мин Мин*. Исследовательские работы Дун Сивэнь. — Пекин: ИД культуры и искусств, 2009. — 22 с. (**王明明**. **董**锡文研究文集.—**北京**：**文化**艺术出版社，2009.—22 页。).
10. *Ван Минсянь, Янь Шаньчунь*. История искусства нового Китая: 1966–1976. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2000 (王明贤、严善

錞. 新中国美术图史:1966-1976[M].北京:中国青年出版社, 2000).

11. *Ван Хуаньцин*. Чжэн И в реализме // Арт-рынок. — 2005. — №5. — С. 35 (王焕青.现实主义中的郑艺[J]//期刊《艺术市场》,2005,№ 5.第 35 页).
12. *Ван Хайвэй*. Идейный и художественный мир романтизма // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 162-165.
13. *Ван Хайвэй.* Об истоках реализма в живописи Нового Китая // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2025. – № 3. — Ч. 1. — С. 126-139.
14. *Ван Хайвэй.* Роль Сюй Бэйхуна в становлении искусства социалистического реализма в Китае // IX Международная научная конференция «Культура. Творчество. Образование – 2025». Материалы. – Москва, 2025. – С. 14-15.
15. *Ван Хайвэй*. Русская живопись эпохи романтизма в свете современного китайского искусствознания: опыт изучения и интерпретации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 1. – Ч. 1. – С. 304 – 316.
16. *Ван Хайвэй.* Социалистический реализм в искусстве Китайской республики в 1930-е годы: творческое освоение советского опыта // Декоративное искусство и предметно-

пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2025. – № 3. — Ч. 1. — С. 319–325.

17. *Ван Цзяньфэн*. Максимов и китайская школа обучению масляной живописи и ее создание. Докт. диссерт. — Шанхайский университет, 2013 (王剑锋.梅尔尼科夫与中国油画教育及创作[D].上海大学博士论文,2013).
18. *Ван Цишэнь*. Формирование социалистического реализма в китайской живописи 50-х годов XX века под влиянием советской художественной школы К. Максимова // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. — 2025. — №2 (57). — С. 38-45. http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-38
19. *Ван Чаовэнь*. Избранные автором академические труды. — Пекин: Бэйцзин шифань дасюе чубаньшэ (Издательство Пекинского педагогического университета), 1991. — С. 70 (王朝闻.王朝闻学术论著自选集[C].北京:北京师范学院出版社,1991.第 70 页).
20. *Ван Чаовэнь*. Сборник статей о литературе и искусстве. — Т. 1. — Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ (Издательство «Литература и искусство»), 1982. — С. 17 (王朝闻.王朝闻文艺论集（上册）[M].上海:上海文艺出版社,1982 年.第 17 页).
21. *Ван Чжэнь, Сюй Боян*. Собрание художественных работ Сюй Бэйхуна. — Иньчуань: Нинся жэньминь чубаньшэ (Народное издательство Нинся), 1994. — С. 51 (王震,徐伯阳.徐悲鸿艺术文集[M].银川:宁夏人民出版社,1994.第 51 页).

22. *Ван Чжэнь, Сюй Боян*. Собрание художественных работ Сюй Бэйхуна. — Иньчуань: Нинся жэньминь чубаньшэ (Народное издательство Нинся), 1994. — С. 76 (王震,徐伯阳. 徐悲鸿艺术文集.银川:宁夏人民出版社,1994.第 76 页).
23. *Ван Чжэнь*. Наброски к биографии Сюй Бэйхуна. — Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2006. — С. 316 (王震.徐悲鸿年谱长编[C].上海:上海画报出版社,2006.第 316 页).
24. *Ван Шико*. Исследование Ван Шико. — Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство),1990. — С. 8–21 (王式廓.王式廓研究[M].北京:人民美术出版社,1990.第 8-21 页).
25. *Ван Шуцзин*. Ленинградское студенчество китайского искусствоведа Си Цзинчжи. 1950-е годы // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. филологические науки. — СПб. — 2019. — № 2. — С. 10-18.
26. *Ван Шуцзин*. Традиции советской школы искусствознания в выпускных работах китайских студентов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина рубежа 1950-1960-х годов (по архивным материалам) // Культура и искусство. — 2021. — № 4. — С. 82-92.
27. *Ван Ян*. Искусство и выбор эпохи – от революции в искусстве к искусству Революции. — Ханчжоу: Чжэцзян мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Цжэцзян), 2011 (汪洋. 艺术与时代的选择

——从美术革命到革命美术[M]. 杭州:浙江美术出版社, 2011).

28. *Гаврилин К.Н., Чжао Итин*. Художник книги Чэнь Чжифо: История поиска // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2025. – № 1. — Ч. 2. — С. 401–411.
29. *Гаврилин К.Н., Гун Юйсян*. Жанр городского пейзажа в масляной живописи периода Китайской Республики (1912 – 1949) // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2024. — № 6. — С. 168–171.
30. *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.
31. *Гаврилин К.Н., Цю Цян.* Тема национальных меньшинств Китая в творчестве Чжань Цзяньцзюня // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 2. — Ч. 3. — С. 163–168.
32. *Гаврилин К.Н., Лю Синь Си, Савицкая А.И*. Китайско-советские художественные связи и их роль в становлении искусства гравюры в Китае // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2023. – № 2. — Ч. 3. — С. 157–162.
33. *Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй*. Художественное образование в Китае Нового и Новейшего времени (1840–1960-е гг.) //

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2023. – № 1. — Ч. 1 — С. 28 – 36.

34. *Гаврилин К.Н., Лю Синь Си*. Писатель Лу Синь и обновление ксилографии в искусстве Китая 1920–1930-х гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2022. — № 4. — С. 391–397.
35. *Гаврилин К.Н., Кошелев Г.К., Лу Фэй*. Портретный жанр в творчестве Мао Яня. Опыт живописной хонтологии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2022. — № 4. — Ч. 3. — С. 34–41.
36. *Гаврилин К.Н., Лу Сяонань.* «Золотой век» исторической живописи КНР (1949 - 1966): Истоки, поиски, достижения // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2022. — №4. — С. 40 – 51.
37. *Гаврилин К.Н., Лу Сяонань.* Историческая живопись современного Китая: опыт периодизации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2022. — №.3 — Ч.1. — С. 157-166.
38. *Гаврилин К.Н., Лю Цзыюй.* Эволюция художественного стиля Лу Чжунъюаня: от реалистического пейзажа к абстрактному // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2021. – № 1. — Ч.1. — С. 194-202.
39. *Гаврилин К.Н., Лю Цзыюй.* Художник-пейзажист Янг Минг Шен в истории искусства нового Китая // Декоративное

искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2021. – № 4. — Ч. 1. — С. 386–393.

40. *Гаврилин К.Н., Ван Хайвэй*. Методика преподавания портретной живописи в современном Китае // 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. — С. 263-265.
41. *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». — РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. — С. 257-259.
42. *Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй*. Традиционная китайская живопись и каллиграфия 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. — С. 254-256.
43. *Гаврилин К.Н., Цю Цян*. Художественные центры внутреней Монголии: школы и мастера // 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. — С. 138-143.

44. *Гаврилин К.Н., Гун Юйсян.* Творчество Сюй Цзяна и развитие жанра пейзажа в современной китайской живописи: от ученичества к вершинам творчества // 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. — С.121-127.
45. *Гаврилин К.Н., Лу Сяонань.* Творчество Гелия Коржева и живопись Нового Китая // Международная научно-практическая конференция «Россия-Китай. Диалог пластических искусств» Материалы международной научной конференции, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2022. — С. 236- 240.
46. *Гаврилин К.Н.* Русская живопись XVIII - начала XX вв.// Литературные записки известных русских художников XIX века в набросках / под ред. Лю Цзыюя. — Пекин: Издательство университета Цинхуа, 2020. (加夫利林　К. Н. 18 世纪到 20 世纪初的俄罗斯绘画 // 19 世纪俄罗斯绘画大师创作手稿:人物素描 / 刘子舆编著 - 北京: 清华大学出版社，2020)
47. *Гао Лили*. Краткий анализ живописи художников периода Чжи Цин в провинции Хэйлунцзян// Искусство Евразии [Электронный журнал]. — 2021. — № 3 (22). — С. 22–33.

https://eurasia-art.ru/art/article/view/763/924 (дата обращения 25 мая 2023).

48. *Гао Ман*. Очерки о русском искусстве. — Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»), 2005 (高莽.俄罗斯美术随笔[M].北京:人民文学出版社,2005).
49. *Гао Минлу*. История современного китайского искусства. — Шанхай: Шанхай дасюэ чубаньшэ (Издательство Шанхайского университета), 2021 (高名潞.中国当代美术史[M].上海:上海大学出版社,2021).
50. *Голдуотер Р., Тревес М.* Художники об искусстве: 16–20 века. — Нью-Йорк: Издательство «Пантеон», 1958. — С. 295 (罗伯特·戈德华特、马尔科·特里维斯编译.《艺术家论艺术:16-20 世纪》,纽约:万神殿出版公司,1958.第 295 页).
51. *Гомбрих Е.Н.* История искусства / пер. Фань Цзинчжун. — Нянькин: Издательство изобразительных искусств Гуанси, 2008. — С. 511 (*E.H.*贡布里希、范景中译.《艺术的故事》[M].南宁:广西美术出版社,2008.第 511 页).
52. *Гу Ли*. Принятие и трансформация творческого принципа социалистического реализма в ранний период основания Китайской Народной Республики // Журнал Хэнаньского педагогического университета (издание по философии и социальным наукам). — 2013. — Т. 40. — № 3. — С. 19-27 (顾莉. 中华人民共和国成立初期社会主义现实主义创造原则的采纳与转变.// 河南师范大学学报（哲学社会科学版）. 2013. 第 40 卷. 第 3 期. 第 19-27 页).

53. *Гу Чэнфэн*. Модернизация и 100 лет китайского искусства. — Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ,2008. С. 74–75 (顾丞峰.现代化与百年中国美术[M].石家庄:河北美术出版社,2008.第 74-75 页).
54. *Гу Чэнфэн*. Переосмысление реализма // Вэньи яньцзю («Исследования в области искусства и литературы»). — 2007. — Вып. 6. — С. 101–108 (顾丞锋.现实主义美术再认识[J]//期刊《文艺研究》,2007,No.06.第 101-108 页).
55. *Гусейнов В.Н., Ван Хайвэй*. Эволюция русского портрета в эпоху романтизма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 3. – Ч. 1. – С. 273 – 284.
56. *Джи Хаи Янь*. Посмотреть художественную концепцию в литературном творчестве Дун Сивэнь и Цветовое выражение // Китайский народ. — 2017. — № 1. (季海燕.“探析董希文文学作品中的艺术观念与色彩表现”//《中国人》- 2017. - 第 1 期。).
57. *Ди Лифэн*. Академия имени Репина и русское искусство. — Шэньян: Ляонин чубаньшэ, 2013 (邸立丰.列宾美术学院与俄罗斯艺术[M].沈阳:辽宁出版社,2013).
58. *Добренко Е*. Политэкономия соцреализма. — Москва: Новое литературное обозрение, 2007. — С. 14-29.
59. *Дун Лэй*. Непрерывность и перерождение: исторический нарратив реалистического искусства с 1978 по 2008 годы. Докт. диссерт. — Исследовательский институт китайского

искусства, 2010 (董雷.绵延与蜕变——1978-2008 现实主义美术的历史叙事[D].中国艺术研究院博士论文,2010).

60. *Дэн Фусин*. Исследование китайского искусства в XX веке // Мэйшу гуаньча («Art Observation»), 1998. — Вып. 2 (邓福星. 二十世纪中国美术研究[J]//期刊《美术观察》,1998 ,No.02).
61. *Дэн Фусин*. Сюй Бэйхун и китайская реалистическая живопись, а также место Сюй Бэйхуна в истории современного китайского искусства // Изобразительное искусство. — 1995. — Вып. 12. — С. 60–63 (邓福星. 徐悲鸿与中国现实主义绘画--兼谈徐悲鸿在中国现代美术史上的地位[J]//期刊《美术》,1995 ,No.12.第 60-63 页).
62. *Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа*. История искусства Китая новой и новейшей эпох. — Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 2005 (阮荣春、胡光华.中国近现代美术史[M]. 天津:天津人民美术出版社,2005).
63. *Жэнь Гуансюань*. История русского искусства. — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 1900 (任光宣. 俄罗斯艺术史[M].北京:北京大学出版社,1900).
64. *Зингер Л.С.* Советский живописный портрет (60-е—70-е годы). — Москва: Знание, 1976. — С. 3.
65. *Кандинский В.* О духовном в искусстве / пер. Ю Минлин. — Чунцин: «Издательство университета Чунцина». (瓦西里·康

定斯基.艺术中的精神.余敏玲,译,重庆:重庆大学出版社,第37 页).

66. *Кошман Л., Зезина М., Шульгин В.* История русской культуры / пер. Лю Вэньфэй, Су Лин. — Шанхай: Шанхай ивэньчубаньшэ (Издательство «Переводная литература»), 2005. С. 266 (*М. Р.* 泽齐娜, *Л. В.* 科什曼, *В. С.* 舒利金.俄罗斯文化史[M].刘文飞,苏玲,译,上海:上海译文出版社, 2005.第266 页).

67. *Кун Синьмяо*. Эстетика китайской живописи XX века. Докт. диссерт. — Шаньдунский университет, 2005 (孔新苗.20 世纪中国绘画美学[D].山东大学博士论文,2005).

68. *Курасов С.В.* История исследования искусства Тибета в России: от начала русской тибетологии до середины XX века // White Spots of the Russian and World History. — 2014. — № 6. — С. 38-60.

69. *Лан Шаоцзюнь, Шуй Тяньчжун*. Избранные эссе о китайском искусстве XX века. — Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ (Издательство «Каллиграфия и живопись»), 1996. — С. 29 (郎绍君,水天中.20 世纪中国美术文选[C].上海:上海书画出版社,1996.第 29 页).

70. *Ли Мэнде*. Художник Дун Сивень как певец культуры Тибета // Вестник Адыгейского государственного университета.

Серия «Филология и искусствоведение». — 2018. — Выпуск 3 (222) — С. 244-249.

71. *Ли Сяньтин*. Реализм - не единственно верный путь // Изобразительное искусство. — 1981. — Вып. 2. — С. 46–47 (栗宪廷. 现实主义不是唯一正确的途径[J]//期刊《美术》,1981,No.02.第 46-47 页).
72. *Ли Сяньтин*. Реализм - не единственно верный путь // Изобразительное искусство. — 1981. — Вып. 02. — С. 46–47 (栗宪庭.现实主义不是唯一正确的途径[J]//期刊《美术》,1981,No.02.第 46-47 页).
73. *Ли Чанцзюнь*. Сто лет освоения и интерпретации масляной живописи в Китае: 1900–2000. — Пекин: Жэньминь чубаньшэ (Народное Издательство), 2017 (李昌菊.中国油画本土化百年（1900-2000）[M].北京:人民出版社,2017).
74. *Ли Чао*. История современной китайской масляной живописи. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2007 (李超.中国现代油画史[M].上海:上海书画出版社,2007).
75. *Ли Шибин*. О неизбежности реализма в искусстве Нового Китая // Вестник Нанькинской художественной академии. — 2013. — Вып. 4. — С. 78–81 (李时兵.试论现实主义之于新中国美术的必然性[J]//期刊《南京艺术学院学报》,2013,No.04.第 78-81 页).
76. *Ли Шушэн*. От развития революционного искусства к формированию социалистического искусства // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). — 1992. — Вып.

2. — С. 13–18 (李树声.从革命美术的发展到社会主义美术的形成[J]//期刊《美术研究》,1992,No.02.第 13-18 页).

77. *Ли Шушэн*. От развития революционного искусства к формированию социалистического искусства // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). — 1992. — Вып. 2. — С. 13 (李树声.从革命美术的发展到社会主义美术的形成//期刊《美术研究》,1992,No.02.第 13 页).
78. *Ли Япин*. Творчество учеников К.М. Максимова - продолжение традиции реалистического искусства живописи в Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. — 2008. — № 3. — С. 211-217.
79. *Линь Сяочу*. Исследование третьего поколения китайских художников масляной живописи. Докт. дисс. — Центральная академия изящных искусств, 2012 (林笑初. 第三代中国油画家研究[D].中央美术学院博士论文,2012).
80. *Линь Цзинхуа*. Что такое социалистический реализм // Вэньсюэ пинлунь («Литературная критика»). — 2012. — Вып. 3. — С. 22 (林精华. 何谓社会主义现实主义[J]//期刊《文学评论》,2012,No.03.第 22 页).
81. *Ло Гуанлю*. Реалистические картины Цюань Шаньши в Синьцзяне // Современное искусство [Ханьчжоу]. — 1983. — № 1. — С. 60-64.

80.羅光流。新疆全山石寫實繪畫//當代藝術[杭州]。 - 1983 年。 - 第 1 期。 - 第 60-64 頁。

82. *Лу Хун*. 60 лет искусству Нового Китая (1949–1979). — Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2009. — С. 84 (鲁虹. 新中国美术60年（1949-1979）.石家庄:河北美术出版社,2009. 第 84 页).

83. *Лу Хун*. История современного китайского искусства 1978–2018. — Шицзячжуан: Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2021, — С.19 (鲁虹.中国当代艺术史:1978-2008[M].石家庄:河北美术出版社,2014.第 19 页).

84. *Лу Хун*. Сборник статей об изобразительном искусстве. — Ухань: Хубэй мэйшу чубаньше (Издательство «Изобразительное искусство»), 1998 (鲁虹.鲁虹美术文集[M].武汉:湖北美术出版社,1998).

85. *Лю Синь Си, Гаврилин К.Н.* Просветительская деятельность Лу Синя в области искусства // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — С. 98–101.

86. *Лю Чунь*. История китайской масляной живописи. Изд. испр. и доп. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2016. (刘淳.中国油画史（增订版）[M].北京:中国青年出版社,2016.第 186 页).

87. *Лю Шаоцин*. Реализм должен стать основным направлением развития современного китайского искусства // Изобразительное искусство. — 2006. — Вып. 10. — С. 32–36 (吕少卿. 现实主义应当是当代中国美术发展的主流方向[J]//期刊《美术》,2006,No.10.第 32-36 页).

88. *Люй Пэн*. Историография истории китайского изобразительного искусства XX века. — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2007(吕彭.20 世纪中国美术史学史[M].北京:北京大学出版社,2007).

89. *Люй Пэн*. История китайского искусства в XX веке. — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2007. — С. 492 (吕澎.20 世纪中国艺术史[M]. 北京：北京大学出版社,2007.第 492 页).

90. *Люй Пэн*. История китайского искусства в XX веке. — Пекин: Синьсин чубаньшэ (Издательство «Новая звезда»), 2013 (吕彭.20 世纪中国艺术史[M].北京:新星出版社,2013).

91. *Люй Пэн*. История китайского современного искусства. — Ханчжоу: Чжунго мэйшу сюэюань чубаньшэ (Издательство Китайской академии искусств), 2013 (吕澎.中国现代美术史[M].杭州:中国美术学院出版社,2013).

92. *Люй Пэн*. Летопись китайского искусства 1900–2010. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2012. — С. 544 (吕澎.中国艺术编年史 1900-2010[M].北京:中国青年出版社,2012.第 544 页).

93. *Ма Ган*. Преподавание в группе масляной живописи Максимова: анализ факторов, лежащих в основе техники реалистической масляной живописи. Докт. дисс. — Центральная академия изящных искусств, 2009 (马刚.马克西莫夫油画训练班的教学---作为写实油画技巧基础的各因素分析[D].中央美术学院博士论文,2009).

94. *Ма Яо*. Сравнительное исследование современного высшего художественного образования в Китае и России. — Пекин: Гаодэн цзяоюй чубаньшэ (Издательство «Высшее образование»), 2015 (马遥.中俄当代高等美术教育比较研究[M].北京:高等教育出版社,2015).

95. *Мао Цзэдун*. Стенограмма выступления на Яньаньском форуме по литературе и искусству 2 мая 1942 г. Архив Центральной академии изящных искусств (CAFA Archive). Ф. 12. Оп. 3. Ед. хр. 45. (86. 毛泽东。1942 年 5 月 2 日在延安文艺座谈会上的讲话稿。中央美术学院档案馆。第 12 期，第 3 册，第 45 单元。).

96. *Мао Шиань*. Реализм и модернизм: исследование о подходе «пусть расцветают сто цветов» в творчестве // Изобразительное искусство. — 1982. — Вып.1. — С. 23—24 (毛时安.现实主义和现代主义-关于创作方法百花齐放的探讨[J]//期刊《美术》,1982,No.01.第 23-24 页).

97. *Натали*. Влияние реалистической живописи на китайскую масляную живопись второй половины двадцатого века. — Пекинский политехнический университет, 2015 (娜塔丽.现

实主义绘画对中国二十世纪下半叶油画之影响[D].北京理工大学,2015).

98. *Неглинская М.А.* Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. — Москва: Издательство «Спутник», 2022.

99. *Ню Лэ*. Сила Высокой: картины маслом китайско-тибетской этнической темы. — Сиань: Сианьская академия изящных искусств, 2012. — 106 с. (牛乐.《高处的力量：中藏民族题材油画》。西安：西安美术学院，2012 年。106 页。).

100. О выставке картин маслом Цюань Шаньши в Синьцзяне // Современное искусство [Ханьчжоу]. — 1983. — № 1. — С. 55-59. (關於全山石油畫在新疆的展覽 // 當代藝術[杭州]. — 1983. — 第 1 期. — 第 55-59 頁。）

101. *Пань Гункай*. Путь современного китайского искусства. — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета), 2012 (潘公凯.中国现代美术之路[M].北京:北京大学出版社,2012).

102. *Пань Яочан.* История современного искусства Китая. — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ (Издательство Пекинского университета),2009 (潘耀昌.中国近代美术史[M].北京:北京大学出版社,2009).

103. *Пань Икуй*. Синьцзянский период творчества Цюань Шаньши // Евразийская интеграция: экономика, право, политика. — 2012. — № 12. — С. 256-258.

104. Плеханов Г.В. Избранные труды по философии. — Т. 3. — Шанхай: Шэнхо душу синьчжи саньлянь шудянь, 1965. — С. 408-409 (普列汉诺夫.普列汉诺夫哲学著作选集(第 3 卷)[M]. 上海:生活·读书·新知三联书店,1965.第 408-409 页).

105. *Плеханов Г.В.* Искусство. — Москва: Новая Москва, 1922. — 215 с.

106. Постановление Политбюро ЦК КПК «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», 28 апреля 1956 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gov.cn/teS/1956-04/28/content_300123.htm (дата обращения: 23.04.2025). (中共中央政治局决议《百花齐放，百校竞技》，1956 年 4 月 28 日[电子资源]。访问方式：http://www.gov.cn/teS/1956-04/28/content_300123.htm（访问日期：2025 年 4 月 23 日）.

107. *Пэн Синьчжэн*. Урбанистический пейзаж в современной живописи Китая // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. — 2024. — № 1 (51). — С. 38-45.

108. *Салливан М*. Искусство и художники Китая XX века / пер. Чэнь Вэйхэ и Цянь Ганнань., — Шанхай: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство), 2013. — С. 12 (迈克尔·苏立文. 20 世纪中国艺术

与艺术家[M].陈卫和,钱岗南译,上海:上海人民美术出版社,2013.第 12 页).

109. *Си Цзинчжи*. Искусство соцреализма и его актуальность // Изобразительное искусство. — 2006. — Вып. 11. — С. 58–60 (奚静之.社会主义现实主义美术及其现代性[J]//期刊《美术》,2006 ,No.11.第 58-60 页).
110. *Си Цзинчжи*. История русского и советского изобразительного искусства. — Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 2000 (奚静之.俄罗斯苏联美术史[M].天津:天津人民美术出版社,2000).
111. *Си Цзинчжи*. История русского изобразительного искусства. — Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство»), 2019 (奚静之.俄罗斯美术史[M].沈阳:辽宁美术出版社,2019).
112. *Си Цзинчжи*. Китайский реализм и русское и советское искусство // Ишуцзя («Художник»), 2000. — Вып. 296. — С. 251 (奚静之.中国的写实主义与俄苏美术[J]//期刊《艺术家》,2000,No.296.第 251 页).
113. *Си Цзинчжи*. Максимов. Монография. Наньчан: Изд-во изобразительного искусства Цзянси, 2010. 256 с. (习敬之。马克西莫夫。专着。南昌：江西美术出版社，2010 年。256 页。).
114. *Си Цзинчжи*. Реализм, натурализм и другие// Журнал «Мэйшу яньцзю» («Художественное исследование»), 1979.

— Вып. 2. — С. 33 (奚静之.现实主义,写实主义及其他[J]//期刊《美术研究》,1979,No.2.第 33 页).

115. *Си Цзинчжи*. Реализм, реалистический подход и другое // Изобразительное искусство. — 1979. — Вып. 2. — С. 33—36 (奚静之. 现实主义、写实主义及其它[J]//期刊《美术》,1979,No.02.第 33-36 页).
116. Социализм. https://www.culture.ru/s/slovodnya/socrealism/ (дата обращения 09.08.2023).
117. Социалистический реализм. https://www.hisour.com/zh/socialist-realism-1920-1980-2752/ (дата обращения 11.08.2023)
118. Соцреализм—происхождение и значение понятия.https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/socrealism/ (дата обращения 10.08.2023).
119. *Сунь Тао*. Красота может спасти мир: Мыльников и русское искусство. — Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство Народное изобразительное искусство), 2013 (孙韬.美能拯救世界:梅利尼科夫与俄罗斯美术[M]. 北京:人民美术出版社,2013).
120. *Сычев В.Л.* Изобразительное искусство в поисках путей обновления //Литература и искусство КНР. 1976-1985. Москва: Наука, 1989.
121. *Сюй Бэйхун*: Полное собрание сочинений / под ред. Ван Чжэня. — Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005. — С. 84 (王震.徐悲鸿文集[M].上海:上海画报出版社,2005.第 84 页).

122. *Сюй Бэйхун*: Полное собрание сочинений / под ред. Ван Чжэня. — Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005. — С. 146–148 (王震.徐悲鸿文集[M].上海:上海画报出版社,2005.第 146-148 页).

123. *Сюй Бэйхун*: Полное собрание сочинений. — Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005 (徐悲鸿.徐悲鸿文集.上海:上海画报出版社,2005).

124. *У Фэнцзя*. Краткие комментарии по поводу «реализма», а также советские теории в области «реализма» // Изобразительное искусство. 1982. — Вып. 8. — С. 20—24 (吴丰甲.现实主义小议--兼评苏联有关现实主义的理论[J]//期刊《美术》,1982,No.08.第 20-24 页).

125. *У Цзинци*. Художественные особенности и трансформация реалистического искусства с начала Нового периода: анализ в области масляной живописи. Доктор. дисс. — Ляонинский университет, 2017 (吴晶琦.新时期以来现实主义美术流变及美学表征—集中于油画的剖析[D].辽宁大学博士论文,2017).

126. *У Цзицзинь, Цзя Сянхун*. Дун Сивэнь и его картина «Рождение нации» // Жэньминь чжоукань. — 2021. — Вып. 14 (吴继金,贾向红.董希文与油画《开国大典》[J]//期刊《人民周刊》,2021.第 14 期).

127. *У Цзяфэн*. Краткие комментарии по поводу «реализма», а также советские теории в области «реализма» // Изобразительное искусство. — 1982. — Вып. 8. — С. 20–24

(吴甲丰. “现实主义”小议——兼评苏联有关“现实主义”的理论[J]//期刊《美术》,1982,No.08.第 20-24 页).

128. Устав Китайской ассоциации художников // Изобразительное искусство. — 1954. — Вып. 2. — С. 10 (中国美术家协会章程[J]//期刊《美术》,1954,No.2.第 10 页).
129. *Фань Вэньнань*. Опора. Поиски. Влияние советского искусства на образование в области масляной живописи в Китае (1949–1976). Докт. дисс. — Шанхайский университет, 2011 (范文南.依附·探索--苏联美术对中国油画教育的影响（1949-1976）[D].上海大学博士论文,2011).
130. *Фань Диань*. От символического реализма к проявлению лиризма: переосмысление масляной живописи Чжань Цзяньцзюня // Мэйшу яньцзю («Художественное исследование»). — 2007. — Вып. 3. — С. 8-12 (范迪安. 从象征写实到抒情表现:对詹建俊油画的再认识[J]//《美术研究》,2007,No.3.第 8-12 页).
131. *Фань Диань*. Современное китайское изобразительное искусство: Масляная живопись. — Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2000 (范迪安.中国当代美术—油画[M].杭州:浙江人民美术出版社,2000).
132. *Фэн Миньшэн*. Нравственные и художественные достоинства реализма // Изобразительное искусство. — 2007. — Вып. 1. — С. 18–22 (冯民生.现实主义的品格与气度[J]//期刊《美术》,2007,No.01.第 18-22 页).

133. *Фэн Сюэфэн*. За преодоление отсталости в искусстве и высокое отражение великой реальности // Вэньи бао. —1953. —№ 1. (冯雪峰. 克服艺术落后，高度反映伟大现实 // 文艺报. 1953. 第 1 期).

134. *Фэн Фаси*. Быть мыслящим художником // Изобразительное искусство. —1955. — № 12. — С. 7-9. (122. 冯法熙. 做一个有思想的艺术家 // 美术. 1955. 第 12 期. 第 7-9 页。)

135. *Фэрбэнк Дж.К.* История КНР 1949—1965. — Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1990. — С. 6 (费正清.剑桥:中华人民共和国国史 1949—1965[M].上海:上海人民出版社,1990.第 6 页).

136. *Ху Дэчжи*. Нельзя оставить без внимания ни один путь, ведущий к истине – только дух реализма вечен // Изобразительное искусство. —1980. — Вып. 7. — С. 40–43 (胡德智. 任何一条通往真理的途径都不应该忽视——只有现实主义精神才是永恒的[J]//期刊《美术》,1980,No.07.第 40-43 页).

137. *Ху Дэчжи*. Нельзя оставить без внимания ни один путь, ведущий к истине – только дух реализма вечен // Изобразительное искусство. — 1980. — Вып. 7. — С. 40—43 (胡德智.任何一条通往真理的途径都不该被忽视——只有现实主义精神是永恒的[J]//期刊《美术》,1980,No.07.第 40-43 页).

138. *Ху Цзяньчэн*. Русское искусство. — Шицзячжуан: Хэбэй цзяоюй чубаньшэ (Издательство «Просвещение»), 2003 (胡建城.俄罗斯艺术[M].石家庄:河北教育出版社,2003).

139. *Ху Цинцин*. Исследование выставок для международного художественного обмена в Новом Китае. — Нанькинская академия искусств, 2016 (胡清清.新中国的对外美术交流展研究[D].南京艺术学院,2016).

140. *Ху Яньли.* Специфика глобализационных процессов в культуре Китая: диссертация... канд. культурологии. — Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2016. — 123 с.

141. *Хуан Цзунсянь*. Выпрос выбора в эпоху Великого бедствия: Исследование искусства в китайском тылу во время Войны сопротивления Японии. — Чунцин: Чунцин чубаньшэ, 2000 (黄宗贤.大患难时代的抉择——抗战时期大后方美术研究[M]. 重庆：重庆出版社,2000).

142. *Хун Ши*. Люй Сыбай в контексте художественного образования в Китае XX века. — Цзянсу: Наньцзин шифань дасюэ (Издательство Нанькинского университета), 2006. — Вып. 3. — С. 62 (红实.在 20 世纪中国美术教育情境中的吕斯百[D].江苏:南京师范大学,2006,No.03.第 62 页).

143. *Цай Жохун*. Учиться у рабочих и крестьян, повышать уровень творческого мышления исходя из практической жизни // Изобразительное искусство. — 1958. С. 12 (蔡若虹.

向工农群众学习，从生活实践中提高创作思想水平[J]//期刊《美术》,1958.第 12 页).

144. *Цао Гуйшэн*. К вопросу о реализме и эстетической направленности искусства // Изобразительное искусство. — 2005. — Вып. 12. — С. 62–69 (曹桂生.论现实主义与人类艺术的审美向度[J]//期刊《美术》,2005,No.12.第 62-69 页).
145. Центральная академия изящных искусств. Учебный план по масляной живописи / сост. К. М. Максимов и Педагогический совет CAFA. — Пекин: CAFA, 1957. — 34 с. (132. 中央美术学院. 油画课程 / K. M. Maksimov 和中央美术学院教务委员会编写. — 北京: 中央美术学院, 1957. — 34 页.
146. *Цзинь Шанъи*. Опыт создания «Председатель Мао на декабрьском совещании» // Изобразительное искусство. — 1961, — Вып. 6. — С. 10 (靳尚谊.创作《毛主席在十二月会议上》的体会[J]//期刊《美术》,1961,No.06.第 10 页).
147. *Цзинь Шанъи*. Реализм и основные направления китайской масляной живописи // Изобразительное искусство. — 1995. — Вып. 4. — С. 12–14 (靳尚谊. 现实主义与中国油画主流[J]//期刊《美术》,1995,No.04.第 12-14 页).
148. *Цзинь Шанъи*. Реализм и основные направления китайской масляной живописи // Мэйшу («Изобразительное искусство»). — 1995. — Вып. 4. — С. 12–14 (靳尚谊.现实主义与中国油画主流[J]期刊//《美术》,1995,No.4.第 12-14 页).

149. *Цзинь Шанъи, Цао Ханьвэнь.* Мой путь к масляной живописи автобиография / Цзинь Шанъи, Цао Ханьвэнь. — Чанчунь: Цзилиньское изд-во изобразительного искусства, 2000. — 312 с. (靳尚谊，曹瀚文。我的油画之路：自传/靳尚谊、曹瀚文。 ——长春：吉林美术出版社，2000 年。——第 312 页。).

150. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002).

151. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. — С.159 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 159 页).

152. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая 1949–2000. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. — С. 153 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 153 页).

153. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. — С. 3 (邹跃进.新中国美术史[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 3 页).

154. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая: 1949–2000. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. — С. 76–77 (邹跃进.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 76-77 页).

155. *Цзоу Юэцзинь*. История искусства Нового Китая:1949–2000. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002. — С. 53 (邹跃进. 新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社,2002.第 53 页).

156. *Цзяньцзюнь Ж*. Устное интервью участника «Учебный класс по масляной живописи» 1955-1957 гг., 1985 г. Архив Oral HiSory CAFA. Фонд 7. Ед. хр. 112. (张建军。1985 年对 1955-1957 年“油画班”学员的口述访谈。中央美术学院口述历史档案馆。第 7 辑。第 112 单元).

157. *Ци Чжи.* Разговор о некоторых вопросах "социалистического реализма" в художественном творчестве // Изобразительное искусство. — 1980. — Вып.7. — С. 38-39 (奇棘.谈“社会主义现实主义”在美术创作中的一些问题[J]//期刊《美术》,1980,No.7.第 38-39 页).

158. *Цюань Шаньши*. Русская классическая живопись - 100 портретов. — Цзинань: Шаньдун мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство» пров. Шаньдун), 2010 (全山石. 俄罗斯经典绘画——100 幅俄罗斯肖画[M].济南:山东美术出版社,2010).

159. *Цюй Цюбо*. Собрание сочинений Цюй Цюбо. — Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»),1989 (瞿秋白.瞿秋白文集[M].北京:人民文学出版社,1989).

160. *Ця Бай Цы, Дань Пян цо.* Тибетская история // Пекинская коммуникационная пресса У Чжоу. — 2017. — С. 332. (恰白

词，单片措。西藏历史//北京五洲通讯出版社。 - 2017 年。 - 第 332 页。).

161. *Цянь Цзинчжан*. Большая китайская энциклопедия. Изобразительное искусство. — Пекин: Чжунго байкэ цюаньшу чубаньшэ (Издательство «Большая китайская энциклопедия»), 1990 (钱景长.中国大百科全书·美术卷[M]. 北京:中国大百科全书出版社,1990).
162. *Чжан Пинцзе, Ван Цзюн, Ван Сянмин.* Тематическое творчество может опираться на "модернизм" // Изобразительное искусство. — 1981. — Вып. 1 — С. 47 (张平杰、王炯、王向明.“主题性”创作可以借鉴“现代派”[J]//期刊《美术》,1981,No.1.第 47 页).
163. *Чжан Пэн*. Реалистичность и реальность: восприятие и трансформация реалистической масляной живописи в новом Китае. Докт. дисс. — Столичный педагогический университет, 2003 (张澎. 写实与现实——写实主义油画在新中国的接受与转换[D].首都师范大学博士论文有,2003).
164. *Чжан Цзюнькуй*. Критика реализма: современная китайская критическая реалистическая живопись // Ишу яньцзю («Художественное исследование»). — 2013. — Вып. 4. — С. 49–51 (张俊奎. 现实主义批判—批判的中国当代现实主义绘画[J]//期刊《艺术研究》,2013,No.04.第 49-51 页).
165. *Чжан Яньгэ*. Столкновение и интеграция Востока и Запада: исследование визуальной эстетики через изменение в живописи в предреспубликанский период. — Шаньдунский

педагогический университет, 2017 (张嫣格.中西碰撞与融合--民国前期绘画变迁的视觉审美研究[D].山东师范大学,2017).

166. *Чжао Ли, Юй Дин*. Пятьсот лет китайской масляной живописи. Сборник в 5 томах. — Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2014 (赵力,余丁.中国油画五百年（套装 1-5 卷）[M].长沙:湖南美术出版社, 2014).
167. *Чжоу Цзяньфу и др*. Зарубежная ксилография. — Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 1979. — С. 38 (周建夫,等.外国黑白木刻[M].天津:天津人民美术出版社,1979.第 38 页).
168. *Чжоу Ян*. Собрание сочинений. — Т. 2. — Пекин:Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ (Издательство «Народная литература»), 1985. — С. 182-186 (周扬.周扬文集（第 2 卷）[M].北京:人民文学出版社,1985.第 182-186 页).
169. *Чжу Яньвэнь*. Китайская живопись в стиле соцреализма в XX веке // International Journal of Humanities and Natural Sciences. — Vol. 2-1 (101). — 2025. — С. 173-176.
170. *Чжун Хань*. Краткое обсуждение проблемы реалистической масляной живописи // Art Research. — 2006. — Вып.4. — С. 4–16 (钟涵.写实油画问题刍议[J]//期刊《美术研究》,2006,No.4.第 4-16 页).
171. *Чжэн Гун*. Эволюция и движение – модернизация китайского искусства. — Наньнин: Гуанси мэйшу чубаньшэ,

2002. — С. 238 (郑工.演进与运动——中国美术的现代化[M].南宁:广西美术出版社,2002.第 238 页)。

172. *Чжэн Гун*. Эволюция и движение. Современное китайское изобразительное искусство. — Гуйлинь: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2002 (郑工.激进与运动:中国美术的现代[M].桂林:广西美术出版社,2002).

173. *Чирков В.Ф.* Место соцреализма в истории искусства XX века // Искусство Евразии. — 2023. — № 1 (28). — С. 186-223.

174. *Чэнь Чунхуэй, Гаврилин К.Н.* Анализ традиционных китайских элементов в живописи персонажей Чан Ю // Россия-Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — С. 128–

175. *Чэнь Дусю*. Избранные труды Чэнь Дусюя. — Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ (Народное издательство), 1984. — Т. 1. — С. 156 (陈独秀.陈独秀著作选[M].上海:上海人民出版社,1984,第 1 卷.第 156 页).

176. *Чэнь Жуйлинь*. Курс по истории современного китайского изобразительного искусства. — Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ (Издательство «Народное изобразительное искусство»), 2009 (陈瑞林.中国现代美术史教程[M].北京:人民美术出版社,2009).

177. *Чэнь Люйшэн*. История искусства нового Китая. 1949–1966. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2000. — С. 311 (陈履生.新中国美术图史 1949-1966[M].北京:中国青年出版社,2000.第 311 页).

178. *Чэнь Люйшэн*. История нового китайского искусства 1949–1966. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ (Издательство «Китайская молодежь»), 2000 (陈履生.新中国美术图史:1949-1966[M].北京:中国青年出版社, 2000).

179. *Чэнь Чжи, Лан Шаоцзюнь, Дэн Фусин.* Два семинара по изобразительному искусству // Изобразительное искусство. — 1980. — Вып. 3. — С. 3–8 (陈醉 ,郎绍君 ,邓福星.两个座谈会美术[J]//期刊《美术》,1980,No.3.第 3-8 页).

180. *Чэнь Чиюй*. Новая традиция реалистического искусства в Китае XX века и ее влияние // Вестник Хубэйской художественной академии. — 2008. — Вып. 2. — С. 4–8 (陈池瑜. 20 世纪中国现实主义美术的新传统及其影响[J]//期刊《湖北美术学院学报》,2008,No.02.第 4-8 页).

181. *Чэнь Чиюй*. Судьба реализма в Китае // Вестник Нанькинской художественной академии. Выпуск «Изобразительное искусство и дизайн». — 2012. — Вып. 6. —С 61–69 (陈池瑜. 现实主义在中国的命运[J]//期刊《南京艺术学院学报（美术与设计版）》,2012,No.06.第 61-69 页).

182. *Чэнь Ци.* Цюань Шаньши. Воспоминания. - Ляонин, 2009(陳琪.全山石。回憶。 - 遼寧，2009).

183. *Чэнь Шуньсинь*. Восприятие и трансформация соцреализма в Китае. — Хэфэй: Аньхуэй цзяоюй чубаньшэ, 2000. — С. 321 (陈顺馨.社会主义现实主义在中国的接受与转换[M].合肥:安徽教育出版社,2000.第 321 页).

184. *Чэнь Юнъи*. Мемуары Сяо Фэна. — Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ (Издательство «Изобразительное искусство»), 2009. — С. 26–27 (陈永怡.肖锋回忆录[M]沈阳:辽宁美术出版社,2009.第 26-27 页).

185. *Шан Хуэй*. Народное искусство: История китайского революционного искусства. — Шицзячжуан:Хэбэй мэйшу чубаньшэ, 2021 (尚辉.人民的艺术:中国革命美术史[M].石家庄:河北美术出版社,2021).

186. *Шан Хуэй*. Освоение и интерпретация реализма в Китае: 70 лет эстетического переосмысления в масляной живописи Нового Китая // Изобразительное искусство. — 2019. — Вып. 11. — С. 6–16 (尚辉. 现实主义的中国化探索——新中国油画 70 年的审美再造[J]//期刊《美术》,2019.No.11.第 6-16 页).

187. *Шан Хуэй*. Речь Мао Цзэдуна на Совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани как основная сущность эпохи и отклик на исторический момент // Чжунго шухуа («Китайская каллиграфия и живопись»). — 2021. — Вып. 3. — С. 107–109 (尚辉.毛泽东在《延安文艺座谈会上的讲话》对于时代的呼应与主要精神[J]//期刊《中国书画》,2021,No.03.第 107-109 页).

188. *Шан Хуэй*. Сто лет имиджевой живописи маслом [М] — Ханчжоу: Издательство Китайской академии изящных искусств, 2005. — С. 7 (尚辉.意象油画百年[M].杭州:中国美术学院出版社,2005.第 7 页).

189. *Шан Хуэй*. Трансформация и развитие внутреннего содержания реалистического направления в китайском искусстве в XX веке // Вэньи яньцзю («Исследования в области искусства и литературы»). — 2007. — Вып. 6. — С. 92–100 (尚辉. 20 世纪中国美术现实主义内涵的变化与发展[J]//期刊《文艺研究》,2007,No.06.第 92-100 页).

190. Шанхайский музей. «Красота и жизнь: Российская гастрольная выставка "Школа живописи"». — Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2018. — С. 115 (上海博物馆.美与生活：俄罗斯巡回展览画派[M].上海:上海人民出版社,2018.第 115 页).

191. *Шао Дачжэнь*. Дух реализма и искусство модерна // Изобразительное искусство. — 1980. — Вып. 11. — С. 3–6 (邵大箴. 现实主义精神与现代派艺术[J]//期刊《美术》，1980,No.11.第 3-6 页).

192. *Шао Дачжэнь*. Цюань Шаньши: Альбом. - Нанкин: Гуансинское искусство, 2001. 邵大真.全山石：專輯。 - 南京：廣星藝術，2001。

193. *Шао Дачжэнь*. То, что уже в крови китайского народа: 100 лет китайской масляной живописи // Изобразительное искусство. — 2000. — Вып. 8. — С. 30–35 (邵大箴. 融入了

中华民族的血液——中国油画 100 年[J]//期刊《美术》,2000,No.08.第 30-35 页).

194. *Ши Цзянь*. О «единении трех» // Изобразительное искусство. — 1965. — Вып. 2. — С .33 (石坚. 关于“三结合”[J]//《美术》,1965,No.2.第 33 页).

195. *Шуй Цзун Тянь*. История, искусство и люди. — Гуанси: Изд-во изобразит. искусств, 2001. — С. 138-139.(田水宗. 历史、艺术与人物. — 广西：美术出版社，2001 年. — 第 138-139 页).

196. *Хуан Юехун, Цюань Шаньши*. Дух рациональности и истинная жизнь: интервью с господином Цюань Шаньши // Любители художеств [Пекин]. — 2008. — № 4. — С. 32-39.(黄躍紅，全善石。《理性精神與真實生活：全善石先生訪談》//《藝術愛好者》（北京）。 2008 年，第 4 期，第 32-39 頁。)

197. *Юй Жуньшэн*. Образ России: стилистическое исследование художественной формы. — Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ (Издательство Педагогического университета провинции Гуанси), 2021 (于润生.俄罗斯的形象:艺术体裁的修辞研究[M].桂林:广西师范大学出版社,2021).

198. *Ян Фэйюнь*. «Я вижу вас, когда вы спрашиваете об источнике» // Китайская академия искусств: «Десять лет китайской школы реалистической живописи». — Пекин: Издательство «Культура и искусство». 2014, — С. 37 (杨飞

云.寻源问道之我见[A].中国艺术研究院，编.中国写实画派十年[C].北京:文化艺术出版社,2014.第 37 页).

199. *Andrews J.F.* Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979. – Berkeley: University of California Press, 1994.
200. *Clark J.* Modernities of Chinese Art. – Leiden: Brill, 2000.
201. *Gavrilin K., Gong Yuxiang*. The cityscape genre in oil painting during the republic of China (1912 – 1949) // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2024. — № 6. — С. 164–167.
202. *Lu P.* Chinese Socialist Realism and Its Influence from Soviet Art. – Beijing: People's Art Press, 2019.
203. *Sullivan M.* Art and Artists of Twentieth-Century China. – Berkeley: University of California Press, 1996.

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

Ван Хайвэй

РЕАЛИЗМ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ НОВОГО КИТАЯ: ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭВОЛЮЦИИ (1949-2025)

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

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
Том II
Иллюстративное приложение

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

Москва 2026

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·格里戈里耶维齐·斯特罗加诺夫工艺美术大学)

以手稿形式提交

王海威

新中国肖像画中的现实主义：艺术演变问题研究（1949-2025）

专业：5.10.3 艺术类型

（造型与实用装饰艺术及建筑）

艺术学博士学位论文

第二卷

插图附录

科研教师：

艺术学博士，教授

Kirill Nikolaevich Gavrilin

莫斯科 2026 年

Список иллюстраций

1. Сюй Бэйхун. «Портрет женщины». 73 х 53 см. Холст, масло. 1920 г. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Пекин, Китай.

2. Сюй Бэйхун. «Старуха». 40.5 х 33 см. Холст, масло. 1922 г. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Пекин, Китай.

3. Сюй Бэйхун. «Автопортрет». 70 х 49 см. Холст, масло. 1924 г. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Пекин, Китай.

4. Сюй Бэйхун. «Автопортрет № 3». 23 х17 см. Деревянная доска, масло. 1924 г. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Пекин, Китай.

5. Сюй Бэйхун. «Портрет пожилого мужчины». 34 х 25 см. Холст, масло. 1924 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

6. Сюй Бэйхун. «Портрет мужчины, гладящего кошку». 65 х 53.5 см. Холст, масло. 1924 г. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Пекин, Китай.

7. Сюй Бэйхун. «Медовый месяц». 93 х 118 см. Холст, масло. 1925 г. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Китай. Пекин.

8. Сюй Бэйхун. «Звук флейты». 80 х 39 см. 1926 г. Холст, масло. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Пекин.

9. Сюй Бэйхун. «Портрет Чжан Цзе». 56 х 69 см. Холст, масло. 1928 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

10. Сюй Бэйхун. «Портрет Сунь Доцзы». 197 х 132 см. Холст, масло. 1936 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

11. Сюй Бэйхун. «Портрет госпожи Сюй Бэйхун». 67 х 54 см. Холст, масло. 1947 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

12. Сюй Бэйхун. «Опусти свою плетку». 144 х 90 см. Холст, масло. 1939 г. Частная коллекция.

13. Сюй Бэйхун. «Герой кавалерии». Холст, масло. 114 х 78 см. 1950 г. Национальный музей Китая, Пекин, Китай.

14. Люй Сыбай. «Сычуаньские крестьяне». 71.5 х 52.5 см. 1938 г. Холст, масло. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

15. Люй Сыбай. «Портрет матери». 81х 65 см. Холст, масло. 1948 г. Художественный музей Лонга, Шанхай, Китай.

16. Су Тяньчи. «Портрет женщины в черном». 82 х 66.5 см. Холст, масло. 1949 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

17. Ло Гунлю. «Портрет председателя Мао». 50 х 60 см. Холст, масло. 1949 г. Частная коллекция.

18. Ло Гунлю, Цюань Шаньши. «Встанем на место павших». 180 см х 153 см. Холст, масло. 1959 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

19. Ло Гунлю. «Люди Яньаня». 89 х 71.5 см. Холст, масло. 1960 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

20. Ло Гунлю. «Барышня с желтым шарфом». 50 х 60 см. Холст, масло. 1960 г. Частная коллекция.

21. Ло Гунлю. «Уйгурская девушка». 50 х 70 см. Холст, масло. 1961 г. Частная коллекция.

22. Ло Гунлю. «Председатель Мао на горе Цзинган». 150 х 220 см. Холст, масло. 1961 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

23. Ван Шико. «Окровавленная рубашка» (Картина маслом). 100 х 184 см. Холст, масло. 1973 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

24. Ван Шико. «Окровавленная рубашка» 92 х 345 см. Бумага, карандаш. 1959 г. Национальный музей, Пекин, Китай.

25. Фэн Фасы. «Лю Хулань отдает жизнь за правое дело». 230 х 426 см. Холст, масло. 1957 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

26. Фэн Фасы. «Крестьянская девушка с плетеной корзиной». 74 х 49.7 см. Холст, масло. 1955 г. Частная коллекция.

27. Фэн Фасы. «Пожилой крестьянин». 26.2 х 18.6 см. Холст, масло. 1963 г. Частная коллекция.

28. У Цзожэнь. «Портрет Ци Байши». 90 х 40.5 см. Холст, масло. 1954 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

29. У Цзожэнь. «Шов». 69 х 60 см. Холст, масло. 1933 г. Частная коллекция.

30. У Цзожэнь. «Портрет Сяо Шуфан». 73 х 60.5 см. Холст, масло. 1948 г. Частная коллекция.

31. У Цзожэнь. «Экстренный выпуск об освобождении Нанкина». 89 х 116 см. Холст, масло. 1949 г. Художественный музей Тайканга, Пекин. Китай.

32. У Цзожэнь. «Портрет старика». 70.5 х 58 см. Холст, масло. 1953 г. Частная коллекция.

33. У Цзожэнь. «Крестьянин-художник». 90 х 40.5 см. Холст, масло. 1958 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

34. Дун Сивэнь. «Рождение нации». 230 х 405 см. Холст, масло. 1952-1953 гг. Национальный музей Китая, Пекин. Китай.

35. Дун Сивэнь. «Прославленные на весь мир». 143.5 х 102.5 см. Холст, масло. 1953 г. Частная коллекция.

36. Дун Сивэнь. «Освобожденный раб». 53 х 40 см. Деревянная доска, масло. 1961 г. Частная коллекция.

37. Дун Сивэнь. «Деревенская девушка». 53 х 40 см. Деревянная доска, масло. 1961 г. Частная коллекция.

38. Дун Сивэнь. «Горная песня». 53 х 40 см. Деревянная доска, масло. 1962 г. Частная коллекция.

39. Ли Тяньсян. «Советский старик». 99 х 78 см. Холст, масло. 1957 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.

40. Ли Тяньсян. «Русская девушка». 97.5 х 78 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.

41. Ли Тяньсян. «Студентка». 90 х 97 см. Холст, масло. 1958 г. Частная коллекция.

42. Ли Тяньсян. «Сельская девушка». 79 х 90 см. Холст, масло. 1958 г. Частная

коллекция.

43. Лин Ган. «Под солнцем». 30 х 40 см. Холст, масло. 1956 г. Частная коллекция.

44. Лин Ган. «Стоящая женщина в синем». 106 х 68 см. Холст, масло. 1957 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.

45. Лин Ган. «Русская женщина». 99 х 71.5 см. Холст, масло. 1958 г. Частная коллекция.

46. Го Шаоган. «Старик с белой бородой». 44 х 34.5 см. Холст, масло. 1957 г. Художественный музей Академии изящных искусств Гуанчжоу, Гуандун, Китай.

47. Го Шаоган. «Девушка в желтом». 98.5 х 67 см. Холст, масло. 1957 г. Художественный музей Академии изящных искусств Гуанчжоу, Гуандун, Китай.

48. Го Шаоган. «Женщина в ожерелье». 70 х 50 см. Холст, масло. 1959 г. Художественный музей Академии изящных искусств Гуанчжоу, Гуандун, Китай.

49. Го Шаоган. «Молодая женщина в красной шляпе». 91 х 66 см. Холст, масло. 1960 г. Художественный музей Академии изящных искусств Гуанчжоу, Гуандун, Китай.

50. Го Шаоган. «Групповой портрет любителей музыки». 133 х 100 см. Холст, масло. 1960 г. Художественный музей Академии изящных искусств Гуанчжоу, Гуандун, Китай.

51. Сяо Фэн. «Женщина в черном». 93 х 69 см. Холст, масло. 1955 г. Частная коллекция.

52. Сяо Фэн. «Под сенью». 70 х 52 см. Холст, масло. 1956 г. Частная коллекция.

53. Сяо Фэн. «Тётя Вани». 89.5 х 115.5 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.

54. Сяо Фэн. «Украинка». 72 х 52 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.

55. Сяо Фэн. «Нина». 120 х 93 см. Холст, масло. 1958 г. Частная коллекция.

56. Ло Гунлю. «Казак». 104 х 78 см. Холст, масло. 1957 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

57. Ло Гунлю. «Зима». 32 х 24 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.

58. Ло Гунлю. «Цыганка». 50 х 60 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.

59. Ло Гунлю. «Старик и керамика». 50 х 70 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.

60. Ло Гунлю. «Девушка». 50 х 70 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.

.

61. Цюань Шаньши. «Портрет студентки». 105 х 67 см. Холст, масло. 1956 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.

62. Цюань Шаньши. «Женщина в красной жилетке». 97 х 69 см. Холст, масло. 1956 г. Частная коллекция.

63. Цюань Шаньши. «Женщина в мехах». 85 х 80 см. Холст, масло. 1956 г. Частная коллекция.

64. Цюань Шаньши. «Девушка в фиолетовом платье». 83 х 79 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.

65. Цюань Шаньши. «Студентка». 125 х 75 см. Холст, масло. 1958 год. Частная коллекция.

66. Дэн Шу. «Русская девушка». 70 х 90 см. Холст, масло. 1958 г. Частная коллекция.

67. Дэн Шу. «Женский портрет». 125 х 75 см. Холст, масло. 1958 г. Частная коллекция.

68. Дэн Шу. «Мать и дочь». 167 х 92 см. Холст, масло. 1959 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.

69. А. М. Герасимов. «Саша Тракторист». Холст, масло. 56 х 45 см. 1954 г. ГТГ.

70. А..М. Герасимов. «Портрет Ци Байши». Холст, масло. Размеры неизвестны. 1957 г. Частная коллекция.

71. Цзинь Шаньи. «На мирной трибуне». Холст, масло. 112.5 х 86.5 см. 1956 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин.

72. Цзинь Шаньи. «Председатель Мао на декабрьском совещании». Холст,

масло. 160 х 135 см. 1961 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин.

73. Хоу Иминь. «Молодые подпольщики». 210 х 176 см. Холст, масло. 1957 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.

74. Цинь Чжэн. «Дом». 165 х1 40 см. Холст, масло. 1957 г. Коллекция автора.

75. Фэн Фасы. «Письмо с Родины». 114 х 75 см. Холст, масло. 1956 г. Частная коллекция.

76. Хэ Кундэ. «Письмо с Родины». 200 х 146 см. Холст, масло. 1956 г. Частная коллекция.

77. Лу Гоин. «Женщина на земле». 103 х 139 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.

78. Юй Юньцзе. «Сталевар». 144 х 72 см. Холст, масло. 1957 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.

79. Чжан Цзяньцзюнь. «Пять героев горы Ланъя». Холст, масло. 185 х 203 см. Национальный музей Китая, Пекин, Китай.

80. Чжань Цзяньцзюнь. «Радостно сияет лицо». 45 х 39.5 см. Бумага, масло. 1960 г. Частная коллекция.

81. Чжань Цзяньцзюнь. «Девушка с красным ожерельем». 54 х 39.3 см. Бумага, масло. 1961 г. Частная коллекция.

82. Чжань Цзяньцзюнь. «Синьцзянская девушка». 77.5 х 57 см. Холст, масло. 1961 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин.

83. Чжао Юпин. «Женский комитет на съезде». 105 х 75 см. Холст, масло. 1962 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин.

84. Ван Ся. «Девушка на острове». 173 х 84 см. Холст, масло. 1961 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин.

85. Вэнь Бао. «Четыре девушки». 110 х 202 см. Холст, масло. 1962 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин.

86. Юнь Цицан. «Пропагандист Красной Армии». 110 х 75 см. Холст, масло. 1962 г. Художественный музей Академии изящных искусств Гуанчжоу, Гуандун, Китай.

87. Хэ Кундэ. «Перед атакой». 140 х 200 см. Холст, масло. 1963 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

88. Чжу Найчжэн. «Золотой сезон». 156 × 162 см. Холст, масло. 1962-1963 гг. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

89. Ли Хуацзи. «Принцесса Вэньчэн». 180 х 360 см. Холст, масло. 1963 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

90. Цай Лян. «Сын бедного крестьянина». 194 х 165 см. Холст, масло. 1964 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

91. Сунь Цзыси. «Перед Тяньаньмэнь». 153 х 294 см. Холст, масло. 1964 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

92. Чжан Динчжао (Сотрудничество с Цинь Даху). «Взросление в бою». 138 х 130 см. Холст, масло. 1964 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

93. Лю Чуньхуа. «Председатель Мао едет в Аньюань». 170 х 220 см. Холст, масло. 1967 г. Частная коллекция.

94. Гао Хун. «Накануне решающей битвы». 245 х 200 см. Холст, масло. 1964 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

95. Ли Тяньсян и Чжао Юпин. «Когда цветут горные цветы». 170 х 220 см. Холст, масло. 1967 г. Частная коллекция.

96. Ван Шикуо. «Переезд в Северную Шэньси». 66 х 111 см. Холст, масло. 1972-1973 гг. Частная коллекция.

97. Чэнь Яньнин. «Новый доктор в рыбацком порту». 138 х 110 см. Холст, масло. 1973 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

98. Тан Сяомин. «Женщина-член комитета». 127 х 100 см. Холст, масло. 1971 г. Художественный музей Тайкан, Пекин. Китай.

99. Тан Сяомин. «Нет перемирию». 108 х 140 см. Холст, масло. 1972 г. Художественный музей Гуандуна, Гуанчжоу. Китай.

100. Тан Сяомин. «Полный энтузиазма». 127 х 100 см. Холст, масло. 1974 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

101. Ву Юньху. «Опасное дело». 220 х 200 см. Холст, масло. 1972 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

102. У Юньху. «Первый на опасном деле». 60 х 40 см. Бумага, масло. 1972 г. Частная коллекция.

103. Чэнь Ифэй (Сотрудничество с Сюй Чунчжуном). «Красная гвардия председателя Мао – учась у товарища Цзинь Сюньхуа». 105 х 201 см. Холст, масло. 1969-1970 гг. Частная коллекция.

104. Чэнь Ифэй. «Восхваление реки Хуанхэ». 143.5 х 297 см. Холст, масло. 1972 г. Художественный музей Тайканга, Пекин. Китай.

105. Чэнь Ифэй. «Красный флаг № 1». 300 х 159 см. Холст, масло. 1971-1972 гг. Частная коллекция.

106. Чэнь Ифэй. «Красный флаг № 2». 300 х 159 см. Холст, масло. 1971-1972 гг. Частная коллекция.

107. Чэнь Ифэй. «С юга на север». 210 х 250 см. Холст, масло. 1976 г. Частная коллекция.

108.Чэнь Ифэй, Цай Цзянбай. «Только и нужен социализм». 208 х 96 см. Холст, масло. 1978 г. Частная коллекция.

109. Цзинь Жилин. «Женщина-секретарь коммуны». 107 х 87 см. Холст, масло. 1974 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

110. Шэнь Цзявэя. «На страже нашей великой Родины». 189 х 159 см. Холст, масло. 1974 г. Художественный музей Лонга, Шанхай. Китай.

111. Чжан Цзуин. «Трудности многочисленных сражений». 160 х 150 см. Холст, масло. 1976 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

112. Ли Сюши. «Ветер». 70 х 140 см. Холст, масло. 1976 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

113. Чжань Цзяньцзюнь. «Попытайтесь увидеть, как перевернется мир». 210 х 260 см. Холст, масло. 1977 г. Национальный музей Китая, Пекин. Китай.

114. Гэ Юэ. «Обычный солдат». 140 х 130 см. Холст, масло. 1977 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

115. Хэ Кундэ, Гао Хун. «Наш добрый премьер-министр». 152 х 185 см. Холст,

масло. 1977 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

116. Вэнь Липэн. «Дочь земли». 99.5 х 70.5 см. 1979 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

117. Инь Голян (с Чжан Тунъюнь). «Заслугами Цяньцю». 119 х 128 см. Холст, масло. 1979 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

118. Инь Голян, Чжань Юнтун. «Родник». 120 х 112 см. Холст, масло. 1977 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

119. Шао Цзэнху. «Смерть специалиста по сельскохозяйственному машиностроению». 109 х 89 см. Холст, масло. 1978 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

120. Гао Сяохуа. «Почему». 108 х 136 см. Холст, масло. 1978 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

121. Гао Сяхуа. «Нефтяные месторождения». 162 х 70 см. Холст, масло. 1979 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

122. Ван Чуань. «Прощай, маленькая дорога». 150 х 80 см. Холст, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

123. Ван Хай. «Весна». 159 х 78 см. Холст, масло. 1979 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

124. Хэ Дуолинь. «Весенний ветерок пробудился». 96 х 130 см. Холст, масло. 1981 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

125. Хэ Дуолин. «Юность». 150 х 186 см. Холст, масло. 1984 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

126. Хэ Дуолинь (с Ай Сюань). «Третье поколение». 96 х 130 см. Холст, масло. 1981 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

127. Чэнь Даньцин. «Тибетское племя Канба». 79 х 55.3 см. Дерево, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

128. Чэнь Даньцин. «Тибетская групповая живопись - въезжающий в город № 1». 54.5 х 79 см. Дерево, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

129. Чэнь Даньцин. «Тибетская групповая живопись - въезжающий в город №

2». 55.5 x 79 см. Дерево, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

130. Чэнь Даньцин. «Тибетская групповая живопись - пастушка». 78.6 x 52.3 см. Дерево, масло. 1980 г. Частная коллекция.

131. Ло Чжунли. «Отец». 222 x 155 см. Холст, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

.

132. Ло Чжунли. «Весенний шелкопряд». 137.3 x 219.5 см. Холст, масло. 1980 г. Художественный музей Лонга, Шанхай. Китай.

133. Ло Чжунли. «Годы». 178 x 120 см. Холст, масло. 1981 г. Частная коллекция.

134. Ло Чжунли. «Молитва». 127 x 87.5 см. Холст, масло. 1987 г. Частная коллекция.

135. Гуан Тинбо. «Расплавленная потом сталь». 260 x 168 см. Холст, акрил. 1981 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

136. Гао Сяохуа. «Люди в одежде». 100 x 80 см × 6. Холст, масло. 1983 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

137. Ай Сюань. «Незнакомка». 130 x 100 см. Холст, масло. 1983 г. Частная коллекция.

138. Ай Сюань. «Вечная мерзлота». 65 x 52.5 см. Холст, масло. 1985 г. Национальная галерея Китая, Пекин. Китай.

139. Ай Сюань. «Февраль». 77 x 77 см. Холст, масло. 1985 г. Частная коллекция.

140. Ай Сюань. «Все еще та осень». 90 x 90 см. Холст, масло. 1985 г. Частная коллекция.

141. Ай Сюань. «Тихие шаги зимой». 90 x 90 см. Холст, масло. 1985 г. Частная коллекция.

142. Цуй Кайси. «Хэ Лун и Жэнь Биши в долгом походе». 94 x 84 см. Дерево, масло. 1984 г. Национальная галерея Китая, Пекин. Китай.

143. Гао Чао. «От сердца к сердцу». 96 x 132.5 см. Холст, масло. 1978 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

144. Шэнь Цзявэй. «Красная звезда, сияющая над Китаем». 198 x 1098 см.

Холст, масло. 1987 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

145. Вэнь Липэн. «Ода красной свече». 116 х 116 см. Холст, масло. 1979 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

146. Вэнь Липэн. «Мученик Фан Чжиминь». 140 х 74 см. Холст, масло. 1982 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

147. Сунь Цзыси. «Мать». 180 х 200 см. Холст, масло. 1981 г. Китайская федерация литературных и художественных кругов, Пекин. Китай.

148. Ли Тяньсян и Чжао Юпин. «Дорога долгая». 120 х 400 см. Холст, масло. 1982 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

149. Гао Хун. «Родина всегда будет помнить Вас». 170 х 200 см. Холст, масло. 1984 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

150. Вэй Чуаньи. «Утренняя звезда». 180 х 180 см. Холст, масло. 1989 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

151. Сюй Вэньхуа. «Утро». 225 х 115 см. Холст, масло. 1979 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

152. Ли Шучжи. «Утро в кампусе». 147 х 117 см. Холст, масло. 1978 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

153. Бэй Цзясян. «Вчера, сегодня и завтра». 95 х 110 см. Холст, масло. 1984 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

154. Цао Синьлинь. «Карьера мелом». 90 х 180 см. Холст, масло. 1984 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

155. Ло Чжунли. «Вброд через реку». 63 х 81 см. Холст, масло. 1986 г. Частная коллекция.

156. Вэй Цимэй. «Пчелки». 120 х 120 см. Холст, масло. 1983 г. Частная коллекция.

157. Ван Сянмин. «Стремление к миру». 120 х 96 см. Холст, масло. 1985 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

158. Ван Ян. «Мальчик в сумерках». 175 х 161 см. Холст, масло. 1989 г. Шанхайский художественный музей, Шанхай. Китай.

159. Ван Ян. «Одинокое путешествие». 180 х 170 см. Холст, масло. 1986 г. Частная коллекция.

160. Ван Ян. «Мертвая птица». 180 х 170 см. Холст, масло. 1998 г. Частная коллекция.

161. Лю Жэньцзе. «Дикие гуси летят на юга». 162 х 120 см. Холст, масло. 1987 г. Частная коллекция.

162. Лю Жэньцзе. «Ветер». 170 х 160 см. Холст, масло. 1989 г. Частная коллекция.

163. Лю Жэньцзе. «Полнолуние». 100 х 80 см. Холст, масло. 1985 г. Частная коллекция.

164. Лю Жэньцзе. «Лето». 160 х 150 см. Холст, масло. 1994 г. Частная коллекция.

165. Вэй Эршэнь. «Сторож». 120 х 90 см. Холст, масло. 1996 г. частная коллекция.

166. Ши Бэнмин. «Автопортрет, закрывающий лицо». 100 х 73 см. Холст, масло. 1994 г. Частная коллекция.

167. Мао Янь. «Портрет Сяошаня». 170 х 100 см. Холст, масло. 1992 г. Частная коллекция.

168. Мао Янь. «Боковой портрет Сяошаня». 61 х 50 см. Холст, масло. 1997 г. Частная коллекция.

169. Мао Янь. «Мой поэт». 61 х 50 см. Холст, масло. 1997 г. Частная коллекция.

170. Ся Сяовань. «Плывущий». 100 х 80 см. Холст, масло. 1998 г. Частная коллекция.

171. Дуань Цзянь. «Капитан». 125.5 х 96.5 см. 1992 г. Холст, масло. Частная коллекция.

172. Гэн Цзяньи. «Второе состояние». 170 х 132 см × 4. Холст, масло. 1996 г. Частная коллекция.

173.Сюй Манъяо. «Моя мечта № 2». 110 х 71 см. Холст, масло. 1988 г. Частная коллекция.

174. Фан Лидзюнь. «Первая серия № 5». 81.3 x 100.3 см. Холст, масло. 1990-1991 гг. Частная коллекция.

175. Чжан Сяоган. «Родословная — Большая семья: товарищ № 5». 130 x 100 см x 2. Холст, масло. 1995 г. Частная коллекция.

176. Чжан Сяоган. «Родословная — Большая семья: товарищ № 8». 130 x 100 см x 2. Холст, масло. 1995 г. Частная коллекция.

177. Цао Дали. «Созерцание». 124 x 122 см. Холст, масло. 1979 г. Частная коллекция.

178. Цао Дали. «Девушка из семьи Ли». 99 x 97 см. Холст, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

179. Юань Юньшэн. «Автопортрет». 28 x 35 см. Холст, масло. 1975 г. Частная коллекция.

180. Се Дунмин. «Бабочка мечты». 130 x 190 см. Холст, масло. 1998 г. Частная коллекция.

181. Лю Мин. «Автопортрет с логотипом общественного туалета серии № 15». 300 x 240 см. Холст, масло. 1993 г. Частная коллекция.

182. Лю Мин. «Второй раз на летнем пляже». 175 x 175 см. Холст, масло. 1994 г. Частная коллекция.

183. Дуань Чжэнцю. «Автопортрет». 76 x 54 см. Бумага, масло. 1982 г. Частная коллекция.

184. Дуань Чжэнцю. «Песня гор». 125 x 106 см. Холст, масло. 1991 г. Частная коллекция.

185. Дуань Чжэнцю. «Народная песня». 100 x 80 см. Холст, масло. 1998 г. Частная коллекция.

186. Ян Пэймин. «Отец художника». 180 x 150 см. Холст, масло. 1995 г. Частная коллекция.

187. Ян Пэймин. «Председатель Мао перед площадью Тяньаньмэнь». 250 x 250 см. Холст, масло. 2000 г. Частная коллекция.

188. Ян Пэймин. «Брюс Ли». 400 x 300 см. Холст, масло. 2000 г. Частная

коллекция.

189. Чжань Цзяньцзюнь. «Прилив». 196 x 177 см. Холст, масло. 1984 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

190. Чжань Цзяньцзюнь. «Летят снежинки». 100 x 72 см. Холст, масло. 1988 г. Частная коллекция.

191. Ли Хуачжи. «Девушка-пастушка». 80 x 83 см. Холст, масло. 1982 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

192. Цюань Шаньши. «Таджикская девушка». 83.2 x 92.5 см. Холст, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

193. Ни Фанхуа. «Патти Гули». 98.5 x 78.5 см. Холст, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

194. Цзинь Шанъи. «Уйгурский старик». 40 x 40 см. Картон, масло. 1981 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

195. Ма Чанли. «Любовь на плато». 100 x 120 см. Холст, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

196. Абу Ду Климу Насрдин. «Дочь - Хусидан». 85 x 90 см. Холст, масло. 1982 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.

197. Абу Ду Климу Насрдин. «Шати Гули». 72 x 115 см. Холст, масло. 1985 г. Частная коллекция.

198. Абу Ду Климу Насрдин. «Фрукт и девушка». 110 x 81 см. Холст, масло. 1996 г. Частная коллекция.

199. Томус. «Собдаа». 80 x 100 см. Холст, масло. 1982 г. Частная коллекция.

200. Томус. «Женщина, которая скашивает траву». 170 x 170 см. Холст, масло. 1984 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

201. Чао Гэ. «Монгольская женская статуя». 53 x 37 см. Холст, масло. 1986 г. Частная коллекция.

202. Чао Гэ. «Наряженная». 70 x 40 см. Холст, масло. 1986 г. Частная коллекция.

203. Лю Бинцзян. «Таджикская невеста». 50 x 54 см. Холст, масло. 1978 г. Частная коллекция.

204. Лю Бинцзян. «Два уйгурских старика». 120 х 110 см. Холст, масло. 1989 г. Частная коллекция.

205. Ба Хуан. «Портрет тибетца № 1». 26 х 21 см. Холст, масло. 1989 г. Частная коллекция.

206. Ба Хуан. «Портрет тибетца № 2». 26 х 21 см. Холст, масло. 1990 г. Частная коллекция.

207. Вэй Эршэнь. «Облака на горизонте». 128 х 95 см. 1991 г. Частная коллекция.

208. Чжу Юн. «Полдень». 65 х 81 см. Холст, масло. 1993 г. Личная коллекция.

209. Цзинь Шанъи. «Таджикская невеста». 60 х 50 см. Холст, масло. 1983 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

210. Цзинь Шанъи. «Молодая певица». 74 х 51 см. Холст, масло. 1984 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.

211. Цзинь Шанъи. «Молитва». 60 х 50 см. Холст, масло. 1987 г. Частная коллекция.

212. Цзинь Шанъи. «Хуан Биньхун в последние годы жизни». 115 х 99 см. Холст, масло. 1996 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Китай.

213. Ян Фэйюнь. «Северная девушка». 87 х 70 см. Холст, масло. 1987 г. Частная коллекция.

214. Ян Фэйюнь. «Песня, пробуждающая воспоминания». 100 х 80 см. Холст, масло. 1989 г. Частная коллекция.

215. Ван Идун. «Портрет женщины с севера». 61 х 43 см. Холст, масло. 1986 г. Частная коллекция.

216. Ван Идун. «Портрет». 60 х 55 см. Холст, масло.1986 г. Частная коллекция.

217. Сунь Вэйминь. «Видение того момента». 70 х 80 см. Холст, масло. 1991 г. Частная коллекция.

218. Чао Гэ. «Красный свет». 120 х 80 см. Холст, масло. 1989 г. Частная

коллекция.

219. Чао Гэ. «Чувствительный». 60 х 50 см. Холст, масло. 1990 г. Частная коллекция.

220. Лэн Цзюнь. «Мона Лиза - дизайн улыбки». 125 х 45 см. Холст, масло. 2004 г. Частная коллекция.

221. Лэн Цзюнь. «Портрет Сяо Тан». 140 х 80 см. Холст, масло. 2007 г. Частная коллекция.

222. Лэн Цзюнь. «Портрет Сяо Ло». 125 х 33 см. Холст, масло. 2009 г. Частная коллекция.

223. Лэн Цзюнь. «Портрет Сяо Цзян». 120 х 60 см. Холст, масло. 2011 г. Частная коллекция.

224. Ши Чун «Одна из историй». 62 х 62 см. Холст, масло. 2000 г. Частная коллекция.

225. Ши Чун. «Вода, воздух и портрет». 66.8 х 50 см х 5. Холст, масло. 2006 г. Частная коллекция.

226. Ши Чун. «Вода, воздух и портрет № 9». 40 х 29 см. Бумага, акварель. 2014 г. Частная коллекция.

227. Ши Чун. «Перекресток». 60.5 х 42.5 см. Холст, масло. 2021 г. Частная коллекция.

228. Чжан Сяоган. «Родословная: большая семья № 1». 99 х 128.5 см. Холст, масло. 1997 г. Частная коллекция.

229. Чжан Сяоган. «Отец и дочь № 1». 100 х 80 см. 1999 г. Холст, масло. Париж, Франция. Пентиудский художественный центр.

230. Чжан Сяоган. «Семейный портрет». 100 х 120 см. Холст, масло. 2001 г. Частная коллекция.

231. Юэ Минцзюнь. «Друзья». 88 х 114 см х 2. Холст, масло. 1992 г. Частная коллекция.

232. Юэ Минцзюнь. «Запятая». 250 х 201 см. Холст, масло. 2016 г. Частная коллекция.

233. Фан Личжун. «Январь 1997». 162.6 x 129 см. Холст, масло. 1997 г. Частная коллекция.

234. Фан Лицзюнь. «Автопортрет». 60 x 50 см. Холст, масло. 2007 г. Частная коллекция.

235. Цзэн Фаньчжи. «Смерть Марата». 180 x 150 см. Холст, масло. 2001 г. Частная коллекция.

236. Цзэн Фаньчжи. «Мудрец». 400 x 200 см. Холст, масло. 2012 г. Частная коллекция.

237. Пан Маокун. «Гостиная Веласкеса». 180 x 280 см. Холст, масло. 2016 г. Частная коллекция.

238. Пан Маокун. «Соответствующий портрет». 65 x 50 см x2. Холст, масло. 2017 г. Частная коллекция.

239. Ма Цзинху. «Столицы туманов Пекина». 80 x 65 см. Холст, масло. 2009 г. Частная коллекция.

240. Ма Цзинху. «История под деревом № 1». 150 x 110 см. Холст, масло. 2011 г. Частная коллекция.

241. У Вэй. «День Балтиса». 145 x 145 см. Холст, масло. 2013 г. Художественный музей Ренрена, Чжэцзян. Китай.

242. У Вэй. «Гипотеза Кирико». 150 x 80 см. Холст, масло. 2014 г. Частная коллекция.

243. Пэн Сы. «Беспокойство». 138 x 108 см. Холст, масло. 2008 г. Частная коллекция.

244. Пэн Сы. «Люсьен Фрейд». 60 x 50 см. Холст, масло. 2023 г. Частная коллекция.

245. Лю Сяодун. «Мать». 140 x 150 см. Холст, масло. 2020 г. Галерея Лисона, Пекин, Китай.

246. Лю Сяодун. «Девушки с пивом». 140 x 150 см. Холст, масло. 2022 г. Галерея Лисона, Пекин, Китай.

247. Ю Хун. Родила дочь в возрасте 28 лет 12 августа 1994 года, серия «Свидетель роста». 100 x 100 см. Холст, акрил. 2001 г. Частная коллекция.

248. Ю Хун. «Молодежь может быть сбита с толку». 225 x 270 см. Холст, акрил. 2018 г. Частная коллекция.

249. Ван Юпин. «Пост-70-е». 200 x 220 см. Холст, смешанные материалы. 2010 г. Частная коллекция.

250. Ван Юпин. «Автопортрет № 3». 109 x 57 см. Холст, масло, акрил. 2016 г. В личной коллекции.

251. Шэнь Лин. «Девушка, которая читает Библию». 160 x 130 см. Холст, масло. 1993 г. Частная коллекция.

252. Шэнь Лин. «Автопортрет № 3». 75 x 60 см. Холст, масло. 2022 г. В личной коллекции.

253. Дин Фань. «Последняя интерпретация». 70 x 50 см. Холст, масло. 2005-2006 гг. Частная коллекция.

254. Чжан Энли. «Продавец с мясного рынка № 2». 170 x 150 см. Холст, масло. 1997 г. Тейт Галерея, Лондон, Великобритания.

255. Чжан Энли. «Мясник № 4». 190 x 110 см. Холст, масло. 2000 г. Частная коллекция.

256. Цзэнь Фаньчжи. «Портрет в маске». 200 x 150 см. Холст, масло. 2004 г. Частная коллекция.

257. Цзэнь Фаньчжи. «Без названия (Бэкон)». 250.6 x 170 см. Холст, масло. 2005 г. Частная коллекция.

258. Цзэнь Фаньчжи. «Люсьен Фрейд». 180 x 180 см. Холст, масло. 2011 г. Частная коллекция.

259. Ян Фейюнь. «Иран». 190 x 183 см. Холст, масло. 2020 г. Частная коллекция.

260. Ян Фейюнь. «Солидная». 190 x 150 см. Холст, масло. 2020 г. Частная коллекция.

261. Го Жунвэнь. «Тибетский мужчина». 120 x 100 см. Холст, масло. 2020 г. Частная коллекция.

262. Го Жунвэнь. «Девушка, учащаяся танцевать». 170 x 100 см. Холст, масло. 2021 г. Частная коллекция.

263. Лун Лю. «Глубоко люблю сына». 80 х 100 см. Холст, масло. 2020 г. Частная коллекция.

264. Лун Лю. «Отец и сын». 80 х 100 см. Холст, масло. 2020 г. Частная коллекция.

265. Лю Кунси. «Далекий Намцо». 50 х 100 см. Деревянная доска, роспись темперой. 2019 г. Частная коллекция.

266. Лю Кунси. «Смеющаяся перуанская молодая женщина». 50 х 60 см. Деревянная доска, роспись темперой. 2021 г. Частная коллекция.

267. Чжэн И. «Пылающее сердце улетело». 195 х 165 см. Холст, масло. 2003 г. Частная коллекция.

268. Чжэн И. «Обычная жизнь». 180 х 120 см. Холст, масло. 2006 г. Частная коллекция.

269. Сюй Вэйсинь. «Портрет шахтера № 1». 250 х 200 см. Холст, масло. 2005 г. Частная коллекция.

270. Сюй Вэйсинь. «Портрет шахтера Лю Чжисяна». 250 х 200 см. Холст, масло. 2005 г. Частная коллекция.

271. Синь Дунван. «Холодная роса». 80 х 65 см. Холст, масло. 2007 г. Частная коллекция.

272. Синь Дунван. «Образцовый работник на пенсии». 80 х 65 см. Холст, масло. 2007 г. Частная коллекция.

273. Ли Цзепин. «Молодая пара». 190 х 160 см. Холст, масло. 2009 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

274. Чжан Ибо. «Главный разработчик реформ и открытости Китая - Дэн Сяопин». 200 х 156 см. Холст, масло. 2021 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

275. Фэн Шаоси. «Член Коммунистической партии Китая - Чжун Наньшань». 180 х 230 см. Холст, масло. 2020 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

276. Юань Юань, Цзи Чэнъюй. «Дочь Дуньхуана». 200 х 200 см. Холст, масло. 2019 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

277. Фэн Чжигуо. «История искусства». 220 х 180 см. Холст, масло. 2019 г. Частная коллекция.

278. Ли Шаньян. «Благоприятная родина». 240 х 195 см. Холст, масло. 2020 г. Шаньдунский художественный музей, Цзинань, Китай.

279. Чжоу Цзункай. «Красный свет в Кэкэсили». 230 х 180 см. Холст, масло. 2019 г. Частная коллекция.

280. Ляо Хуадун. «Строитель». 180 х 150 см. Холст, масло. 2018 г. Частная коллекция.

281. Лю Вэнь. «Прощание». 200 х 200 см. Холст, масло. 2019 г. Художественный музей Гуанчжоу, Шэньчжэнь, Китай.

282. Чжан Шугуан. «Кукурузное поле». 200 х 120 см. Холст, масло. 2019 г. Частная коллекция.

283. Цай Шусинь. «Отец и сын № 2». 120 х 120 см. Холст, масло. 2023 г. Личная коллекция.

284. Чэнь Ди. «Рамен № 8». 160 х 130 см. Холст, масло. 2015 г. Художественный музей Дафен, Шэньчжэнь, Китай.

285. Сунь Чангъу. «Толстая сестра». 190 х 85 см. Холст, масло. 2014 г. Личная коллекция.

286. Ло Вэньюн. «Песня счастья». 130 х 175 см. Холст, масло. 2019 г. Художественный музей Гуанчжоу, Шэньчжэнь, Китай.

287. Лин Фэн. «Подарок». 65 х 193 см. Холст, масло. 2017 г. Частная коллекция.

288. Цай Цзюньцзе. «Мастерская по деревообработке». 197 х 165 см. Холст, масло. 2018 г. Личная коллекция.

289. Цуй Цюаньчэн. «Я Мэйхуа Жун». 200 х 200 см. Холст, масло. 2018 г. Личная коллекция.

290. Ван Кэ. «Бишуй Юнчан». 55 х 45 см. Холст, масло. 2023 г. Частная коллекция.

插图目录

1. 女肖像 徐悲鸿 帆布油画 73cm×53cm 1920 年 现藏于徐悲鸿纪念馆 北京

2. 老妇 徐悲鸿 帆布油画 40.5cm×33cm 1922 年 现藏于徐悲鸿纪念馆 北京

3. 自画像 徐悲鸿 帆布油画 70cm×49cm 1924 年 现藏于徐悲鸿纪念馆 北京

4. 自画像之三 徐悲鸿 木板油画 23cm×17cm 1924 年 现藏于徐悲鸿纪念馆 北京

5. 老人像 徐悲鸿 帆布油画 34cm×25cm 1924 年 现藏于中国美术馆 北京

6. 抚猫人像 徐悲鸿 帆布油画 65cm×53.5cm 1924 年 现藏于徐悲鸿纪念馆 北京

7. 蜜月 徐悲鸿 帆布油画 93cm×118cm 1925 年 现藏于徐悲鸿纪念馆 北京

8. 箫声 徐悲鸿 帆布油画 80cm×39cm 1926 年 现藏于徐悲鸿纪念馆 北京

9. 张璡肖像 徐悲鸿 帆布油画 56cm×69cm 1928 年 现藏于中国美术馆 北京

10. 孙多慈像 徐悲鸿 帆布油画 197cm×132cm 1936 年 现藏于中国美术馆 北京

11. 徐悲鸿夫人像 徐悲鸿 帆布油画 67cm×54cm 1947 年 现藏于中国美术馆 北京

12. 放下你的鞭子 徐悲鸿 帆布油画 144cm×90cm 1939 年 私人收藏

13. 骑兵英雄 徐悲鸿 帆布油画 114cm×78cm 1950 年 现藏于中国国家博物馆 北京

14. 四川农民 吕斯百 帆布油画 71.5cm×52.5cm 1938 年 现藏于中国美术馆 北京

15. 母亲像 吕斯百 帆布油画 81cm×65cm 1948 年 现藏于龙美术馆 上海

16. 黑衣女青年像 苏天赐 帆布油画 82cm×66.5cm 1949 年 现藏于中国美术馆 北京

17. 毛主席像 罗工柳 帆布油画 50cm×60cm 1949 年 私人收藏

18. 前赴后继 罗工柳 全山石 帆布油画 180cm×153cm 1959 年 现藏于中国美术馆 北京

19. 前赴后继 罗工柳 帆布油画 89cm×71.5cm 1960 年 现藏于中国美术馆 北京

20. 戴黄围巾的小姐 罗工柳 帆布油画 50cm×60cm 1960 年 私人收藏

21. 维族姑娘 罗工柳 帆布油画 50cm×70cm 1961 年 私人收藏

22. 毛主席在井冈山上 罗工柳 帆布油画 150cm×220cm 1961 年 现藏于中国美术馆 北京

23. 血衣（油画稿）王式廓 帆布油画 100cm × 184cm 1973 年 现藏于中国美术馆 北京

24. 血衣（素描稿）王式廓 纸本铅笔 92cm×345cm 1959 年 现藏于国家博物馆 北京

25. 刘胡兰就义 冯法祀 帆布油画 230cm x 426cm 1957 年 现藏于中国美术馆 北京

26. 挎柳条筐的农家女 冯法祀 帆布油画 74cm×49.7cm 1955 年 私人收藏

27. 光头老农 冯法祀 帆布油画 26.2cm×18.6cm 1963 年 私人收藏

28. 齐白石像 吴作人 帆布油画 90×40.5cm 1954 年 现藏于中国美术馆 北京

29. 缝 吴作人 帆布油画 69cm×60cm 1933 年 私人收藏

30. 萧淑芳像 吴作人 帆布油画 73cm×60.5cm 1948 年 私人收藏

31. 解放南京号外 吴作人 帆布油画 89cm×116cm 1949 年 现藏于泰康美术馆 北京

32. 老人像 吴作人 帆布油画 70.5cm×58cm 1953 年 私人收藏

33. 农民画家 吴作人 帆布油画 90cm×40.5cm 1958 年 现藏于中国美术馆 北京

34. 开国大典 董希文 帆布油画 230cm×405cm 1952-1953 年 现藏于中国国家博物馆 北京

35. 无限风光 董希文 帆布油画 143.5cm×102.5cm 1953 年 私人收藏

36. 翻身农奴 董希文 木板油画 53cm×40cm 1961 年 私人收藏

37. 村姑 董希文 木板油画 53cm×40cm 1961 年 私人收藏

38. 山歌 董希文 木板油画 53cm×40cm 1962 年 私人收藏

39. 俄罗斯老人 李天祥 帆布油画 99cm×78cm 1957 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京

40. 俄罗斯女青年 李天祥 帆布油画 97.5cm×78cm 1957 年 私人收藏

41. 大学生 李天祥 帆布油画 90cm×97cm 1958 年 私人收藏

42. 农村女孩 李天祥 帆布油画 79cm×90cm 1958 年 私人收藏

43. 阳光下 林岗 帆布油画 30cm×40cm 1956 年 私人收藏

44. 蓝衣女站像 林岗 帆布油画 106cm×68cm 1957 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京

45. 俄罗斯妇人 林岗 帆布油画 99cm×71.5cm 1958 年 私人收藏

46. 白须老人 郭绍纲 帆布油画 44cm×34.5cm 1957 年 现藏于广州美术学院美术馆 广东

47. 黄衣少女 郭绍纲 帆布油画 98.5cm×67cm 1957 年 现藏于广州美术学院美术馆 广东

48. 戴珍珠的妇女 郭绍纲 帆布油画 70cm×50cm 1959 年 现藏于广州美术学院美术馆 广东

49. 戴红帽的女青年 郭绍纲 帆布油画 91cm×66cm 1960 年 现藏于广州美术学院美术馆 广东

50. 音乐爱好者群像 郭绍纲 帆布油画 133cm×100cm 1960 年 现藏于广州美术学院美术馆 广东

51. 黑衣女子 肖锋 帆布油画 93cm×69cm 1955 年 私人收藏

52. 树荫下 肖锋 帆布油画 70cm×52cm 1956 年 私人收藏

53. 娃娜大婶 肖锋 帆布油画 89.5cm×115.5cm 1957 年 私人收藏

54. 乌克兰姑娘 肖锋 帆布油画 72cm×52cm 1957 年 私人收藏

55. 尼娜 肖锋 帆布油画 120cm×93cm 1958 年 私人收藏

56. 哥萨克人 罗工柳 帆布油画 104cm×78cm 1957 年 现藏于中国美术馆 北京

57. 冬天 罗工柳 帆布油画 32cm×24cm 1957 年 私人收藏

58. 吉普赛妇女 罗工柳 帆布油画 50cm×60cm 1957 年 私人收藏

59. 老人与陶器 罗工柳 帆布油画 50cm×70cm 1957 年 私人收藏

60. 少女 罗工柳 帆布油画 50cm×70cm 1957 年 私人收藏.

61. 女大半身像 全山石 帆布油画 105cm×67cm 1956 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京

62. 穿红背心的妇女 全山石 帆布油画 97cm×69cm 1956 年 私人收藏

63. 穿皮毛的妇女 全山石 帆布油画 85cm×80cm 1956 年 私人收藏

64. 穿紫裙的姑娘 全山石 帆布油画 83cm×79cm 1957 年 私人收藏

65. 女大学生 全山石 帆布油画 125cm×75cm 1958 年 私人收藏

66. 俄罗斯姑娘 邓澍 帆布油画 60cm×80cm 1958 年 私人收藏

67. 女人像 邓澍 帆布油画 125cm×75cm 1958 年 私人收藏

68. 母与子 邓澍 帆布油画 167cm×92cm 1959 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京

69. 萨沙·拖拉机手 康斯坦丁·梅福迪耶维奇·马克西莫夫 帆布油画 56cm×45cm 1954 年 特列季亚科夫画廊 莫斯科

70. 齐白石肖像 康斯坦丁·梅福迪耶维奇·马克西莫夫 帆布油画 尺寸不详 1957 年 私人收藏

71. 和平的讲台上 靳尚谊 帆布油画 112.5cm×86.5cm 1956 年 现藏于中国美术馆 北京

72. 毛主席在十二月会议上 靳尚谊 帆布油画 160cm×135cm 1961 年 现藏于中国国家博物馆 北京

73. 青年地下工作者 侯一民 帆布油画 210cm×176cm 1957 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京

74. 家 秦征 帆布油画 165cm×140cm 1957 年 作者收藏

75. 祖国来信 冯法祀 帆布油画 114cm×75cm 1956 年 私人收藏

76. 祖国来信 何孔德 帆布油画 200cm×146cm 1956 年 私人收藏

77. 女社员下地 陆国英 帆布油画 103cm×139cm 1957 年 私人收藏

78. 炼钢工人 俞云阶 帆布油画 144×72cm 1957 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京

79. 狼牙山五壮士 詹建俊 帆布油画 185cm×203cm 1959 年 现藏于中国国家博物馆 北京

80. 满面春风 詹建俊 纸本油画 45cm×39.5cm 1960 年 私人收藏

81. 戴红项链的少女 詹建俊 纸本油画 54cm×39.3cm 1961 年 私人收藏

82. 新疆少女 詹建俊 纸本油画 77.5cm×57cm 1961 年 现藏于中国美术馆 北京

83. 代表会上的妇女委员 赵友萍 帆布油画 105cm×75cm 1962 年 现藏于中国美术馆 北京

84. 海岛姑娘 王霞 帆布油画 173cm×84cm 1961 年 现藏于中国美术馆 北京

85. 四个姑娘温葆 帆布油画 110cm×202cm 1962 年 现藏于中国美术馆 北京

86. 红军宣传员 恽圻苍 帆布油画 110cmx75cm 1962 年 现藏于广州美术学院美术馆 广东

87. 出击之前 何孔德 帆布油画 140cm×200cm 1963 年 现藏于中国美术馆 北京

88. 金色的季节 朱乃正 帆布油画 156cm×162cm 1962-1963 年 现藏于中国美术馆 北京

89. 文成公主（2000 年复制）李化吉 帆布油画 180cm×360cm 1963 年 现藏于中国美术馆 北京

90. 贫农的儿子 蔡亮 帆布油画 194×165cm 1964 年 现藏于中国美术馆 北京

91. 天安门前 孙滋溪 帆布油画 153cm×294cm 1964 年 现藏于中国美术馆 北京

92. 战斗中成长 张定钊（与秦大虎合作）帆布油画 138cm×130cm 1964 年 现藏于中国美术馆 北京

93. 毛主席去安源 刘春华 帆布油画 170cm×220cm 1967 年 私人收藏

94. 决战前夕 高虹 帆布油画 245cm×200cm 1964 年 现藏于中国美术馆 北京

95. 山花烂漫时 李天祥 赵友萍 帆布油画 170cm×220cm 1967 年 私人收藏

96. 转战陕北 王式廓 帆布油画 66cmx111cm 1972-1973 年 私人收藏

97. 渔港新医 陈衍宁 帆布油画 138cm×110cm 1973 年 现藏于中国美术馆 北京

98. 女委员 汤小铭 帆布油画 127cm×100cm 1971 年 现藏于泰康美术馆 北京

99. 永不休战 汤小铭 帆布油画 108cm×140cm 1972 年 现藏于广东美术馆 广东

100. 满腔热忱 汤小铭 帆布油画 127cm×100cm 1974 年 现藏于中国美术馆 北京

101. 虎口夺铜 吴云华 帆布油画 220cmx200cm 1972 年 现藏于中国美术馆 北京

102. 虎口夺铜习作之一 吴云华 纸本油画 60cm×40cm 1972 年 私人收藏

103. 毛主席的红卫兵——向革命青年的榜样金训华同志学习 陈逸飞（徐纯中合作）帆布油画 105 cm×201cm 1969-1970 年 私人收藏

104. 黄河颂 陈逸飞 帆布油画 143.5cm×297cm 1972 年 现藏于泰康美术馆 北京

105. 红旗之一 陈逸飞 帆布油画 300cm×159cm 1971-1972 年 私人收藏

106. 红旗之二 陈逸飞 帆布油画 300cm×159cm 1971-1972 年 私人收藏

107. 南来北往 陈逸飞 帆布油画 210cm×250cm 1976 年 私人收藏

108. 只要主义真 陈逸飞 蔡江白 帆布油画 208cm×96cm 1978 年 私人收藏

109. 公社女书记 靳之林 帆布油画 107cm×87cm 1974 年 现藏于中国美术馆 北京

110. 为我们伟大祖国站岗 沈嘉蔚 帆布油画 189cm×159cm 1974 年 现藏于龙美术馆 上海

111. 创业艰难百战多 张祖英 帆布油画 160cmx150cm 1976 年 现藏于中国美术馆 北京

112. 疾风 李秀实 帆布油画 70cmx140cm 1976 年 现藏于中国美术馆 北京

113. 试看天地翻覆 詹建俊 帆布油画 210cm×260cm 1977 年 现藏于中国国家博物馆 北京

114. 普通一兵 戈跃 帆布油画 140cm×130cm 1977 年 现藏于中国美术馆 北京

115. 我们的好总理 何孔德 高虹 帆布油画 152cm×185cm 1977 年 现藏于中国美术馆 北京

116. 大地的女儿 闻立鹏 99.5cmx70.5cm 1979 年 现藏于中国美术馆 北京

117. 千秋功罪 尹国良（与张彤云合作）帆布油画 119cmx128cm 1979 年 现藏于中国美术馆 北京

118. 泉 尹国良（与张彤云合作）帆布油画 120cmx112cm 1977 年 现藏于中国美术馆 北京

119. 农机专家之死 邵增虎 帆布油画 109cmx89cm 1978 年 现藏于中国美术馆 北京

120. 为什么 高小华 帆布油画 108cm×136cm 1978 年 现藏于中国美术馆 北京

121. 我爱油田 高小华 帆布油画 162cm×70cm 1979 年 现藏于中国美术馆 北京

122. 再见吧！小路 王川 帆布油画 150cm×80cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京

123. 春 王亥 帆布油画 159cm×78cm 1979 年 现藏于中国美术馆 北京

124. 春风已经苏醒 何多苓 帆布油画 96cmx130cm 1981 年 现藏于中国美术馆 北京

125. 青春 何多苓 帆布油画 150cmx186cm 1984 年 现藏于中国美术馆 北京

126. 第三代人 何多苓（与艾轩合作） 帆布油画 96cmx130cm 1981 年 现藏于中国美术馆 北京

127. 西藏组画·康巴汉子 陈丹青 木板油画 79cmx55.3cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京

128. 西藏组画·进城之一 陈丹青 木板油画 54.5cmx79cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京

129. 西藏组画·进城之二 陈丹青 木板油画 55.5cmx79cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京

130. 西藏组画·牧羊女 陈丹青 木板油画 78.6cmx52.3cm 1980 年 私人收藏

131. 父亲 罗中立 帆布油画 222cmx155cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京

132. 春蚕 罗中立 帆布油画 137.3cm×219.5cm 1980 年 现藏于龙美术馆 上海

133. 岁月 罗中立 帆布油画 178cm×120cm 1981 年 私人收藏

134. 祈 罗中立 帆布油画 127cm×87.5cm 1987 年 私人收藏

135. 钢水·汗水 广廷渤 帆布丙烯 260cm×168cm 1981 年 现藏于中国美术馆 北京

136. 布拖老人 高小华 帆布油画 100cm×80cm×6 1983 年 现藏于中国美术馆 北京

137. 陌生人 艾轩 帆布油画 130cm×100cm 1983 年 私人收藏

138. 若尔盖冻土地 艾轩 帆布油画 65cm×52.5cm 1985 年 现藏于中国美术馆 北京

139. 二月 艾轩 帆布油画 77cm×77cm 1985 年 私人收藏

140. 还是那个秋天 艾轩 帆布油画 90cm×90cm 1985 年 私人收藏

141. 冬日默默的脚步 艾轩 帆布油画 90cm×90cm 1985 年 私人收藏

142. 长征途中的贺龙与任弼时 崔开玺 木板油画 94cmx84cm 1984 年 现藏于中国美术馆 北京

143. 心连心 高潮 帆布油画 96cmx132.5cm 1978 年 现藏于中国美术馆 北京

144. 红星照耀中国 沈嘉蔚 帆布油画 198cm×1098cm 1987 年 现藏于中国美术馆 北京

145. 红烛颂 闻立鹏 帆布油画 116cm×116cm 1979 年 现藏于中国美术馆 北京

146. 方志敏烈士 闻立鹏 帆布油画 140cm×74cm 1982 年 现藏于中国美术馆 北京

147. 母亲 孙滋溪 帆布油画 180cm×200cm 1981 年 现藏于中国文学艺术界联合会 北京

148. 路漫漫 李天祥 赵友萍 帆布油画 120cm×400cm 1982 年 现藏于中国美术馆 北京

149. 祖国永远怀念你们 高虹 帆布油画 170cm×200cm 1984 年 现藏于中国美术馆 北京

150. 晨星 魏传义 帆布油画 180cmx180cm 1989 年 现藏于中国美术馆 北京

151. 晨 徐文华 帆布油画 225cm×115cm 1979 年 现藏于中国美术馆 北京

152. 校园的早晨 李树基 帆布油画 147cm×117cm 1978 年 现藏于中国美术馆 北京

153. 昨天、今天、明天 贝家骧 帆布油画 95cm×110cm 1984 年 现藏于中国美术馆 北京

154. 粉笔生涯 曹新林 帆布油画 90cm×180cm 1984 年 现藏于中国美术馆 北京

155. 趟过那条河 罗中立 帆布油画 63cm×81cm 1986 年 私人收藏

156. 小蜜蜂 韦启美 帆布油画 120cm×120cm 1983 年 私人收藏

157. 渴望和平 王向明（与金莉莉合作）帆布油画 120cm×96cm 1985 年 现藏于中国美术馆 北京

158. 黄昏时寻求平衡的男孩 王岩 帆布油画 175cm×161cm 1989 年 现藏于上海美术馆 上海

159. 孤独的旅程 王岩 帆布油画 180cm×170cm 1986 年 私人收藏

160. 死鸟 王岩 帆布油画 180cm×170cm 1998 年 私人收藏

161. 雁南飞 刘志杰 帆布油画 162cm×120cm 1987 年 私人收藏

162. 风 刘志杰 帆布油画 170cm×160cm 1989 年 私人收藏

163. 圆月 刘志杰 帆布油画 100cm×80cm 1985 年 私人收藏

164. 夏 刘志杰 帆布油画 160cm×150cm 1994 年 私人收藏

165. 守望者 韦尔申 帆布油画 120cm×90cm 1996 年 私人收藏

166. 掩面的自画像 施本铭 帆布油画 100cm×73cm 1994 年 私人收藏

167. 小山的肖像 毛焰 帆布油画 170cm×100cm 1992 年 私人收藏

168. 小山的侧面像 毛焰 帆布油画 61cm×50cm 1997 年 私人收藏

169. 我的诗人 毛焰 帆布油画 61cm×50cm 1997 年 私人收藏

170. 漂浮 夏小万 100cm×80cm 帆布油画 1998 年 私人收藏

171. 队长 段建 帆布油画 125.5cm×96.5cm 1992 年 私人收藏

172. 第二状态 耿建翌 帆布油画 170cm×132cm×4 1996 年 私人收藏

173. 我的梦系列之二 徐芒耀 帆布油画 110cm×71cm 1988 年 私人收藏

174. 系列一(之五) 方力钧 帆布油画 81.3cm×100.3cm 1990-1991 年 私人收藏

175. 血缘——大家庭：同志 5 号 张晓刚 帆布油画 130cm x100 cm x 2 1995 年 私人收藏

176. 血缘——大家庭：同志 8 号 张晓刚 帆布油画 130cm x100 cm x 2 1995 年 私人收藏

177. 沉思 曹达立 124cm×122cm 帆布油画 1979 年 私人收藏

178. 黎家女 曹达立 99cm×97cm 帆布油画 1980 年 现藏于中国美术馆 北京

179. 自画像 袁运生 28cm×35cm 帆布油画 1975 年 私人收藏

180. 梦蝶 谢东明 130cm×190 cm 帆布油画 1998 年 私人收藏

181. 有公厕标志的自画像系列之十五 刘明 帆布油画 300cm×240cm 1993 年 私人收藏

182. 夏日海滩系列第二回 刘明 帆布油画 175cm×175cm 1994 年 私人收藏

183. 自画像 段正渠 纸本油画 76cm×54cm 1982 年 私人收藏

184. 大山歌 段正渠 帆布油画 125cm×106cm 1991 年 私人收藏

185. 民歌 段正渠 帆布油画 100cm×80cm 1998 年 私人收藏

186. 最疯的人，艺术家的父亲 严培明 帆布油画 180×150cm 1995 年 私人收藏

187. 毛主席在天安门前 严培明 帆布油画 250cm×250cm 2000 年 私人收藏

188. 李小龙 严培明 帆布油画 400cm×300cm 2000 年 私人收藏

189. 潮 詹建俊 帆布油画 196cm×177cm 1984 年 现藏于中国美术馆 北京

190. 飞雪 詹建俊 帆布油画 100cm×72cm 1988 年 私人收藏

191. 牧羊女 李化吉 帆布油画 80cm×83cm 1982 年 现藏于中国美术馆 北京

192. 塔吉克姑娘 全山石 帆布油画 83.2cm×92.5cm 1980 年 现藏于中国美术馆

北京

193. 帕蒂古丽 倪芳华 帆布油画 98.5cm×78.5cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京

194. 维族老人 靳尚谊 纸板油画 40cm×40 cm 1981 年 现藏于中国美术馆 北京

195. 高原情 马常利 帆布油画 100cm×120cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京

196. 女儿—胡西丹 阿布都克里木·纳斯尔丁 帆布油画 85cm×90cm 1982 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京

197. 夏提古丽 阿布都克里木·纳斯尔丁 72cm×115cm 帆布油画 1985 年 私人收藏

198. 水果与少女 阿布都克里木·纳斯尔丁 帆布油画 110cm×81cm 1996 年 私人收藏

199. 索布达 妥木斯 帆布油画 80cm×100cm 1982 年 私人收藏

200. 垛草的妇女 妥木斯 170cm×170cm 帆布油画 1984 年 现藏于中国美术馆 北京

201. 蒙古女像 朝戈 帆布油画 53cm×37cm 1986 年 私人收藏

202. 盛装 朝戈 帆布油画 70cm×40cm 1986 年 私人收藏

203. 塔吉克族新娘 刘秉江 帆布油画 50cm×54cm 1978 年 私人收藏

204. 两个维吾尔族老人 刘秉江 帆布油画 120cm×110cm 1989 年 私人收藏

205. 藏人肖像之一 巴荒 帆布油画 26cm×21cm 1989 年 私人收藏

206. 藏人肖像之二 巴荒 帆布油画 26cm×21cm 1990 年 私人收藏

207. 天边的云 韦尔申 帆布蛋彩画 128cm×95cm 1991 年 私人收藏

208. 正午 朱毅勇 帆布油画 65cm×81cm 1993 年 私人收藏

209. 塔吉克新娘 靳尚谊 帆布油画 60cm×50cm 1983 年 现藏于中国美术馆 北京

210. 青年女歌手 靳尚谊 帆布油画 74cm×51cm 1984 年 现藏于中央美术学院美

术馆 北京

211. 祈 靳尚谊 帆布油画 60cm×50cm 1987 年 私人收藏

212. 晚年黄宾虹 靳尚谊 帆布油画 115cm×99cm 1996 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京

213. 北方姑娘 杨飞云 帆布油画 87cm×70cm 1987 年 私人收藏

214. 唤起记忆的歌 杨飞云 帆布油画 100cm×80cm 1989 年 私人收藏

215. 北方女子肖像 王沂东 帆布油画 61cm×43cm 1986 年 私人收藏

216. 肖像 王沂东 帆布油画 60cm×55cm 1986 年 私人收藏

217. 那一刻的憧憬 孙为民 帆布油画 70cm×80cm 1991 年 私人收藏

218. 红光 朝戈 帆布油画 120cm×80cm 1989 年 私人收藏

219. 敏感者 朝戈 帆布油画 60cm×50cm 1990 年 私人收藏

220. 蒙娜丽莎——关于微笑的设计 冷军 帆布油画 125cm×45cm 2004 年 私人收藏

221. 肖像之相——小唐 冷军 帆布油画 140cm×80cm 2007 年 私人收藏

222. 肖像之相——小罗 冷军 帆布油画 125cm×33cm 2009 年 私人收藏

223. 肖像之相——小姜 帆布油画 冷军 120cm×60cm 2011 年 私人收藏

224. 物语之一 石冲 帆布油画 62cm×62cm 2000 年 私人收藏

225. 水、空气和肖像 石冲 帆布油画 66.8cm×50cmx5 2006 年 私人收藏

226. 水、空气与肖像之九 石冲 纸本水彩 40cm×29cm 2014 年 私人收藏

227. 交集 石冲 帆布油画 60.5cm×42.5cm 2021 年 私人收藏

228. 血缘：大家庭 1 号 张晓刚 帆布油画 99cm×128.5cm 1997 年 私人收藏

229. 父亲与女儿-1 号 张晓刚 帆布油画 100cm×80 cm 1999 年 现藏于蓬皮杜艺术中心 巴黎 法国

230. 全家福 张晓刚 帆布油画 100cm×120cm 2001 年 私人收藏

231. 朋友 岳敏君 帆布油画 88cm×114cm×2 1992 年 私人收藏

232. 逗号 岳敏君 帆布油画 250cm×201cm 2016 年 私人收藏

233. 1997.01 方力钧 帆布油画 162.6cm×129cm 1997 年 私人收藏

234. 自画像 方力钧 帆布油画 60cm×50cm 2007 年 私人收藏

235. 马拉特之死 曾梵志 帆布油画 180cm×150cm 2001 年 私人收藏

236. 智者 曾梵志 帆布油画 400cm×200cm 2012 年 私人收藏

237. 委拉斯贵兹的客厅 庞茂琨 帆布油画 180cm×280cm 2016 年 私人收藏

238. 对应的肖像 庞茂琨 帆布油画 65cm×50cm×2 2017 年 私人收藏

239. 雾都北京 马精虎 帆布油画 80cm×65cm 2009 年 私人收藏

240. 树下物语之一 马精虎 帆布油画 150cm×110cm 2011 年 私人收藏

241. 巴尔蒂斯的那一天 吴威 帆布油画 145cm×145cm 2013 年 现藏于人人美术馆 浙江

242. 契里柯猜想 吴威 帆布油画 150cm×80cm 2014 年 私人收藏

243. 怀忧 彭斯 帆布油画 138cm×108 cm 2008 年 私人收藏

244. 卢西安·弗洛伊德 彭斯 帆布油画 60cm×50cm 2023 年 私人收藏

245. 老妈 刘小东 帆布油画 140 cm×150 cm 2020 年 现藏于里森画廊 北京

246. 少女与啤酒 刘小东 帆布油画 140cm×150 cm 2022 年 现藏于里森画廊 北京

247. “1994 年 8 月 12 日 28 岁生下女儿”《目击成长》系列 喻红 帆布丙烯 100cm×100cm 2001 年 私人收藏

248. 青春可以迷茫 喻红 帆布丙烯 225cm×270cm 2018 年 私人收藏

249. 70 后 王玉平 帆布综合材料 200cm×220cm 2010 年 私人收藏

250. 自画像-3 王玉平 帆布，油画、丙烯 109cm×57cm 2016 年 私人收藏

251. 读圣经的女孩 申玲 帆布油画 160cm×130 cm 1993 年 私人收藏

252. 自画像-3 申玲 帆布油画 75cm×60cm 2022 年 私人收藏

253. 末闸提 丁方 帆布油画 70cm×50cm 2005-2006 年 私人收藏

254. 肉市男人(二) 张恩利 帆布油画 170cm×150cm 1997 年 现藏于泰特美术馆 伦敦 英国

255. 屠夫(四) 张恩利 帆布油画 190cm×110cm 2000 年 私人收藏

256. 肖像 曾梵志 帆布油画 200cm×150cm 2004 年 私人收藏

257. 无题（培根）曾梵志 帆布油画 250.6cm×170cm 2005 年 私人收藏

258. 卢西安·弗洛伊德 曾梵志 帆布油画 180cm×180cm 2011 年 私人收藏

259. 怡然 杨飞云 帆布油画 190cm×183cm 2020 年 私人收藏

260. 端庄 杨飞云 帆布油画 190cm×150cm 2020 年 私人收藏

261. 藏族男子 郭润文 帆布油画 120cm×100cm 2020 年 私人收藏

262. 学舞蹈的女孩 郭润文 帆布油画 170cm×100cm 2021 年 私人收藏

263. 爱子情深 龙力游 帆布油画 80cm×100cm 2020 年 私人收藏

264. 父与子 龙力游 帆布油画 80cm×100cm 2020 年 私人收藏

265. 遥远的纳木措 木板蛋彩画刘孔喜 50cm×100cm 2019 年 私人收藏

266. 爱笑的秘鲁女青年 刘孔喜 木板蛋彩画 50cm×60cm 2021 年 私人收藏

267. 炽心已飞 郑艺 帆布油画 195cm×165cm 2003 年 私人收藏

268. 苍生 郑艺 帆布油画 180cm×120cm 2006 年 私人收藏

269. 矿工肖像之一 徐唯辛 帆布油画 250cm×200cm 2005 年 私人收藏

270. 矿工刘志祥肖像 徐唯辛 帆布油画 250cm×200cm 2005 年 私人收藏

271. 寒露 忻东旺 帆布油画 80cm×65cm 2007 年 私人收藏

272. 退休劳模 忻东旺 帆布油画 80cm×65cm 2007 年 私人收藏

273. 小夫妻 李节平 帆布油画 190cmx160cm 2009 年 中国美术馆 北京

274. 中国改革开放的总设计师—邓小平 涨义波 帆布油画 200cm×156cm 2021 年 现藏于中国美术馆 北京

275. 中国共产党党员——钟南山 冯少协 180cm×230cm 2020 年 现藏于中国美术馆 北京

276. 敦煌女儿 袁元 季承禹 200cm×200cm 2019 年 现藏于中国美术馆 北京

277. 艺术的故事 封治国 帆布油画 220cm×180cm 2019 年 私人收藏

278. 吉祥祖国 李善阳 帆布油画 240cm×195cm 2020 年 现藏于山东美术馆 济

南

279. 可可西里的红灯 周宗凯 帆布油画 230cm×180cm 2019 年 私人收藏

280. 建设者 廖华东 帆布油画 180cm×150cm 2018 年 私人收藏

281. 送别 刘文 帆布油画 200cm×200cm 2019 年 现藏于广州美术馆 深圳

282. 玉米地 张曙光 帆布油画 200cm×120cm 2019 年 私人收藏

283. 父与子 2 才树新 帆布油画 120cm×120cm 2023 年 私人收藏

284. 拉面 8 陈迪 帆布油画 160cm×130cm 2015 年 现藏于大芬美术馆 深圳

285. 胖姐 孙昌武 帆布油画 190cm×85cm 2014 年 个人收藏

286. 幸福的歌 罗文勇 帆布油画 130cm×175cm 2019 年 现藏于广州美术馆 深圳

287. 礼物 林锋 帆布油画 65cm×193cm 2017 年 私人收藏

288. 木工坊 蔡俊杰 帆布油画 197cm×165cm 2018 年 个人收藏

289. 雅梅花荣 崔全成 帆布油画 200cm×200cm 2018 年 私人收藏

290. 碧水云长 王珂 55cm×45cm 帆布油画 2023 年 私人收藏



Илл. 1. Сюй Бэйхун. «Портрет женщины». 73 х 53 см. Холст, масло. 1920 г. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Пекин, Китай.

2. **女肖像 徐悲鸿 帆布油画** 73cm×53cm 1920 **年** 现**藏于徐悲鸿纪念馆 北京**



Илл. 2. Сюй Бэйхун. «Старуха». 40.5 x 33 см. Холст, масло. 1922 г. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Пекин, Китай.

29. 老妇 徐悲鸿 帆布油画 40.5cm×33cm 1922 年 现藏于徐悲鸿纪念馆 北京

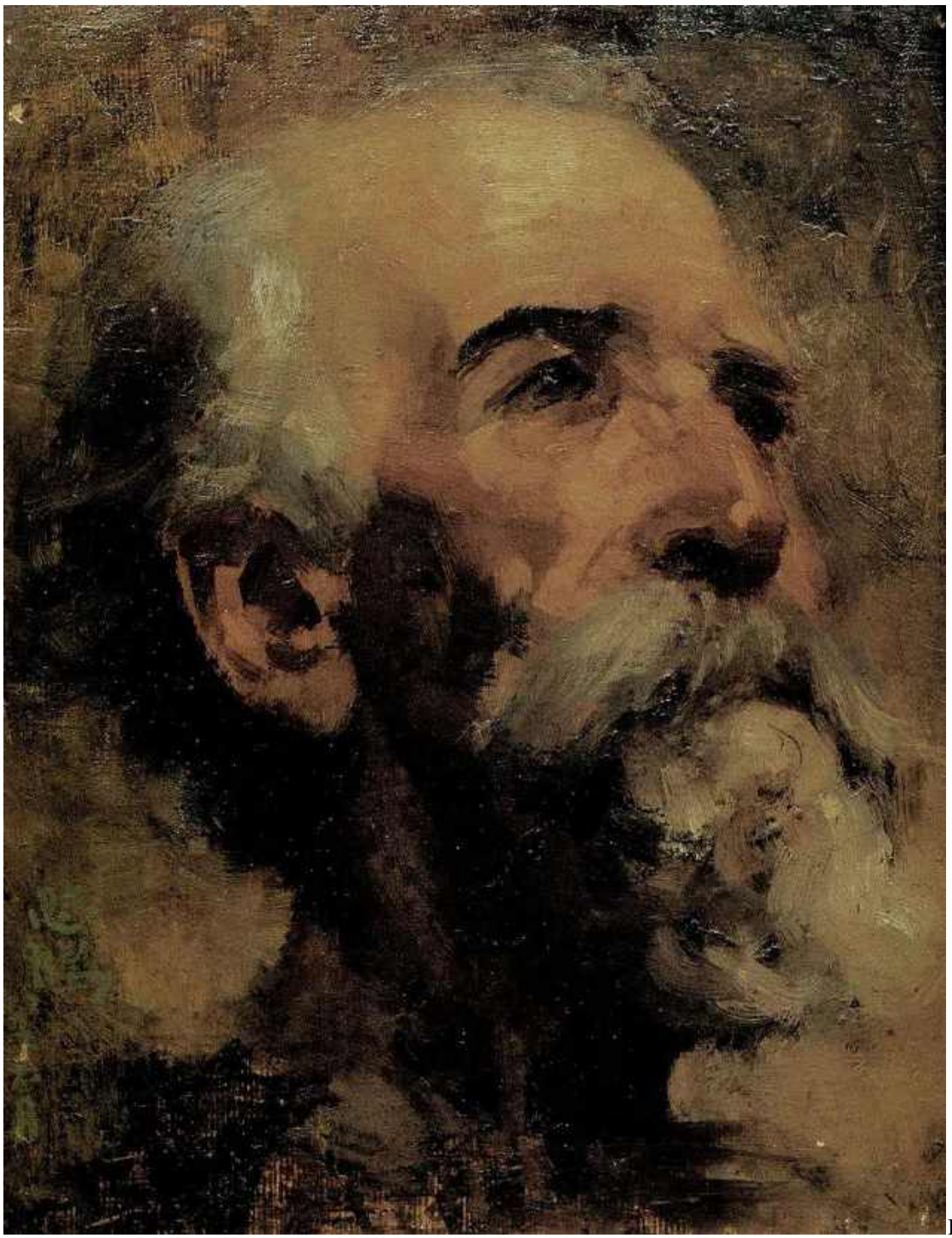


Илл. 3. Сюй Бэйхун. «Автопортрет». 70 x 49 см. Холст, масло. 1924 г. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Пекин, Китай.

30. **自画像 徐悲鸿 帆布油画** 70cm×49cm 1924 **年** 现**藏于徐悲**鸿纪**念**馆 **北京**



Илл. 4. Сюй Бэйхун. «Автопортрет № 3». 23 x17 см. Деревянная доска, масло. 1924 г. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Пекин, Китай.
31. **自画像之三 徐悲鸿 木板油画** 23cm×17cm 1924 **年** 现**藏于徐悲**鸿纪**念**馆 **北京**



Илл. 5. Сюй Бэйхун. «Портрет пожилого мужчины». 34 x 25 см. Холст, масло. 1924 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
32. 老人像 徐悲鸿 帆布油画 34cm×25cm 1924 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 6. Сюй Бэйхун. «Портрет мужчины, гладящего кошку». 65 x 53.5 см. Холст, масло. 1924 г. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Пекин, Китай.
33. 抚猫人像 徐悲鸿 帆布油画 65cm×53.5cm 1924 年 现藏于徐悲鸿纪念馆 北京



Илл. 7. Сюй Бэйхун. «Медовый месяц». 93 x 118 см. Холст, масло. 1925 г. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Китай. Пекин.
34. 蜜月 徐悲鸿 帆布油画 93cm×118cm 1925 年 现藏于徐悲鸿纪念馆 北京



Илл. 8. Сюй Бэйхун. «Звук флейты». 80 x 39 см. 1926 г. Холст, масло. Мемориальный зал Сюй Бэйхуна, Пекин.
35. 箫声 徐悲鸿 帆布油画 80cm×39cm 1926 年 现藏于徐悲鸿纪念馆 北京



Илл. 9. Сюй Бэйхун. «Портрет Чжан Цзе». 56 x 69 см. Холст, масло. 1928 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
36. 张瑾肖像 徐悲鸿 帆布油画 56cm×69cm 1928 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 10. Сюй Бэйхун. «Портрет Сунь Доцзы». 197 x 132 см. Холст, масло. 1936 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
37. 孙多慈像 徐悲鸿 帆布油画 197cm×132cm 1936 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 11. Сюй Бэйхун. «Портрет госпожи Сюй Бэйхун». 67 x 54 см. Холст, масло. 1947 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
38. 徐悲鸿夫人像 徐悲鸿 帆布油画 67cm×54cm 1947 年 现藏于中国美术馆 北京

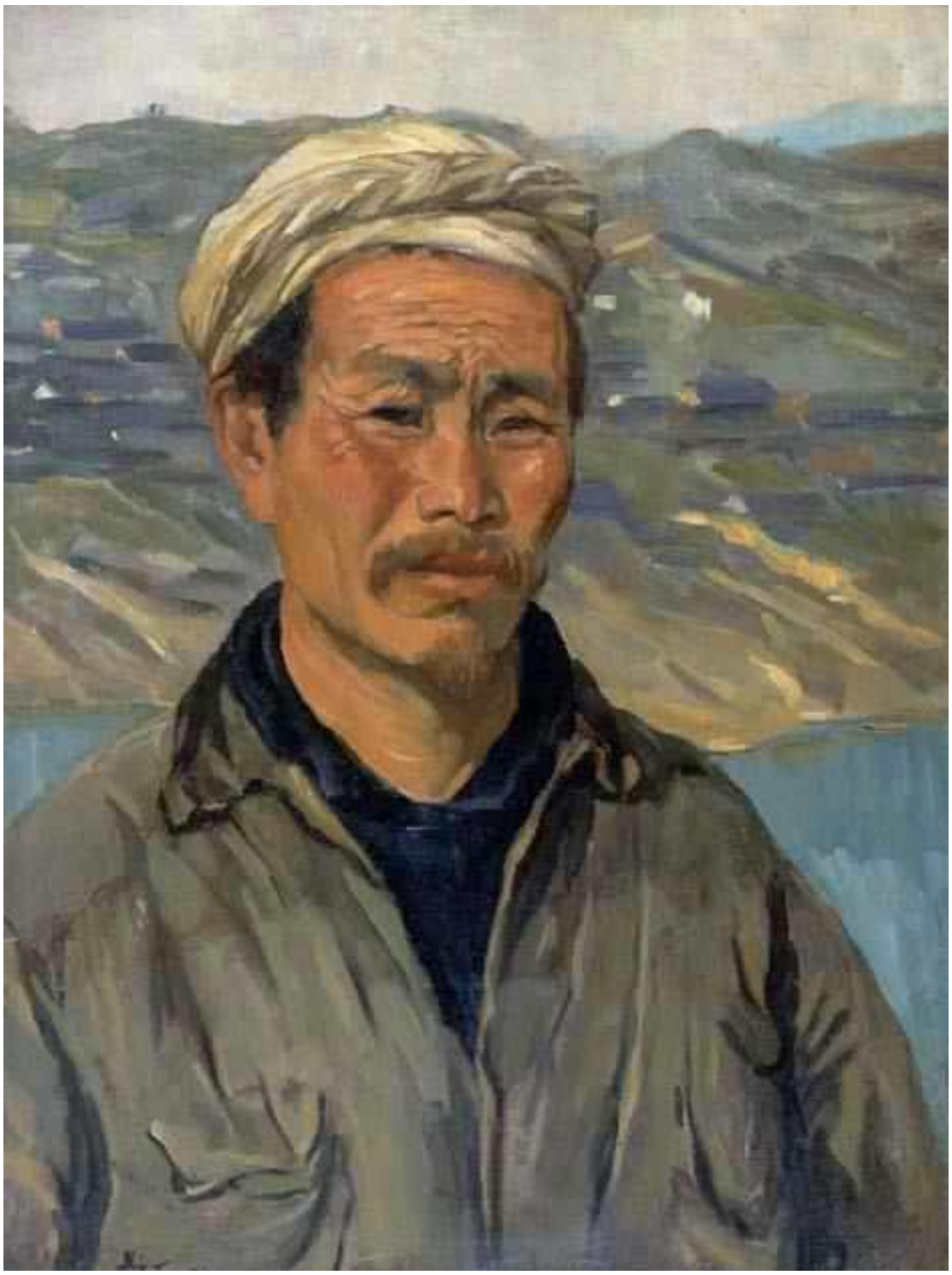


Илл. 12. Сюй Бэйхун. «Опусти свою плетку». 144 x 90 см. Холст, масло. 1939 г. Частная коллекция.
39. 放下你的鞭子 徐悲鸿 帆布油画 144cm×90cm 1939 年 私人收藏

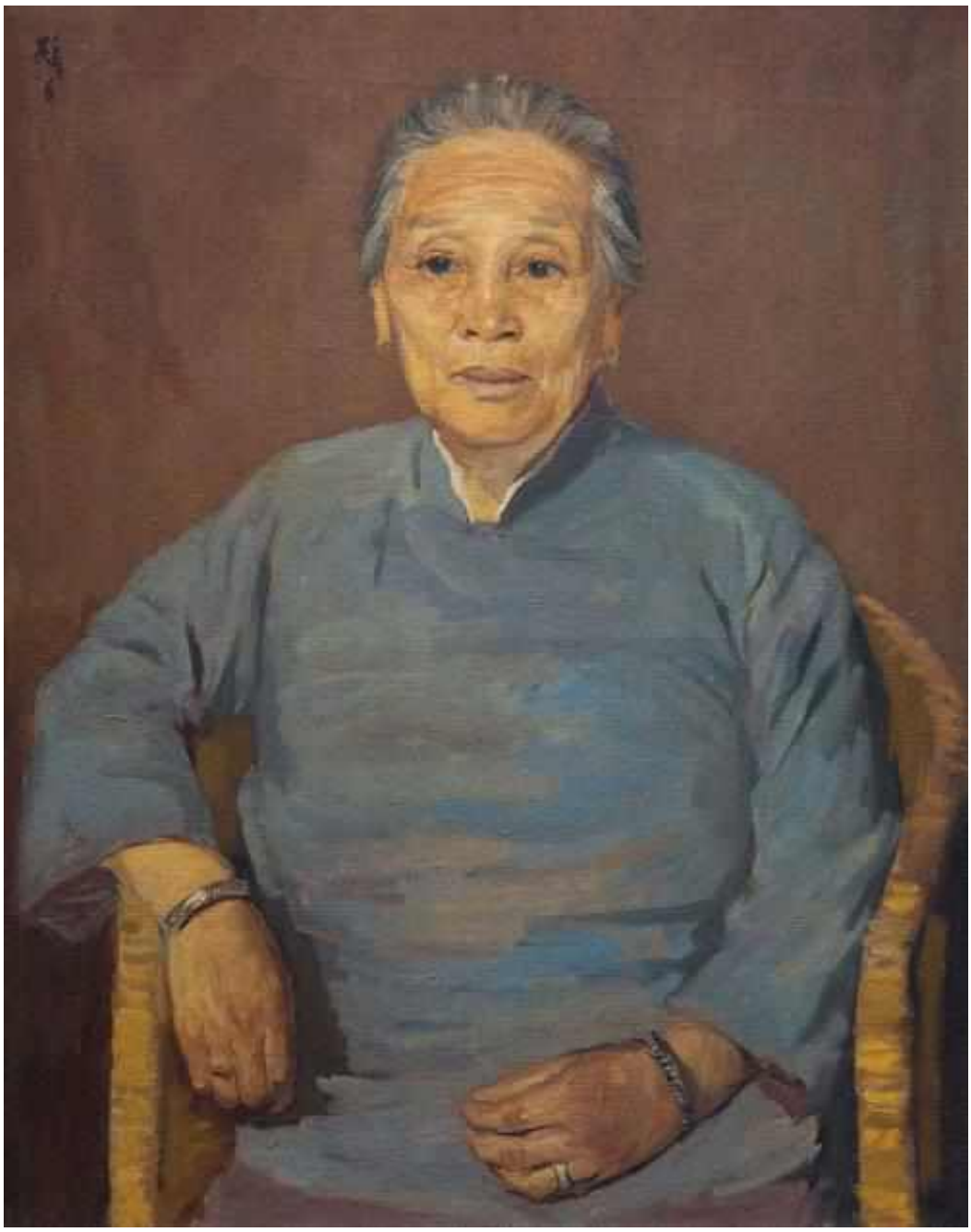


Илл. 13. Сюй Бэйхун. «Герой кавалерии». Холст, масло. 114 x 78 см. 1950 г. Национальный музей Китая, Пекин, Китай.

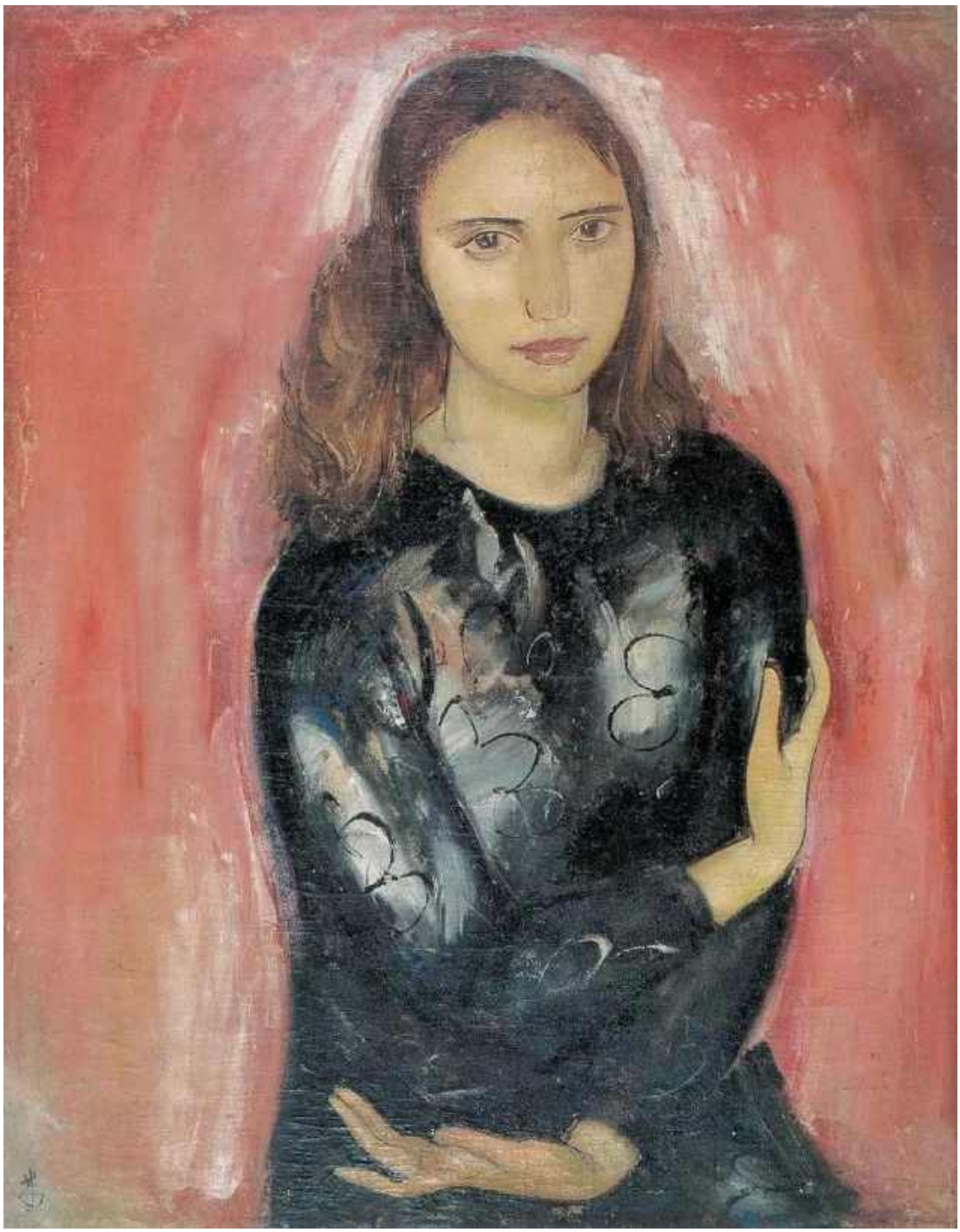
40. 骑兵英雄 徐悲鸿 帆布油画 114cm×78cm 1950 年 现藏于中国国家博物馆 北京



Илл. 14. Люй Сыбай. «Сычуаньские крестьяне». 71.5 x 52.5 см. 1938 г. Холст, масло. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
41. 四川农民 吕斯百 帆布油画 71.5cm×52.5cm 1938 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 15. Люй Сыбай. «Портрет матери». 81х 65 см. Холст, масло. 1948 г. Художественный музей Лонга, Шанхай, Китай.
42. 母亲像 吕斯百 帆布油画 81cm×65cm 1948 年 现藏于龙美术馆 上海

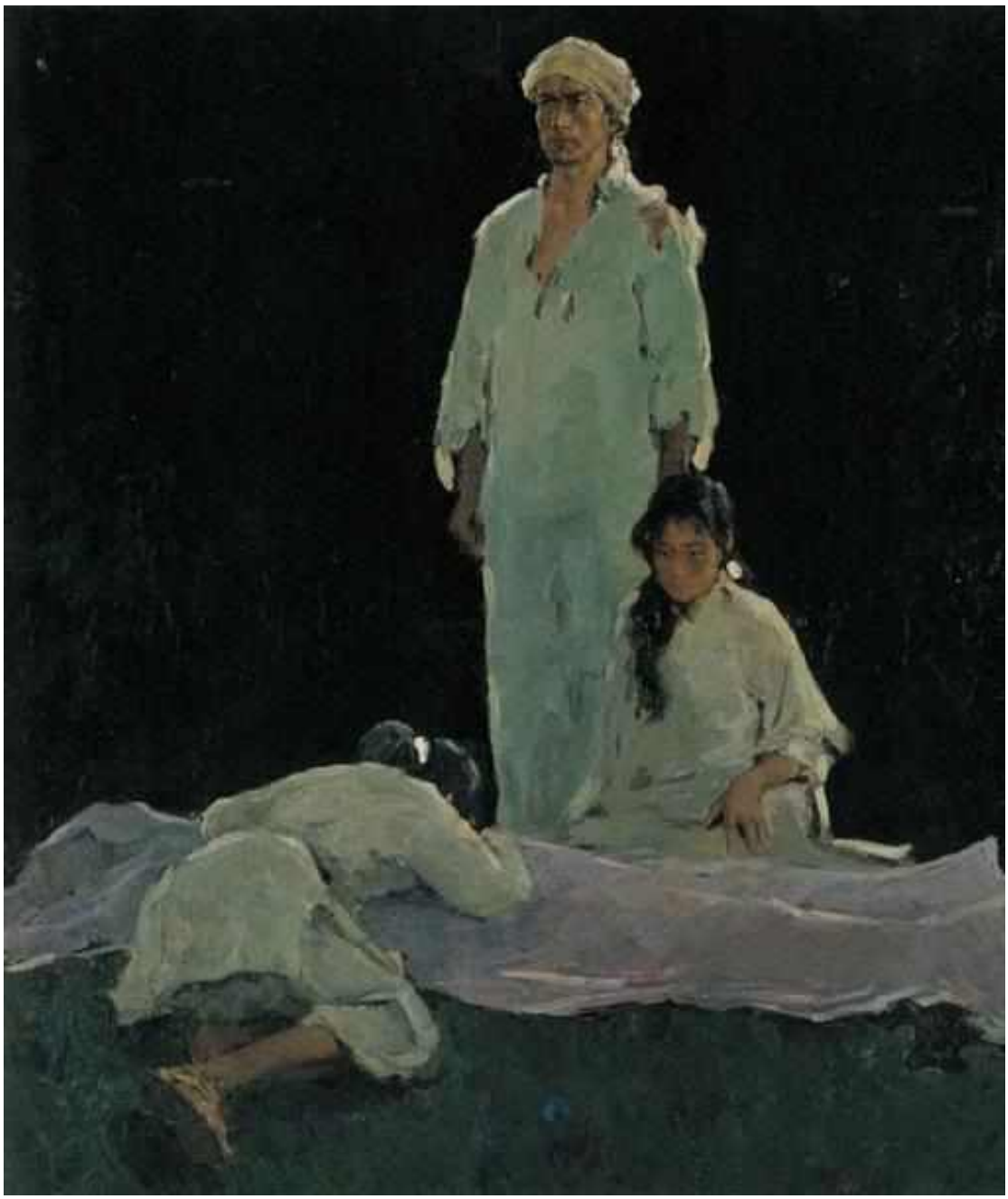


Илл. 16. Су Тяньчи. «Портрет женщины в черном». 82 x 66.5 см. Холст, масло. 1949 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

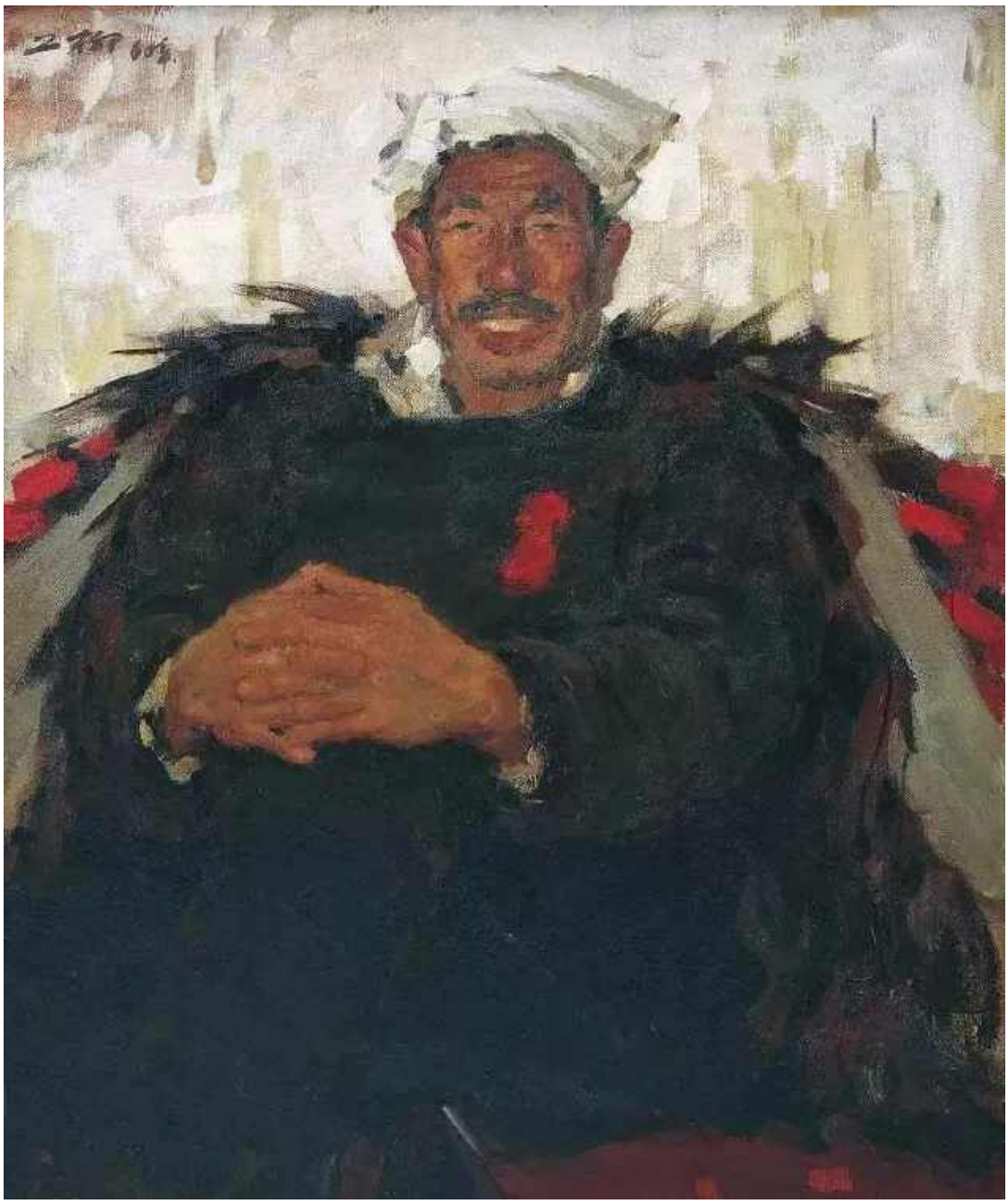
43. **黑衣女青年像** 苏**天赐** **帆布油画** 82cm×66.5cm 1949 **年** 现**藏于中国美**术馆 **北京**



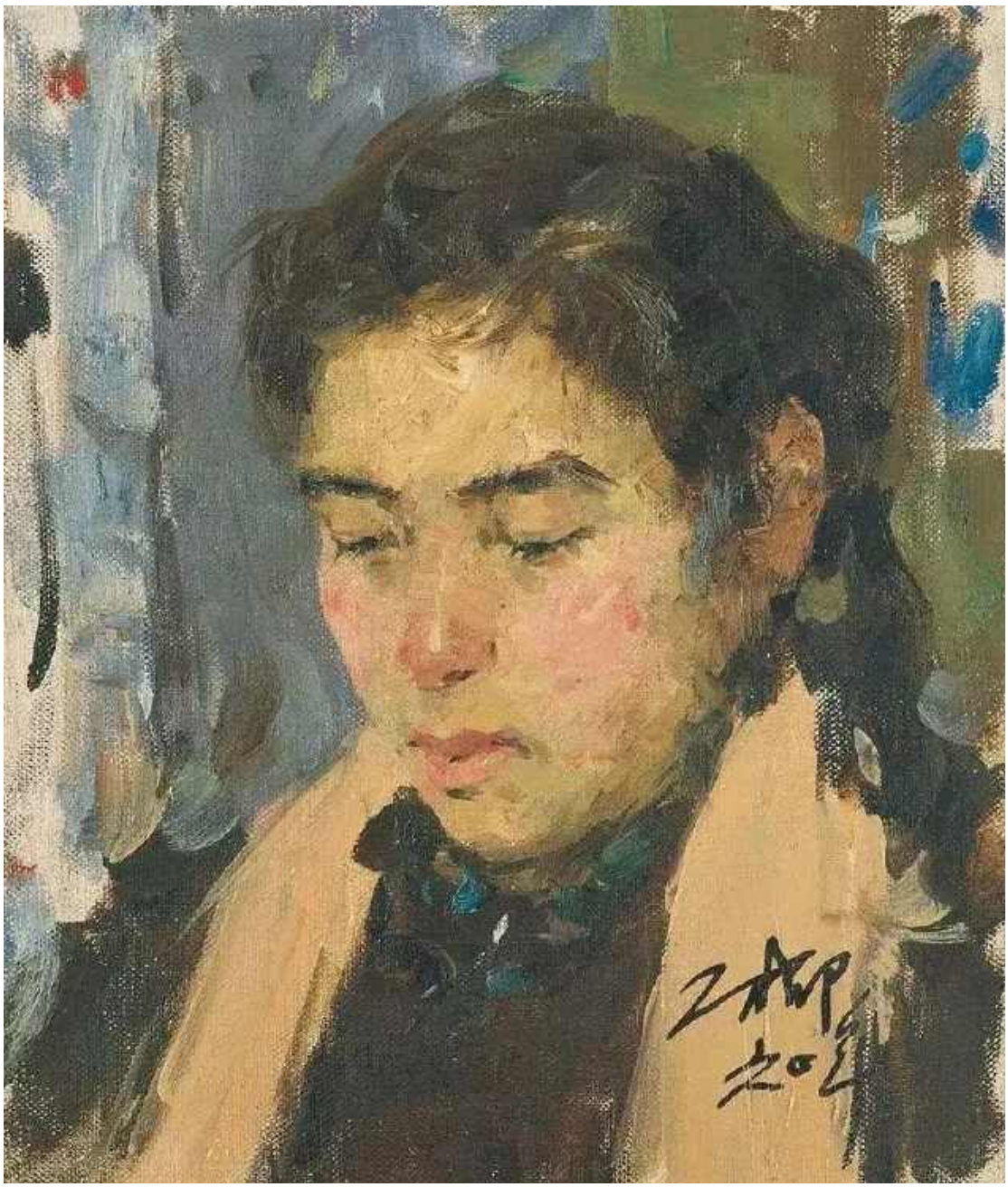
Илл. 17. Ло Гунлю. «Портрет председателя Мао». 50 x 60 см. Холст, масло. 1949 г. Частная коллекция.
44. 毛主席像 罗工柳 帆布油画 50cm×60cm 1949 年 私人收藏



Илл. 18. Ло Гунлю, Цюань Шаньши. «Встанем на место павших». 180 см x 153 см. Холст, масло. 1959 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
45. 前赴后继 罗工柳 全山石 帆布油画 180cm×153cm 1959 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 19. Ло Гунлю. «Люди Яньаня». 89 x 71.5 см. Холст, масло. 1960 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
46. 前赴后继 罗工柳 帆布油画 89cm×71.5cm 1960 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 20. Ло Гунлю. «Барышня с желтым шарфом». 50 x 60 см. Холст, масло. 1960 г. Частная коллекция.
47. 戴黄围巾的小姐 罗工柳 帆布油画 50cm×60cm 1960 年 私人收藏



Илл. 21. Ло Гунлю. «Уйгурская девушка». 50 x 70 см. Холст, масло. 1961 г. Частная коллекция.
48. 维族姑娘 罗工柳 帆布油画 50cm×70cm 1961 年 私人收藏



Илл. 22. Ло Гунлю. «Председатель Мао на горе Цзинган». 150 x 220 см. Холст, масло. 1961 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

49. 毛主席在井冈山上 罗工柳 帆布油画 150cm×220cm 1961 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 23. Ван Шико. «Окровавленная рубашка» (Картина маслом). 100 x 184 см. Холст, масло. 1973 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

50. 血衣（油画稿）王式廓 帆布油画 100cm × 184cm 1973 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 24. Ван Шико. «Окровавленная рубашка» 92 x 345 см. Бумага, карандаш. 1959 г. Национальный музей, Пекин, Китай.

51. **血衣（素描稿）王式廓** 纸本铅笔 92cm×345cm 1959 **年** 现**藏于国家博物**馆 **北京**

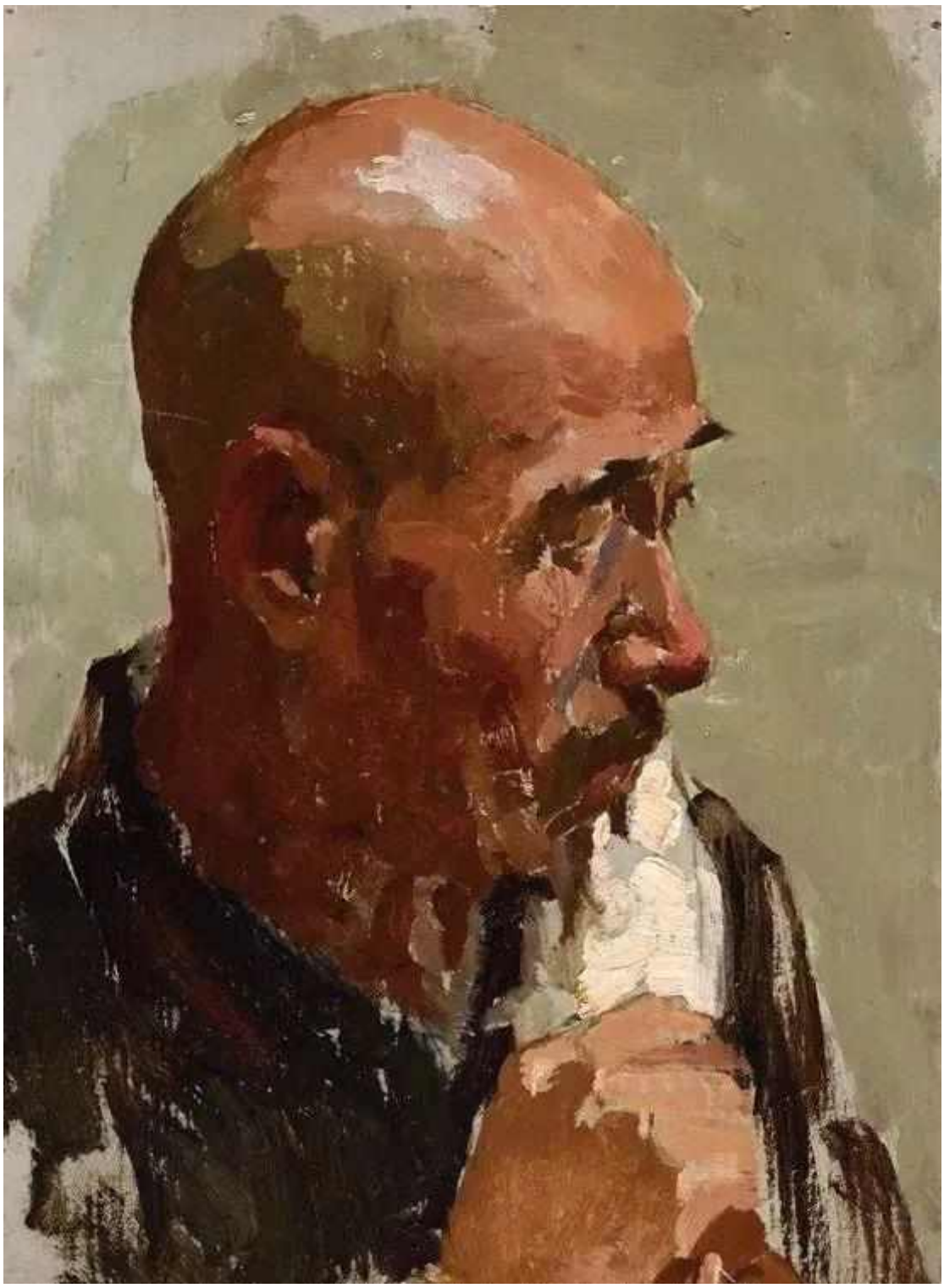


Илл. 25. Фэн Фасы. «Лю Хулань отдает жизнь за правое дело». 230 x 426 см. Холст, масло. 1957 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

52. **刘胡**兰就义 冯**法祀 帆布油画** 230cm x 426cm 1957 **年** 现**藏于中国美**术馆 **北京**



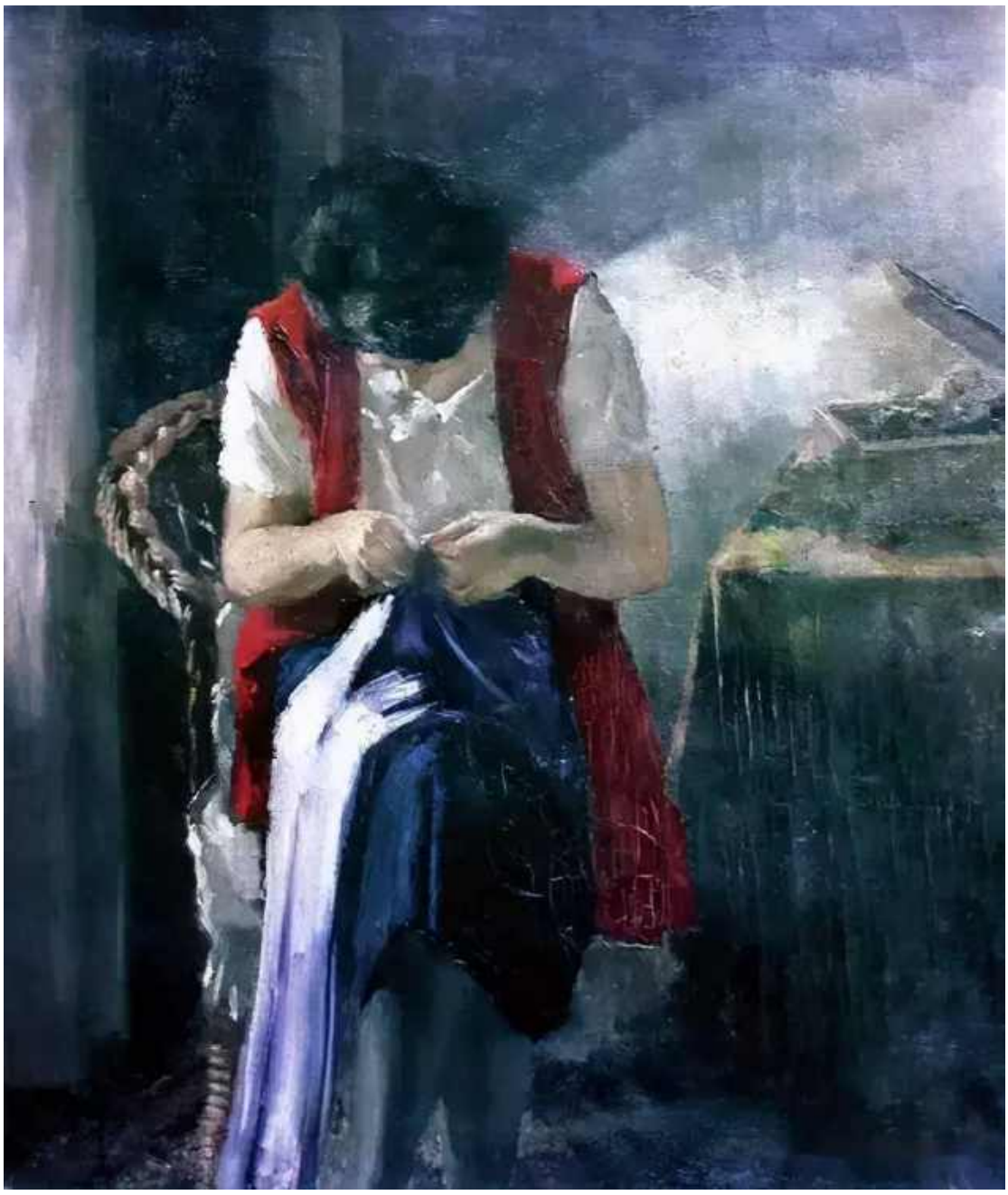
Илл. 26. Фэн Фасы. «Крестьянская девушка с плетеной корзиной». 74 x 49.7 см. Холст, масло. 1955 г. Частная коллекция.
53. 挎柳条筐的农家女 冯法祀 帆布油画 74cm×49.7cm 1955 年 私人收藏



Илл. 27. Фэн Фасы. «Пожилой крестьянин». 26.2 x 18.6 см. Холст, масло. 1963 г. Частная коллекция.
54. 光头老农 冯法祀 帆布油画 26.2cm×18.6cm 1963 年 私人收藏



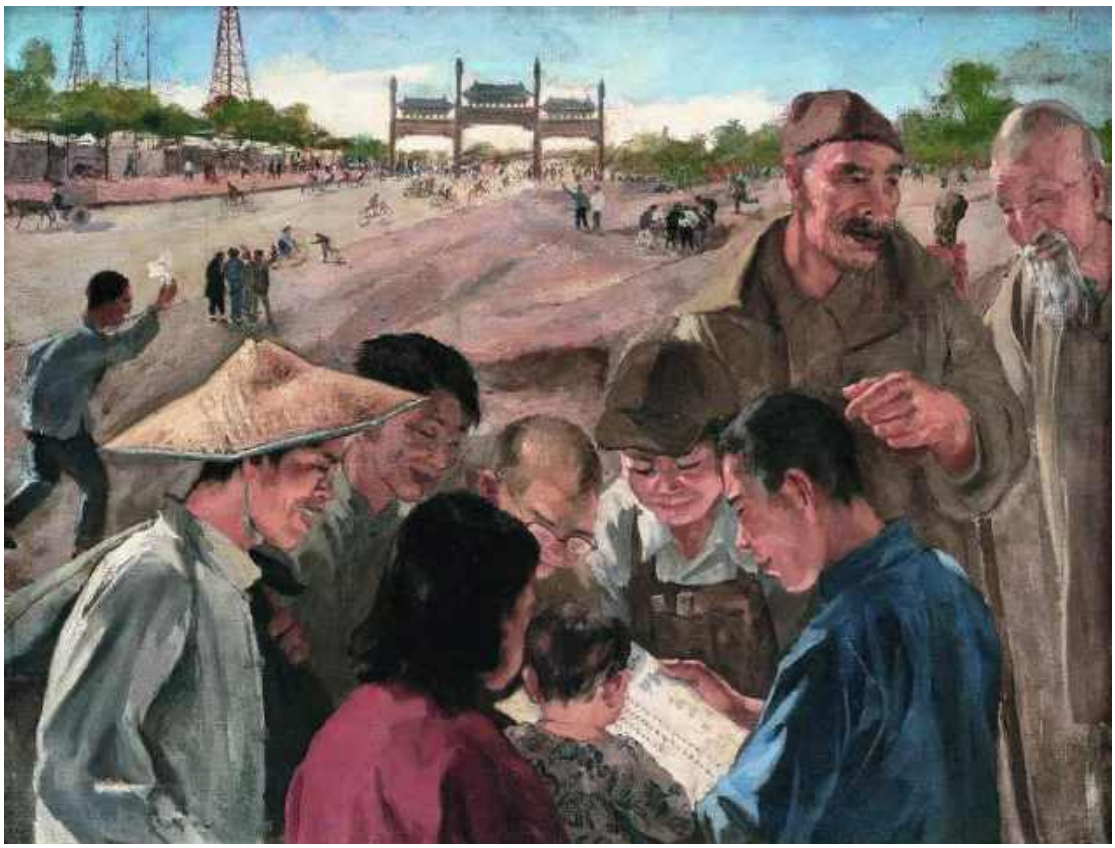
Илл. 28. У Цзожэнь. «Портрет Ци Байши». 90 x 40.5 см. Холст, масло. 1954 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
55. 齐白石像 吴作人 帆布油画 90×40.5cm 1954 年 现藏于中国美术馆 北京



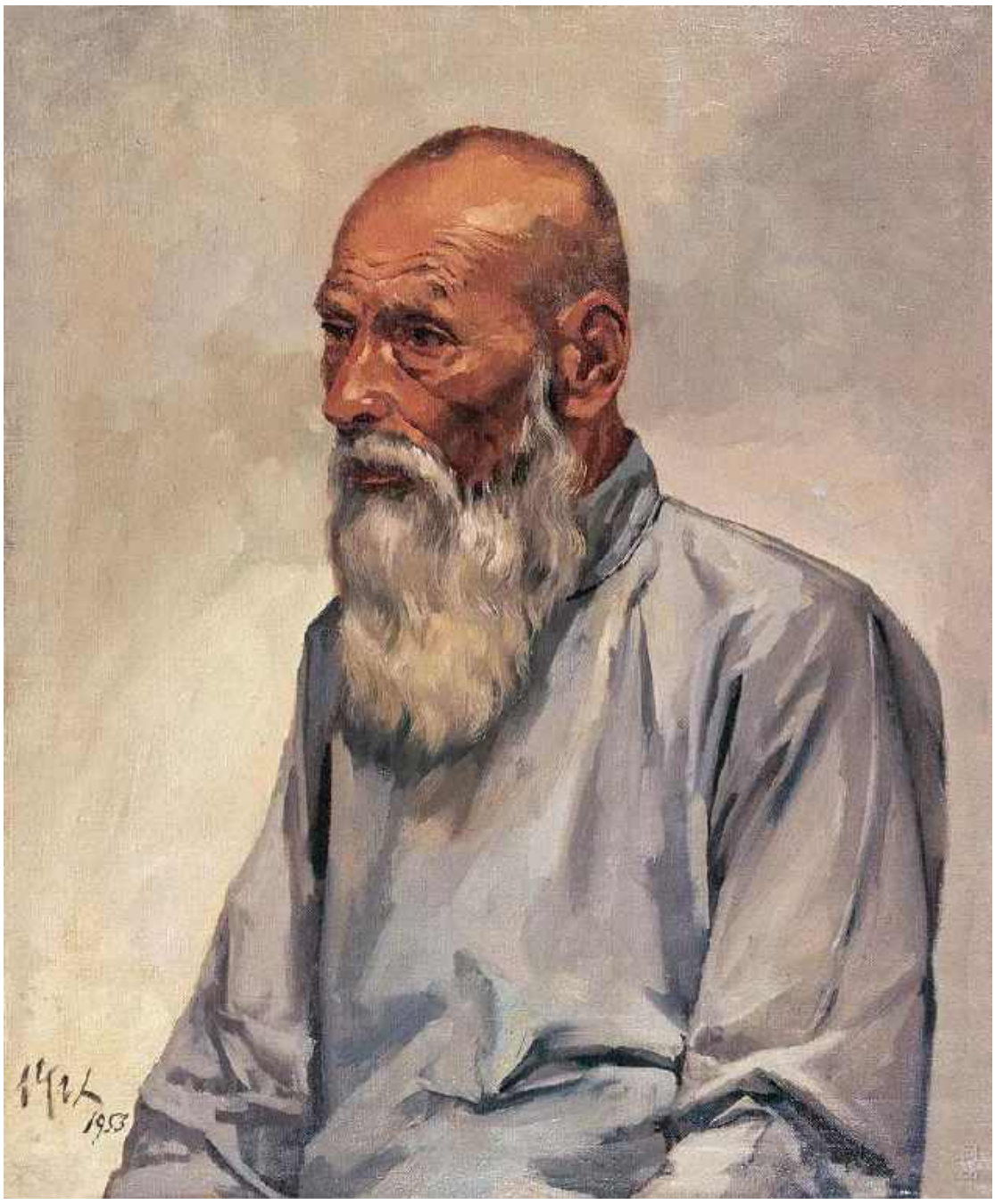
Илл. 29. У Цзожэнь. «Шов». 69 x 60 см. Холст, масло. 1933 г. Частная коллекция.
29. 缝 吴作人 帆布油画 69cm×60cm 1933 年 私人收藏



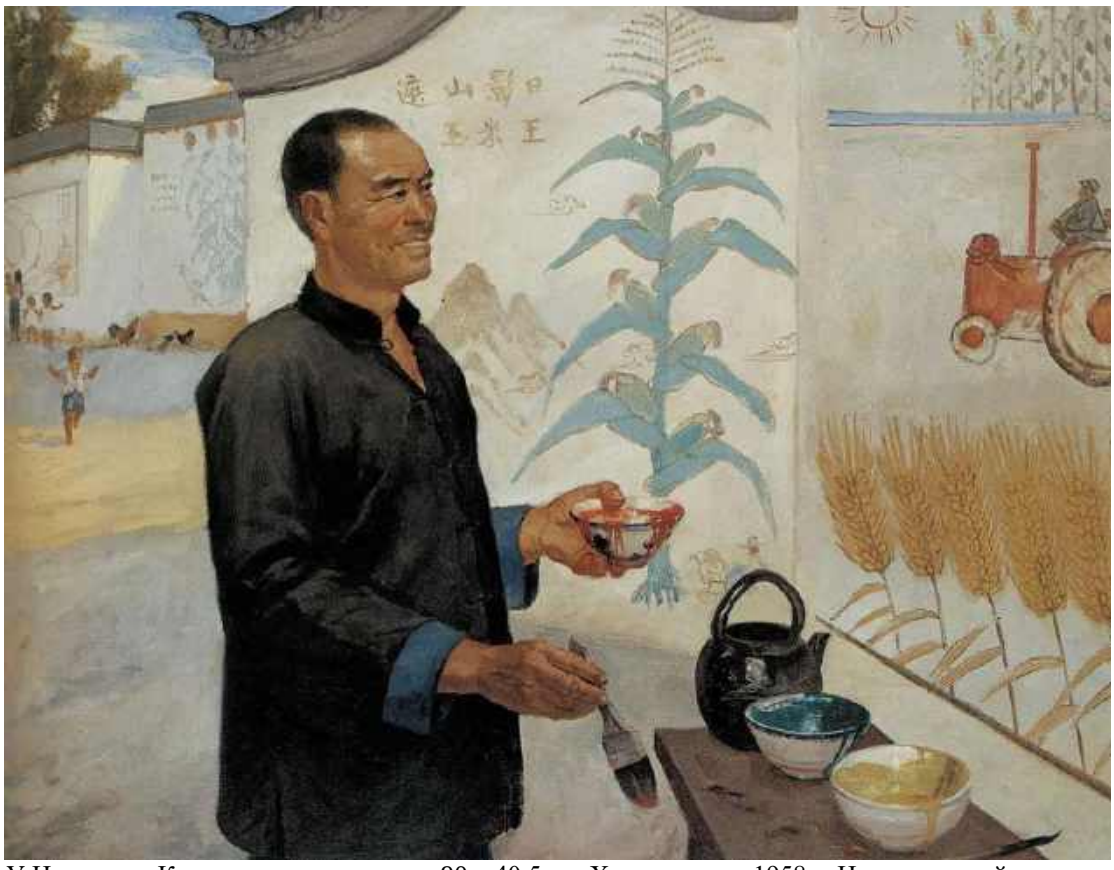
Илл. 30. У Цзожэнь. «Портрет Сяо Шуфан». 73 x 60.5 см. Холст, масло. 1948 г. Частная коллекция.
30. 萧淑芳像 吴作人 帆布油画 73cm×60.5cm 1948 年 私人收藏



Илл. 31. У Цзожэнь. «Экстренный выпуск об освобождении Нанкина». 89 x 116 см. Холст, масло. 1949 г. Художественный музей Тайканга, Пекин. Китай.
31. 解放南京号外 吴作人 帆布油画 89cm×116cm 1949 年 现藏于泰康美术馆 北京



Илл. 32. У Цзожэнь. «Портрет старика». 70.5 x 58 см. Холст, масло. 1953 г. Частная коллекция.
32. 老人像 吴作人 帆布油画 70.5cm×58cm 1953 年 私人收藏



Илл. 33. У Цзожэнь. «Крестьянин-художник». 90 x 40.5 см. Холст, масло. 1958 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.

291. 农民画家 吴作人 帆布油画 90cm×40.5cm 1958 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 34. Дун Сивэнь. «Рождение нации». 230 x 405 см. Холст, масло. 1952-1953 гг. Национальный музей Китая, Пекин. Китай.

292. 开国大典 董希文 帆布油画 230cm×405cm 1952-1953 年 现藏于中国国家博物馆 北京



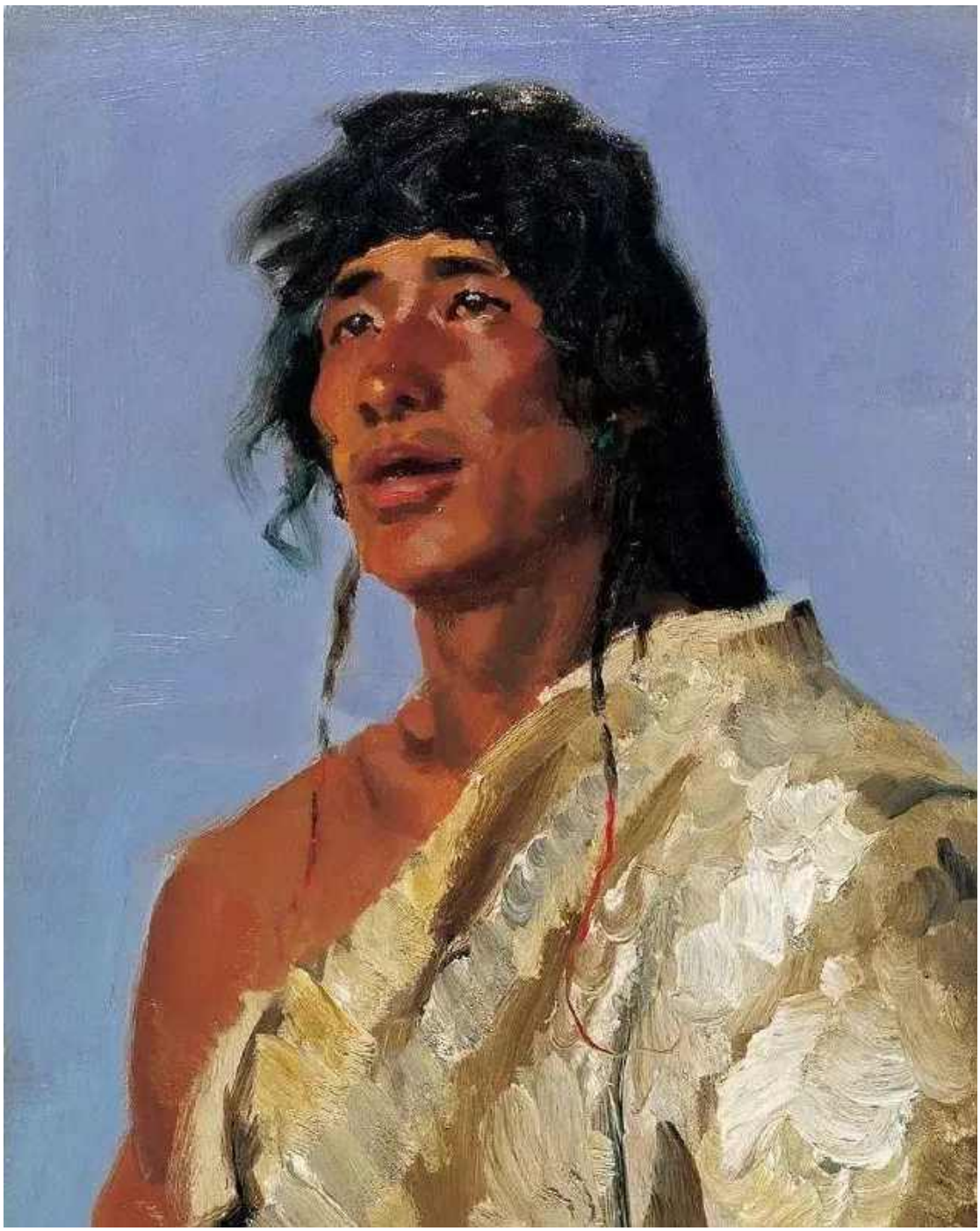
Илл. 35. Дун Сивэнь. «Прославленные на весь мир». 143.5 x 102.5 см. Холст, масло. 1953 г. Частная коллекция.
293. 无限风光 董希文 帆布油画 143.5cm×102.5cm 1953 年 私人收藏



Илл. 36. Дун Сивэнь. «Освобожденный раб». 53 x 40 см. Деревянная доска, масло. 1961 г. Частная коллекция.
294. 翻身农奴 董希文 木板油画 53cm×40cm 1961 年 私人收藏



Илл. 37. Дун Сивэнь. «Деревенская девушка». 53 x 40 см. Деревянная доска, масло. 1961 г. Частная коллекция.
295. 村姑 董希文 木板油画 53cm×40cm 1961 年 私人收藏



Илл. 38. Дун Сивэнь. «Горная песня». 53 x 40 см. Деревянная доска, масло. 1962 г. Частная коллекция.
296. 山歌 董希文 木板油画 53cm×40cm 1962 年 私人收藏



Илл. 39. Ли Тяньсян. «Советский старик». 99 x 78 см. Холст, масло. 1957 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.
297. 俄罗斯老人 李天祥 帆布油画 99cm×78cm 1957 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京



Илл. 40. Ли Тяньсян. «Русская девушка». 97.5 x 78 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.
298. 俄罗斯女青年 李天祥 帆布油画 97.5cm×78cm 1957 年 私人收藏



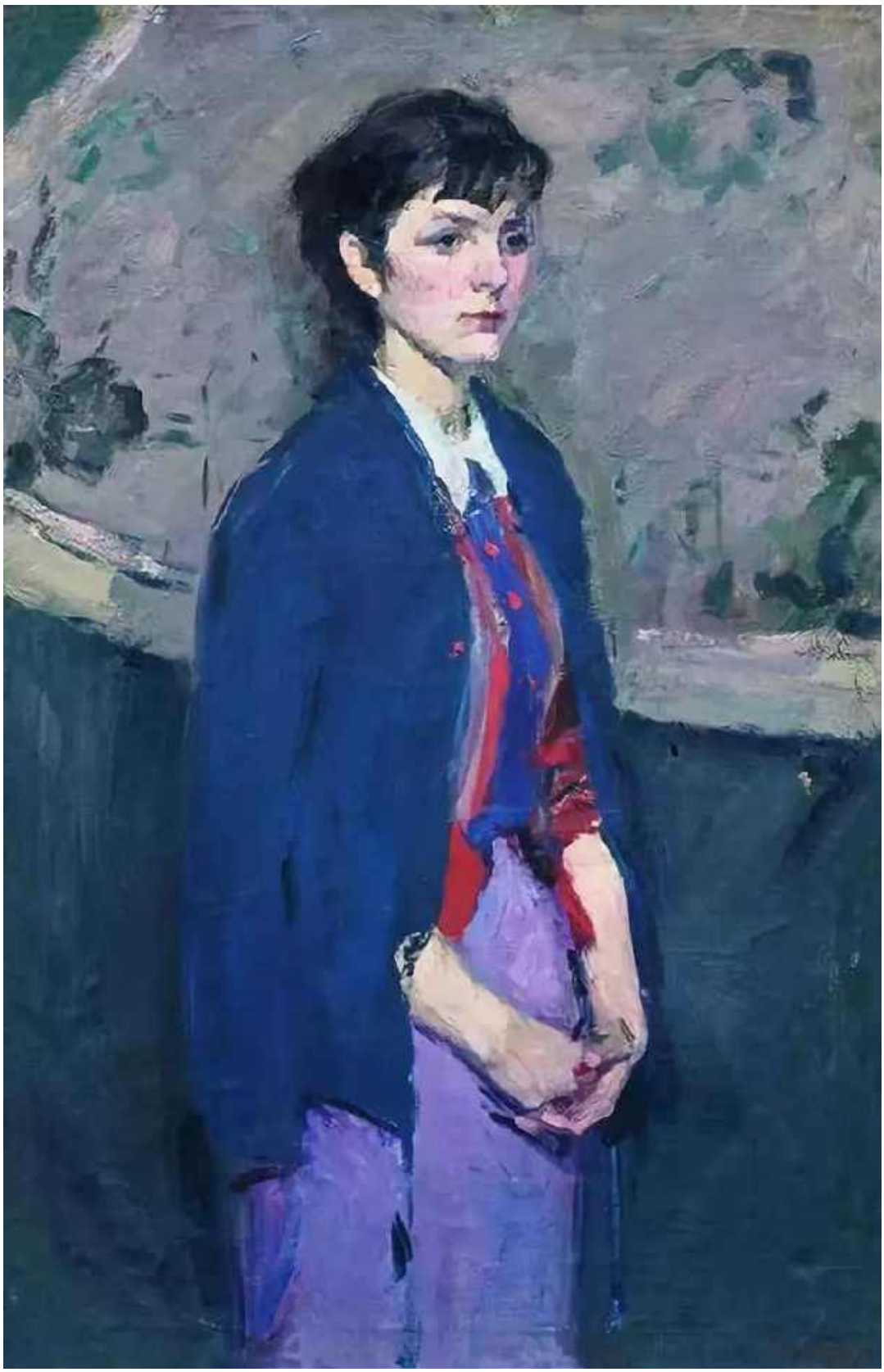
Илл. 41. Ли Тяньсян. «Студентка». 90 x 97 см. Холст, масло. 1958 г. Частная коллекция.
299. 大学生 李天祥 帆布油画 90cm×97cm 1958 年 私人收藏



Илл. 42. Ли Тяньсян. «Сельская девушка». 79 x 90 см. Холст, масло. 1958 г. Частная коллекция.
300. 农村女孩 李天祥 帆布油画 79cm×90cm 1958 年 私人收藏



Илл. 43. Лин Ган. «Под солнцем». 30 x 40 см. Холст, масло. 1956 г. Частная коллекция.
301. 阳光下 林岗 帆布油画 30cm×40cm 1956 年 私人收藏



Илл. 44. Лин Ган. «Стоящая женщина в синем». 106 x 68 см. Холст, масло. 1957 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.
302. 蓝衣女站像 林岗 帆布油画 106cm×68cm 1957 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京



Илл. 45. Лин Ган. «Русская женщина». 99 x 71.5 см. Холст, масло. 1958 г. Частная коллекция.
303. 俄罗斯妇人 林岗 帆布油画 99cm×71.5cm 1958 年 私人收藏



Илл. 46. Го Шаоган. «Старик с белой бородой». 44 x 34.5 см. Холст, масло. 1957 г. Художественный музей Академии изящных искусств Гуанчжоу, Гуандун, Китай.
304. 白须老人 郭绍纲 帆布油画 44cm×34.5cm 1957 年 现藏于广州美术学院美术馆 广东



Илл. 47. Го Шаоган. «Девушка в желтом». 98.5 x 67 см. Холст, масло. 1957 г. Художественный музей Академии изящных искусств Гуанчжоу, Гуандун, Китай.
305. **黄衣少女 郭**绍纲 **帆布油画** 98.5cm×67cm 1957 **年** 现**藏于广州美**术**学院美**术馆 **广**东



Илл. 48. Го Шаоган. «Женщина в ожерелье». 70 x 50 см. Холст, масло. 1959 г. Художественный музей Академии изящных искусств Гуанчжоу, Гуандун, Китай.
306. **戴珍珠的**妇**女 郭**绍纲 **帆布油画** 70cm×50cm 1959 **年** 现**藏于广州美**术**学院美**术馆 **广**东



Илл. 49. Го Шаоган. «Молодая женщина в красной шляпе». 91 x 66 см. Холст, масло. 1960 г. Художественный музей Академии изящных искусств Гуанчжоу, Гуандун, Китай.
307. 戴红帽的女青年 郭绍纲 帆布油画 91cm×66cm 1960 年 现藏于广州美术学院美术馆 广东



Илл. 50. Го Шаоган. «Групповой портрет любителей музыки». 133 x 100 см. Холст, масло. 1960 г. Художественный музей Академии изящных искусств Гуанчжоу, Гуандун, Китай.
308. 音乐爱好者群像 郭绍纲 帆布油画 133cm×100cm 1960 年 现藏于广州美术学院美术馆 广东



Илл. 51. Сяо Фэн. «Женщина в черном». 93 x 69 см. Холст, масло. 1955 г. Частная коллекция.
309. **黑衣女子 肖锋 帆布油画** 93cm×69cm 1955 **年 私人收藏**



Илл. 52. Сяо Фэн. «Под сенью». 70 x 52 см. Холст, масло. 1956 г. Частная коллекция.
310. 树荫下 肖锋 帆布油画 70cm×52cm 1956 年 私人收藏



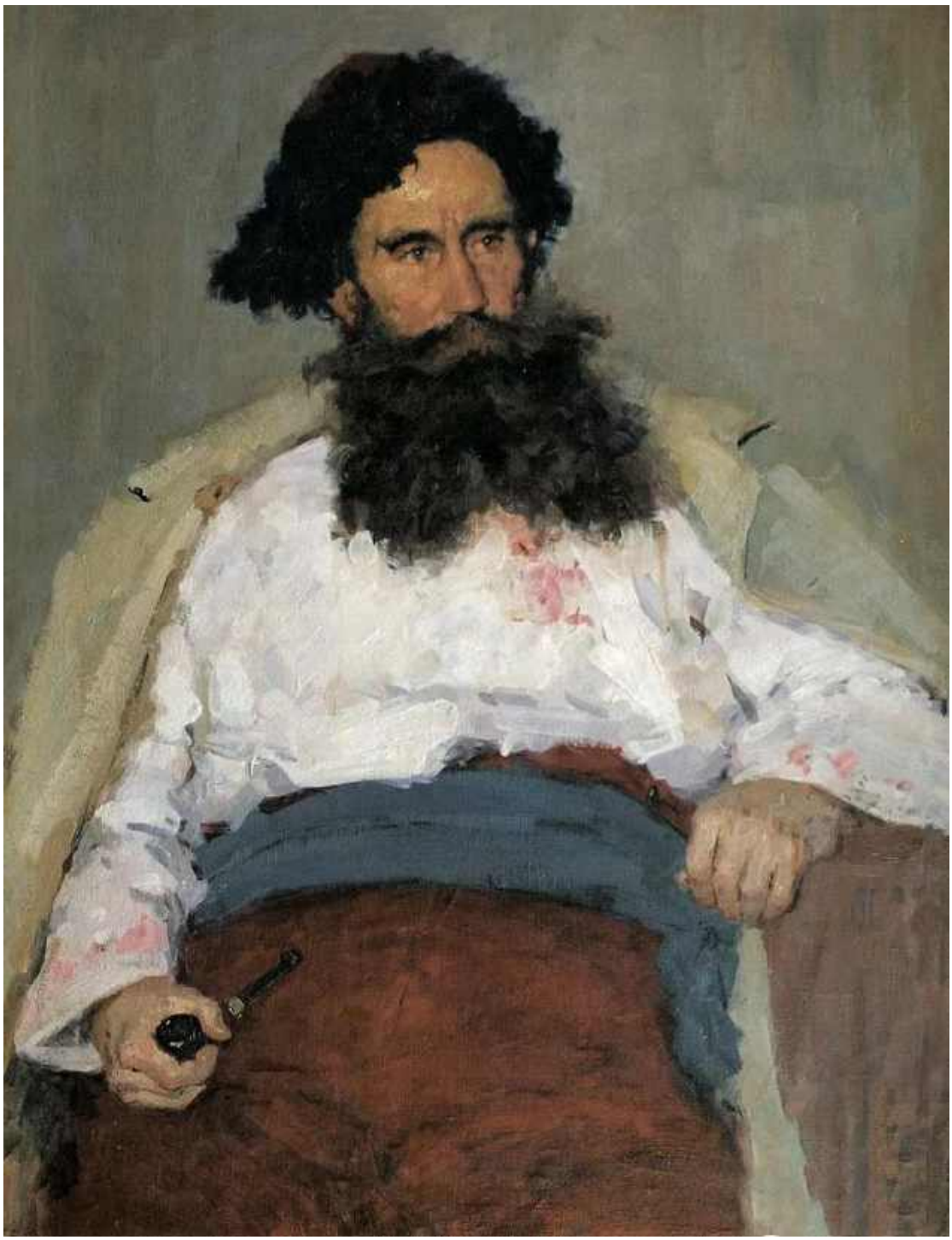
Илл. 53. Сяо Фэн. «Тётя Вани». 89.5 x 115.5 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.
311. 娃娜大婶 肖锋 帆布油画 89.5cm × 115.5cm 1957 年 私人收藏



Илл. 54. Сяо Фэн. «Украинка». 72 x 52 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.
312. 乌克兰姑娘 肖锋 帆布油画 72cm×52cm 1957 年 私人收藏



Илл. 55. Сяо Фэн. «Нина». 120 x 93 см. Холст, масло. 1958 г. Частная коллекция.
313. **尼娜 肖锋 帆布油画** 120cm×93cm 1958 **年 私人收藏**



Илл. 56. Ло Гунлю. «Казак». 104 x 78 см. Холст, масло. 1957 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
314. 哥萨克人 罗工柳 帆布油画 104cm×78cm 1957 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 57. Ло Гунлю. «Зима». 32 x 24 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.
315. 冬天 罗工柳 帆布油画 32cm×24cm 1957 年 私人收藏



Илл. 58. Ло Гунлю. «Цыганка». 50 x 60 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.
316. 吉普赛妇女 罗工柳 帆布油画 50cm×60cm 1957 年 私人收藏



Илл. 59. Ло Гунлю. «Старик и керамика». 50 x 70 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.
317. 老人与陶器 罗工柳 帆布油画 50cm×70cm 1957 年 私人收藏



Илл. 60. Ло Гунлю. «Девушка». 50 x 70 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.
318. 少女 罗工柳 帆布油画 50cm×70cm 1957 年 私人收藏



Илл. 61. Цюань Шаньши. «Портрет студентки». 105 x 67 см. Холст, масло. 1956 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.
319. **女大半身像 全山石 帆布油画** 105cm×67cm 1956 **年** 现**藏于中央美**术**学院美**术馆 **北京**



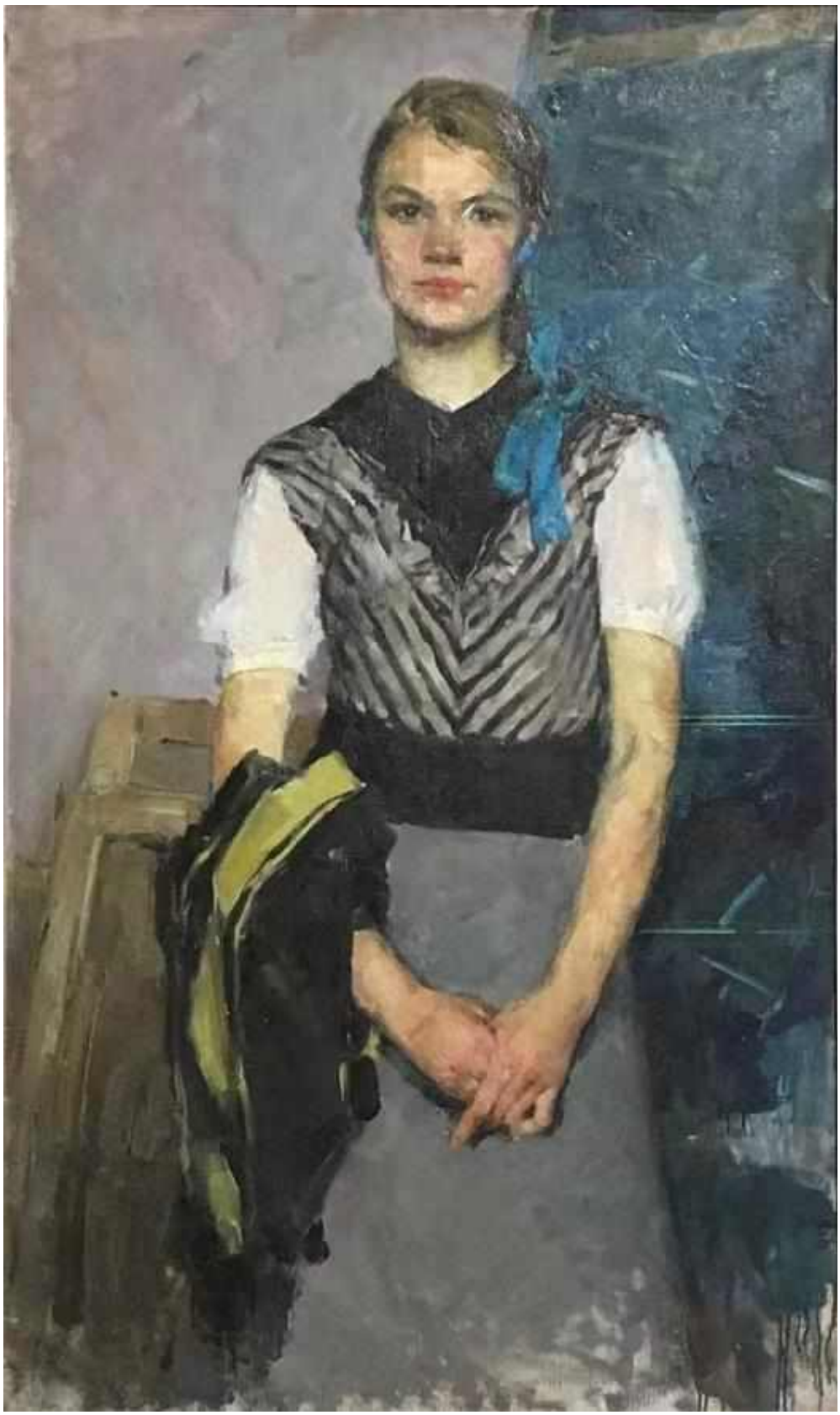
Илл. 62. Цюань Шаньши. «Женщина в красной жилетке». 97 x 69 см. Холст, масло. 1956 г. Частная коллекция.
320. 穿红背心的妇女 全山石 帆布油画 97cm×69cm 1956 年 私人收藏



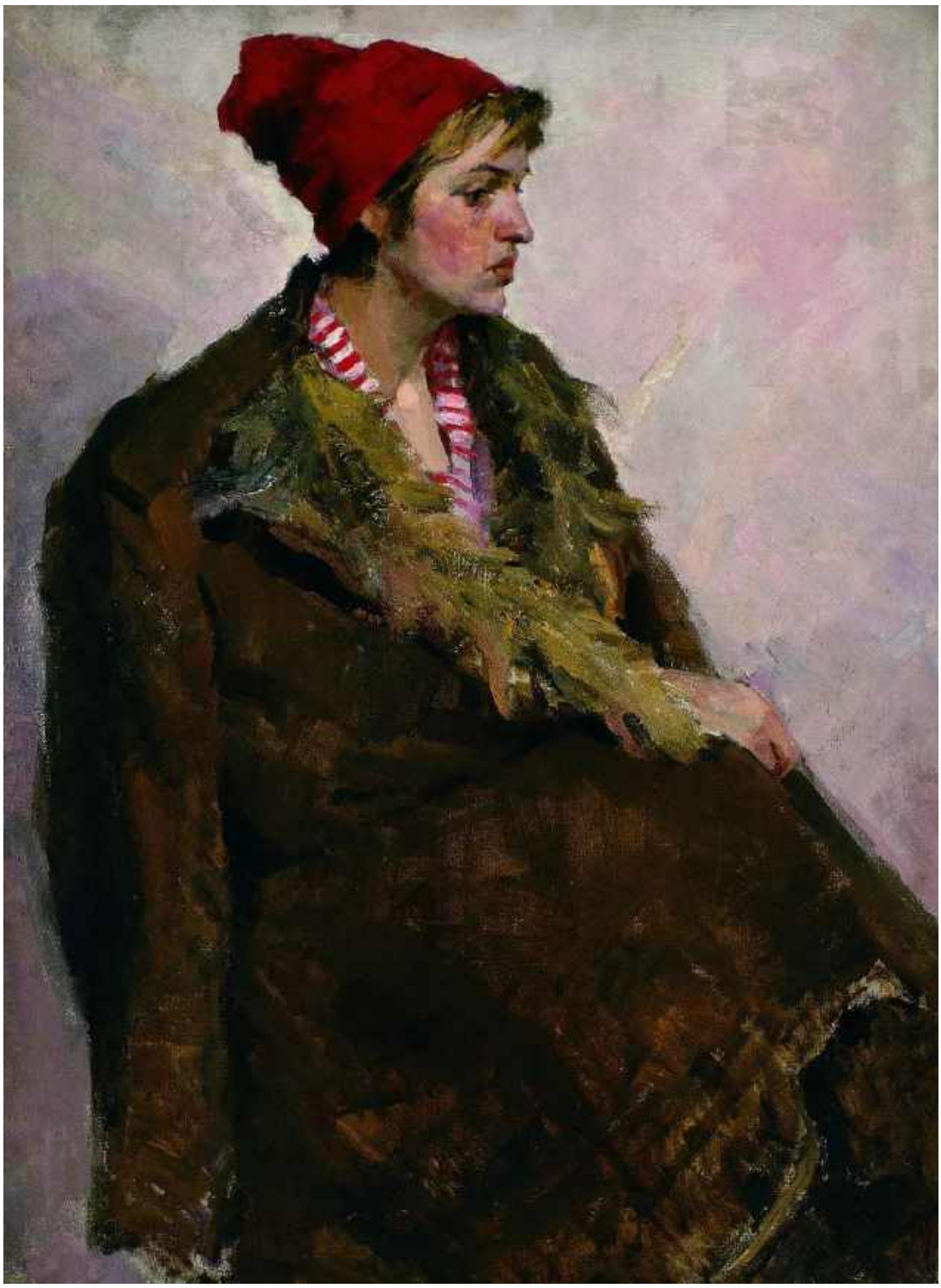
Илл. 63. Цюань Шаньши. «Женщина в мехах». 85 x 80 см. Холст, масло. 1956 г. Частная коллекция.
321. 穿皮毛的妇女 全山石 帆布油画 85cm×80cm 1956 年 私人收藏



Илл. 64. Цюань Шаньши. «Девушка в фиолетовом платье». 83 x 79 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.
322. 穿紫裙的姑娘 全山石 帆布油画 83cm×79cm 1957 年 私人收藏



Илл. 65. Цюань Шаньши. «Студентка». 125 x 75 см. Холст, масло. 1958 год. Частная коллекция.
323. 女大学生 全山石 帆布油画 125cm×75cm 1958 年 私人收藏



Илл. 66. Дэн Шу. «Русская девушка». 70 x 90 см. Холст, масло. 1958 г. Частная коллекция.
324. **俄罗斯姑娘** 邓澍 **帆布油画** 60cm × 80cm 1958 **年 私人收藏**



Илл. 67. Дэн Шу. «Женский портрет». 125 x 75 см. Холст, масло. 1958 г. Частная коллекция.
325. 女人像 邓澍 帆布油画 125cm×75cm 1958 年 私人收藏



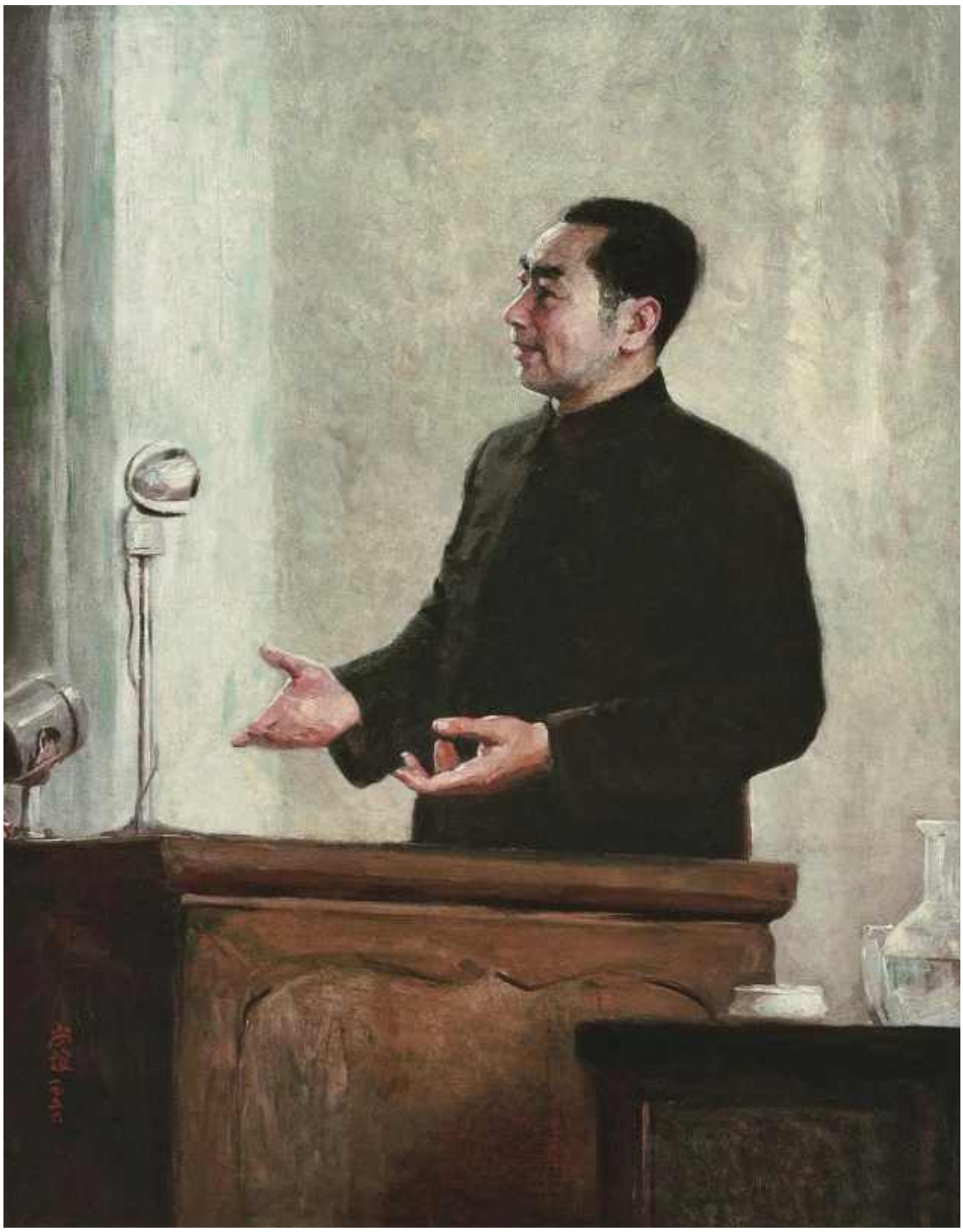
Илл. 68. Дэн Шу. «Мать и дочь». 167 x 92 см. Холст, масло. 1959 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.
326. 母与子 邓澍 帆布油画 167cm×92cm 1959 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京



Илл. 69. А. М. Герасимов. «Саша Тракторист». Холст, масло. 56 x 45 см. 1954 г. ГТГ.
327. 萨沙· 拖拉机手 康斯坦丁· 梅福迪耶维奇· 马克西莫夫 帆布油画 56cm×45cm 1954 年 特列季亚科夫画廊 莫斯科



Илл. 70. А..М. Герасимов. «Портрет Ци Байши». Холст, масло. Размеры неизвестны. 1957 г. Частная коллекция.
328. 齐白石肖像 康斯坦丁· 梅福迪耶维奇· 马克西莫夫 帆布油画 尺寸不详 1957 年 私人收藏



Илл. 71. Цзинь Шаньи. «На мирной трибуне». Холст, масло. 112.5 x 86.5 см. 1956 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин.
329. 和平的讲台上 靳尚谊 帆布油画 112.5cm×86.5cm 1956 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 72. Цзинь Шаньи. «Председатель Мао на декабрьском совещании». Холст, масло. 160 x 135 см. 1961 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин.
330. 毛主席在十二月会议上 靳尚谊 帆布油画 160cm×135cm 1961 年 现藏于中国国家博物馆 北京



Илл. 73. Хоу Иминь. «Молодые подпольщики». 210 x 176 см. Холст, масло. 1957 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.
331. 青年地下工作者 侯一民 帆布油画 210cm×176cm 1957 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京



Илл. 74. Цинь Чжэн. «Дом». 165 x1 40 см. Холст, масло. 1957 г. Коллекция автора.
332. 家 秦征 帆布油画 165cm×140cm 1957 年 作者收藏



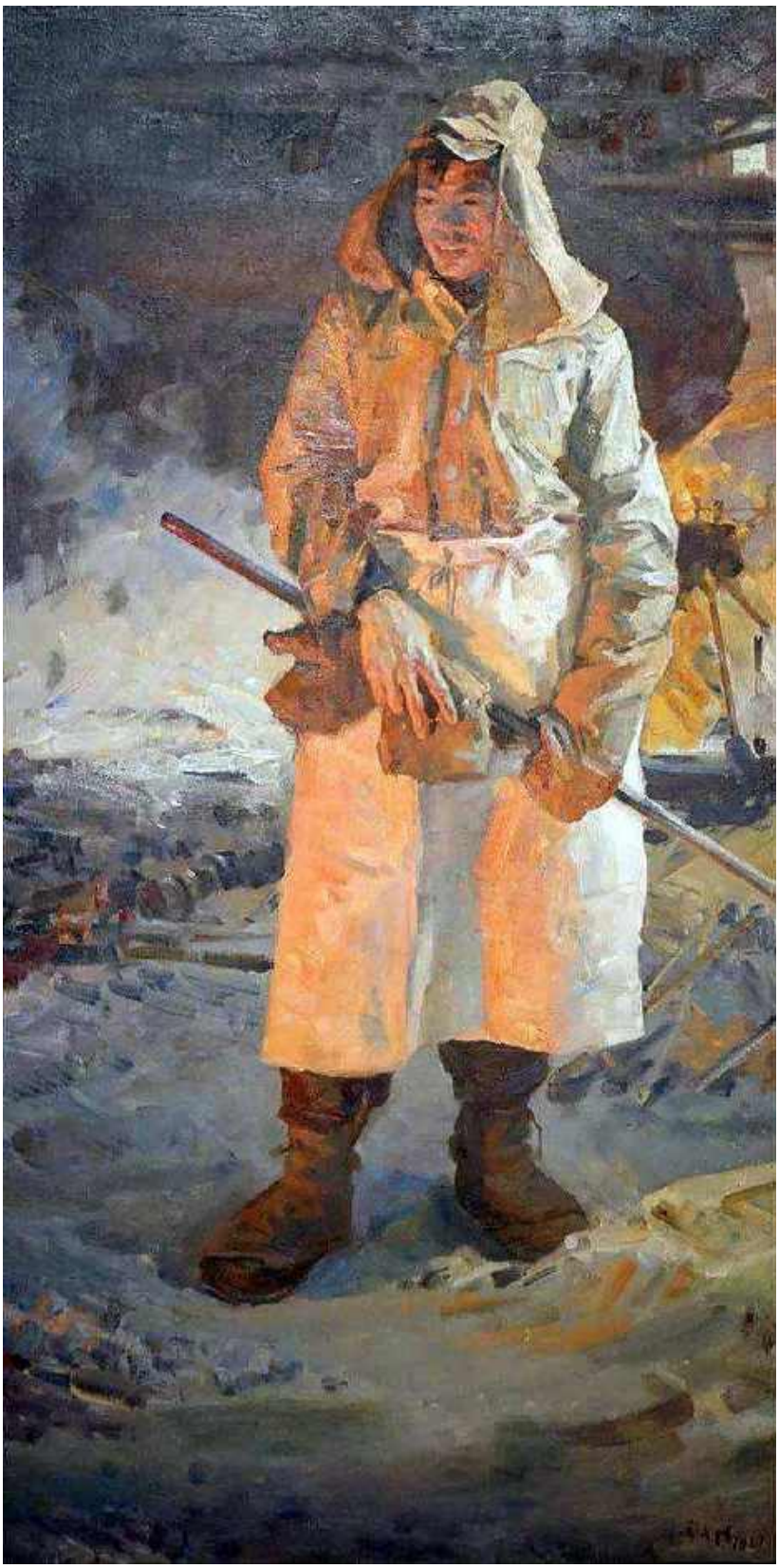
Илл. 75. Фэн Фасы. «Письмо с Родины». 114 x 75 см. Холст, масло. 1956 г. Частная коллекция.
333. 祖国来信 冯法祀 帆布油画 114cm×75cm 1956 年 私人收藏



Илл. 76. Хэ Кундэ. «Письмо с Родины». 200 x 146 см. Холст, масло. 1956 г. Частная коллекция.
334. 祖国来信 何孔德 帆布油画 200cm×146cm 1956 年 私人收藏



Илл. 77. Лу Гоин. «Женщина на земле». 103 x 139 см. Холст, масло. 1957 г. Частная коллекция.
335. **女社员下地** 陆**国英 帆布油画** 103cm×139cm 1957 **年 私人收藏**

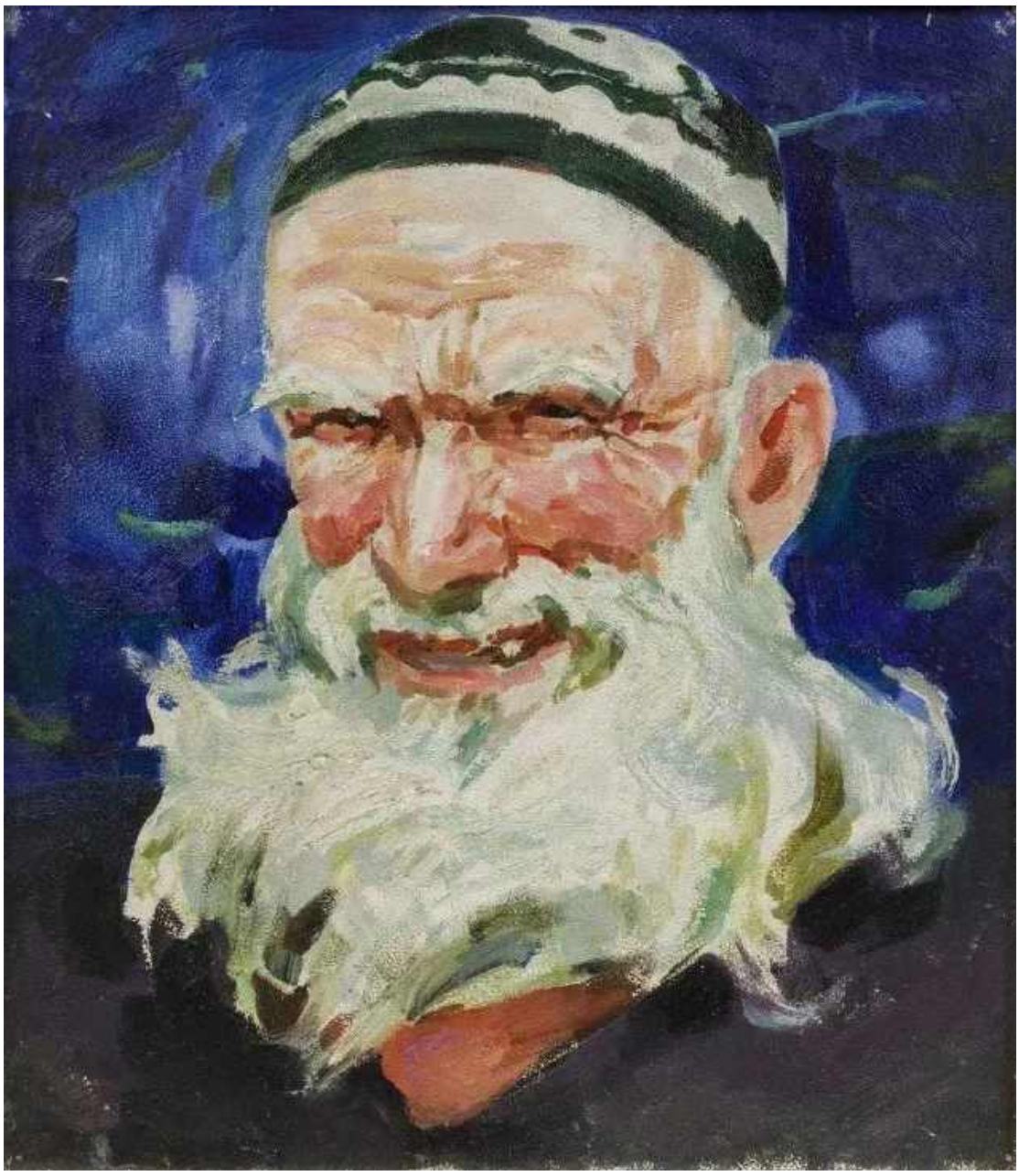


Илл. 78. Юй Юньцзе. «Сталевар». 144 x 72 см. Холст, масло. 1957 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.
336. 炼钢**工人** 俞**云**阶 **帆布油画** 144×72cm 1957 **年** 现**藏于中央美**术**学院美**术馆 **北京**



Илл. 79. Чжан Цзяньцзюнь. «Пять героев горы Ланъя». Холст, масло. 185 x 203 см. Национальный музей Китая, Пекин, Китай.

337. 狼牙山五壮士 詹建俊 帆布油画 185cm×203cm 1959 年 现藏于中国国家博物馆 北京



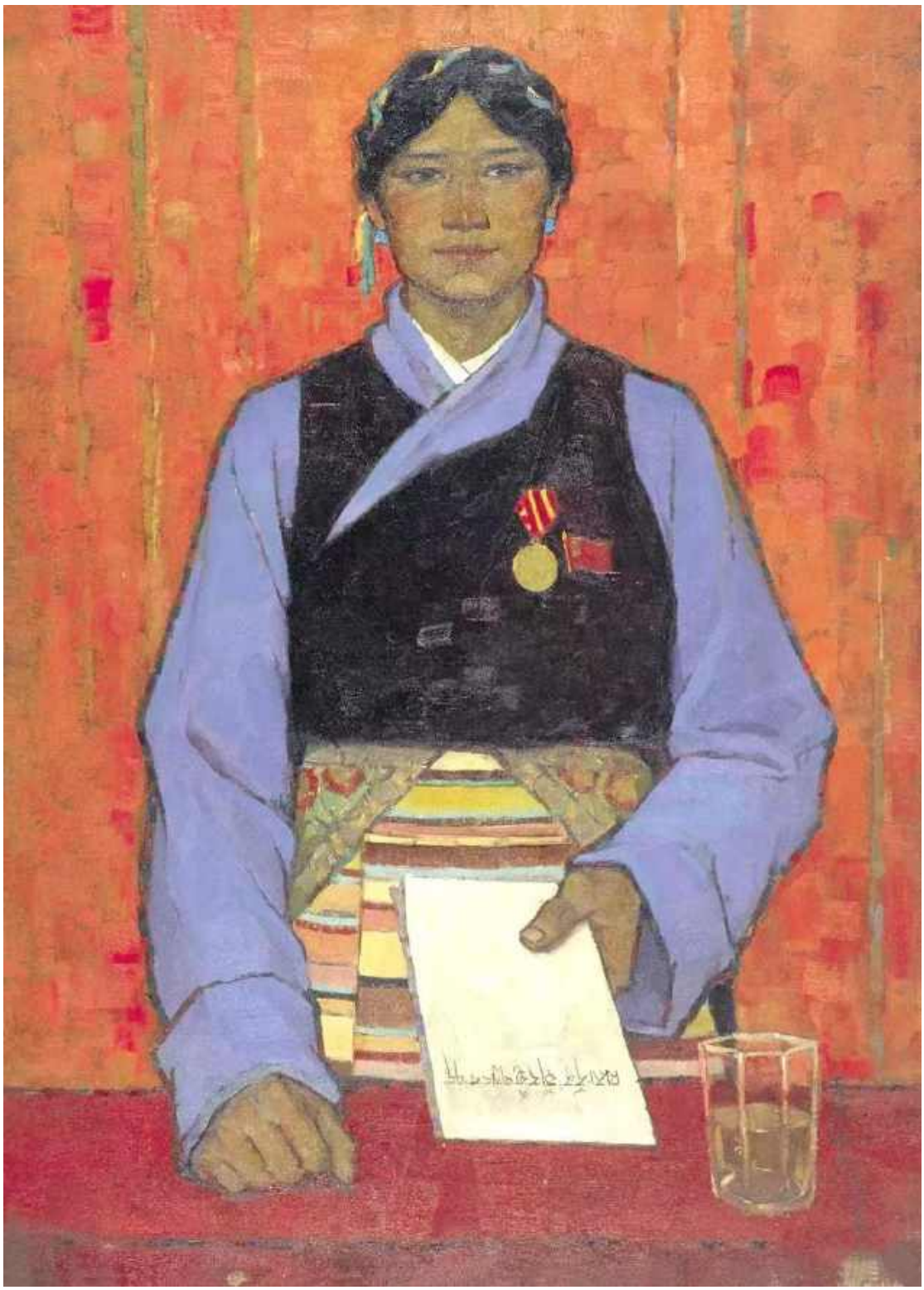
Илл. 80. Чжань Цзяньцзюнь. «Радостно сияет лицо». 45 x 39.5 см. Бумага, масло. 1960 г. Частная коллекция.
338. 满面春风 詹建俊 纸本油画 45cm×39.5cm 1960 年 私人收藏



Илл. 81. Чжань Цзяньцзюнь. «Девушка с красным ожерельем». 54 x 39.3 см. Бумага, масло. 1961 г. Частная коллекция.
339. 戴红项链的少女 詹建俊 纸本油画 54cm×39.3cm 1961 年 私人收藏



Илл. 82. Чжань Цзяньцзюнь. «Синьцзянская девушка». 77.5 x 57 см. Холст, масло. 1961 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин.
340. **新疆少女 詹建俊** 纸**本油画** 77.5cm×57cm 1961 **年** 现**藏于中国美**术馆 **北京**



Илл. 83. Чжао Юпин. «Женский комитет на съезде». 105 x 75 см. Холст, масло. 1962 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин.
341. 代表会上的妇女委员 赵友萍 帆布油画 105cm×75cm 1962 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 84. Ван Ся. «Девушка на острове». 173 x 84 см. Холст, масло. 1961 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин.
342. 海岛姑娘 王霞 帆布油画 173cm×84cm 1961 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 85. Вэнь Бао. «Четыре девушки». 110 x 202 см. Холст, масло. 1962 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин.
343. 四个姑娘温葆 帆布油画 110cm×202cm 1962 年 现藏于中国美术馆 北京



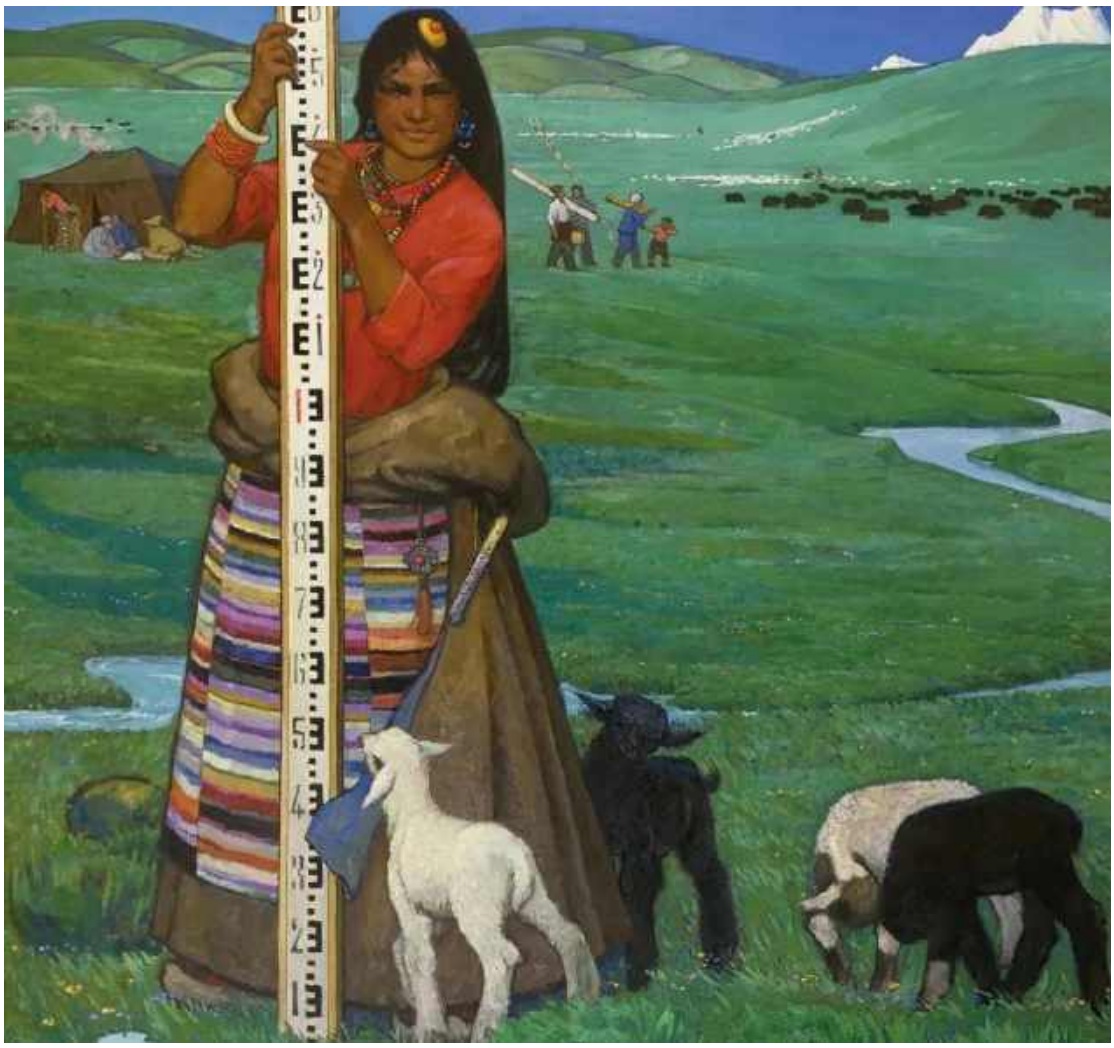
Илл. 86. Юнь Цицан. «Пропагандист Красной Армии». 110 x 75 см. Холст, масло. 1962 г. Художественный музей Академии изящных искусств Гуанчжоу, Гуандун, Китай.
344. 红军宣传员 恽圻苍 帆布油画 110cmx75cm 1962 年 现藏于广州美术学院美术馆 广东



Илл. 87. Хэ Кундэ. «Перед атакой». 140 x 200 см. Холст, масло. 1963 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
345. 出击之前 何孔德 帆布油画 140cm×200cm 1963 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 88. Чжу Найчжэн. «Золотой сезон». 156 × 162 см. Холст, масло. 1962-1963 гг. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
346. 金色的季节 朱乃正 帆布油画 156cm×162cm 1962-1963 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 89. Ли Хуацзи. «Принцесса Вэньчэн». 180 x 360 см. Холст, масло. 1963 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
347. 文成公主（2000 年复制）李化吉 帆布油画 180cm×360cm 1963 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 90. Цай Лян. «Сын бедного крестьянина». 194 х 165 см. Холст, масло. 1964 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
348. 贫农的儿子 蔡亮 帆布油画 194×165cm 1964 年 现藏于中国美术馆 北京

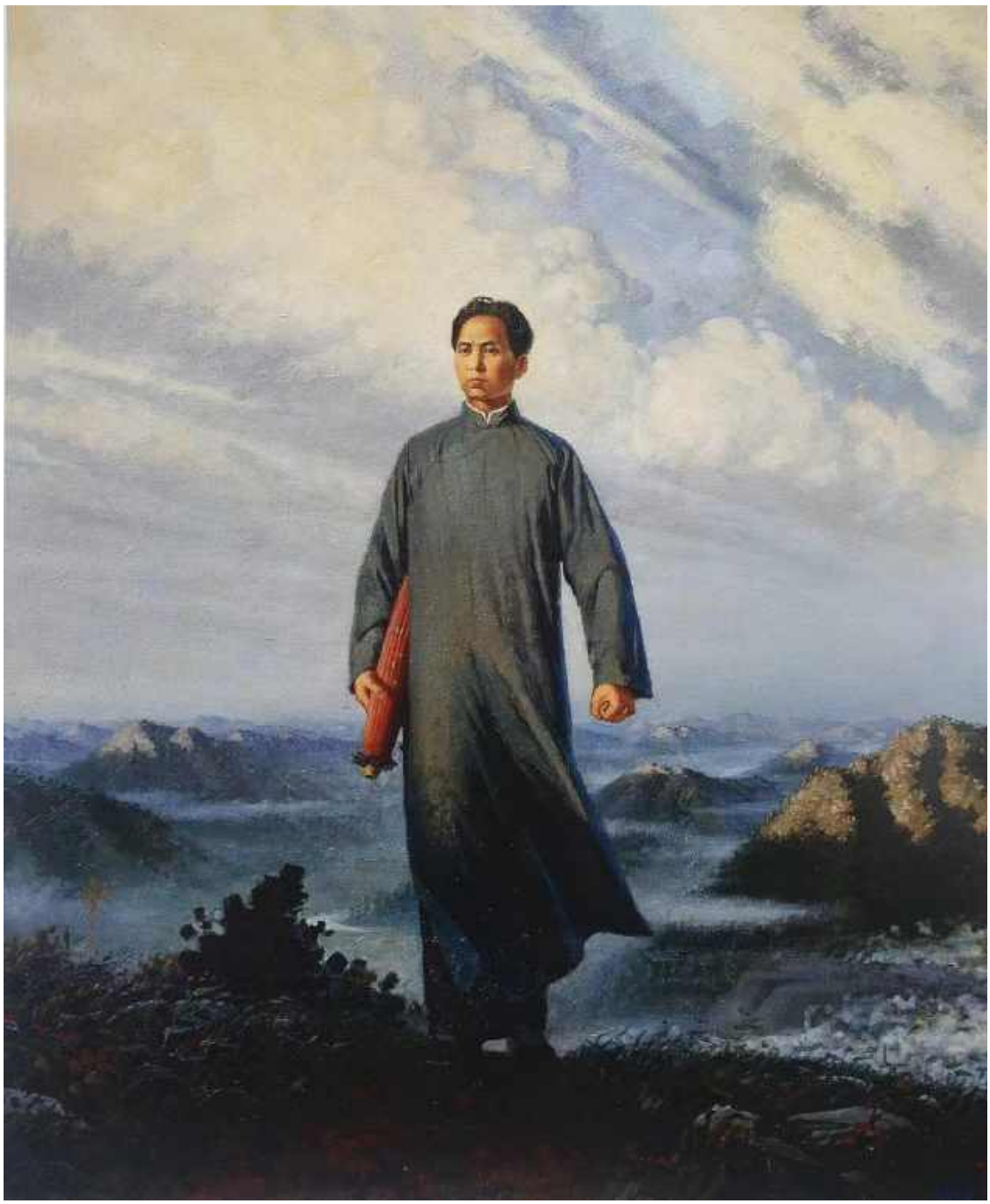


Илл. 91. Сунь Цзыси. «Перед Тяньаньмэнь». 153 x 294 см. Холст, масло. 1964 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

349. 天安门前 孙滋溪 帆布油画 153cm×294cm 1964 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 92. Чжан Динчжао (Сотрудничество с Цинь Даху). «Взросление в бою». 138 x 130 см. Холст, масло. 1964 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
350. 战斗中成长 张定钊（与秦大虎合作）帆布油画 138cm×130cm 1964 年 现藏于中国美术馆 北京

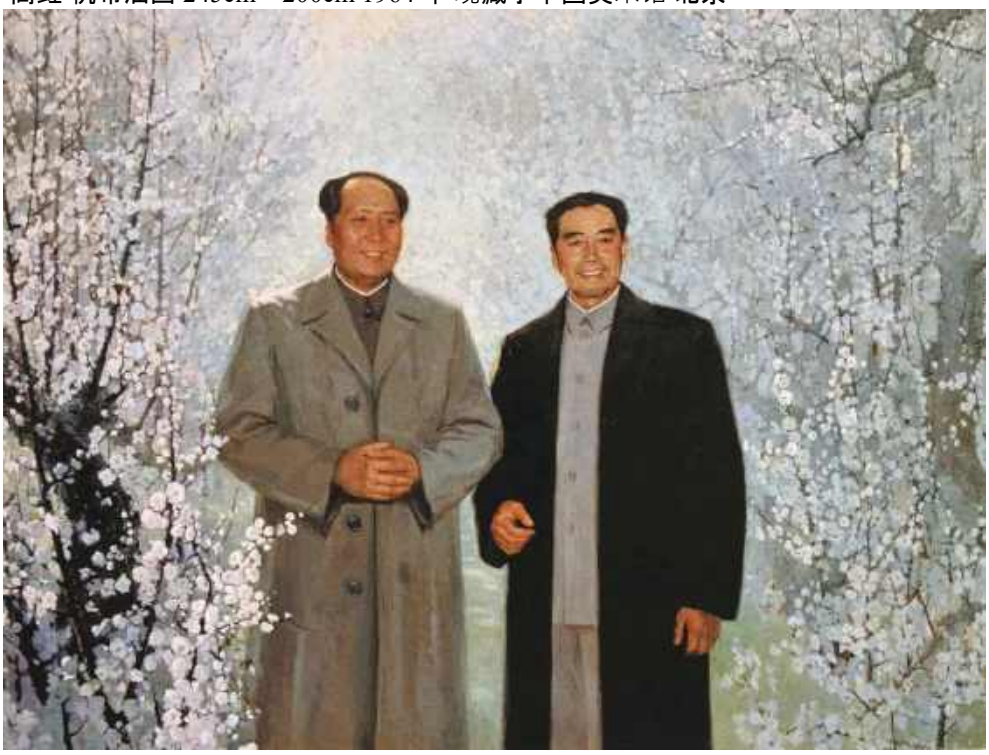


Илл. 93. Лю Чуньхуа. «Председатель Мао едет в Аньюань». 170 x 220 см. Холст, масло. 1967 г. Частная коллекция.
351. 毛主席去安源 刘春华 帆布油画 170cm×220cm 1967 年 私人收藏



Илл. 94. Гао Хун. «Накануне решающей битвы». 245 x 200 см. Холст, масло. 1964 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

352. 决战前夕 高虹 帆布油画 245cm×200cm 1964 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 95. Ли Тяньсян и Чжао Юпин. «Когда цветут горные цветы». 170 x 220 см. Холст, масло. 1967 г. Частная коллекция.

353. 山花烂漫时 李天祥 赵友萍 帆布油画 170cm×220cm 1967 年 私人收藏



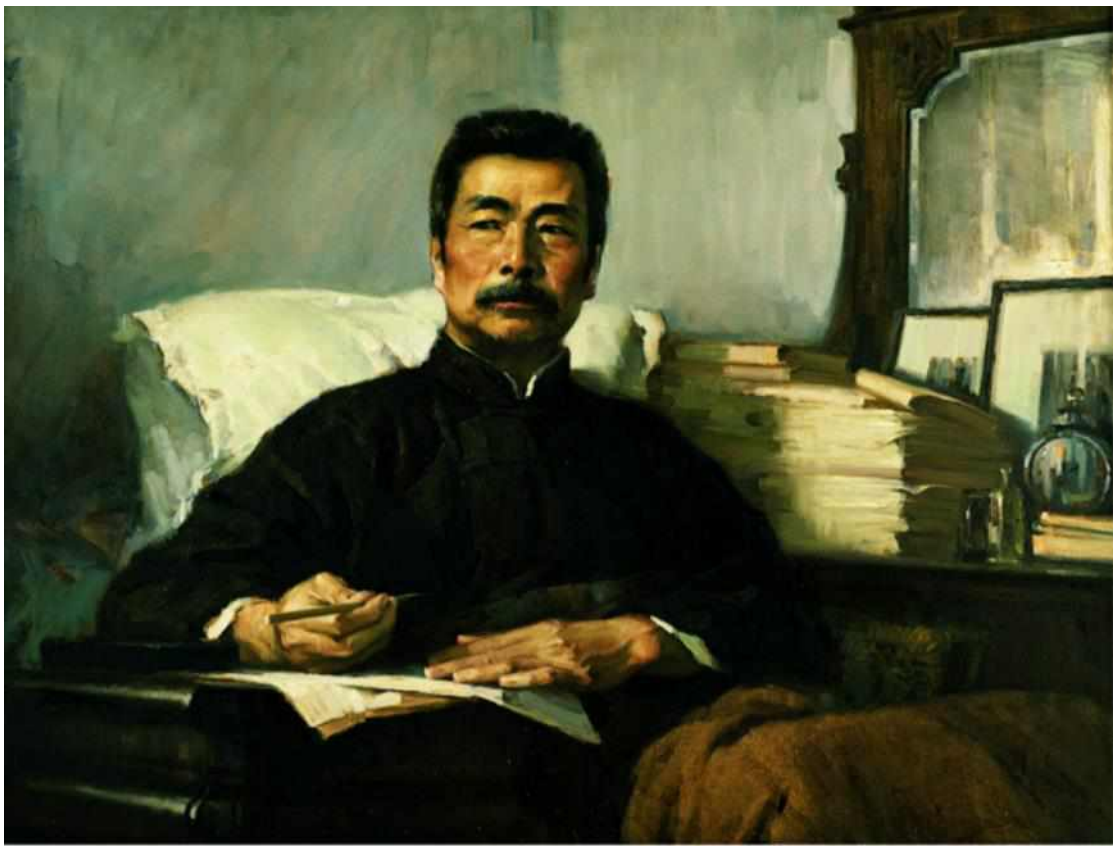
Илл. 96. Ван Шикуо. «Переезд в Северную Шэньси». 66 x 111 см. Холст, масло. 1972-1973 гг. Частная коллекция.
354. 转战陕北 王式廓 帆布油画 66cmx111cm 1972-1973 年 私人收藏



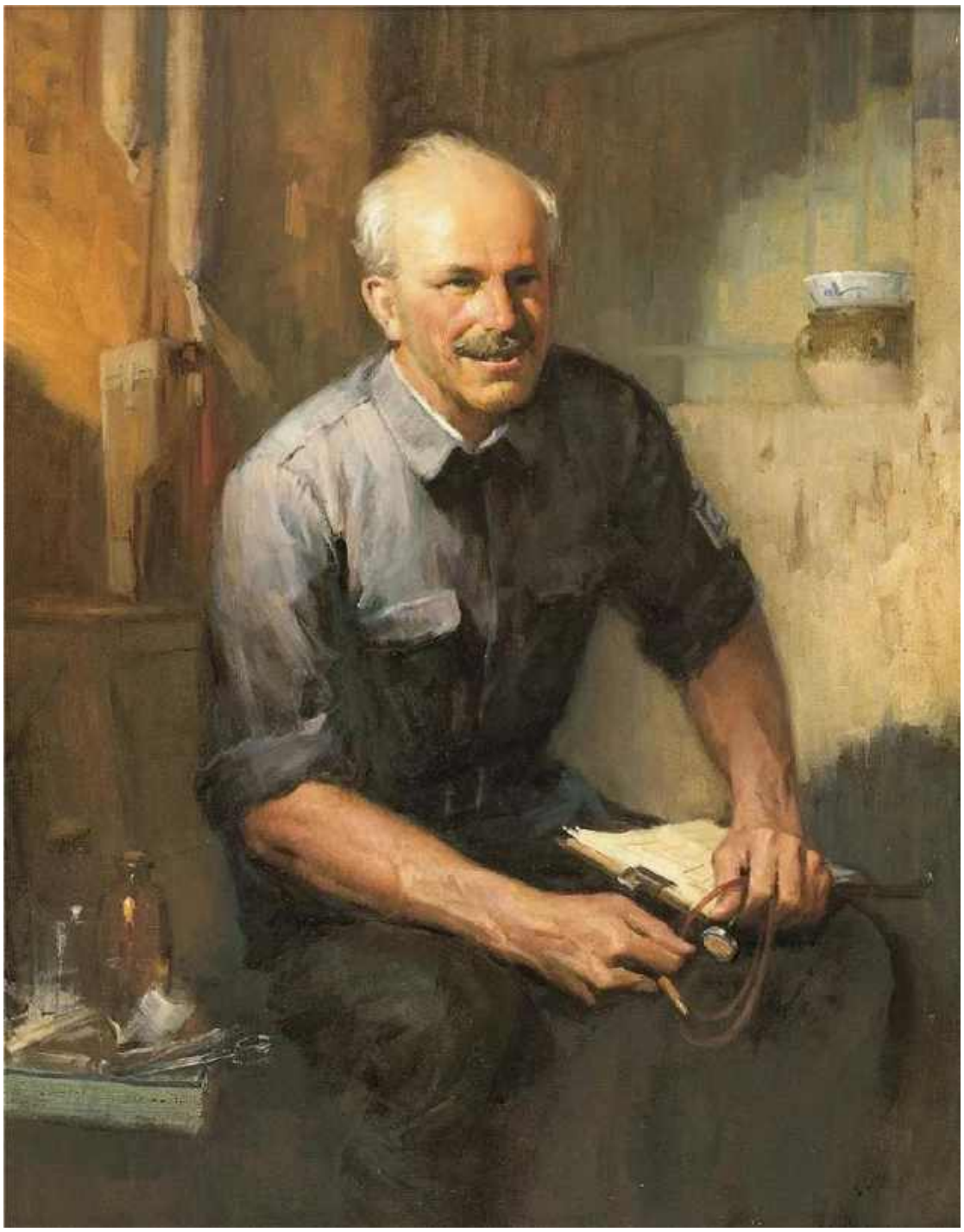
Илл. 97. Чэнь Яньнин. «Новый доктор в рыбацком порту». 138 x 110 см. Холст, масло. 1973 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
355. 渔港新医 陈衍宁 帆布油画 138cm×110cm 1973 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 98. Тан Сяомин. «Женщина-член комитета». 127 x 100 см. Холст, масло. 1971 г. Художественный музей Тайкан, Пекин. Китай.
356. 女委员 汤小铭 帆布油画 127cm×100cm 1971 年 现藏于泰康美术馆 北京



Илл. 99. Тан Сяомин. «Нет перемирию». 108 x 140 см. Холст, масло. 1972 г. Художественный музей Гуандуна, Гуанчжоу. Китай.
357. 永不休战 汤小铭 帆布油画 108cm×140cm 1972 年 现藏于广东美术馆 广东



Илл. 100. Тан Сяомин. «Полный энтузиазма». 127 x 100 см. Холст, масло. 1974 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
358. 满腔热忱 汤小铭 帆布油画 127cm×100cm 1974 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 101. Ву Юньху. «Опасное дело». 220 x 200 см. Холст, масло. 1972 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
359. 虎口夺铜 吴云华 帆布油画 220cmx200cm 1972 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 102. У Юньху. «Первый на опасном деле». 60 x 40 см. Бумага, масло. 1972 г. Частная коллекция.
360. **虎口**夺铜习**作之一 吴云**华 纸**本油画** 60cm×40cm 1972 **年 私人收藏**



Илл. 103. Чэнь Ифэй (Сотрудничество с Сюй Чунчжуном). «Красная гвардия председателя Мао – учась у товарища Цзинь Сюньхуа». 105 x 201 см. Холст, масло. 1969-1970 гг. Частная коллекция.
361. 毛主席的红卫兵—向革命青年的榜样金训华同志学习 陈逸飞（徐纯中合作）帆布油画 105 cm×201cm 1969-1970 年 私人收藏



Илл. 104. Чэнь Ифэй. «Восхваление реки Хуанхэ». 143.5 x 297 см. Холст, масло. 1972 г. Художественный музей Тайканга, Пекин. Китай.
362. **黄河**颂 陈**逸**飞 **帆布油画** 143.5cm×297cm 1972 **年** 现**藏于泰康美**术馆 **北京**



Илл. 105. Чэнь Ифэй. «Красный флаг № 1». 300 x 159 см. Холст, масло. 1971-1972 гг. Частная коллекция.
363. 红旗之一 陈逸飞 帆布油画 300cm×159cm 1971-1972 年 私人收藏



Илл. 106. Чэнь Ифэй. «Красный флаг № 2». 300 x 159 см. Холст, масло. 1971-1972 гг. Частная коллекция.
364. 红旗之二 陈逸飞 帆布油画 300cm×159cm 1971-1972 年 私人收藏



Илл. 107. Чэнь Ифэй. «С юга на север». 210 x 250 см. Холст, масло. 1976 г. Частная коллекция.
365. 南来北往 陈逸飞 帆布油画 210cm×250cm 1976 年 私人收藏



Илл. 108.Чэнь Ифэй, Цай Цзянбай. «Только и нужен социализм». 208 x 96 см. Холст, масло. 1978 г. Частная коллекция.
366. 只要主义真 陈逸飞 蔡江白 帆布油画 208cm×96cm 1978 年 私人收藏



Илл. 109. Цзинь Жилин. «Женщина-секретарь коммуны». 107 x 87 см. Холст, масло. 1974 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
367. **公社女**书记 **靳之林 帆布油画** 107cm×87cm 1974 **年** 现**藏于中国美**术馆 **北京**



Илл. 110. Шэнь Цзявэя. «На страже нашей великой Родины». 189 x 159 см. Холст, масло. 1974 г. Художественный музей Лонга, Шанхай. Китай.
368. 为我们伟大祖国站岗 沈嘉蔚 帆布油画 189cm×159cm 1974 年 现藏于龙美术馆 上海



Илл. 111. Чжан Цзуин. «Трудности многочисленных сражений». 160 x 150 см. Холст, масло. 1976 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

369. 创业艰难百战多 张祖英 帆布油画 160cmx150cm 1976 年 现藏于中国美术馆 北京

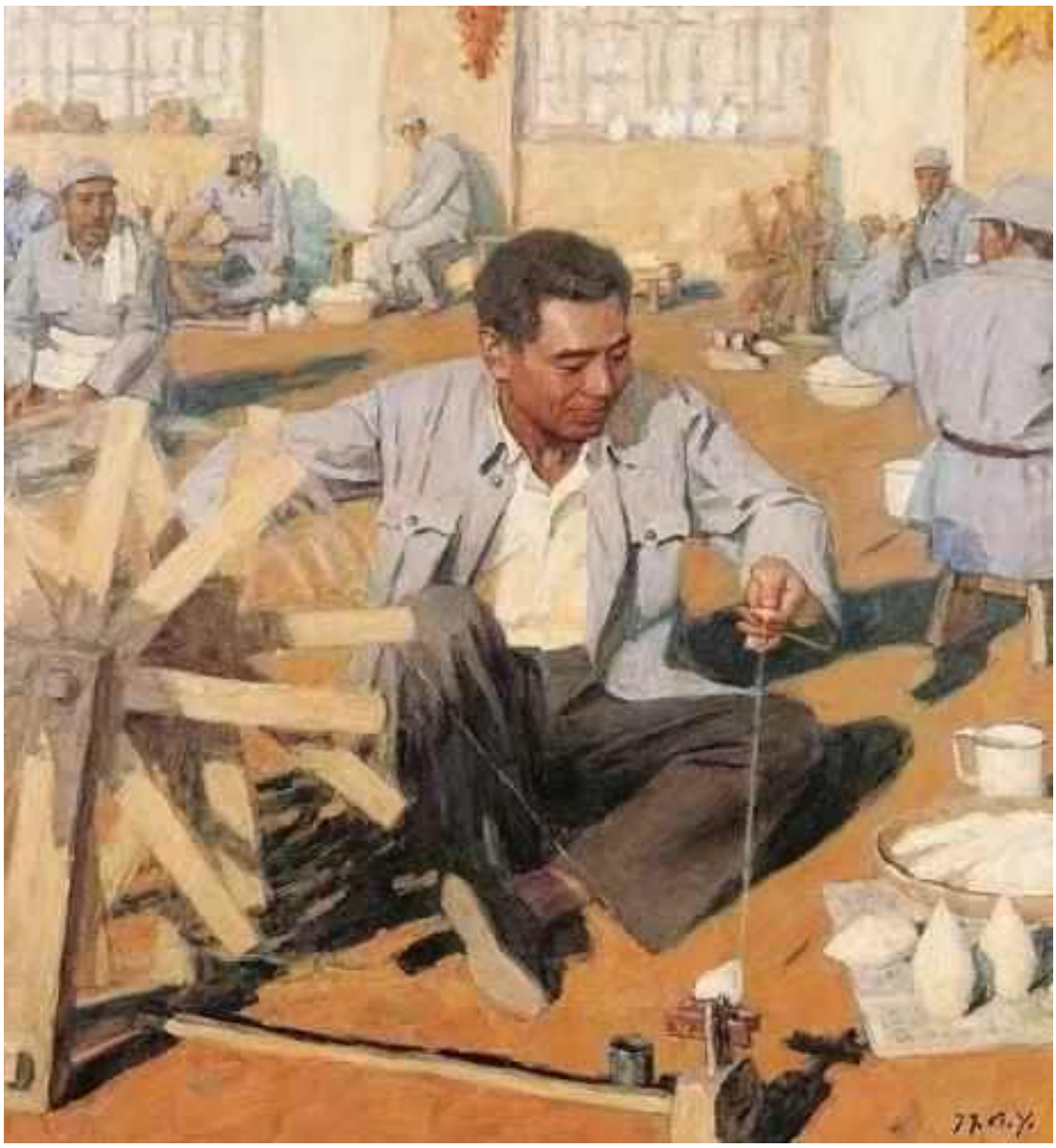


Илл. 112. Ли Сюши. «Ветер». 70 x 140 см. Холст, масло. 1976 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

370. 疾风 李秀实 帆布油画 70cmx140cm 1976 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 113. Чжань Цзяньцзюнь. «Попытайтесь увидеть, как перевернется мир». 210 x 260 см. Холст, масло. 1977 г. Национальный музей Китая, Пекин. Китай.
371. 试看天地翻覆 詹建俊 帆布油画 210cm×260cm 1977 年 现藏于中国国家博物馆 北京



Илл. 114. Гэ Юэ. «Обычный солдат». 140 x 130 см. Холст, масло. 1977 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
372. **普通一兵 戈跃 帆布油画** 140cm×130cm 1977 **年** 现**藏于中国美**术馆 **北京**



Илл. 115. Хэ Кундэ, Гао Хун. «Наш добрый премьер-министр». 152 x 185 см. Холст, масло. 1977 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

373. 我们的好总理 何孔德 高虹 帆布油画 152cm×185cm 1977 年 现藏于中国美术馆 北京

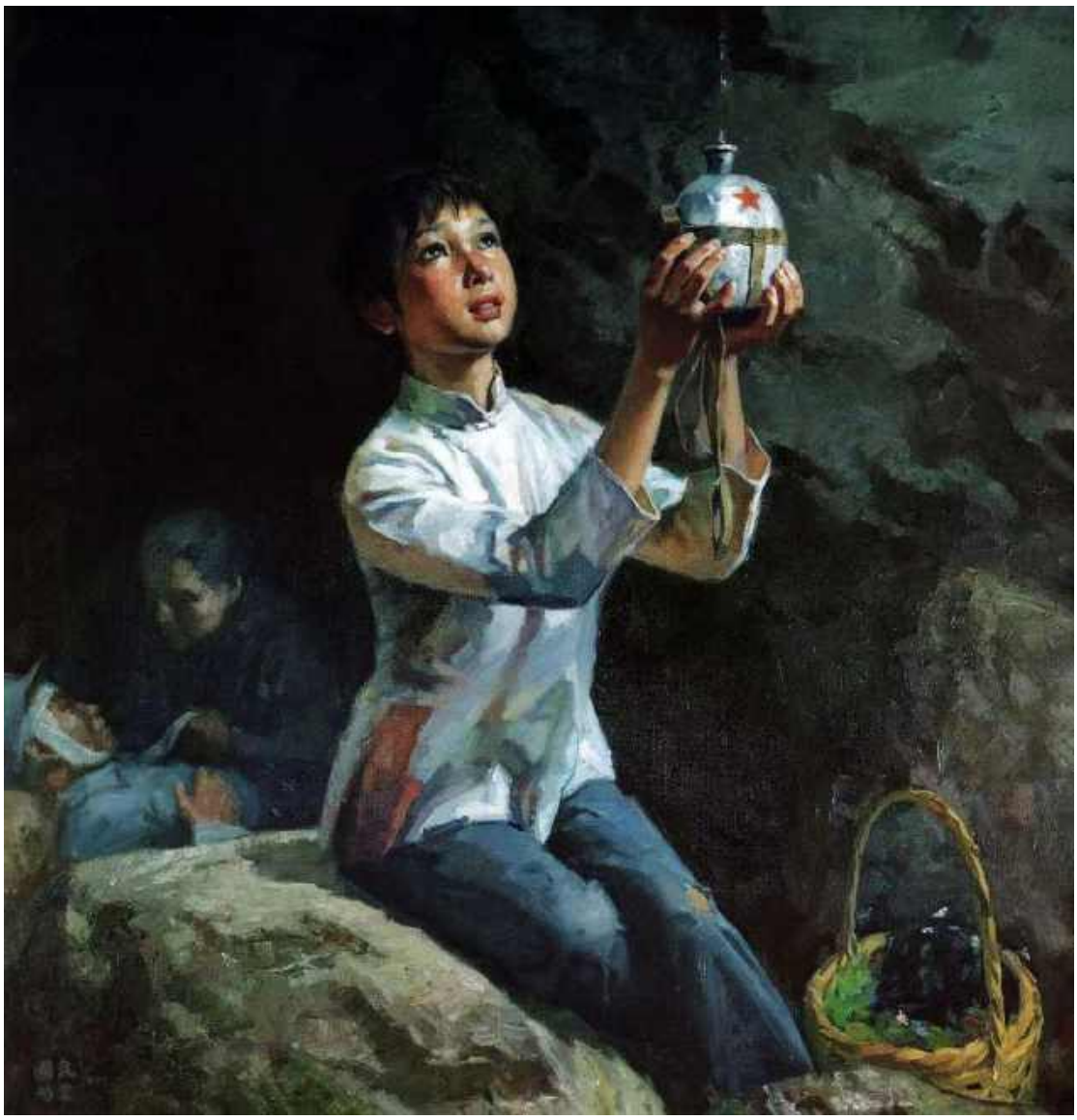


Илл. 116. Вэнь Липэн. «Дочь земли». 99.5 x 70.5 см. 1979 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

374. 大地的女儿 闻立鹏 99.5cmx70.5cm 1979 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 117. Инь Голян (с Чжан Тунъюнь). «Заслугами Цяньцю». 119 x 128 см. Холст, масло. 1979 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
375. 千秋功罪 尹国良（与张彤云合作）帆布油画 119cmx128cm 1979 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 118. Инь Голян, Чжань Юнтун. «Родник». 120 x 112 см. Холст, масло. 1977 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
376. 泉 尹国良（与张彤云合作）帆布油画 120cmx112cm 1977 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 119. Шао Цзэнху. «Смерть специалиста по сельскохозяйственному машиностроению». 109 x 89 см. Холст, масло. 1978 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
377. 农机专家之死 邵增虎 帆布油画 109cmx89cm 1978 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 120. Гао Сяохуа. «Почему». 108 x 136 см. Холст, масло. 1978 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
378. 为什么 高小华 帆布油画 108cm×136cm 1978 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 121. Гао Сяхуа. «Нефтяные месторождения». 162 x 70 см. Холст, масло. 1979 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
379. 我爱油田 高小华 帆布油画 162cm×70cm 1979 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 122. Ван Чуань. «Прощай, маленькая дорога». 150 x 80 см. Холст, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
380. 再见吧！小路 王川 帆布油画 150cm×80cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 123. Ван Хай. «Весна». 159 x 78 см. Холст, масло. 1979 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
381. 春 王亥 帆布油画 159cm×78cm 1979 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 124. Хэ Дуолинь. «Весенний ветерок пробудился». 96 x 130 см. Холст, масло. 1981 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

382. 春风已经苏醒 何多苓 帆布油画 96cmx130cm 1981 年 现藏于中国美术馆 北京

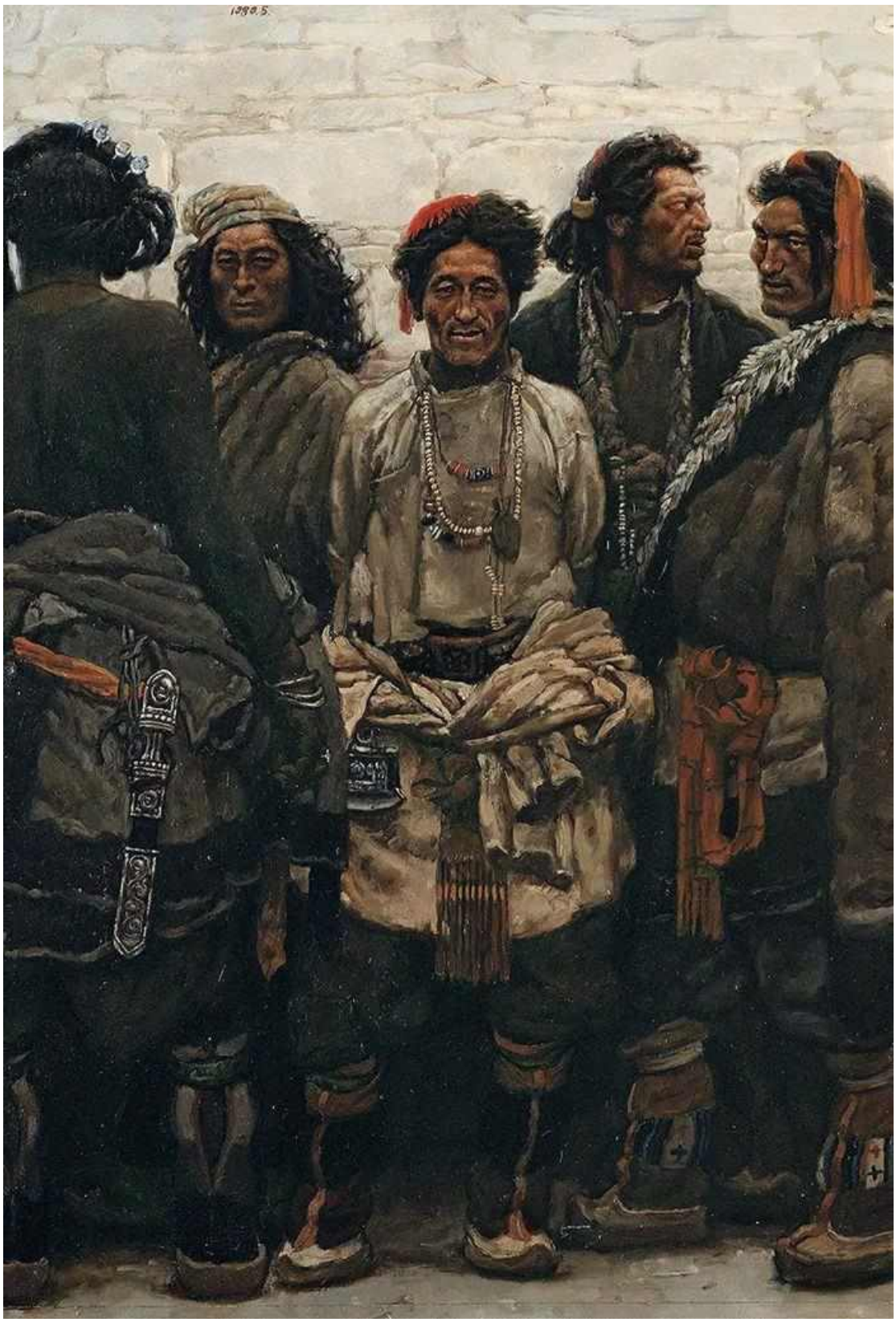


Илл. 125. Хэ Дуолин. «Юность». 150 x 186 см. Холст, масло. 1984 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

383. 青春 何多苓 帆布油画 150cmx186cm 1984 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 126. Хэ Дуолинь (с Ай Сюань). «Третье поколение». 96 x 130 см. Холст, масло. 1981 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
384. 第三代人 何多苓（与艾轩合作） 帆布油画 96cmx130cm 1981 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 127. Чэнь Даньцин. «Тибетское племя Канба». 79 x 55.3 см. Дерево, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
385. 西藏组画· 康巴汉子 陈丹青 木板油画 79cmx55.3cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 128. Чэнь Даньцин. «Тибетская групповая живопись - въезжающий в город № 1». 54.5 x 79 см. Дерево, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
386. 西藏组画· 进城之一 陈丹青 木板油画 54.5cmx79cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 129. Чэнь Даньцин. «Тибетская групповая живопись - въезжающий в город № 2». 55.5 x 79 см. Дерево, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
387. **西藏**组画· 进**城之二** 陈**丹青 木板油画** 55.5cmx79cm 1980 **年** 现**藏于中国美**术馆 **北京**

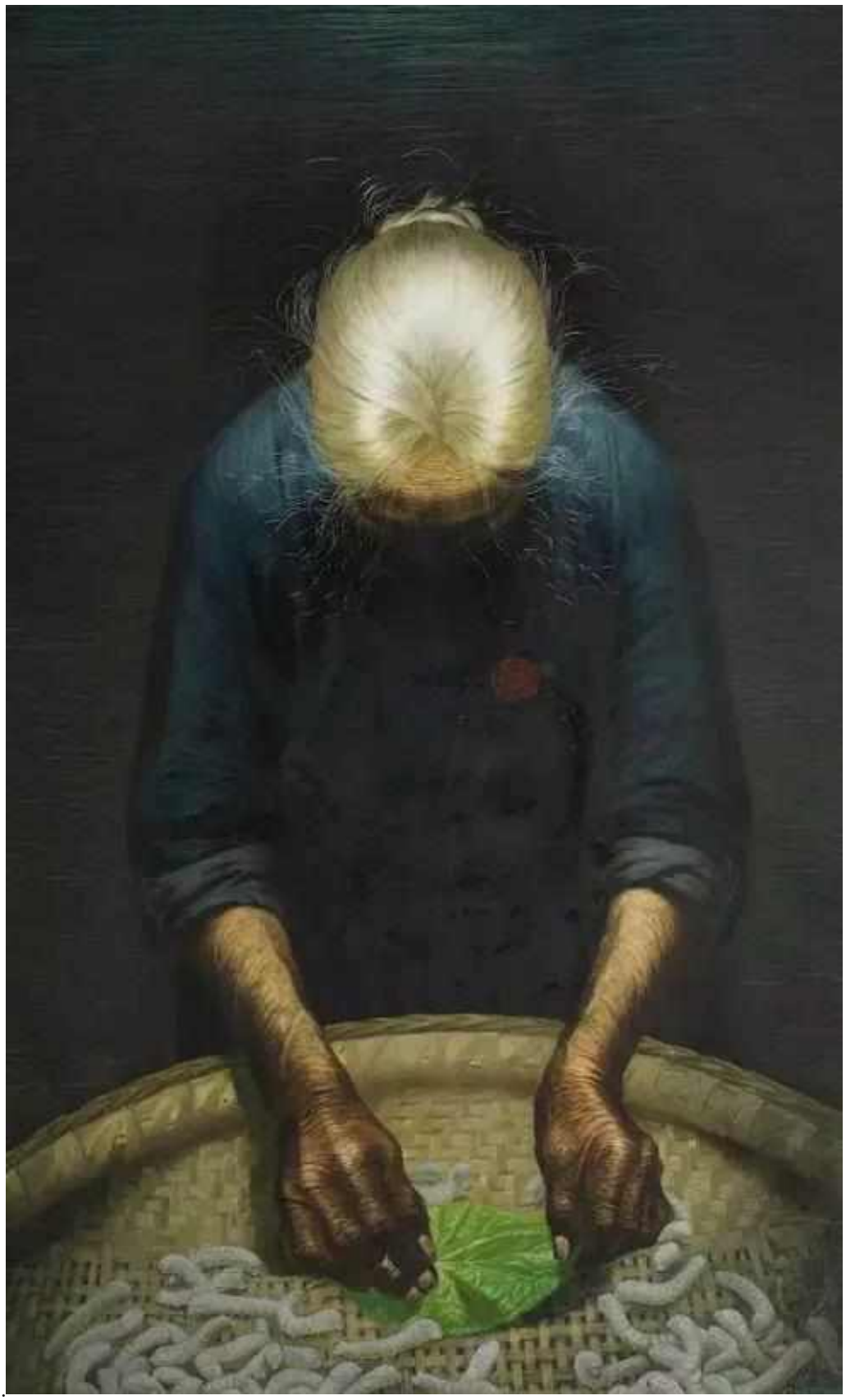


Илл. 130. Чэнь Даньцин. «Тибетская групповая живопись - пастушка». 78.6 x 52.3 см. Дерево, масло. 1980 г. Частная коллекция.
388. 西藏组画· 牧羊女 陈丹青 木板油画 78.6cmx52.3cm 1980 年 私人收藏



Илл. 131. Ло Чжунли. «Отец». 222 x 155 см. Холст, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

389. 父亲 罗中立 帆布油画 222cmx155cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京



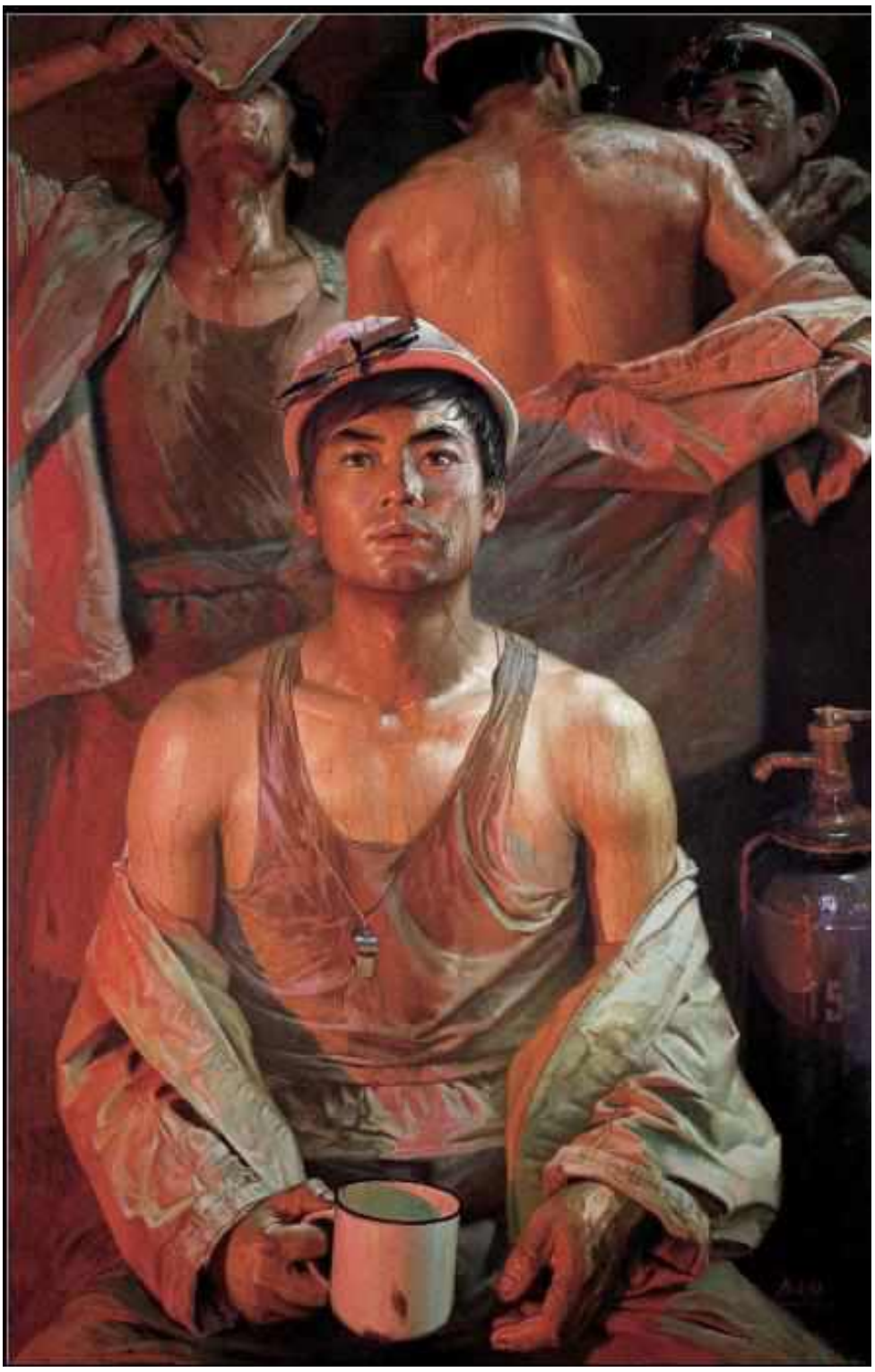
Илл. 132. Ло Чжунли. «Весенний шелкопряд». 137.3 x 219.5 см. Холст, масло. 1980 г. Художественный музей Лонга, Шанхай. Китай.
390. 春蚕 罗中立 帆布油画 137.3cm×219.5cm 1980 年 现藏于龙美术馆 上海



Илл. 133. Ло Чжунли. «Годы». 178 x 120 см. Холст, масло. 1981 г. Частная коллекция.
391. 岁月 罗中立 帆布油画 178cm×120cm 1981 年 私人收藏



Илл. 134. Ло Чжунли. «Молитва». 127 x 87.5 см. Холст, масло. 1987 г. Частная коллекция.
392. 祈 罗中立 帆布油画 127cm×87.5cm 1987 年 私人收藏



Илл. 135. Гуан Тинбо. «Расплавленная потом сталь». 260 x 168 см. Холст, акрил. 1981 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
393. 钢水· 汗水 广廷渤 帆布丙烯 260cm×168cm 1981 年 现藏于中国美术馆 北京

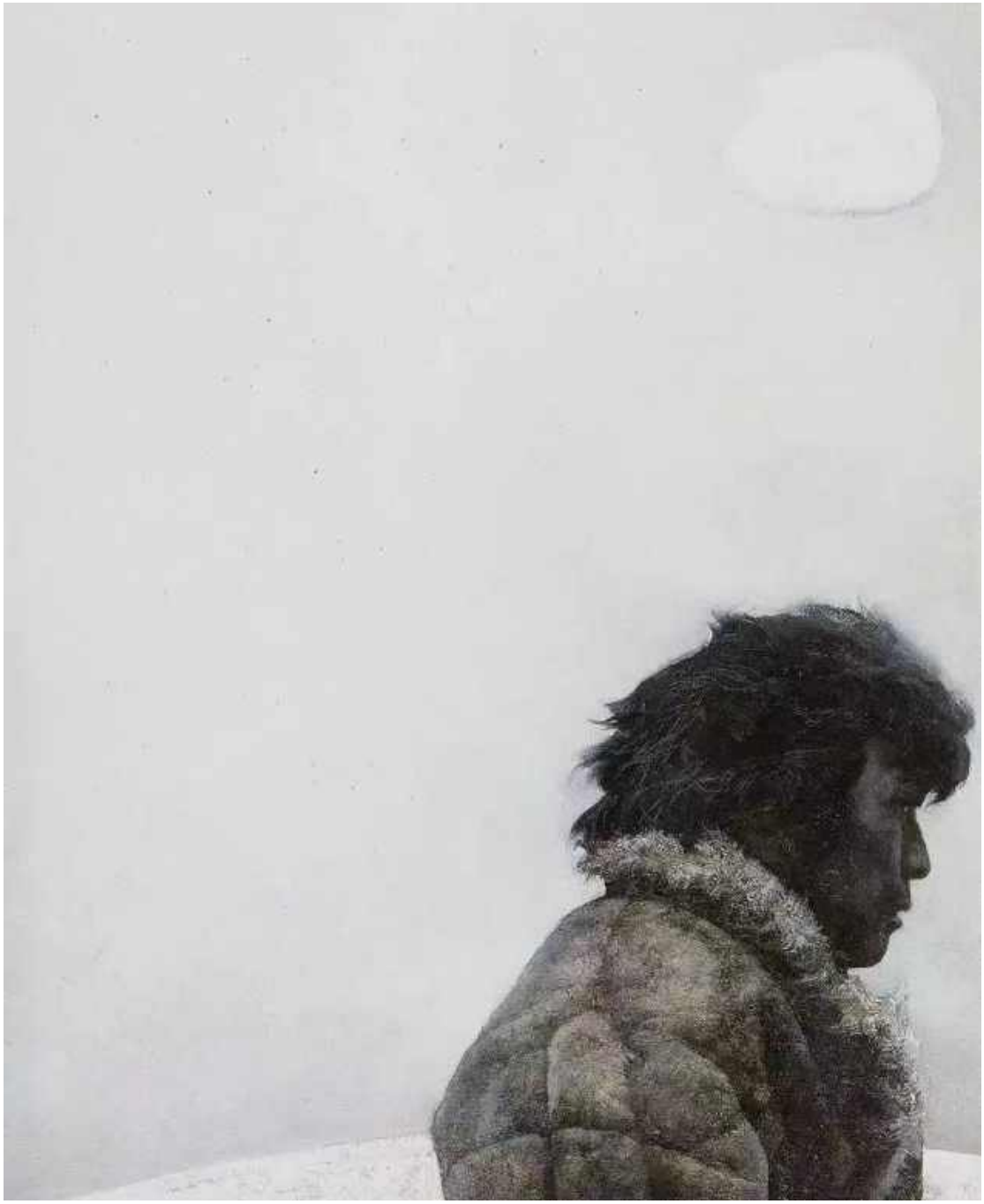


Илл. 136. Гао Сяохуа. «Люди в одежде». 100 x 80 см × 6. Холст, масло. 1983 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

394. 布拖老人 高小华 帆布油画 100cm×80cm×6 1983 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 137. Ай Сюань. «Незнакомка». 130 x 100 см. Холст, масло. 1983 г. Частная коллекция.
395. 陌生人 艾轩 帆布油画 130cm×100cm 1983 年 私人收藏



Илл. 138. Ай Сюань. «Вечная мерзлота». 65 x 52.5 см. Холст, масло. 1985 г. Национальная галерея Китая, Пекин. Китай.
396. 若尔盖冻土地 艾轩 帆布油画 65cm×52.5cm 1985 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 139. Ай Сюань. «Февраль». 77 x 77 см. Холст, масло. 1985 г. Частная коллекция.
397. 二月 艾轩 帆布油画 77cm×77cm 1985 年 私人收藏



Илл. 140. Ай Сюань. «Все еще та осень». 90 x 90 см. Холст, масло. 1985 г. Частная коллекция.
398. 还是那个秋天 艾轩 帆布油画 90cm×90cm 1985 年 私人收藏



Илл. 141. Ай Сюань. «Тихие шаги зимой». 90 x 90 см. Холст, масло. 1985 г. Частная коллекция.
399. 冬日默默的脚步 艾轩 帆布油画 90cm×90cm 1985 年 私人收藏



Илл. 142. Цуй Кайси. «Хэ Лун и Жэнь Биши в долгом походе». 94 x 84 см. Дерево, масло. 1984 г. Национальная галерея Китая, Пекин. Китай.
400. 长征途中的贺龙与任弼时 崔开玺 木板油画 94cmx84cm 1984 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 143. Гао Чао. «От сердца к сердцу». 96 x 132.5 см. Холст, масло. 1978 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

401. 心连心 高潮 帆布油画 96cmx132.5cm 1978 年 现藏于中国美术馆 北京

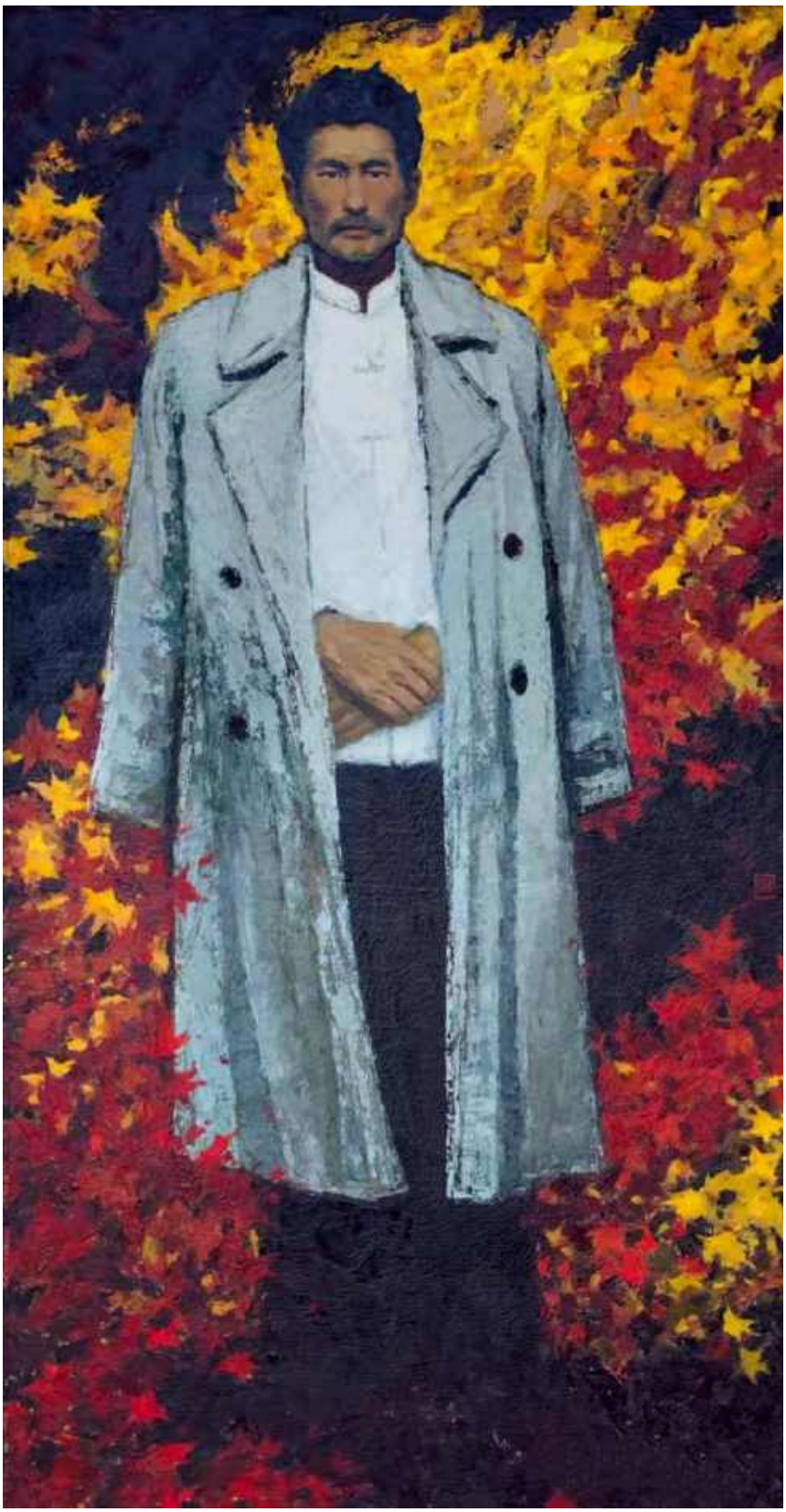


Илл. 144. Шэнь Цзявэй. «Красная звезда, сияющая над Китаем». 198 x 1098 см. Холст, масло. 1987 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.

402. 红星照耀中国 沈嘉蔚 帆布油画 198cm×1098cm 1987 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 145. Вэнь Липэн. «Ода красной свече». 116 x 116 см. Холст, масло. 1979 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
403. 红烛颂 闻立鹏 帆布油画 116cm×116cm 1979 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 146. Вэнь Липэн. «Мученик Фан Чжиминь». 140 x 74 см. Холст, масло. 1982 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
404. **方志敏烈士** 闻立鹏 **帆布油画** 140cm×74cm 1982 **年** 现**藏于中国美**术馆 **北京**



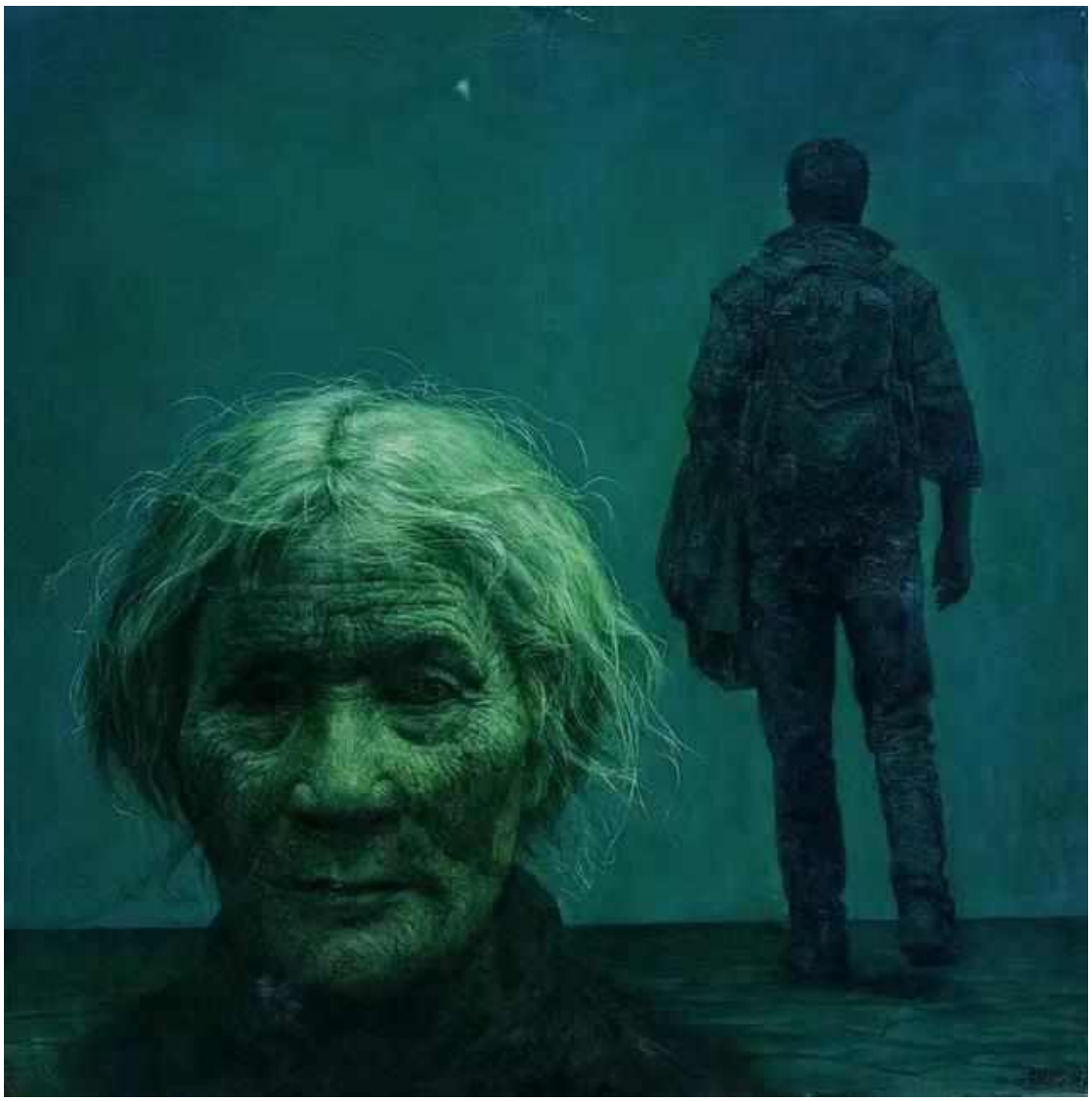
Илл. 147. Сунь Цзыси. «Мать». 180 x 200 см. Холст, масло. 1981 г. Китайская федерация литературных и художественных кругов, Пекин. Китай.
405. 母亲 孙滋溪 帆布油画 180cm×200cm 1981 年 现藏于中国文学艺术界联合会 北京



Илл. 148. Ли Тяньсян и Чжао Юпин. «Дорога долгая». 120 x 400 см. Холст, масло. 1982 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
406. 路漫漫 李天祥 赵友萍 帆布油画 120cm×400cm 1982 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 149. Гао Хун. «Родина всегда будет помнить Вас». 170 x 200 см. Холст, масло. 1984 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
407. 祖国永远怀念你们 高虹 帆布油画 170cm×200cm 1984 年 现藏于中国美术馆 北京



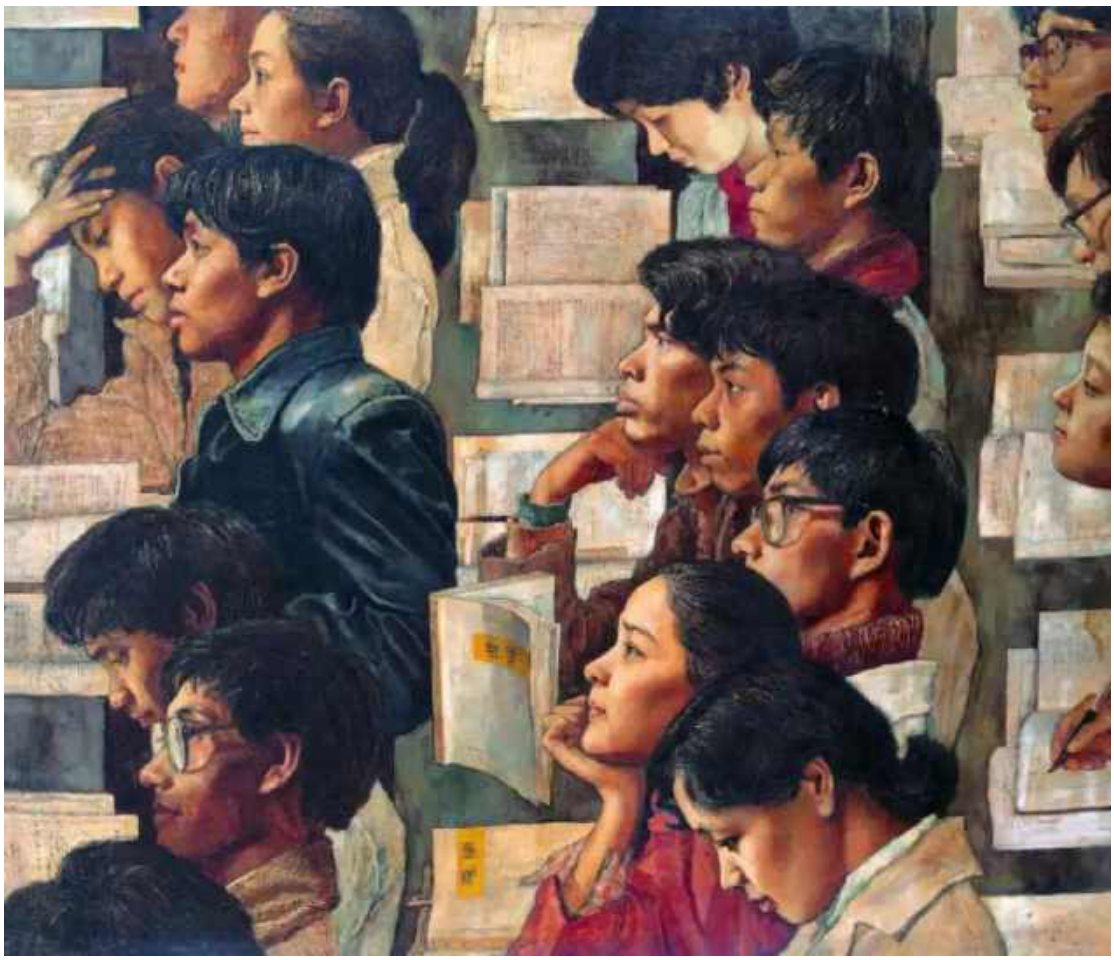
Илл. 150. Вэй Чуаньи. «Утренняя звезда». 180 x 180 см. Холст, масло. 1989 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
408. 晨星 魏传义 帆布油画 180cmx180cm 1989 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 151. Сюй Вэньхуа. «Утро». 225 х 115 см. Холст, масло. 1979 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
409. 晨 徐文华 帆布油画 225cm×115cm 1979 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 152. Ли Шучжи. «Утро в кампусе». 147 x 117 см. Холст, масло. 1978 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
410. **校园的早晨 李**树基 **帆布油画** 147cm×117cm 1978 **年** 现**藏于中国美**术馆 **北京**



Илл. 153. Бэй Цзясян. «Вчера, сегодня и завтра». 95 x 110 см. Холст, масло. 1984 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
411. 昨天、今天、明天 贝家骧 帆布油画 95cm×110cm 1984 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 154. Цао Синьлинь. «Карьера мелом». 90 x 180 см. Холст, масло. 1984 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
412. 粉笔生涯 曹新林 帆布油画 90cm×180cm 1984 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 155. Ло Чжунли. «Вброд через реку». 63 x 81 см. Холст, масло. 1986 г. Частная коллекция.
413. 趟过那条河 罗中立 帆布油画 63cm×81cm 1986 年 私人收藏



Илл. 156. Вэй Цимэй. «Пчелки». 120 x 120 см. Холст, масло. 1983 г. Частная коллекция.
414. 小蜜蜂 韦启美 帆布油画 120cm×120cm 1983 年 私人收藏



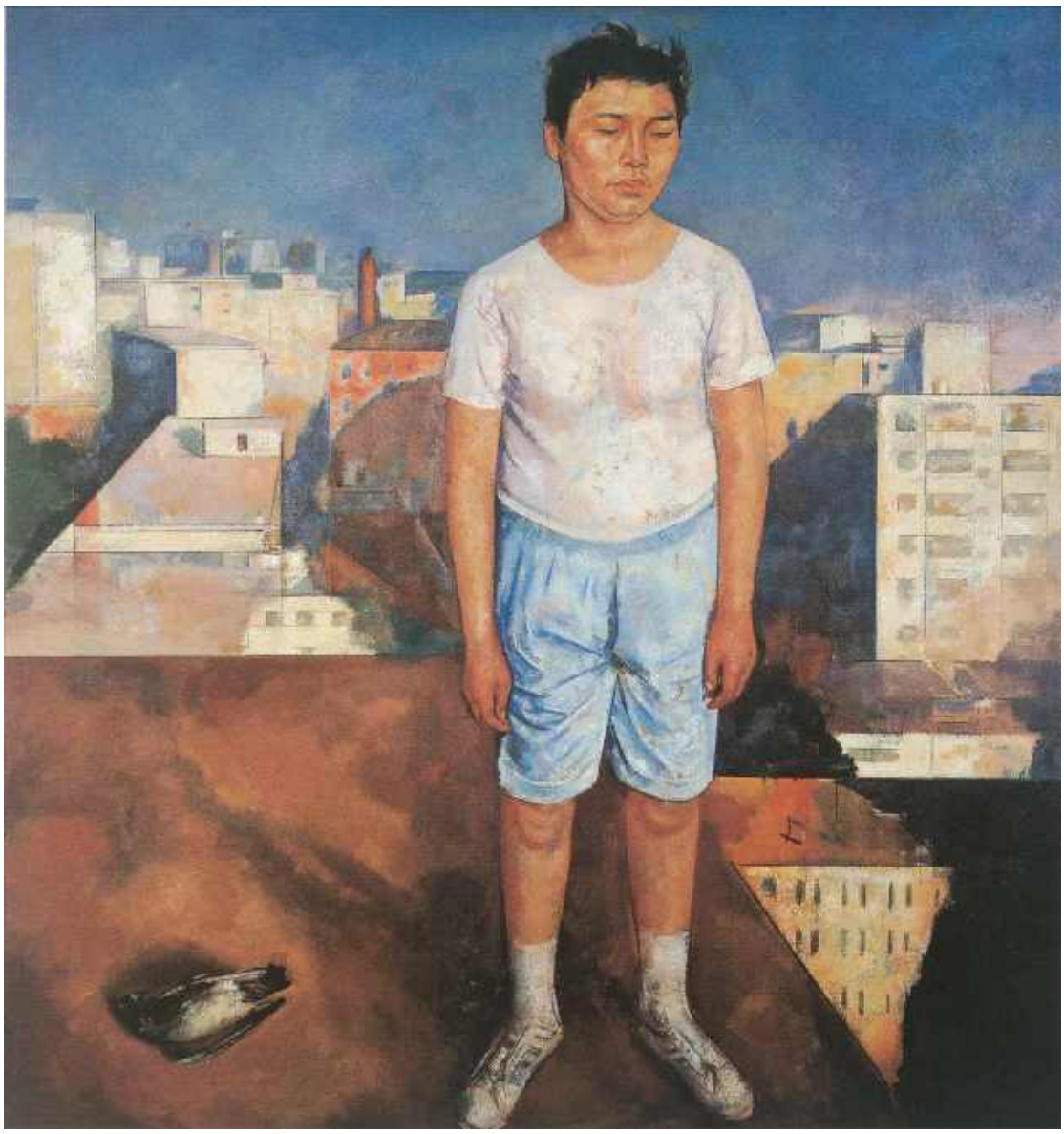
Илл. 157. Ван Сянмин. «Стремление к миру». 120 x 96 см. Холст, масло. 1985 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин. Китай.
415. 渴望和平 王向明（与金莉莉合作）帆布油画 120cm×96cm 1985 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 158. Ван Ян. «Мальчик в сумерках». 175 x 161 см. Холст, масло. 1989 г. Шанхайский художественный музей, Шанхай. Китай.
416. **黄昏**时寻**求平衡的男孩 王岩 帆布油画** 175cm×161cm 1989 **年** 现**藏于上海美**术馆 **上海**



Илл. 159. Ван Ян. «Одинокое путешествие». 180 x 170 см. Холст, масло. 1986 г. Частная коллекция.
417. 孤独的旅程 王岩 帆布油画 180cm×170cm 1986 年 私人收藏



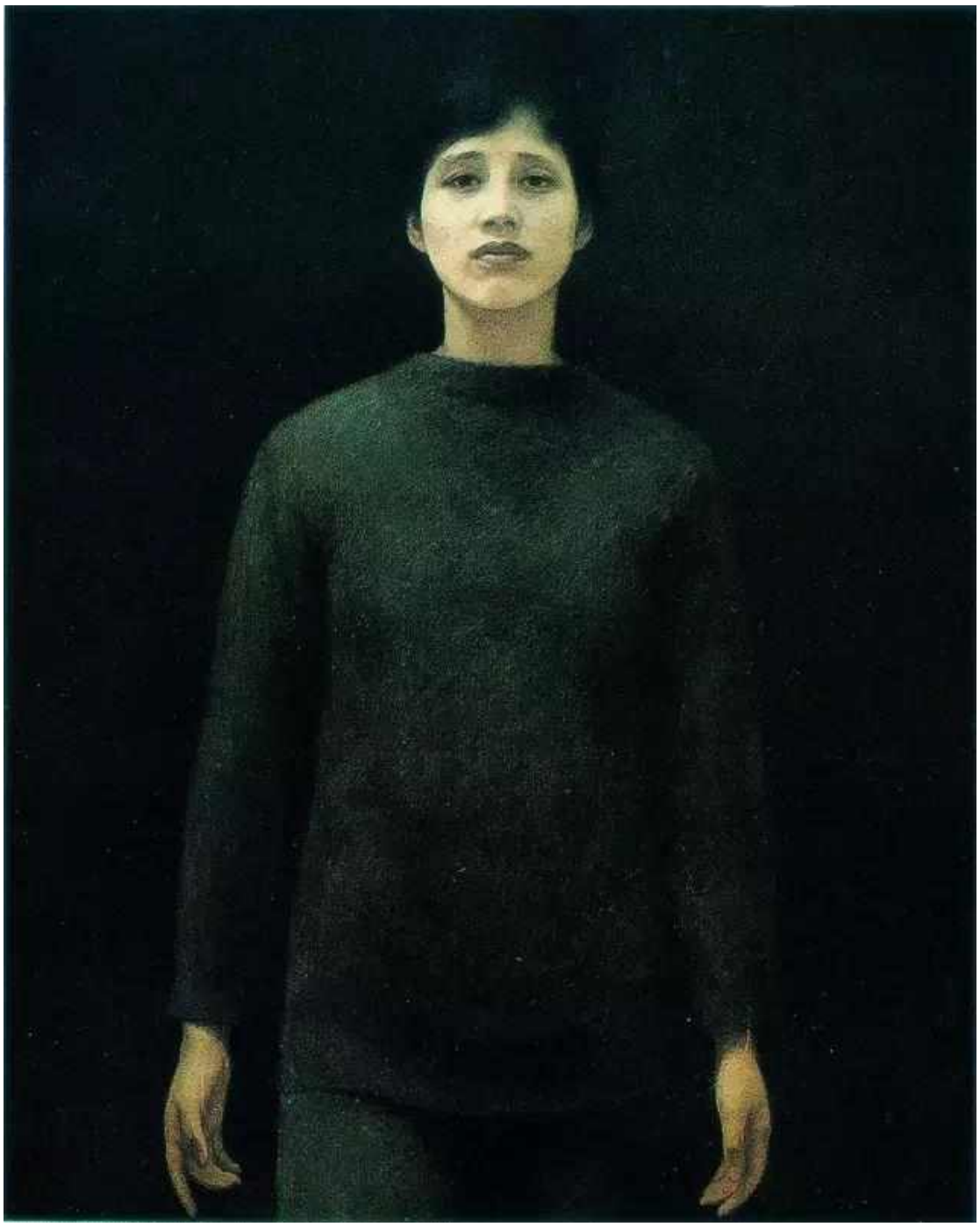
Илл. 160. Ван Ян. «Мертвая птица». 180 x 170 см. Холст, масло. 1998 г. Частная коллекция.
418. 死鸟 王岩 帆布油画 180cm×170cm 1998 年 私人收藏



Илл. 161. Лю Жэньцзе. «Дикие гуси летят на юга». 162 x 120 см. Холст, масло. 1987 г. Частная коллекция.
419. 雁南飞 刘志杰 帆布油画 162cm×120cm 1987 年 私人收藏



Илл. 162. Лю Жэньцзе. «Ветер». 170 x 160 см. Холст, масло. 1989 г. Частная коллекция.
420. 风 刘志杰 帆布油画 170cm×160cm 1989 年 私人收藏



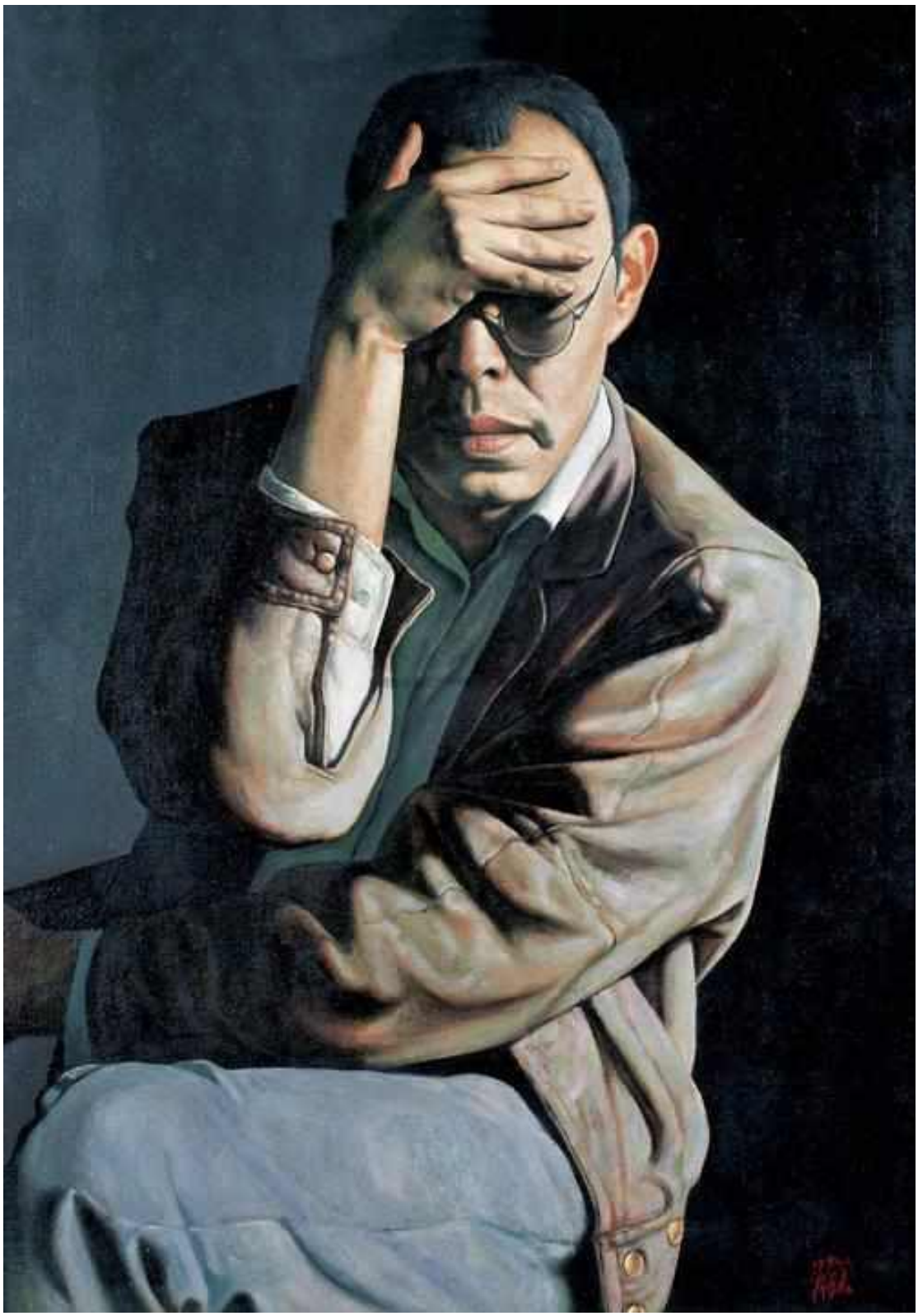
Илл. 163. Лю Жэньцзе. «Полнолуние». 100 x 80 см. Холст, масло. 1985 г. Частная коллекция.
421. 圆月 刘志杰 帆布油画 100cm×80cm 1985 年 私人收藏



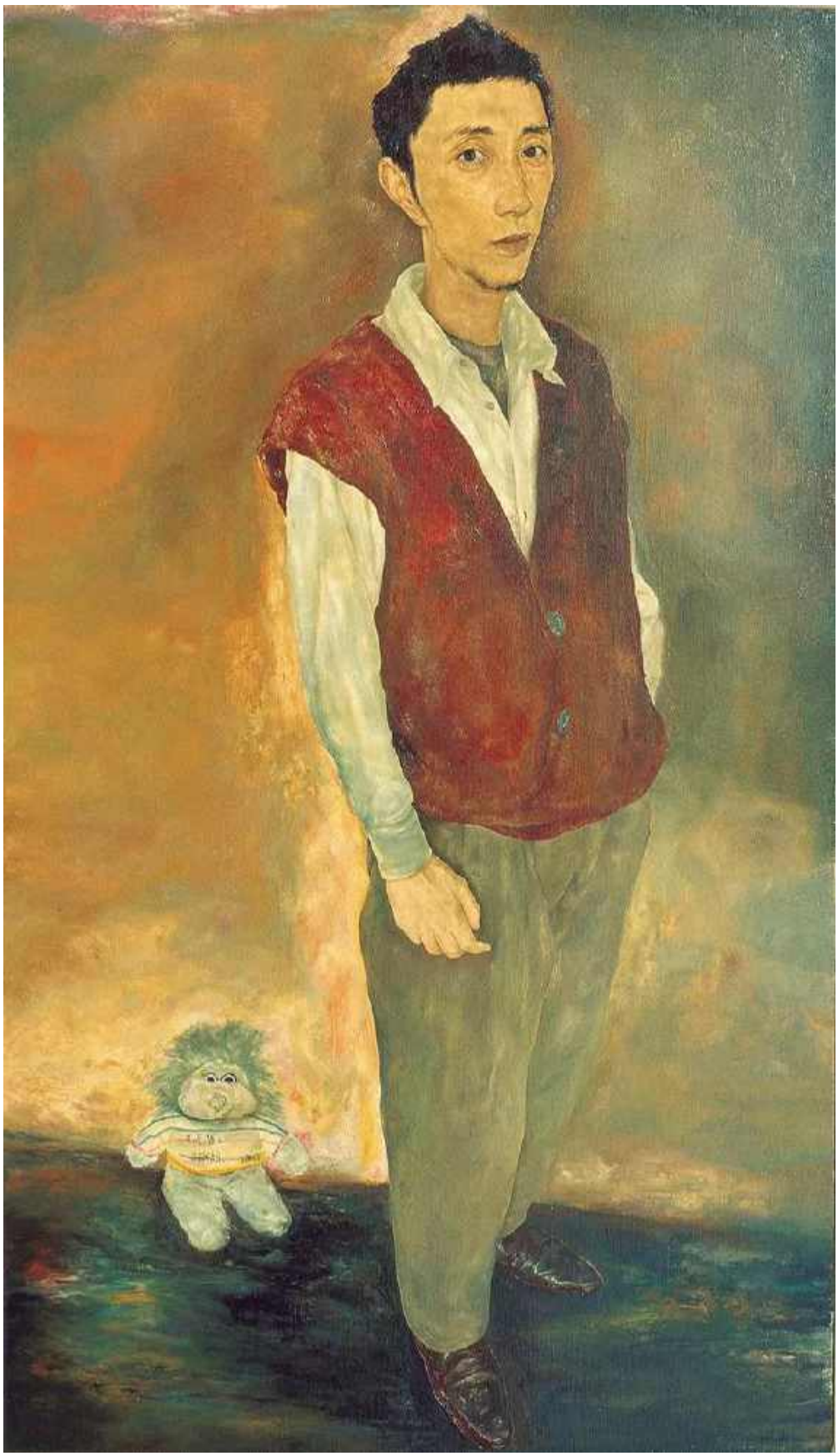
Илл. 164. Лю Жэньцзе. «Лето». 160 x 150 см. Холст, масло. 1994 г. Частная коллекция.
422. 夏 刘志杰 帆布油画 160cm×150cm 1994 年 私人收藏



Илл. 165. Вэй Эршэнь. «Сторож». 120 x 90 см. Холст, масло. 1996 г. частная коллекция.
423. 守望者 韦尔申 帆布油画 120cm×90cm 1996 年 私人收藏



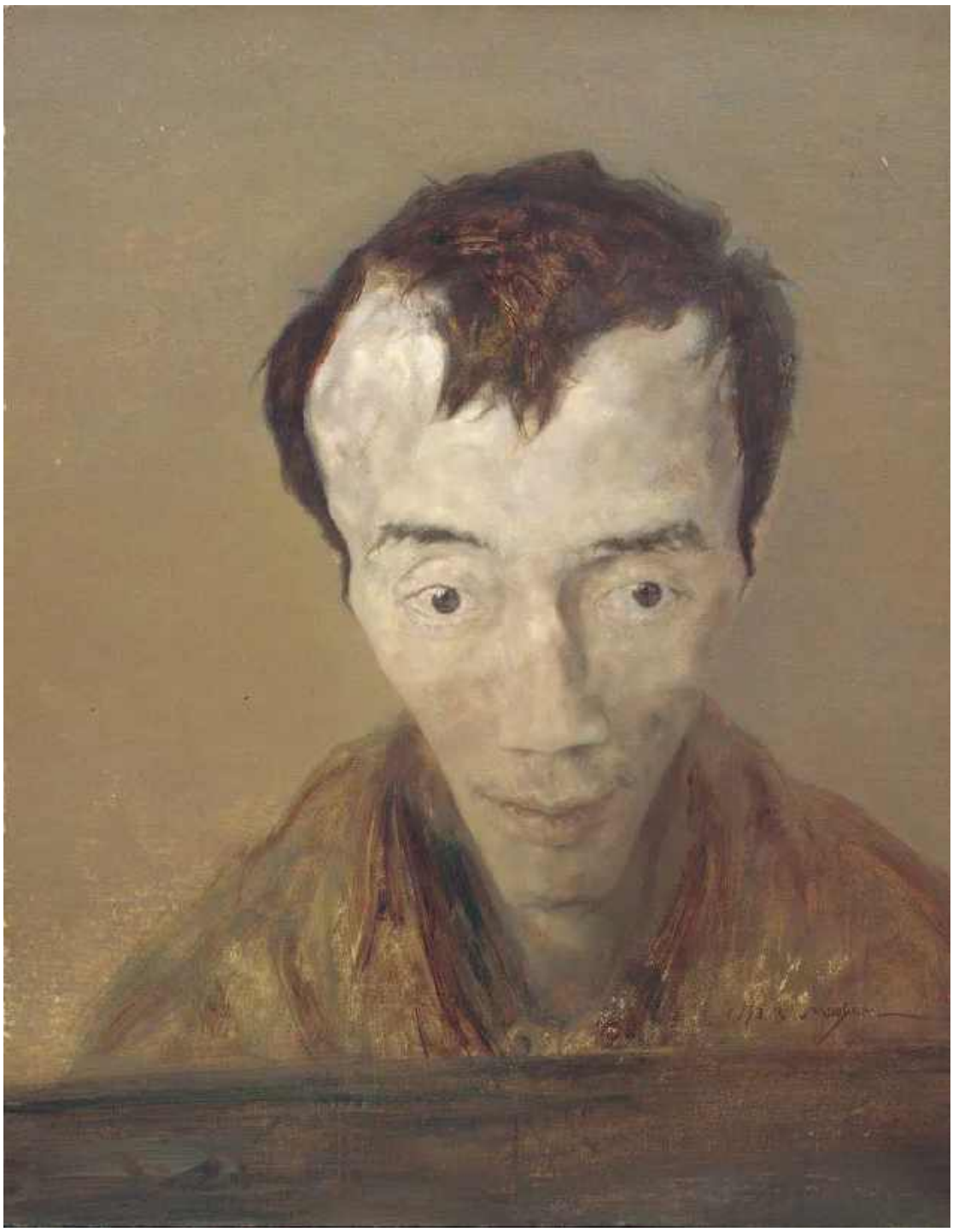
Илл. 166. Ши Бэнмин. «Автопортрет, закрывающий лицо». 100 x 73 см. Холст, масло. 1994 г. Частная коллекция.
424. 掩面的自画像 施本铭 帆布油画 100cm×73cm 1994 年 私人收藏



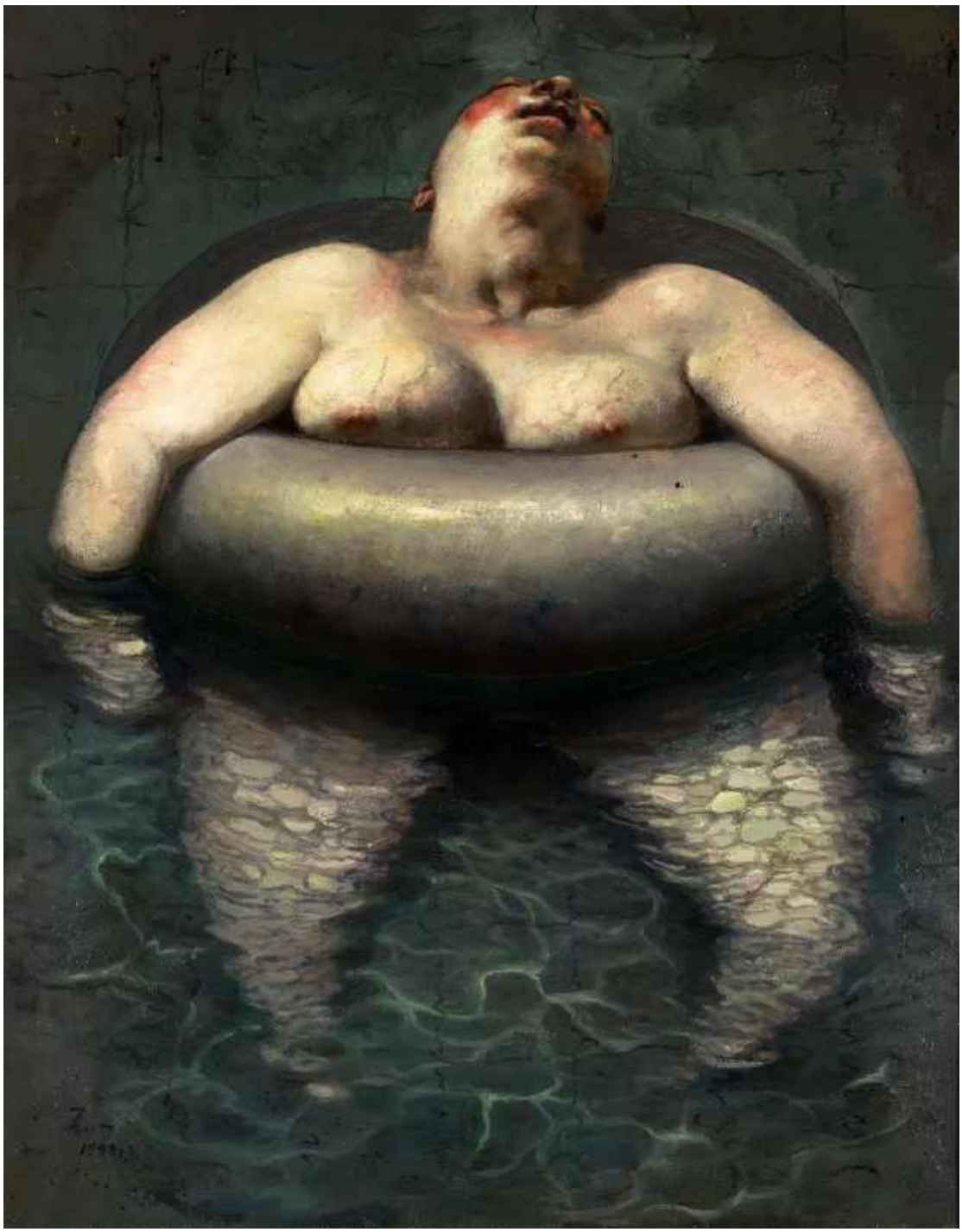
Илл.167. Мао Янь. «Портрет Сяошаня». 170 x 100 см. Холст, масло. 1992 г. Частная коллекция.
425. 小山的肖像 毛焰 帆布油画 170cm×100cm 1992 年 私人收藏



Илл. 168. Мао Янь. «Боковой портрет Сяошаня». 61 x 50 см. Холст, масло. 1997 г. Частная коллекция.
426. 小山的侧面像 毛焰 帆布油画 61cm×50cm 1997 年 私人收藏



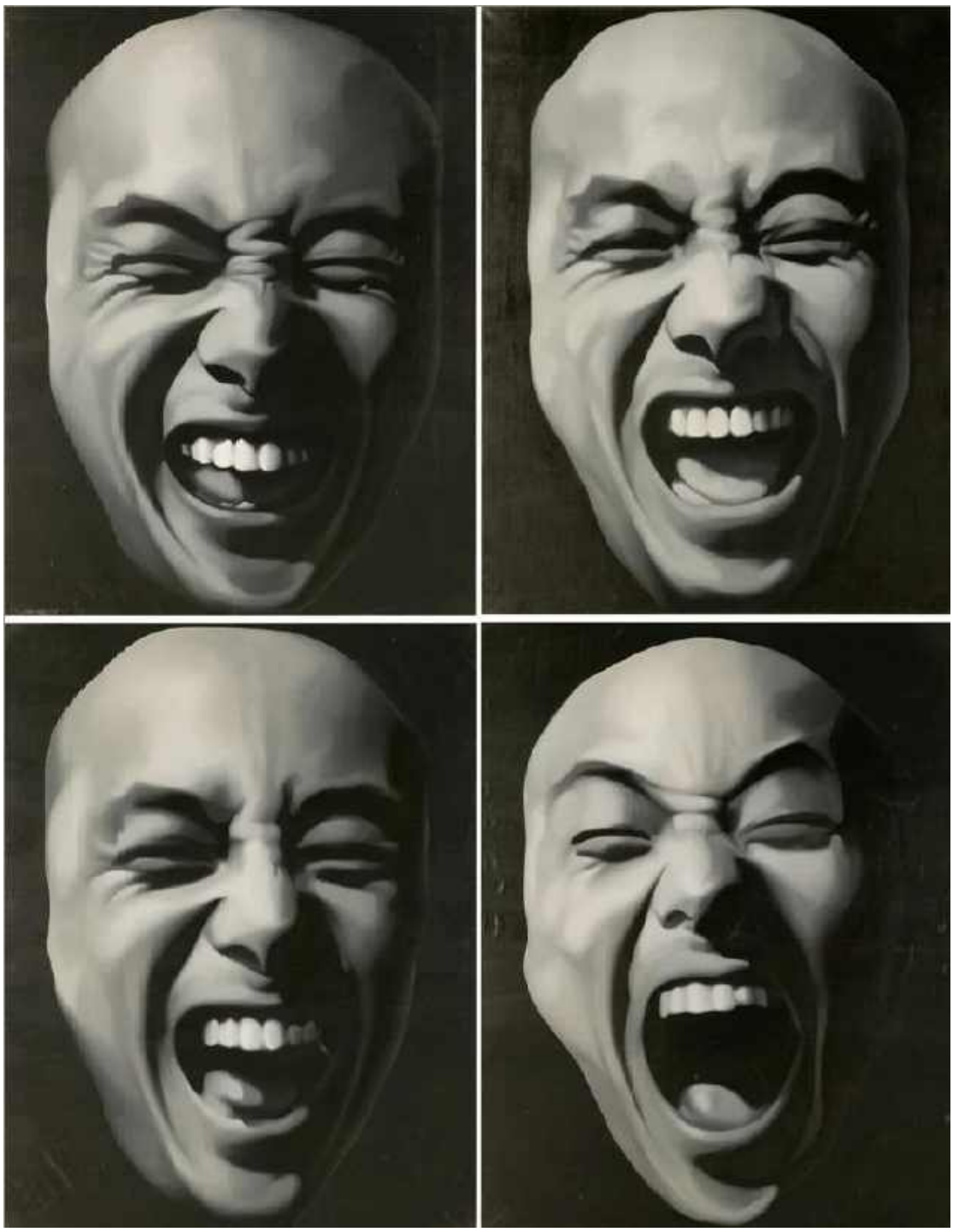
Илл. 169. Мао Янь. «Мой поэт». 61 x 50 см. Холст, масло. 1997 г. Частная коллекция.
427. 我的诗人 毛焰 帆布油画 61cm×50cm 1997 年 私人收藏



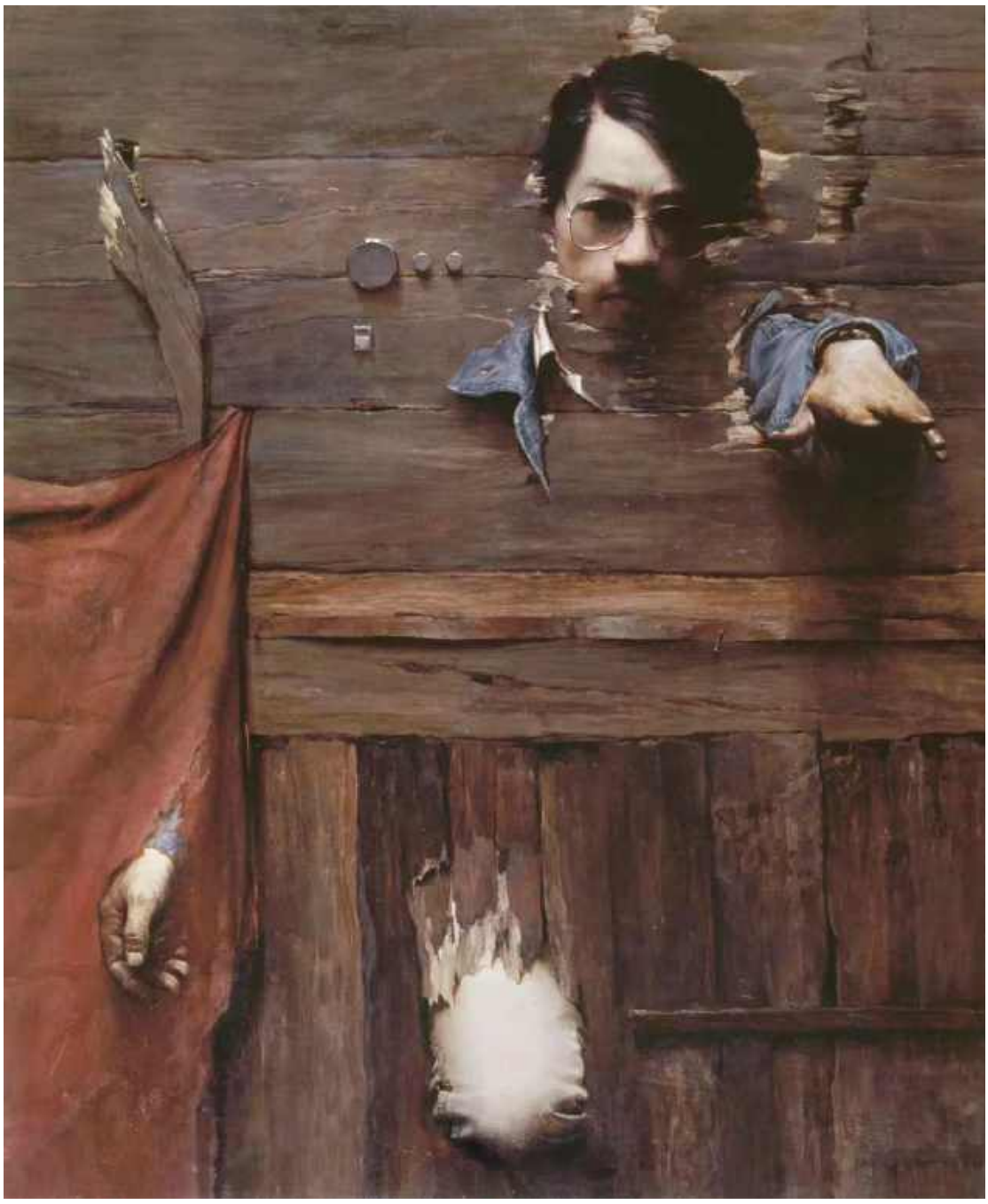
Илл. 170. Ся Сяовань. «Плывущий». 100 x 80 см. Холст, масло. 1998 г. Частная коллекция.
428. **漂浮 夏小万** 100cm×80cm **帆布油画** 1998 **年 私人收藏**



Илл. 171. Дуань Цзянь. «Капитан». 125.5 x 96.5 см. 1992 г. Холст, масло. Частная коллекция.
429. 队长 **段建 帆布油画** 125.5cm × 96.5cm 1992 **年 私人收藏**



Илл. 172. Гэн Цзяньи. «Второе состояние». 170 x 132 см × 4. Холст, масло. 1996 г. Частная коллекция.
430. 第二状态 耿建翌 帆布油画 170cm×132cm×4 1996 年 私人收藏



Илл. 173.Сюй Манъяо. «Моя мечта № 2». 110 x 71 см. Холст, масло. 1988 г. Частная коллекция.
431. 我的梦系列之二 徐芒耀 帆布油画 110cm×71cm 1988 年 私人收藏



Илл. 174. Фан Лидзюнь. «Первая серия № 5». 81.3 x 100.3 см. Холст, масло. 1990-1991 гг. Частная коллекция.
432. 系列一(之五) 方力钧 帆布油画 81.3cm × 100.3cm 1990-1991 年 私人收藏



Илл. 175. Чжан Сяоган. «Родословная — Большая семья: товарищ № 5». 130 x 100 см x 2. Холст, масло. 1995 г. Частная коллекция.
433. 血缘—大家庭：同志 5 号 张晓刚 帆布油画 130cm x100 cm x 2 1995 年 私人收藏



Илл. 176. Чжан Сяоган. «Родословная — Большая семья: товарищ № 8». 130 x 100 см x 2. Холст, масло. 1995 г. Частная коллекция.
434. 血缘—大家庭：同志 8 号 张晓刚 帆布油画 130cm x100 cm x 2 1995 年 私人收藏



Илл. 177. Цао Дали. «Созерцание». 124 x 122 см. Холст, масло. 1979 г. Частная коллекция.
435. **沉思 曹达立** 124cm×122cm **帆布油画** 1979 **年 私人收藏**



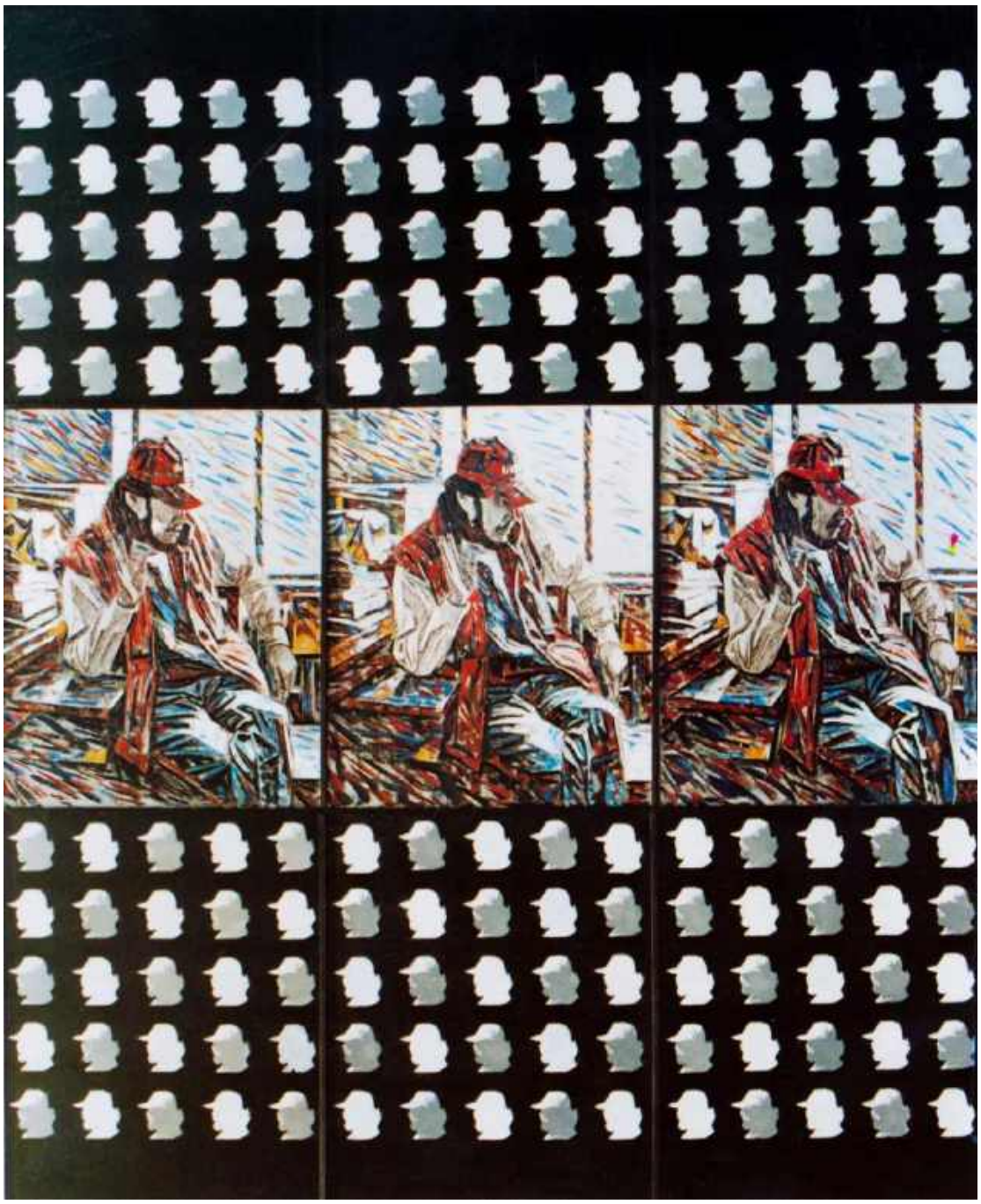
Илл. 178. Цао Дали. «Девушка из семьи Ли». 99 x 97 см. Холст, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
436. 黎家女 曹达立 99cm×97cm 帆布油画 1980 年 现藏于中国美术馆 北京



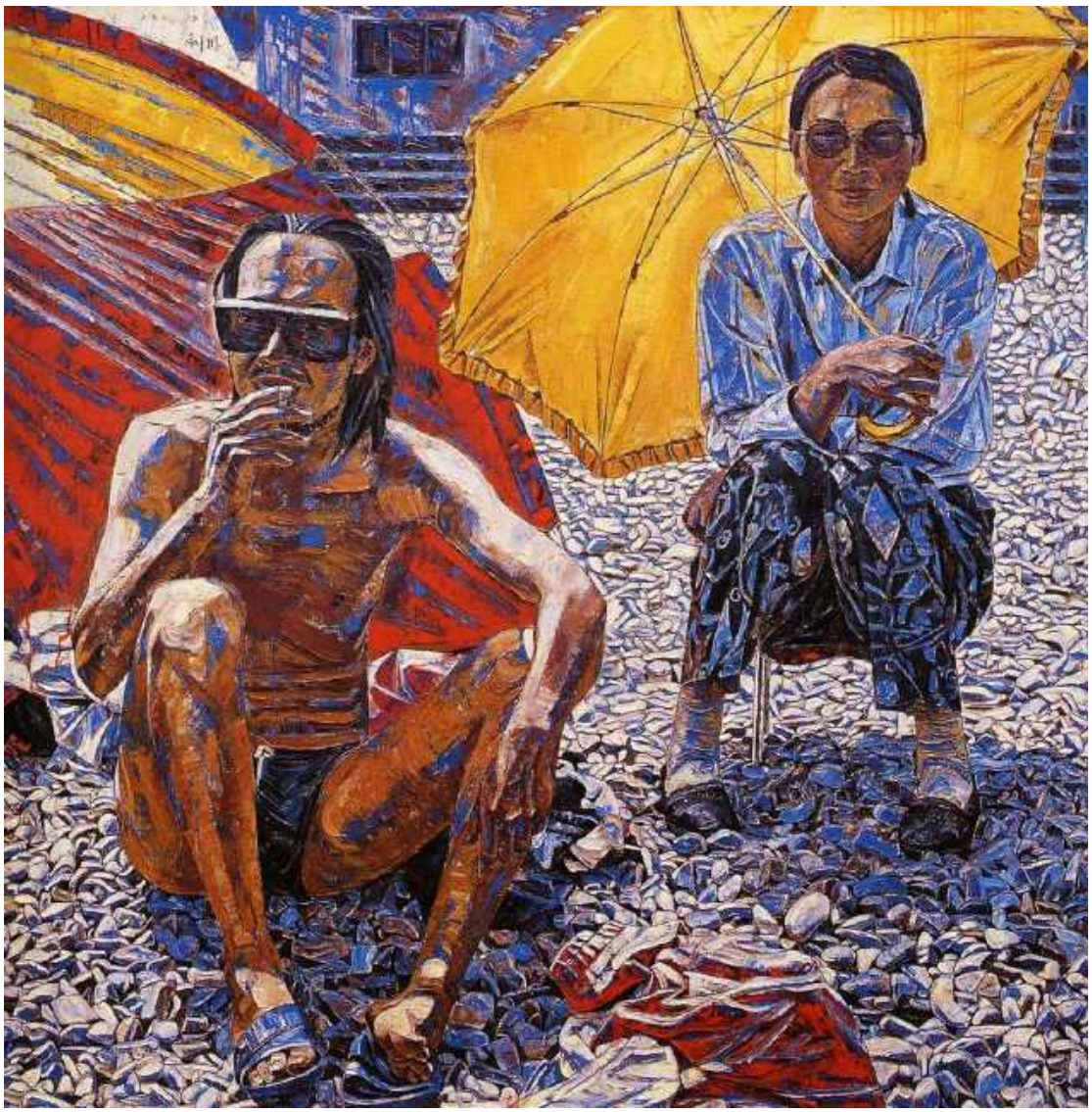
Илл. 179. Юань Юньшэн. «Автопортрет». 28 x 35 см. Холст, масло. 1975 г. Частная коллекция.
437. 自画像 袁运生 28cm×35cm 帆布油画 1975 年 私人收藏



Илл. 180. Се Дунмин. «Бабочка мечты». 130 x 190 см. Холст, масло. 1998 г. Частная коллекция.
438. 梦蝶 谢东明 130cm×190 cm 帆布油画 1998 年 私人收藏



Илл. 181. Лю Мин. «Автопортрет с логотипом общественного туалета серии № 15». 300 x 240 см. Холст, масло. 1993 г. Частная коллекция.
439. 有公厕标志的自画像系列之十五 刘明 帆布油画 300cm×240cm 1993 年 私人收藏



Илл. 182. Лю Мин. «Второй раз на летнем пляже». 175 x 175 см. Холст, масло. 1994 г. Частная коллекция.
440. 夏日海滩系列第二回 刘明 帆布油画 175cm×175cm 1994 年 私人收藏



Илл. 183. Дуань Чжэнцю. «Автопортрет». 76 x 54 см. Бумага, масло. 1982 г. Частная коллекция.
441. 自画像 段正渠 纸本油画 76cm×54cm 1982 年 私人收藏



Илл. 184. Дуань Чжэнцю. «Песня гор». 125 x 106 см. Холст, масло. 1991 г. Частная коллекция.
442. 大山歌 段正渠 帆布油画 125cm×106cm 1991 年 私人收藏



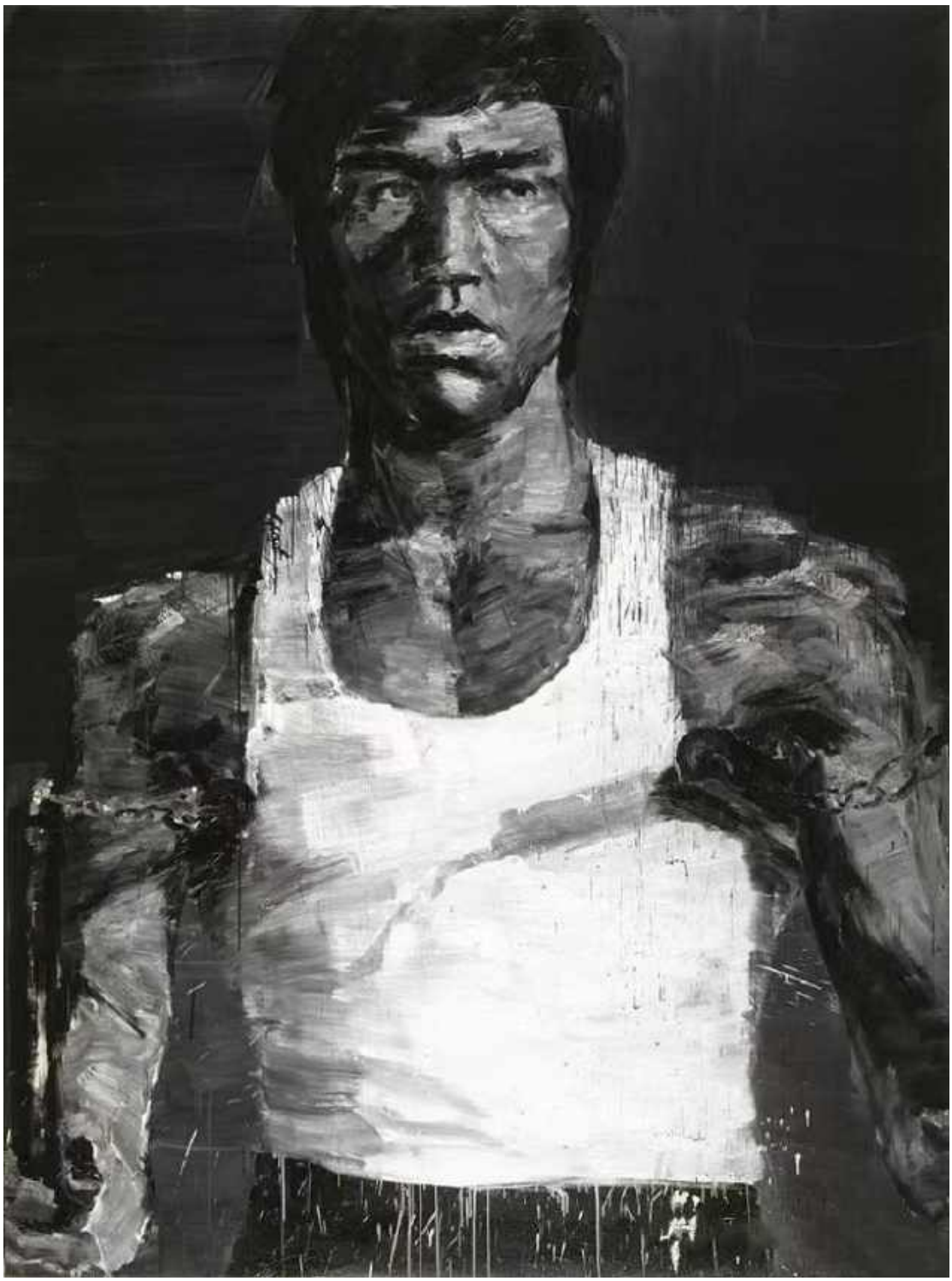
Илл. 185. Дуань Чжэнцю. «Народная песня». 100 x 80 см. Холст, масло. 1998 г. Частная коллекция.
443. 民歌 段正渠 帆布油画 100cm×80cm 1998 年 私人收藏



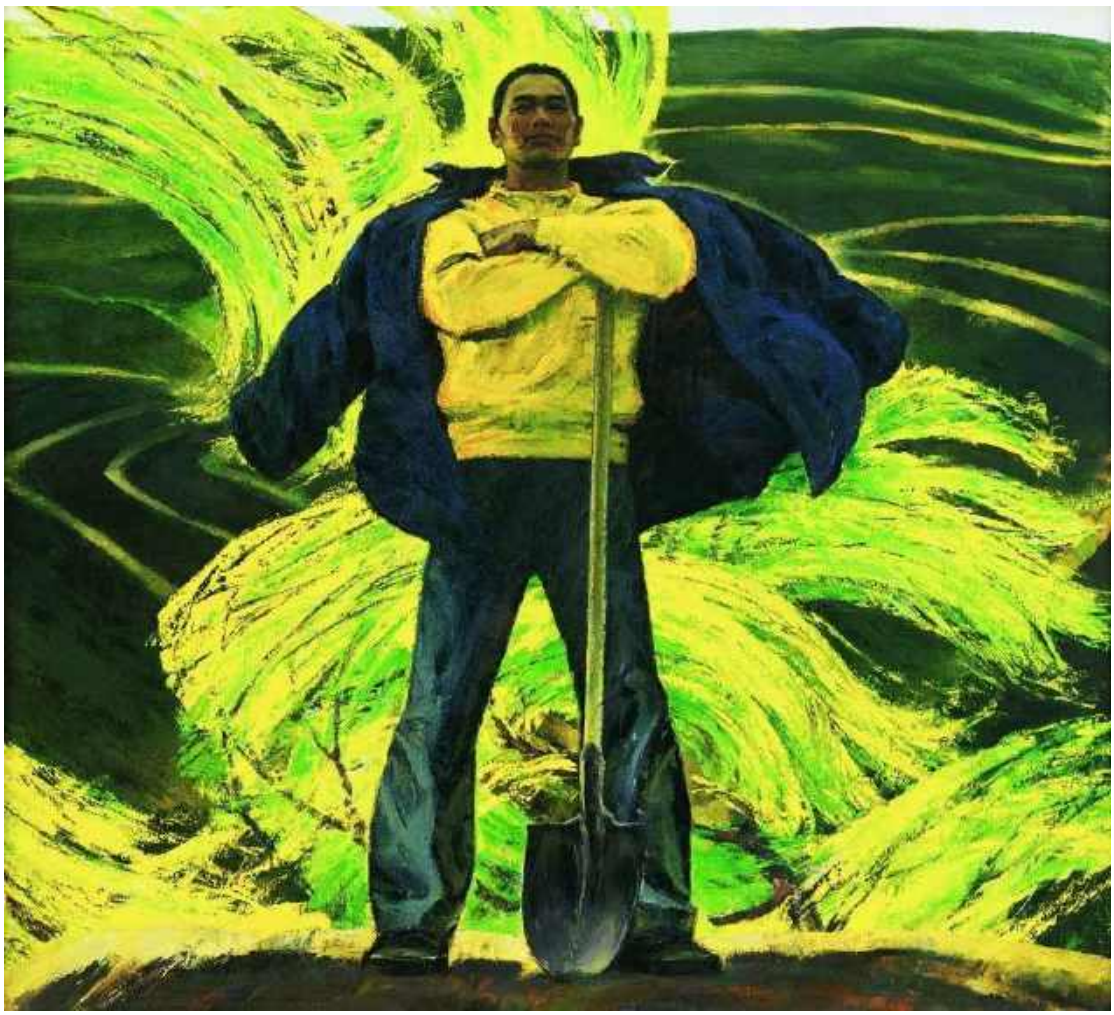
Илл. 186. Ян Пэймин. «Отец художника». 180 x 150 см. Холст, масло. 1995 г. Частная коллекция.
444. 最疯的人，艺术家的父亲 严培明 帆布油画 180×150cm 1995 年 私人收藏



Илл. 187. Ян Пэймин. «Председатель Мао перед площадью Тяньаньмэнь». 250 x 250 см. Холст, масло. 2000 г. Частная коллекция.
445. 毛主席在天安门前 严培明 帆布油画 250cm×250cm 2000 年 私人收藏



Илл. 188. Ян Пэймин. «Брюс Ли». 400 x 300 см. Холст, масло. 2000 г. Частная коллекция.
446. 李小龙 严培明 帆布油画 400cm×300cm 2000 年 私人收藏



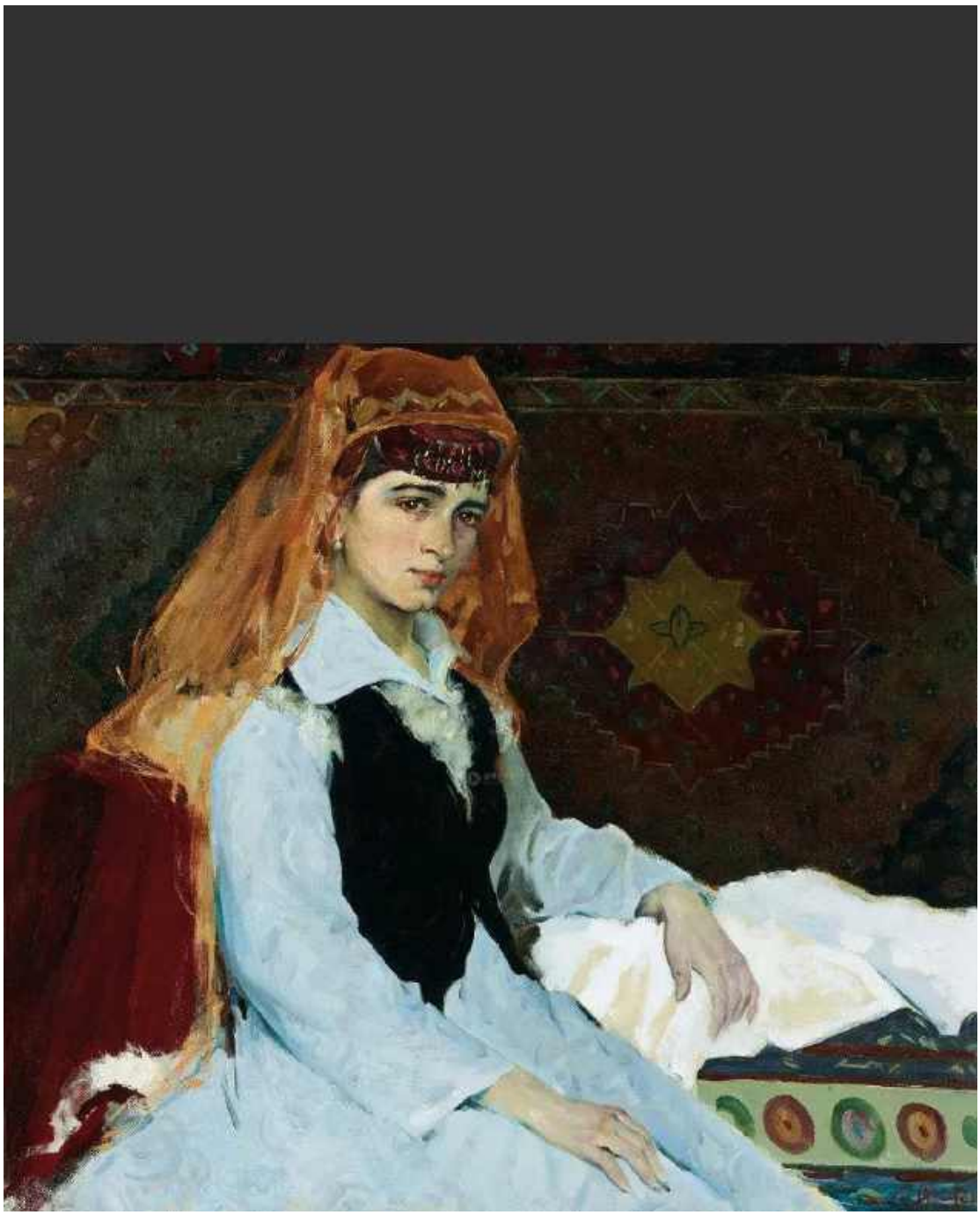
Илл. 189. Чжань Цзяньцзюнь. «Прилив». 196 x 177 см. Холст, масло. 1984 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
447. 潮 詹建俊 帆布油画 196cm×177cm 1984 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 190. Чжань Цзяньцзюнь. «Летят снежинки». 100 x 72 см. Холст, масло. 1988 г. Частная коллекция.
448. 飞雪 詹建俊 帆布油画 100cm×72cm 1988 年 私人收藏



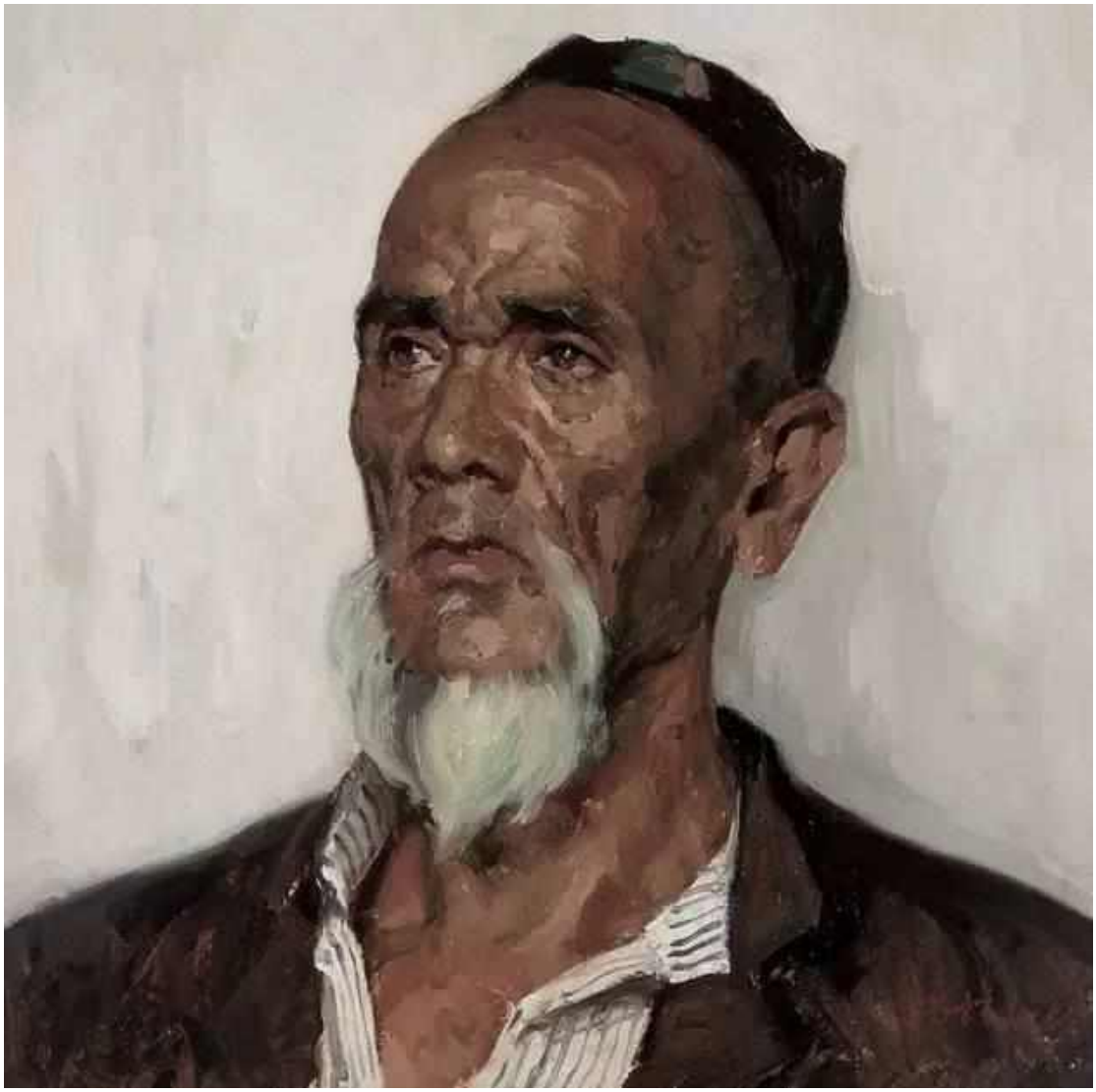
Илл. 191. Ли Хуачжи. «Девушка-пастушка». 80 x 83 см. Холст, масло. 1982 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
449. 牧羊女 李化吉 帆布油画 80cm×83cm 1982 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 192. Цюань Шаньши. «Таджикская девушка». 83.2 x 92.5 см. Холст, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
450. 塔吉克姑娘 全山石 帆布油画 83.2cm×92.5cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京



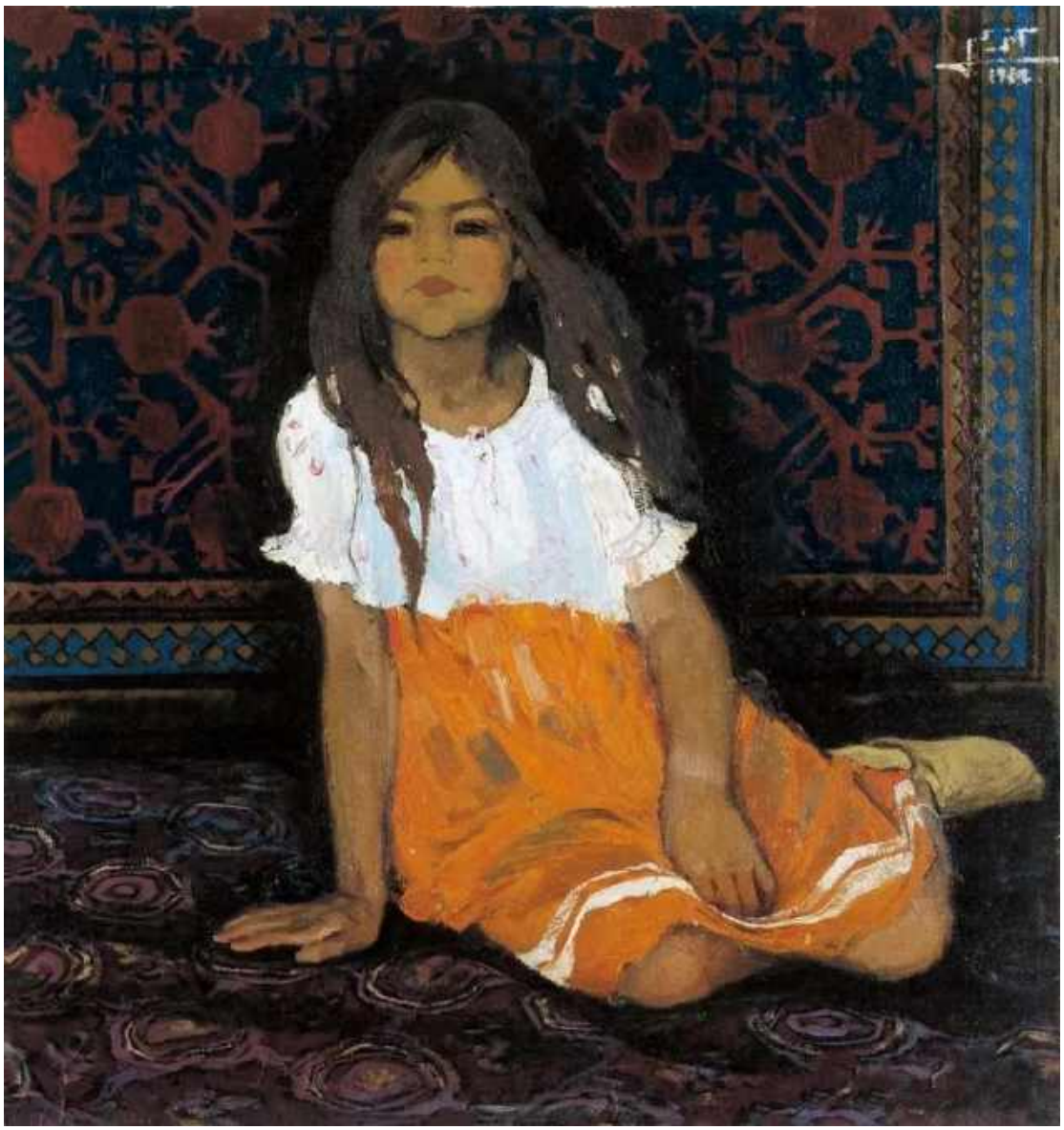
Илл. 193. Ни Фанхуа. «Патти Гули». 98.5 x 78.5 см. Холст, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
451. 帕蒂古丽 倪芳华 帆布油画 98.5cm×78.5cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 194. Цзинь Шанъи. «Уйгурский старик». 40 х 40 см. Картон, масло. 1981 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
452. 维族老人 靳尚谊 纸板油画 40cm×40 cm 1981 年 现藏于中国美术馆 北京



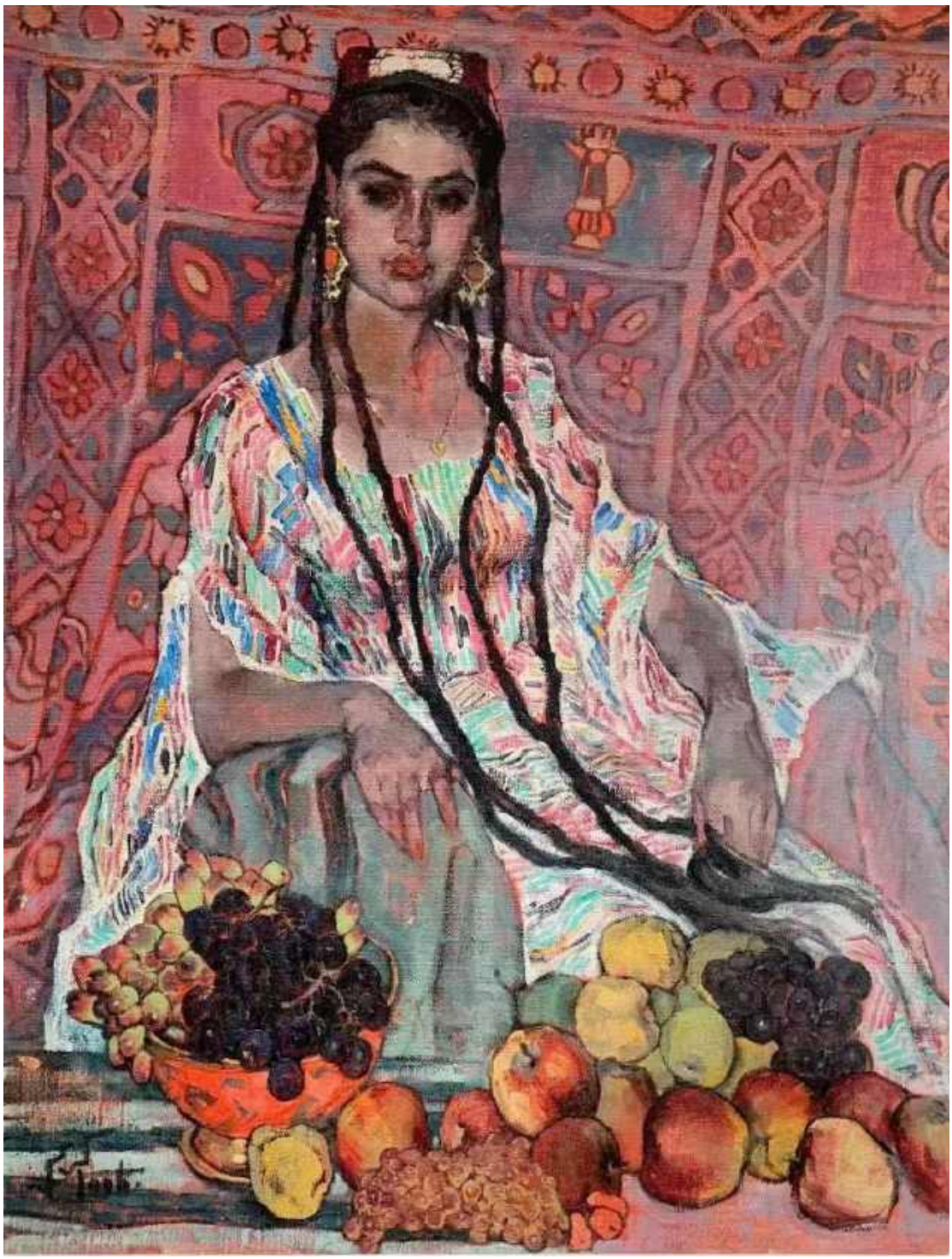
Илл. 195. Ма Чанли. «Любовь на плато». 100 x 120 см. Холст, масло. 1980 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
453. 高原情 马常利 帆布油画 100cm×120cm 1980 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 196. Абу Ду Климу Насрдин. «Дочь - Хусидан». 85 x 90 см. Холст, масло. 1982 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.
454. 女儿–胡西丹 阿布都克里木· 纳斯尔丁 帆布油画 85cm×90cm 1982 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京



Илл. 197. Абу Ду Климу Насрдин. «Шати Гули». 72 x 115 см. Холст, масло. 1985 г. Частная коллекция.
455. 夏提古丽 阿布都克里木· 纳斯尔丁 72cm×115cm 帆布油画 1985 年 私人收藏



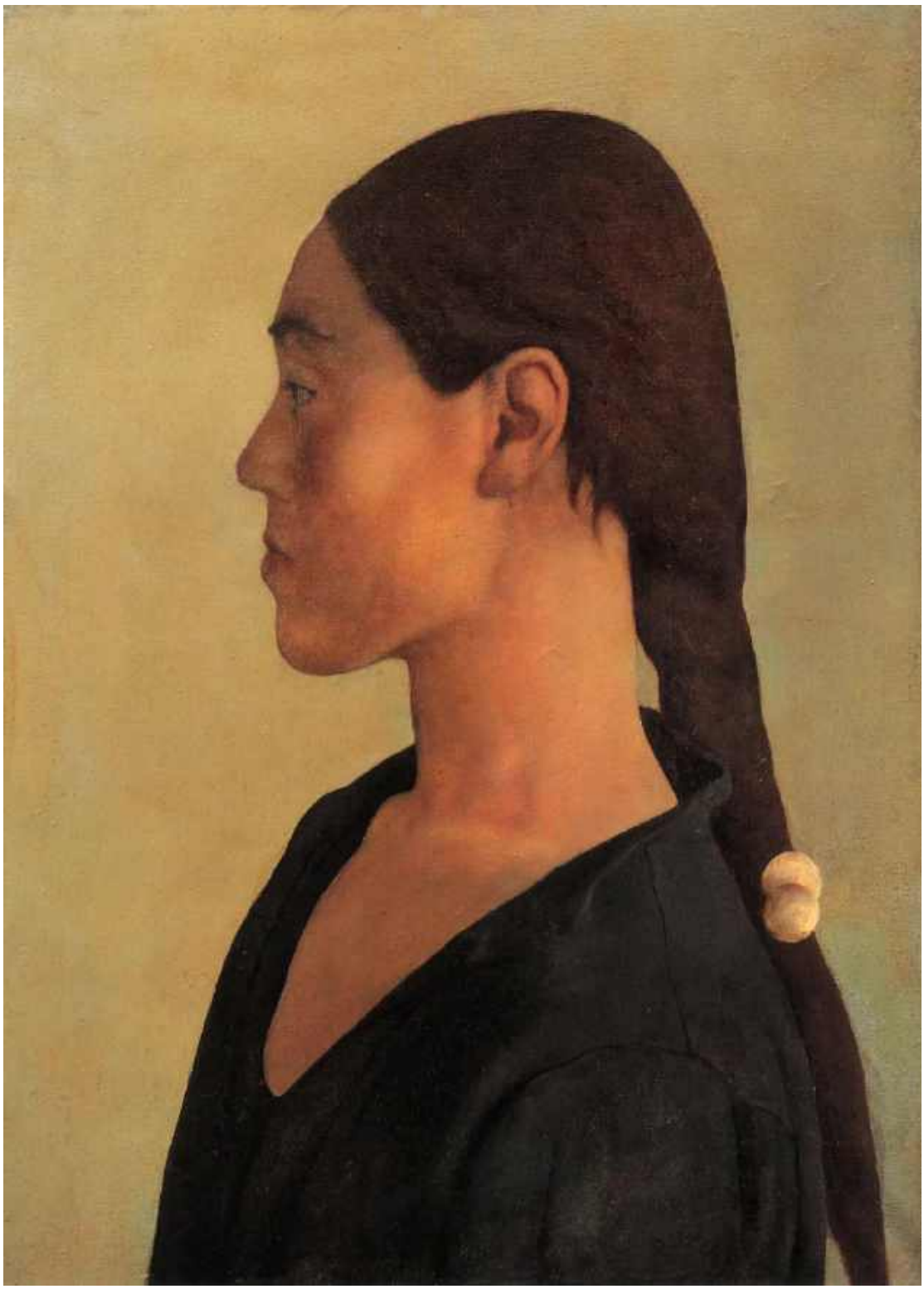
Илл. 198. Абу Ду Климу Насрдин. «Фрукт и девушка». 110 x 81 см. Холст, масло. 1996 г. Частная коллекция.
456. 水果与少女 阿布都克里木· 纳斯尔丁 帆布油画 110cm×81cm 1996 年 私人收藏



Илл. 199. Томус. «Собдаа». 80 x 100 см. Холст, масло. 1982 г. Частная коллекция.
457. 索布达 妥木斯 帆布油画 80cm×100cm 1982 年 私人收藏



Илл. 200. Томус. «Женщина, которая скашивает траву». 170 x 170 см. Холст, масло. 1984 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
458. 垛草的妇女 妥木斯 170cm×170cm 帆布油画 1984 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 201. Чао Гэ. «Монгольская женская статуя». 53 х 37 см. Холст, масло. 1986 г. Частная коллекция.
459. 蒙古女像 朝戈 帆布油画 53cm×37cm 1986 年 私人收藏



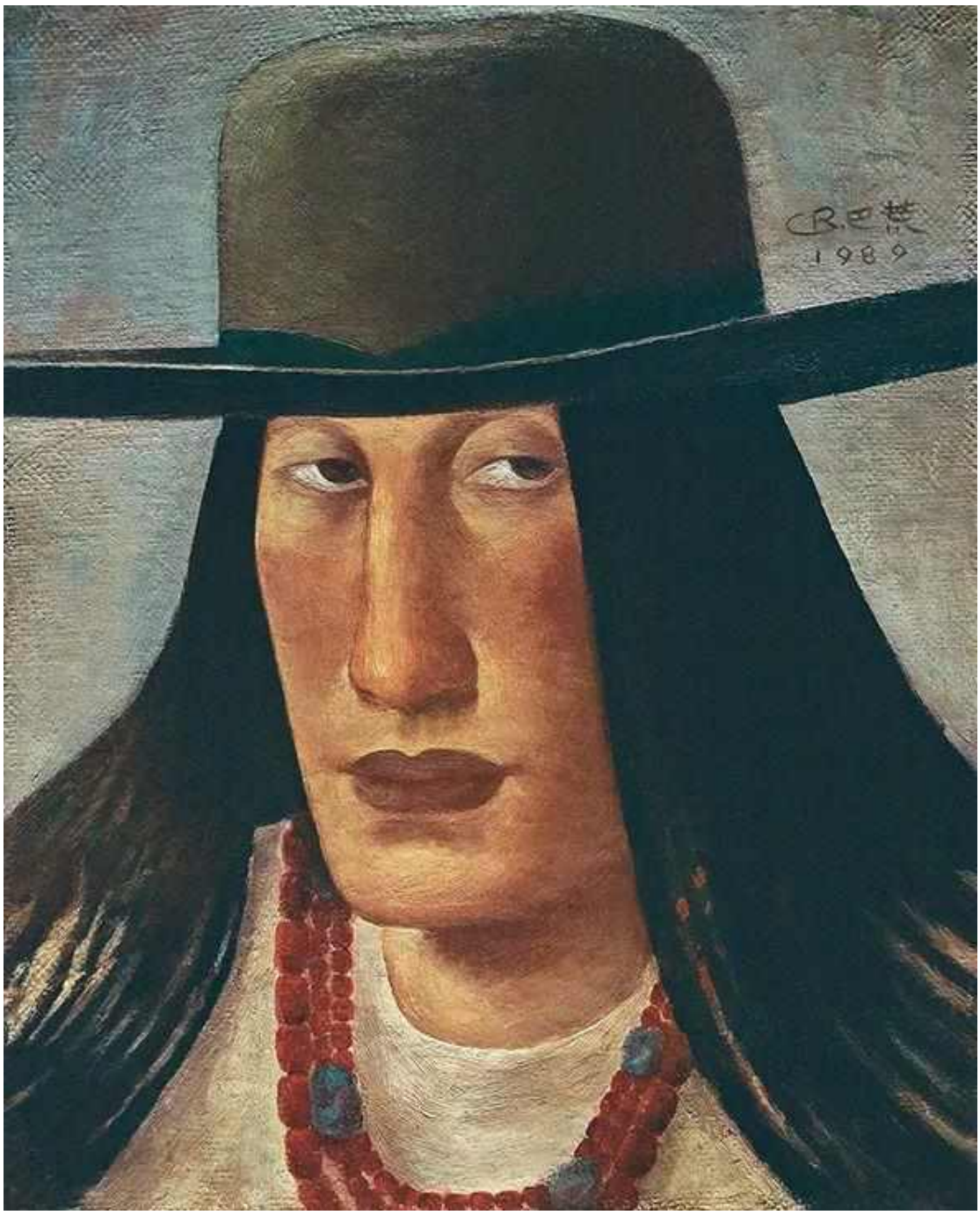
Илл. 202. Чао Гэ. «Наряженная». 70 x 40 см. Холст, масло. 1986 г. Частная коллекция.
460. 盛装 朝戈 帆布油画 70cm×40cm 1986 年 私人收藏



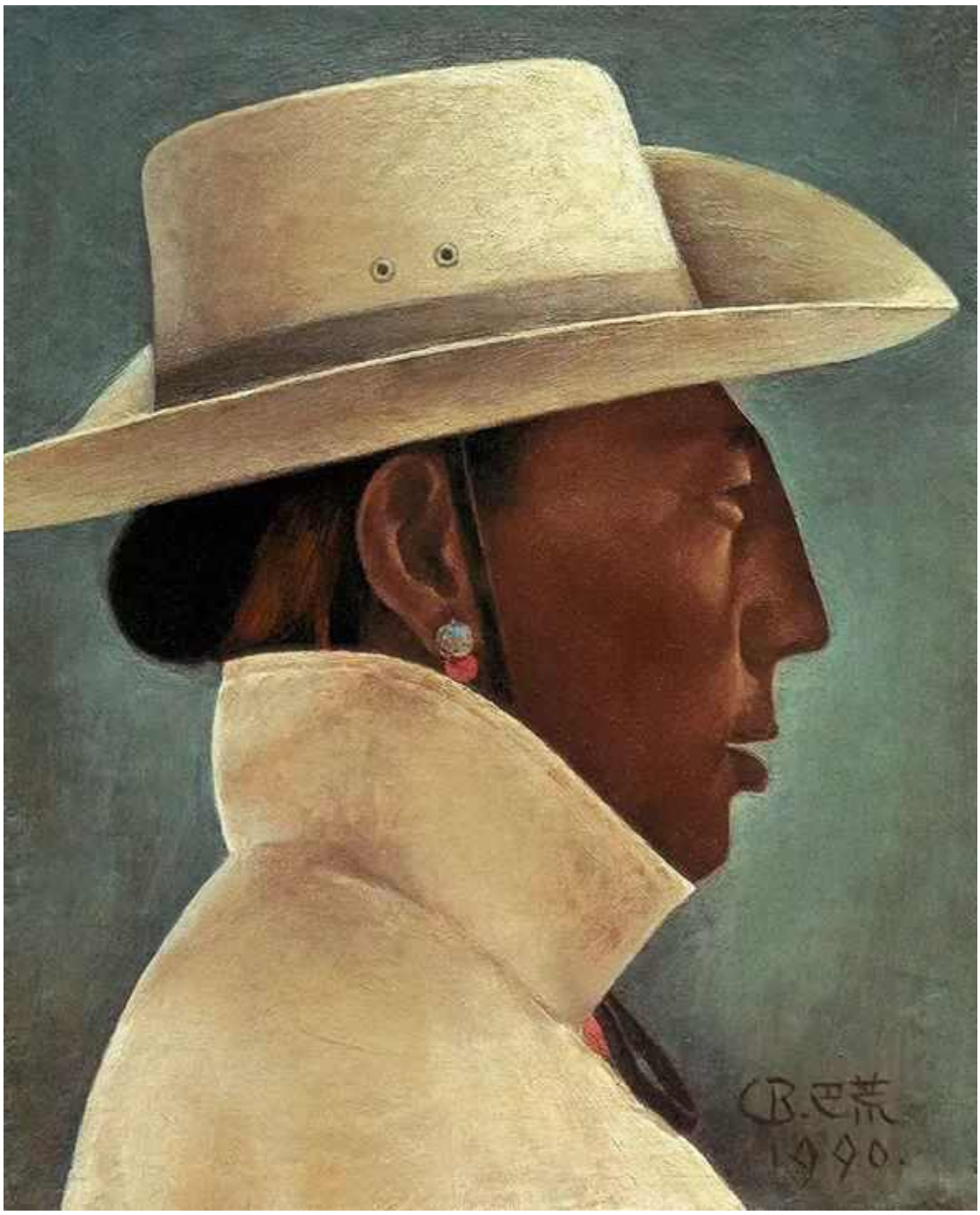
Илл. 203. Лю Бинцзян. «Таджикская невеста». 50 x 54 см. Холст, масло. 1978 г. Частная коллекция.
461. 塔吉克族新娘 刘秉江 帆布油画 50cm×54cm 1978 年 私人收藏



Илл. 204. Лю Бинцзян. «Два уйгурских старика». 120 x 110 см. Холст, масло. 1989 г. Частная коллекция.
462. 两个维吾尔族老人 刘秉江 帆布油画 120cm × 110cm 1989 年 私人收藏



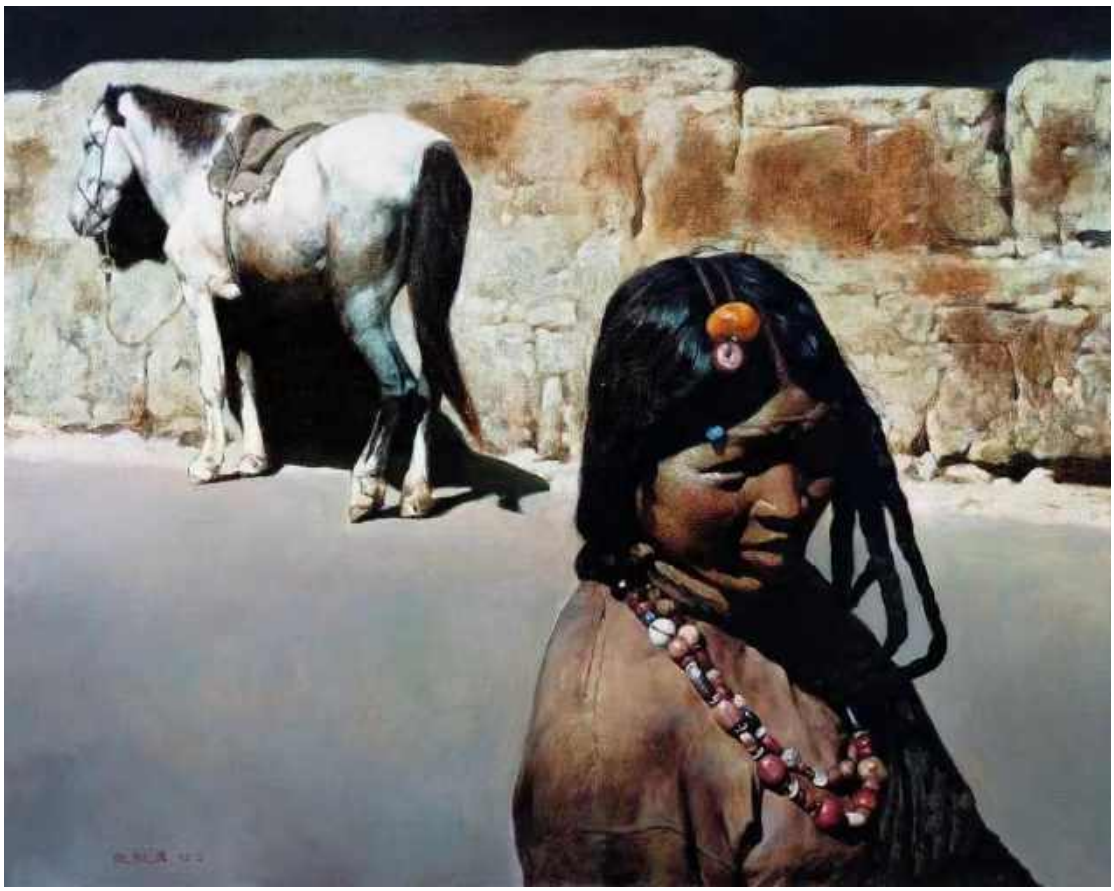
Илл. 205. Ба Хуан. «Портрет тибетца № 1». 26 x 21 см. Холст, масло. 1989 г. Частная коллекция.
463. 藏人肖像之一 巴荒 帆布油画 26cm×21cm 1989 年 私人收藏



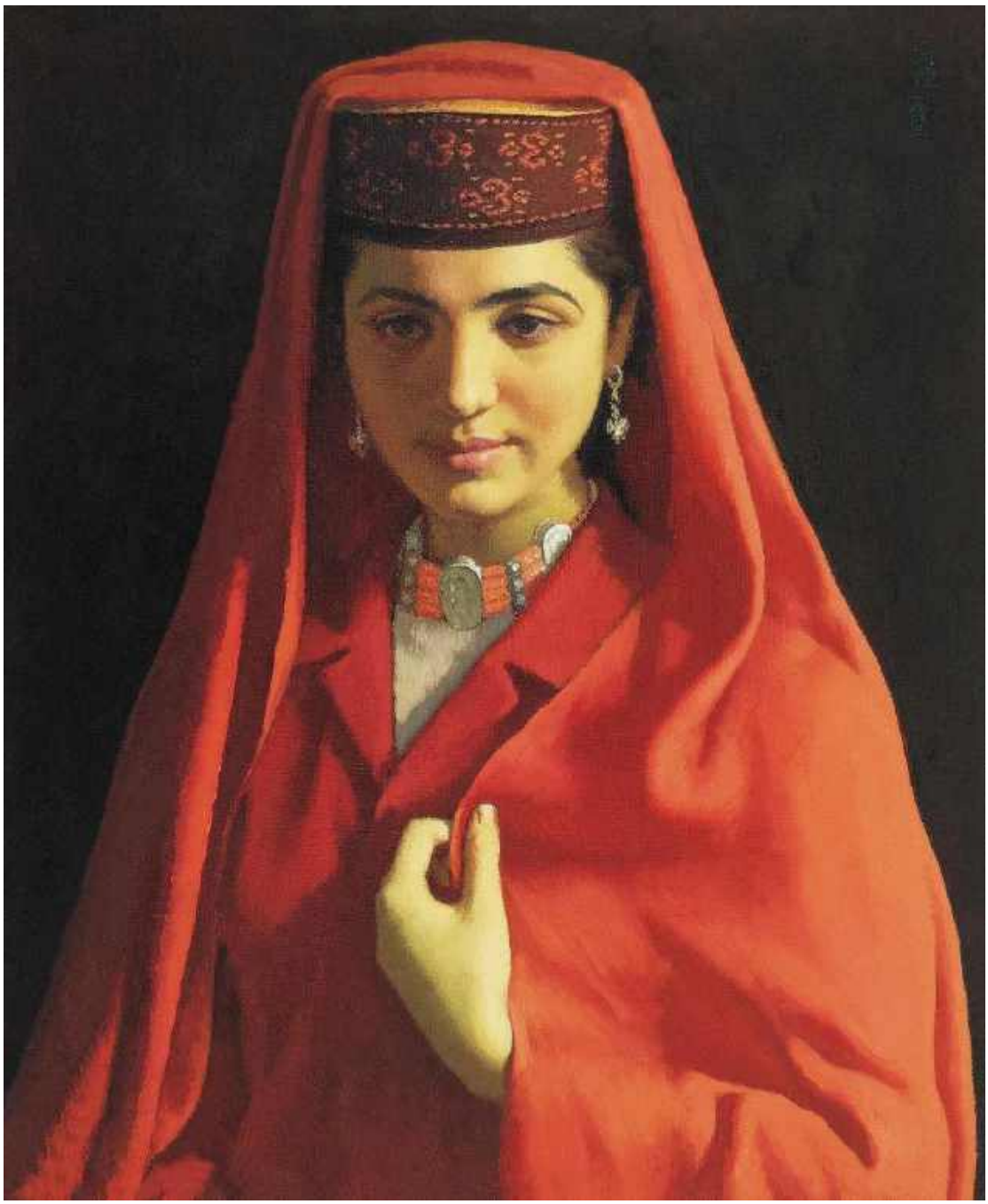
Илл. 206. Ба Хуан. «Портрет тибетца № 2». 26 x 21 см. Холст, масло. 1990 г. Частная коллекция.
464. 藏人肖像之二 巴荒 帆布油画 26cm×21cm 1990 年 私人收藏



Илл. 207. Вэй Эршэнь. «Облака на горизонте». 128 x 95 см. 1991 г. Частная коллекция.
465. 天边的云 韦尔申 帆布蛋彩画 128cm×95cm 1991 年 私人收藏



Илл. 208. Чжу Юн. «Полдень». 65 x 81 см. Холст, масло. 1993 г. Личная коллекция.
466. 正午 朱毅勇 帆布油画 65cm×81cm 1993 年 私人收藏



Илл. 209. Цзинь Шанъи. «Таджикская невеста». 60 x 50 см. Холст, масло. 1983 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
467. 塔吉克新娘 靳尚谊 帆布油画 60cm×50cm 1983 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 210. Цзинь Шанъи. «Молодая певица». 74 x 51 см. Холст, масло. 1984 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай.
468. **青年女歌手 靳尚谊 帆布油画** 74cm×51cm 1984 **年** 现**藏于中央美**术**学院美**术馆 **北京**



Илл. 211. Цзинь Шанъи. «Молитва». 60 х 50 см. Холст, масло. 1987 г. Частная коллекция.
469. 祈 靳尚谊 帆布油画 60cm×50cm 1987 年 私人收藏



Илл. 212. Цзинь Шанъи. «Хуан Биньхун в последние годы жизни». 115 x 99 см. Холст, масло. 1996 г. Художественный музей Центральной академии изящных искусств, Китай.
470. 晚年黄宾虹 靳尚谊 帆布油画 115cm×99cm 1996 年 现藏于中央美术学院美术馆 北京



Илл. 213. Ян Фэйюнь. «Северная девушка». 87 x 70 см. Холст, масло. 1987 г. Частная коллекция.
471. **北方姑娘** 杨飞云 **帆布油画** 87cm×70cm 1987 **年 私人收藏**



Илл. 214. Ян Фэйюнь. «Песня, пробуждающая воспоминания». 100 x 80 см. Холст, масло. 1989 г. Частная коллекция.
472. 唤起记忆的歌 杨飞云 帆布油画 100cm×80cm 1989 年 私人收藏



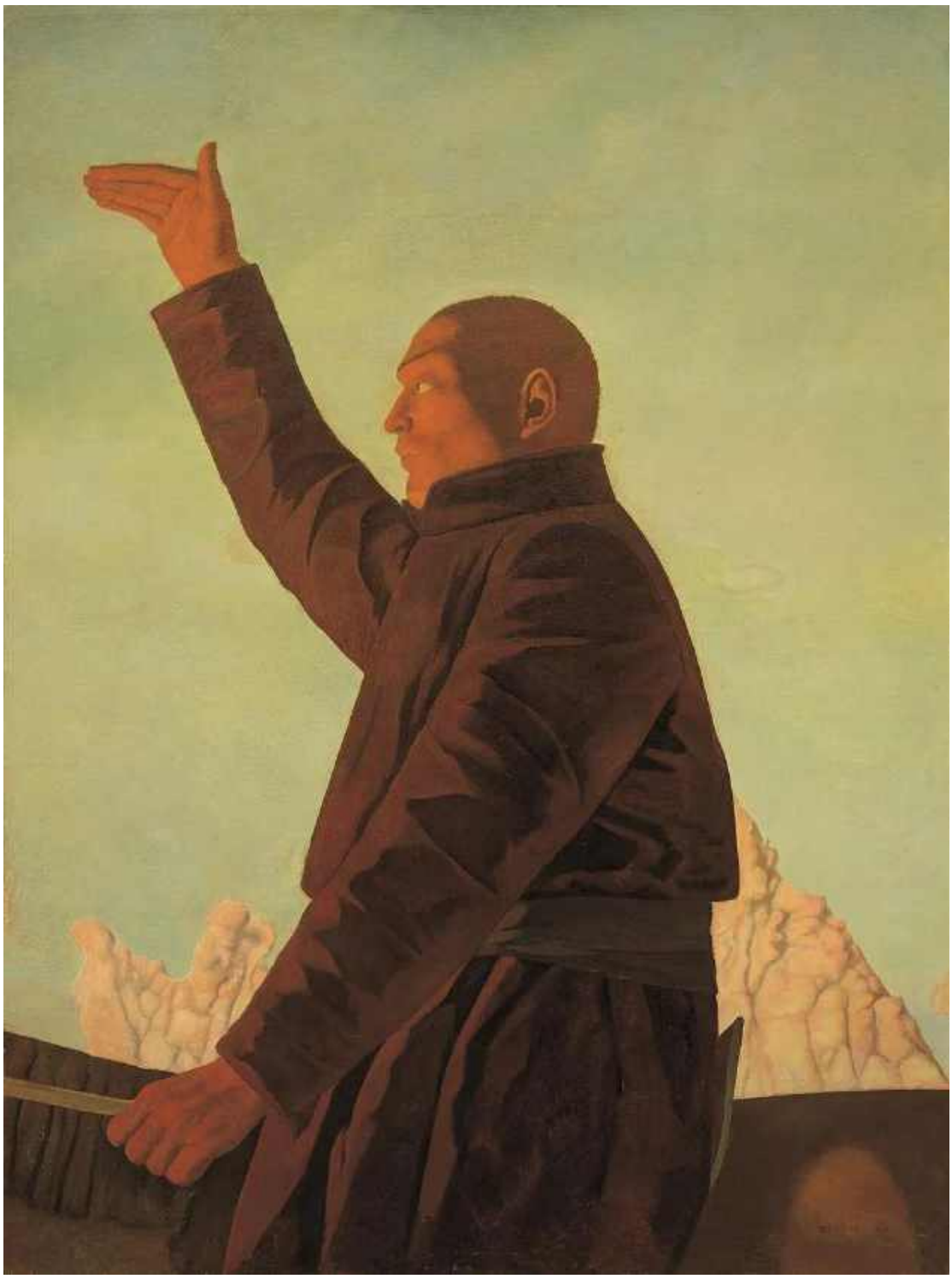
Илл. 215. Ван Идун. «Портрет женщины с севера». 61 x 43 см. Холст, масло. 1986 г. Частная коллекция.
473. **北方女子肖像 王沂东 帆布油画 61cm×43cm 1986 年 私人收藏**



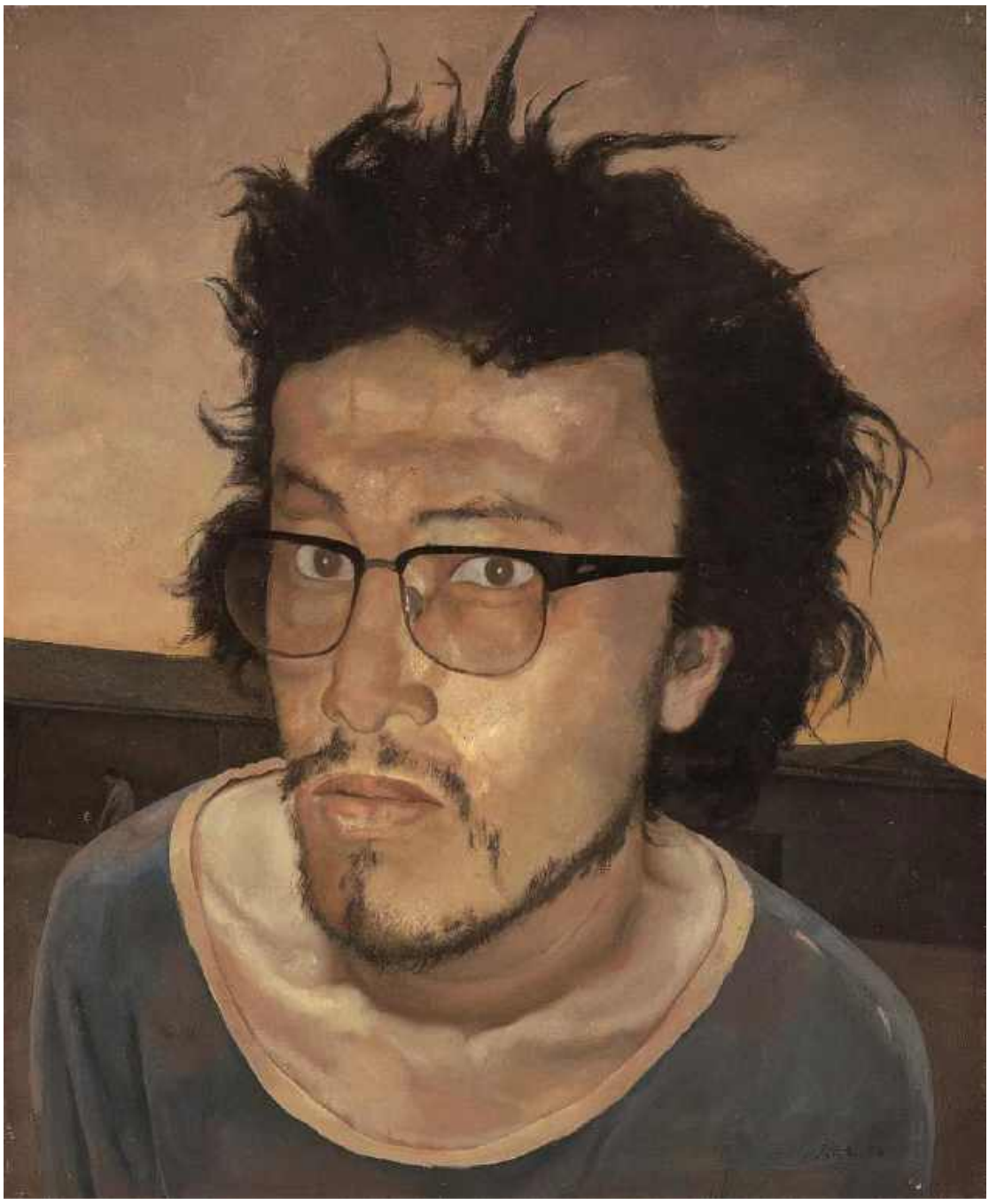
Илл. 216. Ван Идун. «Портрет». 60 x 55 см. Холст, масло.1986 г. Частная коллекция.
474. 肖像 王沂东 帆布油画 60cm×55cm 1986 年 私人收藏



Илл. 217. Сунь Вэйминь. «Видение того момента». 70 x 80 см. Холст, масло. 1991 г. Частная коллекция.
475. 那一刻的憧憬 孙为民 帆布油画 70cm×80cm 1991 年 私人收藏



Илл. 218. Чао Гэ. «Красный свет». 120 x 80 см. Холст, масло. 1989 г. Частная коллекция.
476. 红光 朝戈 帆布油画 120cm×80cm 1989 年 私人收藏



Илл. 219. Чао Гэ. «Чувствительный». 60 x 50 см. Холст, масло. 1990 г. Частная коллекция.
477. 敏感者 朝戈 帆布油画 60cm×50cm 1990 年 私人收藏



Илл. 220. Лэн Цзюнь. «Мона Лиза - дизайн улыбки». 125 x 45 см. Холст, масло. 2004 г. Частная коллекция.
478. 蒙娜丽莎—关于微笑的设计 冷军 帆布油画 125cm×45cm 2004 年 私人收藏



Илл. 221. Лэн Цзюнь. «Портрет Сяо Тан». 140 x 80 см. Холст, масло. 2007 г. Частная коллекция.
479. 肖像之相——小唐 冷军 帆布油画 140cm×80cm 2007 年 私人收藏



Илл. 222. Лэн Цзюнь. «Портрет Сяо Ло». 125 x 33 см. Холст, масло. 2009 г. Частная коллекция.
480. 肖像之相——小罗 冷军 帆布油画 125cm×33cm 2009 年 私人收藏



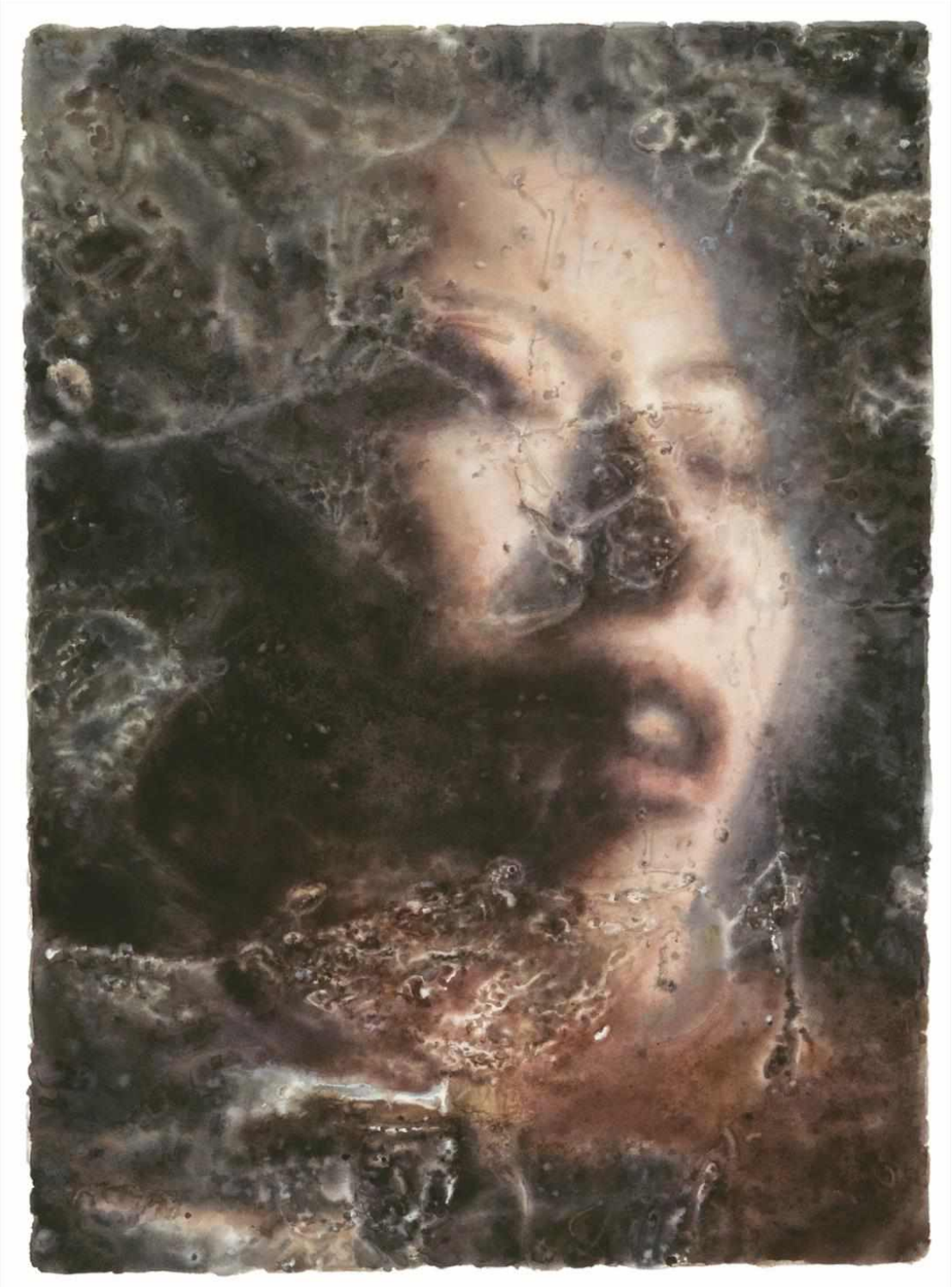
Илл. 223. Лэн Цзюнь. «Портрет Сяо Цзян». 120 x 60 см. Холст, масло. 2011 г. Частная коллекция.
481. 肖像之相——小姜 帆布油画 冷军 120cm×60cm 2011 年 私人收藏



Илл. 224. Ши Чун «Одна из историй». 62 x 62 см. Холст, масло. 2000 г. Частная коллекция.
482. 物语之一 石冲 帆布油画 62cm×62cm 2000 年 私人收藏



Илл. 225. Ши Чун. «Вода, воздух и портрет». 66.8 x 50 см x 5. Холст, масло. 2006 г. Частная коллекция.
483. 水、空气和肖像 石冲 帆布油画 66.8cm×50cmx5 2006 年 私人收藏



Илл. 226. Ши Чун. «Вода, воздух и портрет № 9». 40 x 29 см. Бумага, акварель. 2014 г. Частная коллекция.
484. 水、空气与肖像之九 石冲 纸本水彩 40cm×29cm 2014 年 私人收藏



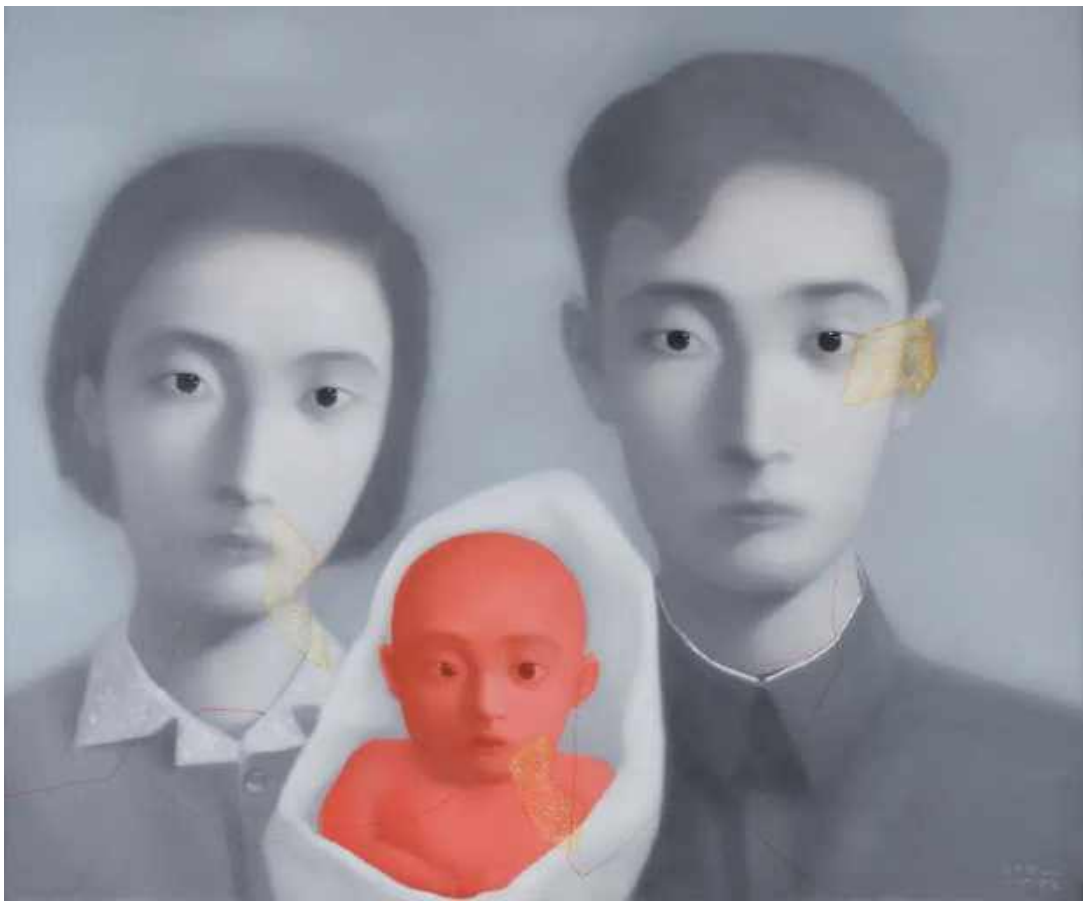
Илл. 227. Ши Чун. «Перекресток». 60.5 x 42.5 см. Холст, масло. 2021 г. Частная коллекция.
485. 交集 石冲 帆布油画 60.5cm×42.5cm 2021 年 私人收藏



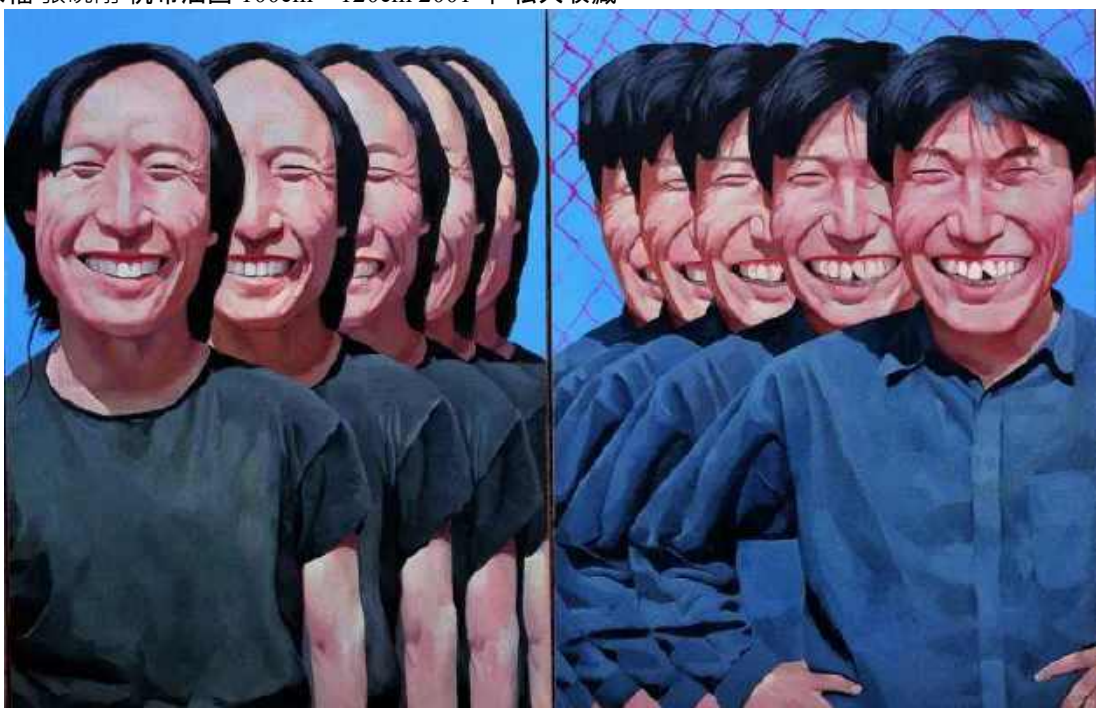
Илл. 228. Чжан Сяоган. «Родословная: большая семья № 1». 99 x 128.5 см. Холст, масло. 1997 г. Частная коллекция.
486. 血缘：大家庭 1 号 张晓刚 帆布油画 99cm×128.5cm 1997 年 私人收藏



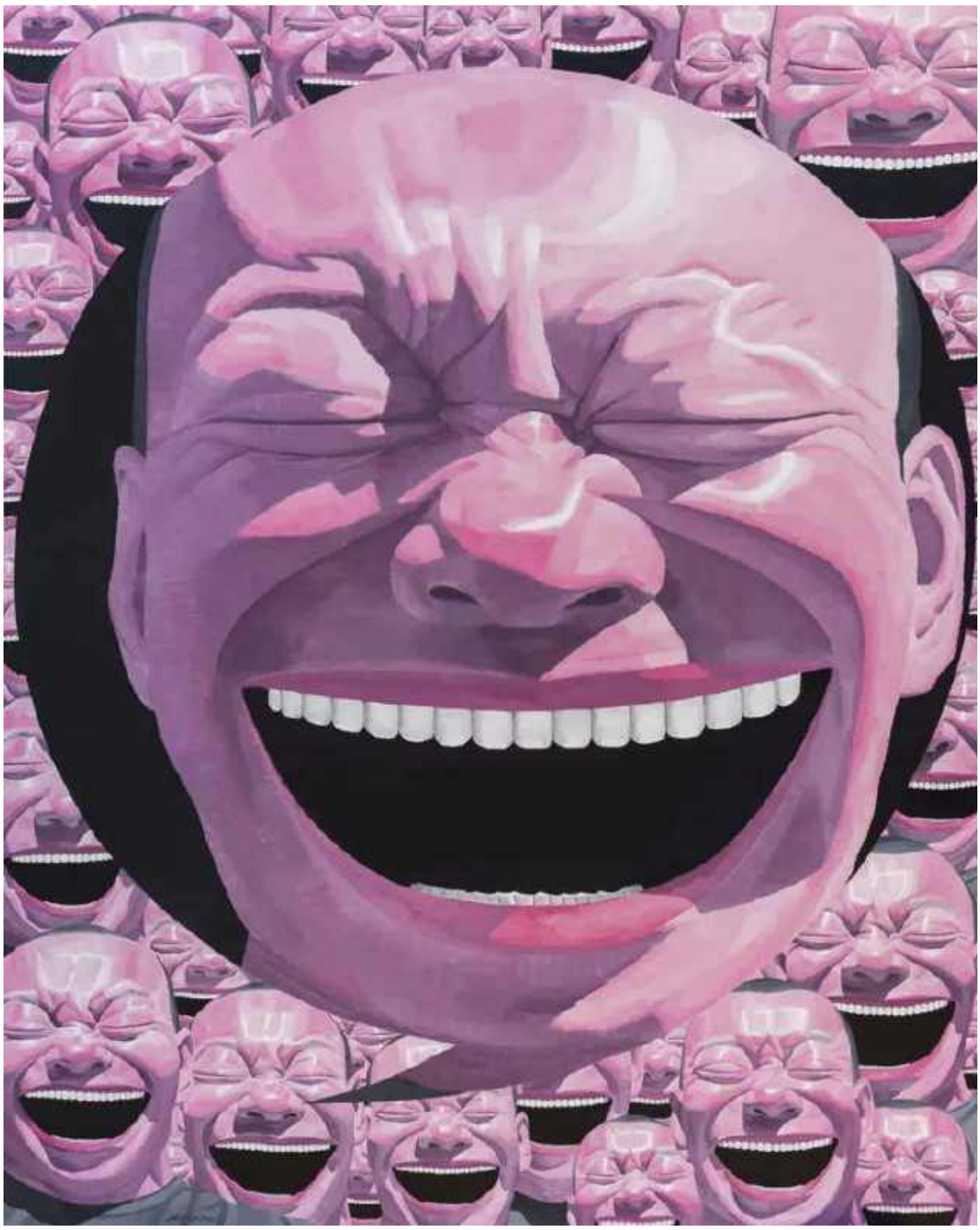
Илл. 229. Чжан Сяоган. «Отец и дочь № 1». 100 x 80 см. 1999 г. Холст, масло. Париж, Франция. Пентиудский художественный центр.
487. 父亲与女儿-1 号 张晓刚 帆布油画 100cm×80 cm 1999 年 现藏于蓬皮杜艺术中心 巴黎 法国



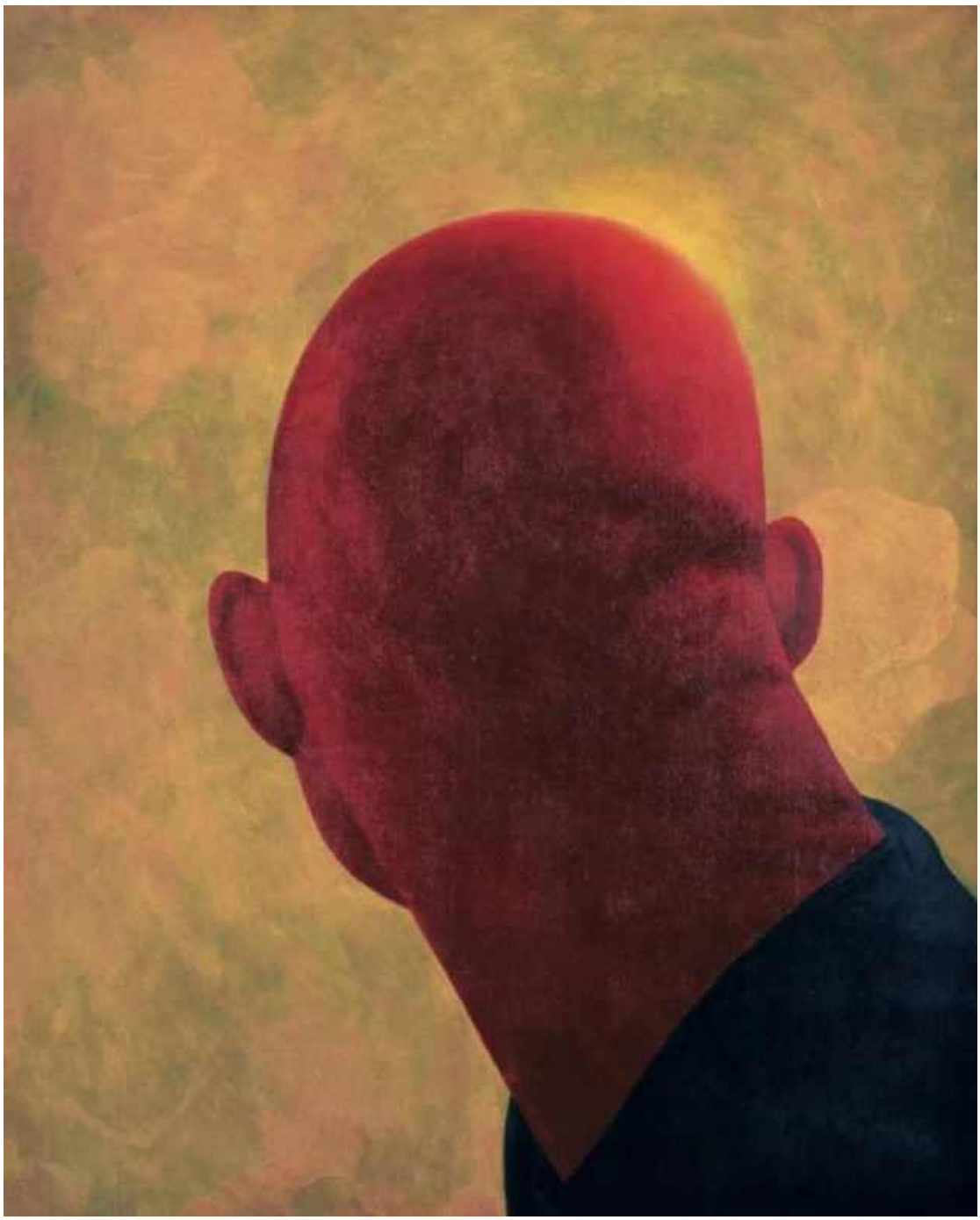
Илл. 230. Чжан Сяоган. «Семейный портрет». 100 x 120 см. Холст, масло. 2001 г. Частная коллекция.
488. 全家福 张晓刚 帆布油画 100cm×120cm 2001 年 私人收藏



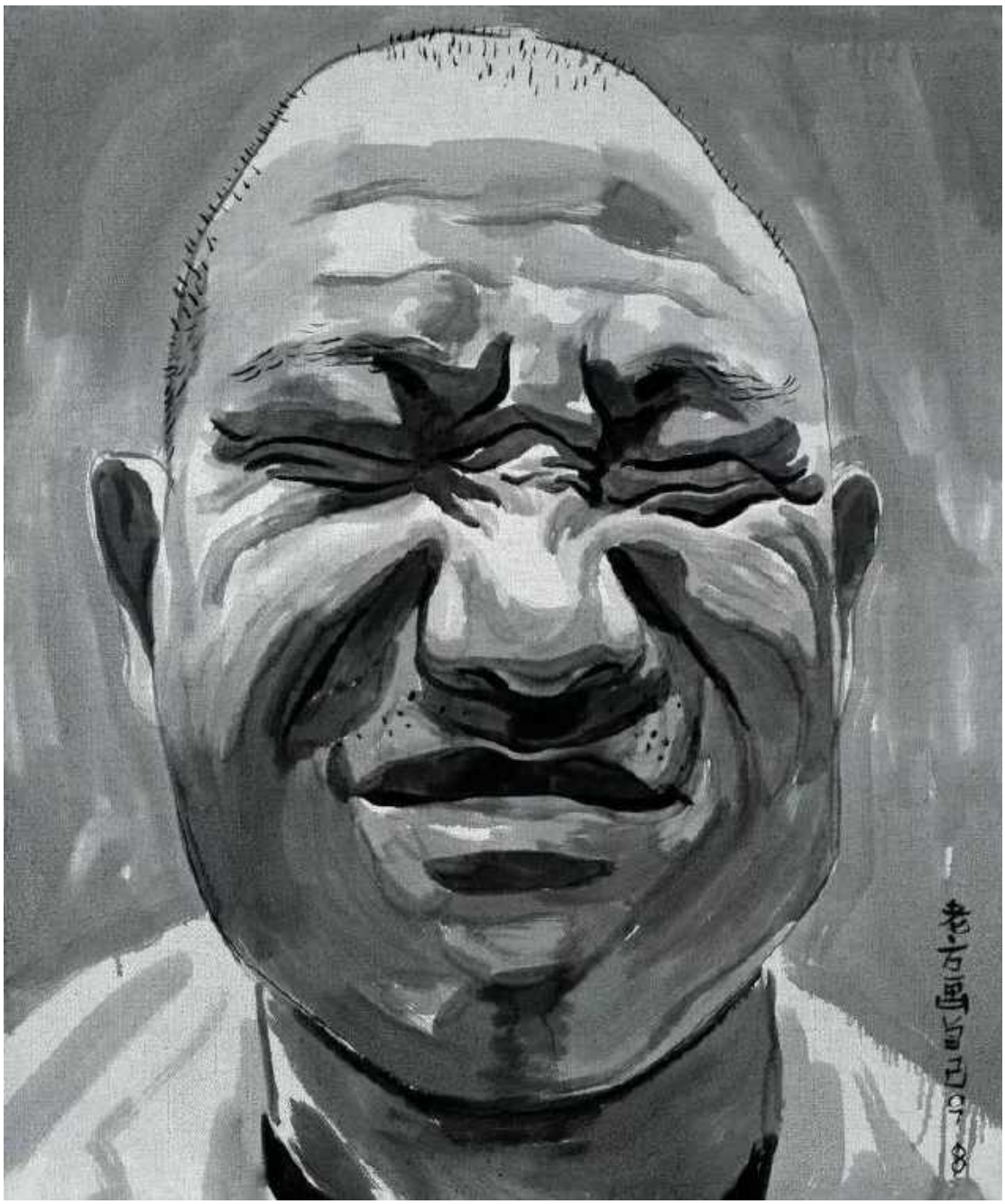
Илл. 231. Юэ Минцзюнь. «Друзья». 88 x 114 см x 2. Холст, масло. 1992 г. Частная коллекция.
489. 朋友 岳敏君 帆布油画 88cm×114cm×2 1992 年 私人收藏



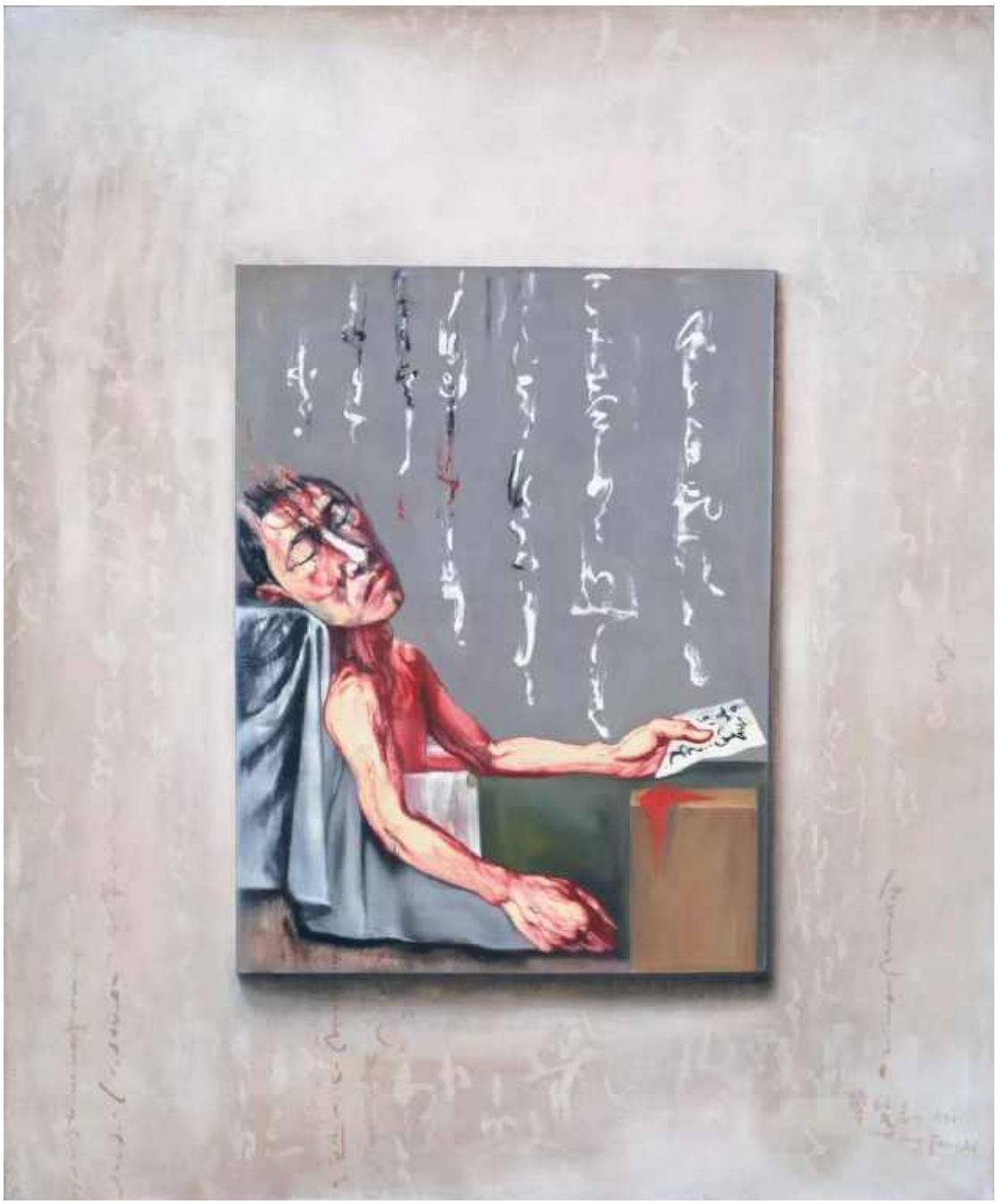
Илл. 232. Юэ Минцзюнь. «Запятая». 250 x 201 см. Холст, масло. 2016 г. Частная коллекция.
490. 逗号 岳敏君 帆布油画 250cm×201cm 2016 年 私人收藏



Илл. 233. Фан Личжун. «Январь 1997». 162.6 x 129 см. Холст, масло. 1997 г. Частная коллекция.
491. 1997.01 方力钧 帆布油画 162.6cm×129cm 1997 年 私人收藏



Илл. 234. Фан Лицзюнь. «Автопортрет». 60 x 50 см. Холст, масло. 2007 г. Частная коллекция.
492. 自画像 方力钧 帆布油画 60cm×50cm 2007 年 私人收藏



Илл. 235. Цзэн Фаньчжи. «Смерть Марата». 180 x 150 см. Холст, масло. 2001 г. Частная коллекция.
493. 马拉特之死 曾梵志 帆布油画 180cm×150cm 2001 年 私人收藏



Илл. 236. Цзэн Фаньчжи. «Мудрец». 400 x 200 см. Холст, масло. 2012 г. Частная коллекция.
494. 智者 曾梵志 帆布油画 400cm×200cm 2012 年 私人收藏



Илл. 237. Пан Маокун. «Гостиная Веласкеса». 180 x 280 см. Холст, масло. 2016 г. Частная коллекция.

495. 委拉斯贵兹的客厅 庞茂琨 帆布油画 180cm×280cm 2016 年 私人收藏



Илл. 238. Пан Маокун. «Соответствующий портрет». 65 x 50 см x2. Холст, масло. 2017 г. Частная коллекция.

496. 对应的肖像 庞茂琨 帆布油画 65cm×50cm×2 2017 年 私人收藏



Илл. 239. Ма Цзинху. «Столицы туманов Пекина». 80 x 65 см. Холст, масло. 2009 г. Частная коллекция.
497. 雾都北京 马精虎 帆布油画 80cm×65cm 2009 年 私人收藏



Илл. 240. Ма Цзинху. «История под деревом № 1». 150 x 110 см. Холст, масло. 2011 г. Частная коллекция.
498. 树下物语之一 马精虎 帆布油画 150cm×110cm 2011 年 私人收藏



Илл. 241. У Вэй. «День Балтиса». 145 x 145 см. Холст, масло. 2013 г. Художественный музей Ренрена, Чжэцзян. Китай.

499. 巴尔蒂斯的那一天 吴威 帆布油画 145cm×145cm 2013 年 现藏于人人美术馆 浙江



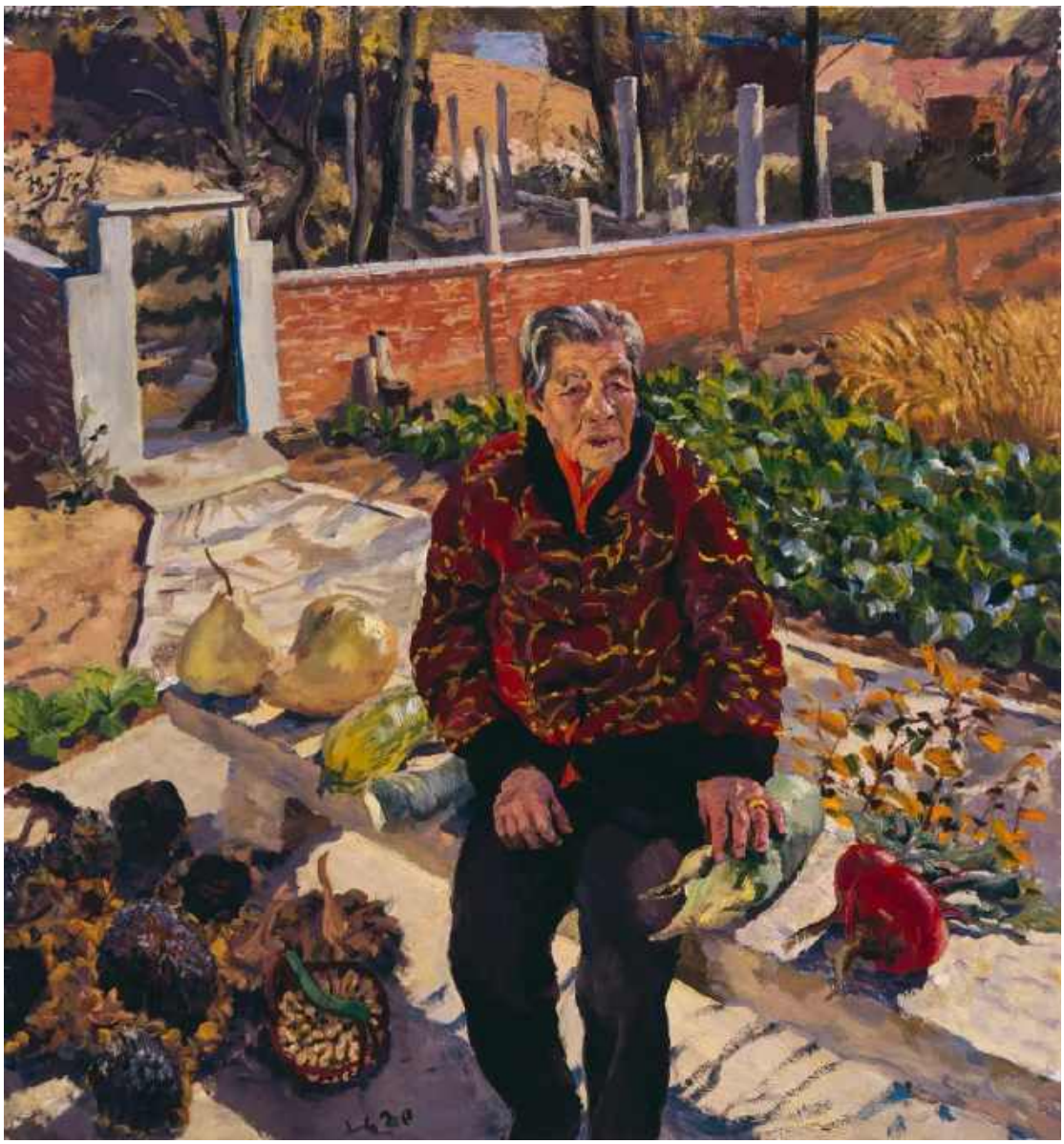
Илл. 242. У Вэй. «Гипотеза Кирико». 150 x 80 см. Холст, масло. 2014 г. Частная коллекция.
500. 契里柯猜想 吴威 帆布油画 150cm×80cm 2014 年 私人收藏



Илл. 243. Пэн Сы. «Беспокойство». 138 x 108 см. Холст, масло. 2008 г. Частная коллекция.
501. 怀忧 彭斯 帆布油画 138cm × 108 cm 2008 年 私人收藏



Илл. 244. Пэн Сы. «Люсьен Фрейд». 60 x 50 см. Холст, масло. 2023 г. Частная коллекция.
502. 卢西安· 弗洛伊德 彭斯 帆布油画 60cm×50cm 2023 年 私人收藏



Илл. 245. Лю Сяодун. «Мать». 140 x 150 см. Холст, масло. 2020 г. Галерея Лисона, Пекин, Китай.
503. 老妈 刘小东 帆布油画 140 cm × 150 cm 2020 年 现藏于里森画廊 北京



Илл. 246. Лю Сяодун. «Девушки с пивом». 140 x 150 см. Холст, масло. 2022 г. Галерея Лисона, Пекин, Китай.
504. 少女与啤酒 刘小东 帆布油画 140cm×150 cm 2022 年 现藏于里森画廊 北京



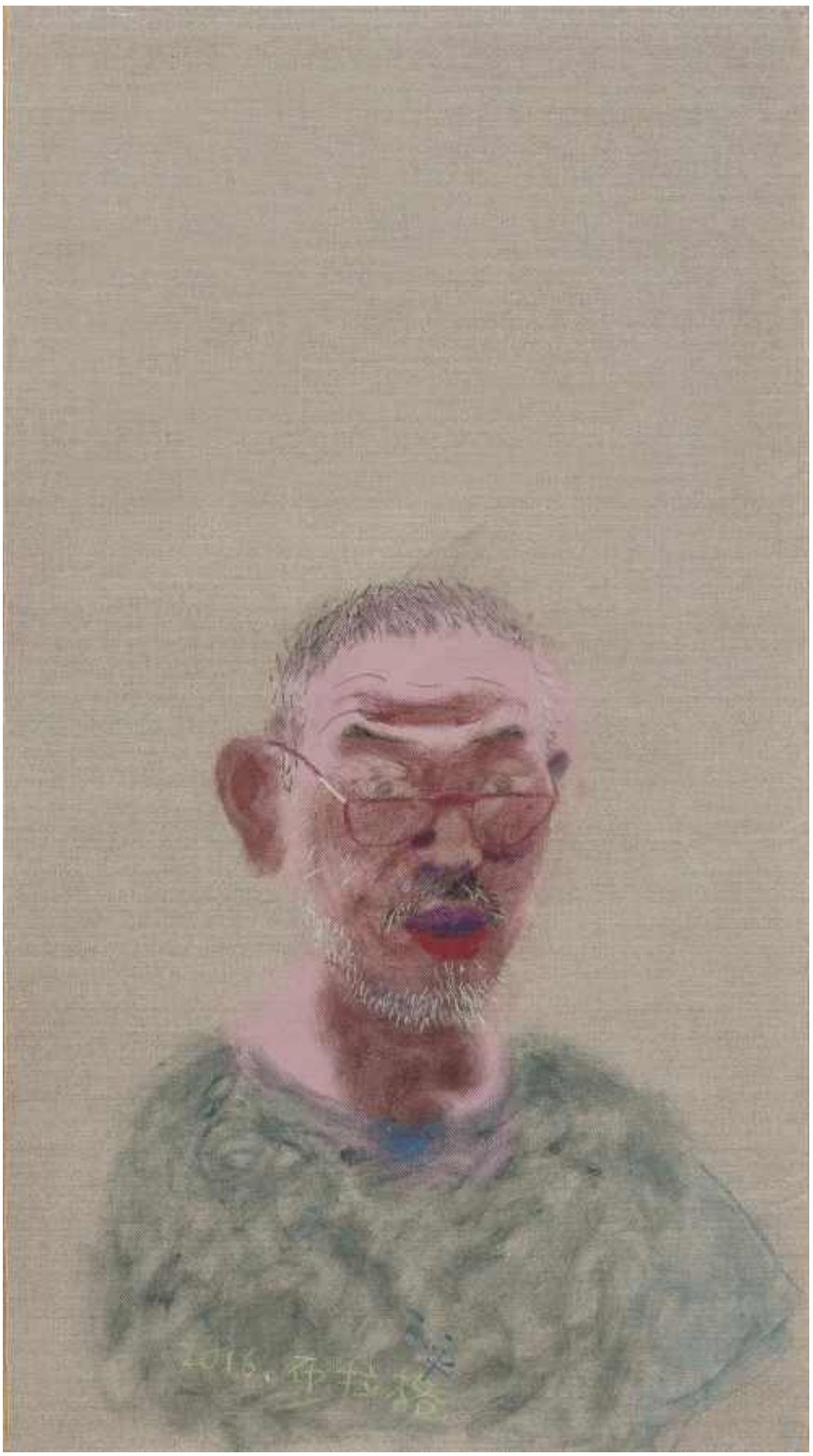
Илл. 247. Ю Хун. Родила дочь в возрасте 28 лет 12 августа 1994 года, серия «Свидетель роста». 100 x 100 см. Холст, акрил. 2001 г. Частная коллекция.
505. “1994 年 8 月 12 日 28 岁生下女儿”《目击成长》系列 喻红 帆布丙烯 100cm×100cm 2001 年 私人收藏



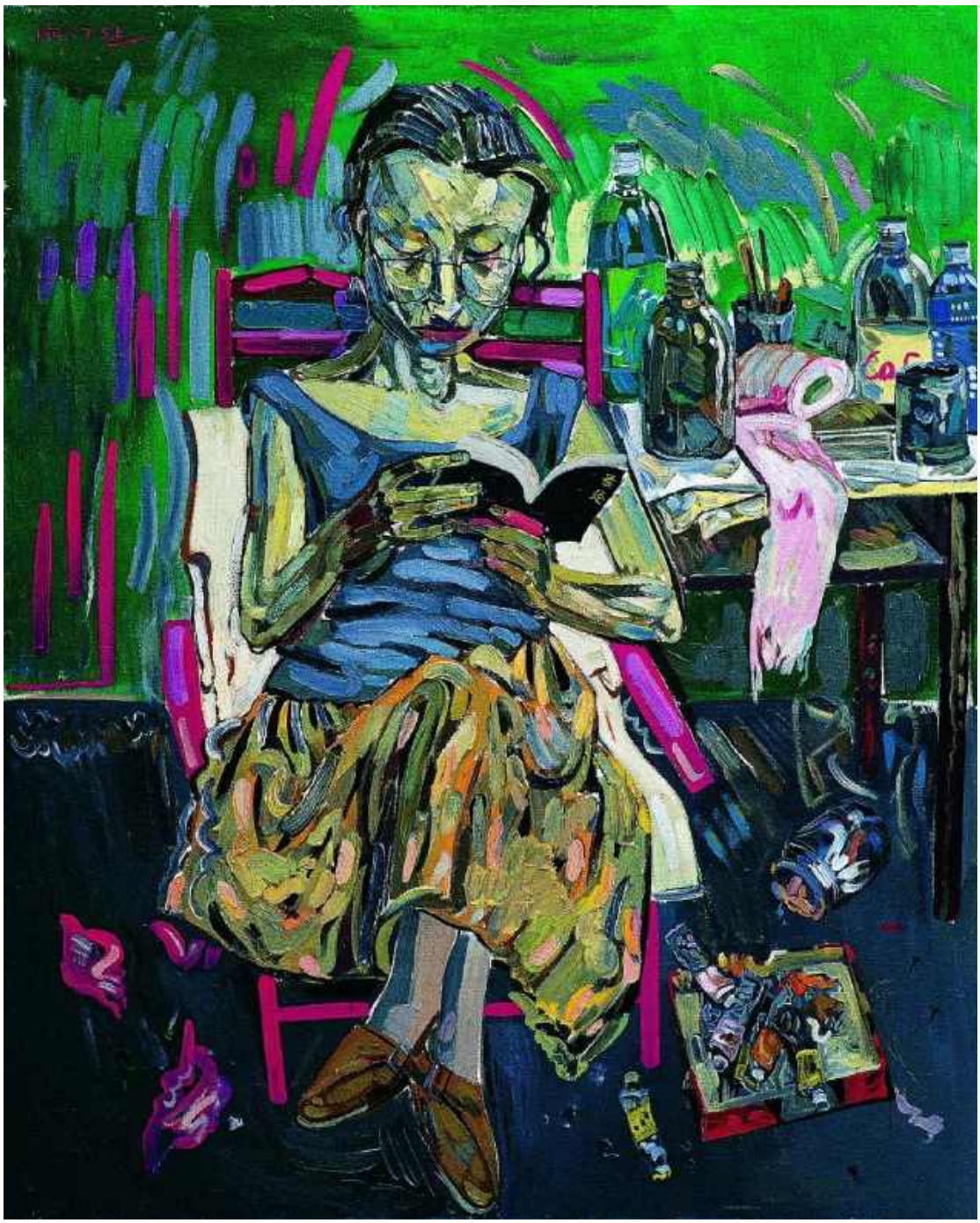
Илл. 248. Ю Хун. «Молодежь может быть сбита с толку». 225 x 270 см. Холст, акрил. 2018 г. Частная коллекция.
506. **青春可以迷茫** 喻红 **帆布丙**烯 225cm×270cm 2018 **年 私人收藏**



Илл. 249. Ван Юпин. «Пост-70-е». 200 x 220 см. Холст, смешанные материалы. 2010 г. Частная коллекция.
507. 70 后 王玉平 帆布综合材料 200cm×220cm 2010 年 私人收藏



Илл. 250. Ван Юпин. «Автопортрет № 3». 109 x 57 см. Холст, масло, акрил. 2016 г. В личной коллекции.
508. 自画像-3 王玉平 帆布, 油画、丙烯 109cm×57cm 2016 年 私人收藏



Илл. 251. Шэнь Лин. «Девушка, которая читает Библию». 160 x 130 см. Холст, масло. 1993 г. Частная коллекция.
509. 读圣经的女孩 申玲 帆布油画 160cm×130 cm 1993 年 私人收藏



Илл. 252. Шэнь Лин. «Автопортрет № 3». 75 x 60 см. Холст, масло. 2022 г. В личной коллекции.
510. 自画像-3 申玲 帆布油画 75cm×60cm 2022 年 私人收藏



Илл. 253. Дин Фань. «Последняя интерпретация». 70 x 50 см. Холст, масло. 2005-2006 гг. Частная коллекция.
511. 末阐提 丁方 帆布油画 70cm×50cm 2005-2006 年 私人收藏



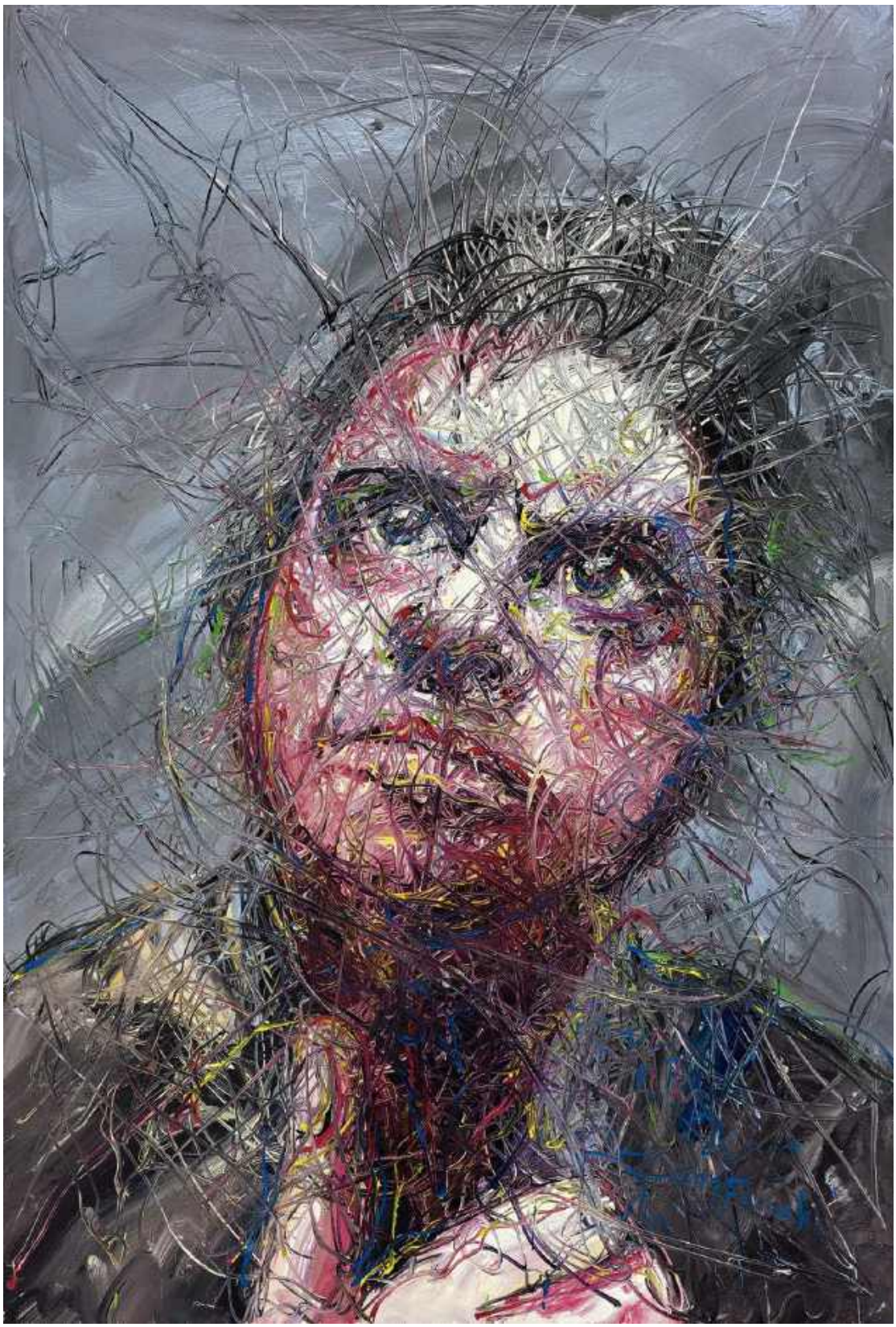
Илл. 254. Чжан Энли. «Продавец с мясного рынка № 2». 170 x 150 см. Холст, масло. 1997 г. Тейт Галерея, Лондон, Великобритания.
512. **肉市男人(二)** 张**恩利 帆布油画** 170cm×150cm 1997 **年** 现**藏于泰特美**术馆 伦**敦 英国**



Илл. 255. Чжан Энли. «Мясник № 4». 190 x 110 см. Холст, масло. 2000 г. Частная коллекция.
513. 屠夫(四) 张恩利 帆布油画 190cm×110cm 2000 年 私人收藏



Илл. 256. Цзэнь Фаньчжи. «Портрет в маске». 200 x 150 см. Холст, масло. 2004 г. Частная коллекция.
514. 肖像 曾梵志 帆布油画 200cm×150cm 2004 年 私人收藏



Илл. 257. Цзэнь Фаньчжи. «Без названия (Бэкон)». 250.6 x 170 см. Холст, масло. 2005 г. Частная коллекция.
515. 无题（培根）曾梵志 帆布油画 250.6cm×170cm 2005 年 私人收藏



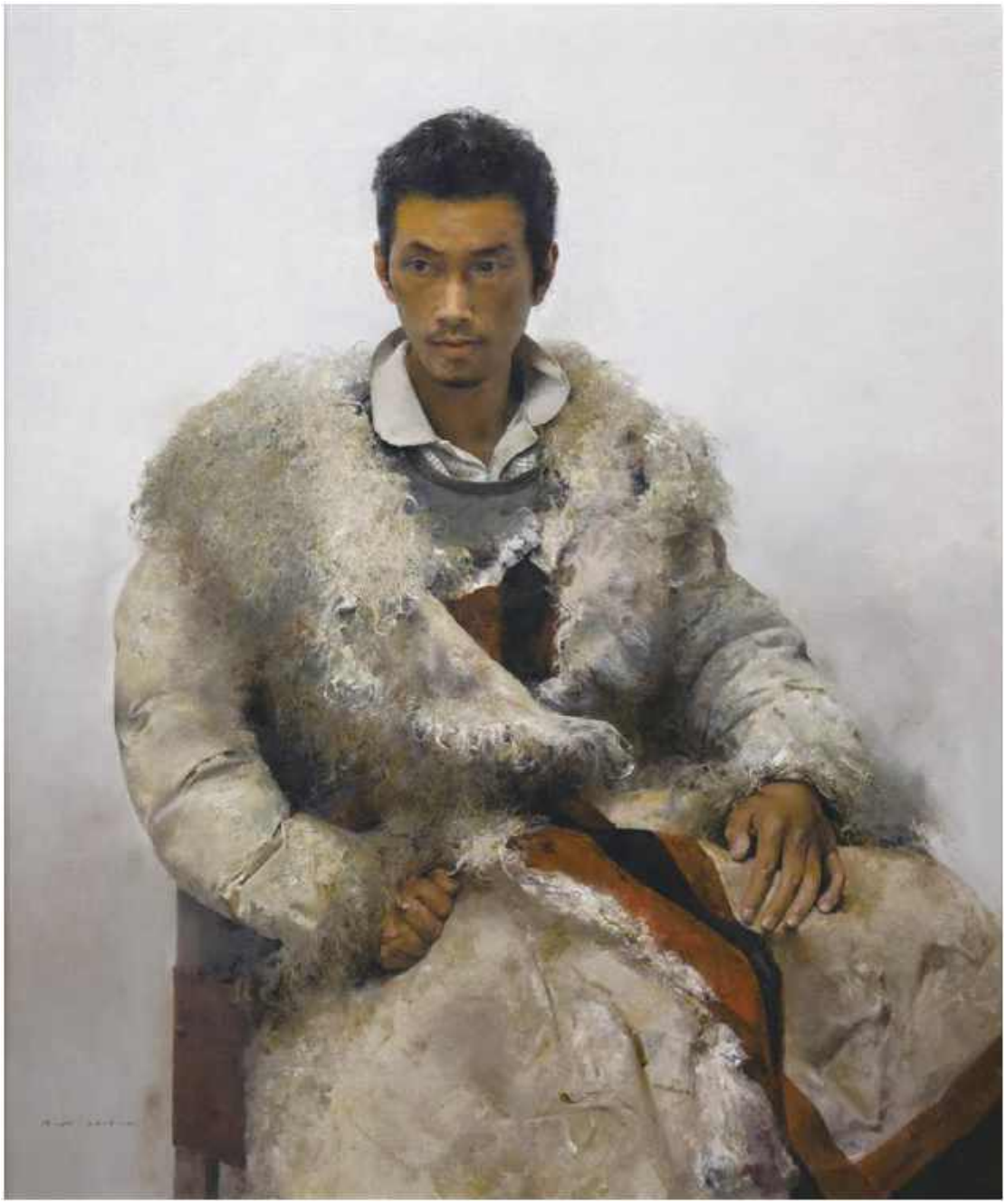
Илл. 258. Цзэнь Фаньчжи. «Люсьен Фрейд». 180 x 180 см. Холст, масло. 2011 г. Частная коллекция.
516. 卢西安· 弗洛伊德 曾梵志 帆布油画 180cm×180cm 2011 年 私人收藏



Илл. 259. Ян Фейюнь. «Иран». 190 x 183 см. Холст, масло. 2020 г. Частная коллекция.
517. 怡然 杨飞云 帆布油画 190cm×183cm 2020 年 私人收藏



Илл. 260. Ян Фейюнь. «Солидная». 190 x 150 см. Холст, масло. 2020 г. Частная коллекция.
518. 端庄 杨飞云 帆布油画 190cm×150cm 2020 年 私人收藏



Илл. 261. Го Жунвэнь. «Тибетский мужчина». 120 x 100 см. Холст, масло. 2020 г. Частная коллекция.
519. 藏族男子 郭润文 帆布油画 120cm×100cm 2020 年 私人收藏



Илл. 262. Го Жунвэнь. «Девушка, учащаяся танцевать». 170 x 100 см. Холст, масло. 2021 г. Частная коллекция.
520. 学舞蹈的女孩 郭润文 帆布油画 170cm × 100cm 2021 年 私人收藏



Илл. 263. Лун Лю. «Глубоко люблю сына». 80 x 100 см. Холст, масло. 2020 г. Частная коллекция.
521. 爱子情深 龙力游 帆布油画 80cm×100cm 2020 年 私人收藏



Илл. 264. Лун Лю. «Отец и сын». 80 x 100 см. Холст, масло. 2020 г. Частная коллекция.
522. 父与子 龙力游 帆布油画 80cm×100cm 2020 年 私人收藏



Илл. 265. Лю Кунси. «Далекий Намцо». 50 x 100 см. Деревянная доска, роспись темперой. 2019 г. Частная коллекция.

523. 遥远的纳木措 木板蛋彩画刘孔喜 50cm×100cm 2019 年 私人收藏



Илл. 266. Лю Кунси. «Смеющаяся перуанская молодая женщина». 50 x 60 см. Деревянная доска, роспись темперой. 2021 г. Частная коллекция.

524. 爱笑的秘鲁女青年 刘孔喜 木板蛋彩画 50cm×60cm 2021 年 私人收藏



Илл. 267. Чжэн И. «Пылающее сердце улетело». 195 x 165 см. Холст, масло. 2003 г. Частная коллекция.
525. 炽心已飞 郑艺 帆布油画 195cm×165cm 2003 年 私人收藏



Илл. 268. Чжэн И. «Обычная жизнь». 180 x 120 см. Холст, масло. 2006 г. Частная коллекция.
526. 苍生 郑艺 帆布油画 180cm×120cm 2006 年 私人收藏



Илл. 269. Сюй Вэйсинь. «Портрет шахтера № 1». 250 x 200 см. Холст, масло. 2005 г. Частная коллекция.
527. 矿工肖像之一 徐唯辛 帆布油画 250cm×200cm 2005 年 私人收藏



Илл. 270. Сюй Вэйсинь. «Портрет шахтера Лю Чжисяна». 250 x 200 см. Холст, масло. 2005 г. Частная коллекция.
528. 矿工刘志祥肖像 徐唯辛 帆布油画 250cm×200cm 2005 年 私人收藏



Илл. 271. Синь Дунван. «Холодная роса». 80 x 65 см. Холст, масло. 2007 г. Частная коллекция.
529. 寒露 忻东旺 帆布油画 80cm×65cm 2007 年 私人收藏



Илл. 272. Синь Дунван. «Образцовый работник на пенсии». 80 x 65 см. Холст, масло. 2007 г. Частная коллекция.
530. 退休劳模 忻东旺 帆布油画 80cm×65cm 2007 年 私人收藏



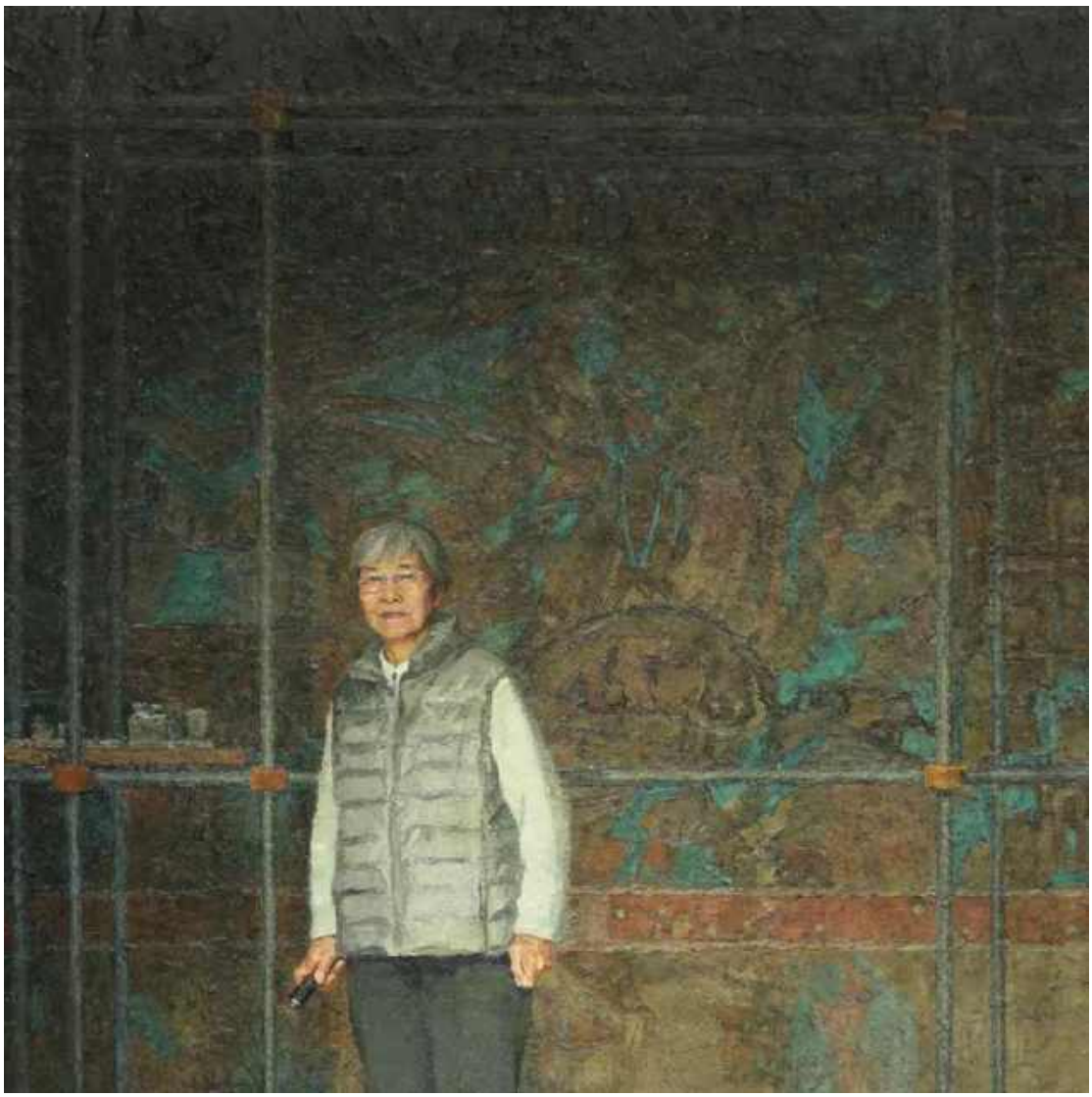
Илл. 273. Ли Цзепин. «Молодая пара». 190 x 160 см. Холст, масло. 2009 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
531. **小夫妻 李**节平 **帆布油画** 190cmx160cm 2009 **年 中国美**术馆 **北京**



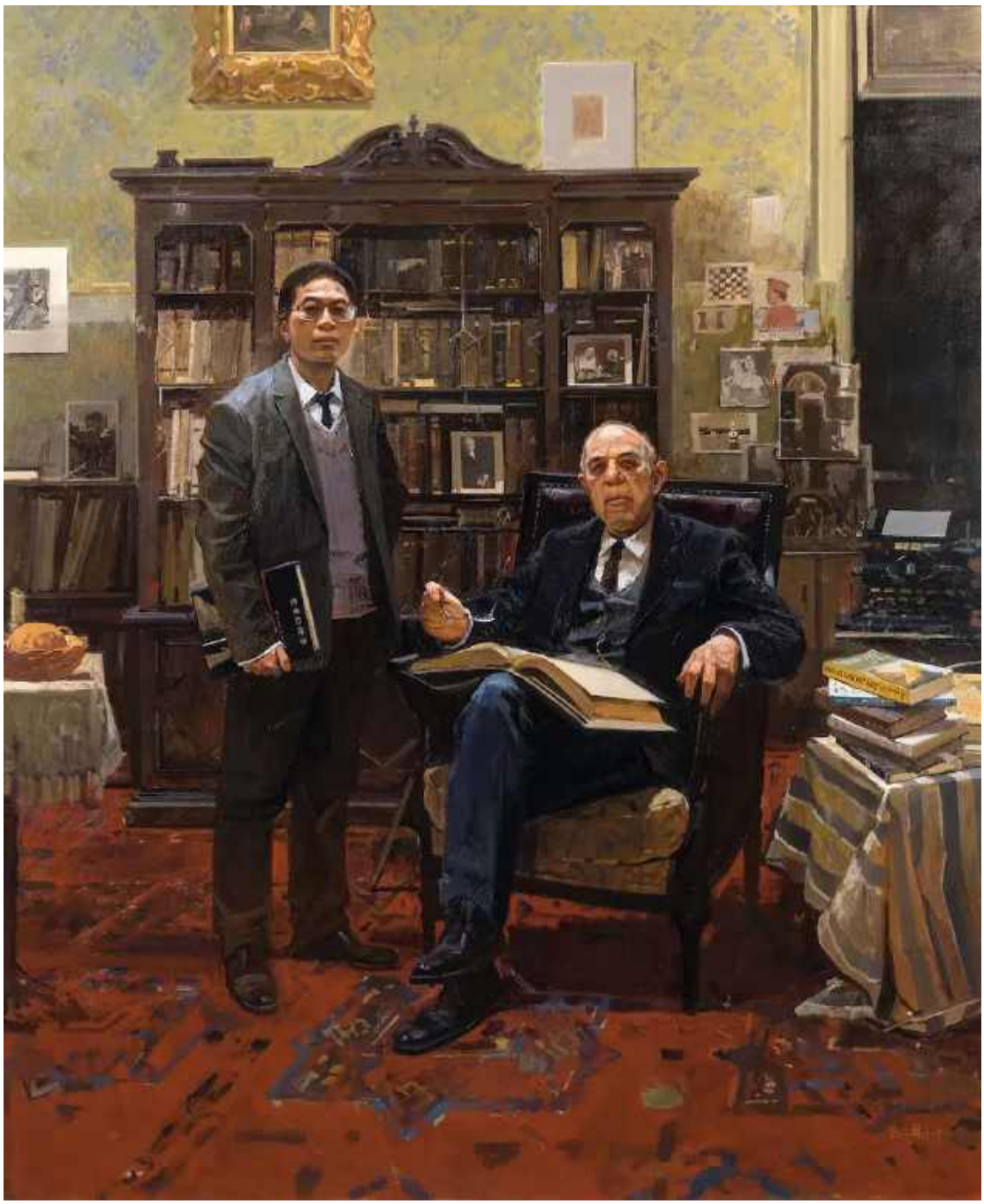
Илл. 274. Чжан Ибо. «Главный разработчик реформ и открытости Китая - Дэн Сяопин». 200 x 156 см. Холст, масло. 2021 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
532. 中国改革开放的总设计师–邓小平 涨义波 帆布油画 200cm×156cm 2021 年 现藏于中国美术馆 北京



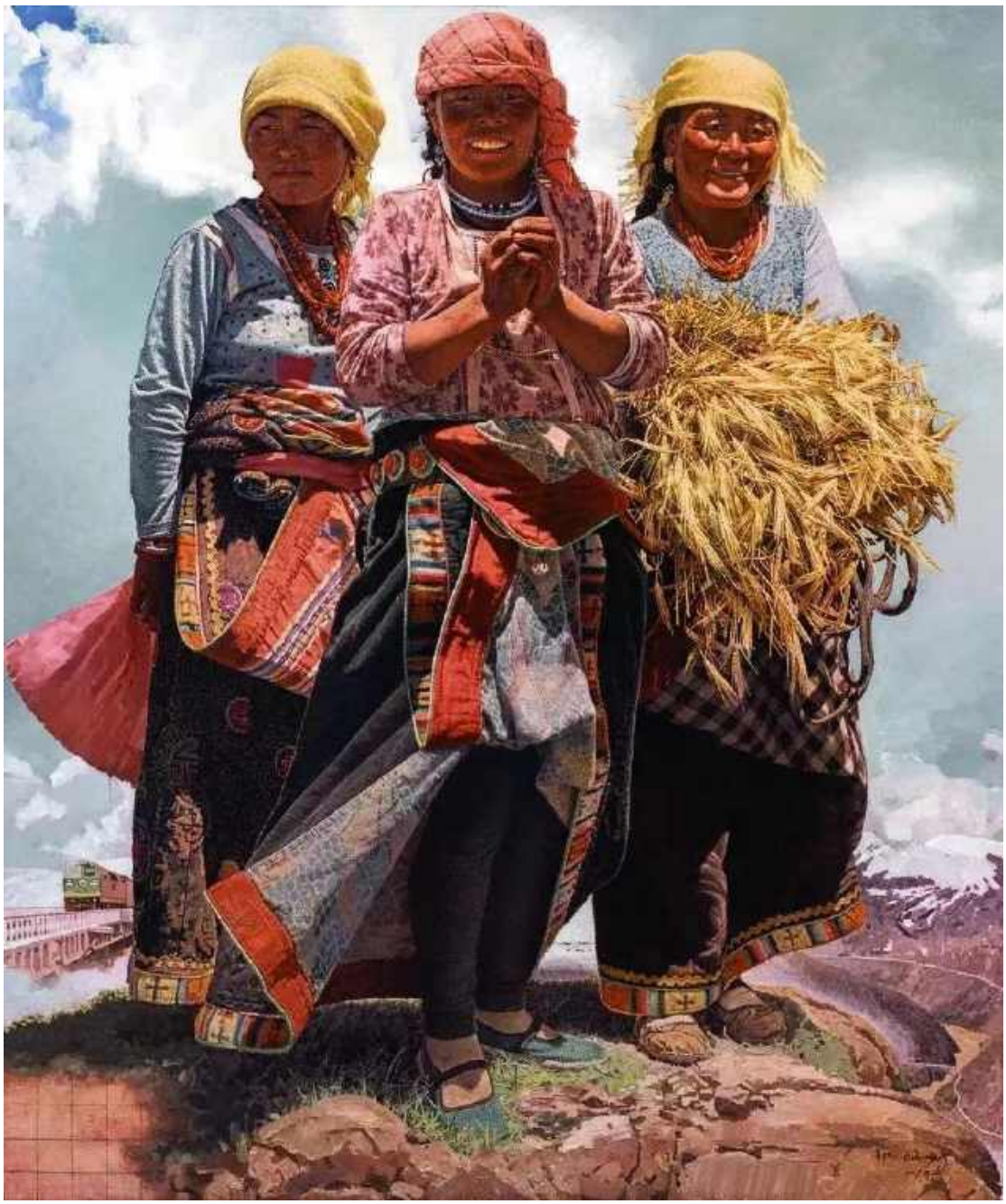
Илл. 275. Фэн Шаоси. «Член Коммунистической партии Китая - Чжун Наньшань». 180 x 230 см. Холст, масло. 2020 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
533. 中国共产党党员—钟南山 冯少协 180cm×230cm 2020 年 现藏于中国美术馆 北京



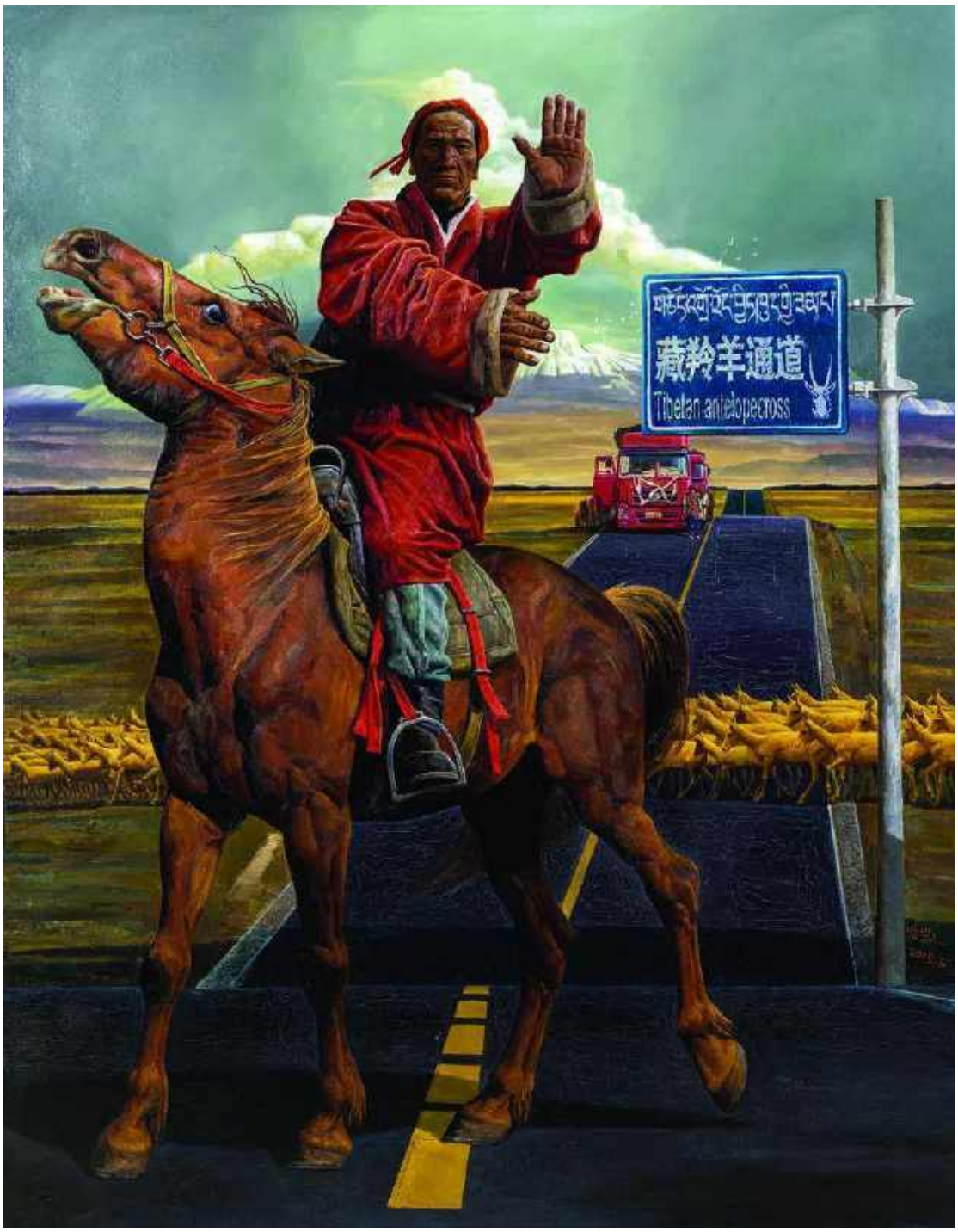
Илл. 276. Юань Юань, Цзи Чэнъюй. «Дочь Дуньхуана». 200 x 200 см. Холст, масло. 2019 г. Национальный художественный музей Китая, Пекин, Китай.
534. 敦煌女儿 袁元 季承禹 200cm×200cm 2019 年 现藏于中国美术馆 北京



Илл. 277. Фэн Чжигуо. «История искусства». 220 x 180 см. Холст, масло. 2019 г. Частная коллекция.
535. 艺术的故事 封治国 帆布油画 220cm×180cm 2019 年 私人收藏



Илл. 278. Ли Шаньян. «Благоприятная родина». 240 x 195 см. Холст, масло. 2020 г. Шаньдунский художественный музей, Цзинань, Китай.
536. 吉祥祖国 李善阳 帆布油画 240cm×195cm 2020 年 现藏于山东美术馆 济南



Илл. 279. Чжоу Цзункай. «Красный свет в Кэкэсили». 230 x 180 см. Холст, масло. 2019 г. Частная коллекция.
537. 可可西里的红灯 周宗凯 帆布油画 230cm×180cm 2019 年 私人收藏



Илл. 280. Ляо Хуадун. «Строитель». 180 x 150 см. Холст, масло. 2018 г. Частная коллекция.
538. 建设者 廖华东 帆布油画 180cm×150cm 2018 年 私人收藏



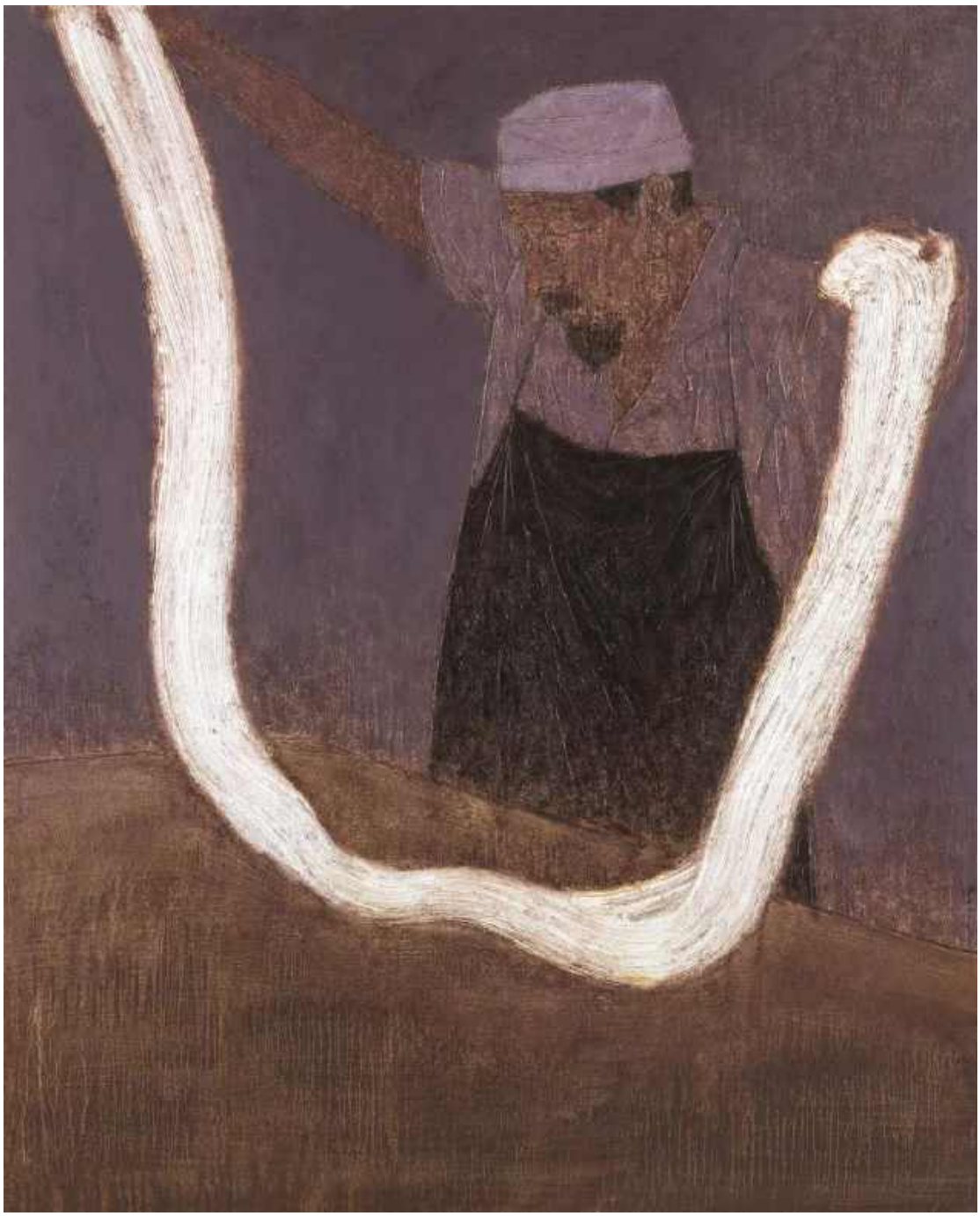
Илл. 281. Лю Вэнь. «Прощание». 200 x 200 см. Холст, масло. 2019 г. Художественный музей Гуанчжоу, Шэньчжэнь, Китай.
539. 送别 刘文 帆布油画 200cm×200cm 2019 年 现藏于广州美术馆 深圳



Илл. 282. Чжан Шугуан. «Кукурузное поле». 200 x 120 см. Холст, масло. 2019 г. Частная коллекция.
540. **玉米地** 张曙光 **帆布油画** 200cm×120cm 2019 **年 私人收藏**



Илл. 283. Цай Шусинь. «Отец и сын № 2». 120 x 120 см. Холст, масло. 2023 г. Личная коллекция.
541. 父与子 2 才树新 帆布油画 120cm×120cm 2023 年 私人收藏



Илл. 284. Чэнь Ди. «Рамен № 8». 160 x 130 см. Холст, масло. 2015 г. Художественный музей Дафен, Шэньчжэнь, Китай.
542. **拉面** 8 陈**迪 帆布油画** 160cm×130cm 2015 **年** 现**藏于大芬美**术馆 **深圳**



Илл. 285. Сунь Чангъу. «Толстая сестра». 190 x 85 см. Холст, масло. 2014 г. Личная коллекция.
543. 胖姐 孙昌武 帆布油画 190cm×85cm 2014 年 个人收藏



Илл. 286. Ло Вэньюн. «Песня счастья». 130 x 175 см. Холст, масло. 2019 г. Художественный музей Гуанчжоу, Шэньчжэнь, Китай.
544. 幸福的歌 罗文勇 帆布油画 130cm×175cm 2019 年 现藏于广州美术馆 深圳



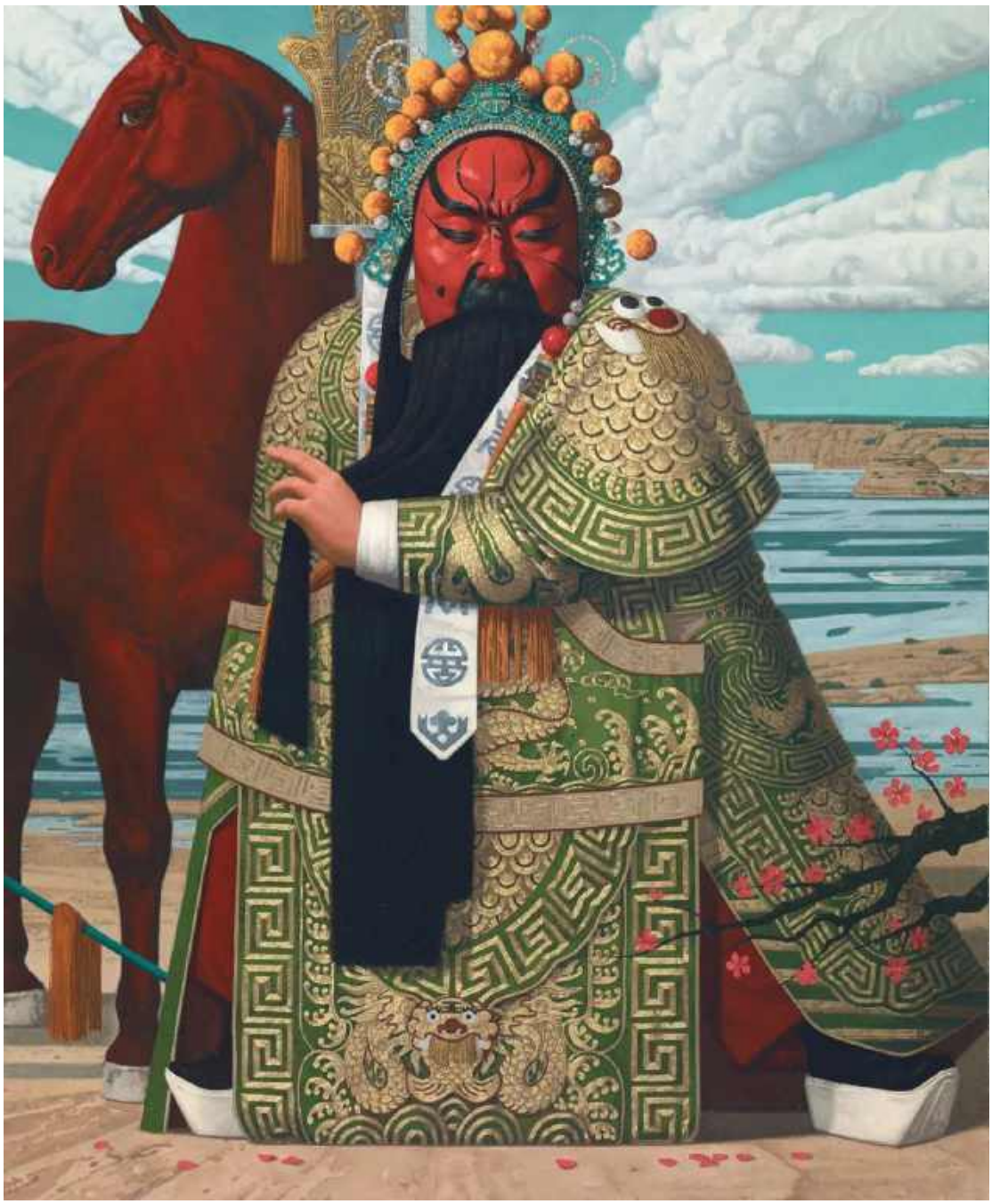
Илл. 287. Лин Фэн. «Подарок». 65 x 193 см. Холст, масло. 2017 г. Частная коллекция.
545. 礼物 林锋 帆布油画 65cm×193cm 2017 年 私人收藏



Илл. 288. Цай Цзюньцзе. «Мастерская по деревообработке». 197 x 165 см. Холст, масло. 2018 г. Личная коллекция.
546. 木工坊 蔡俊杰 帆布油画 197cm×165cm 2018 年 个人收藏



Илл. 289. Цуй Цюаньчэн. «Я Мэйхуа Жун». 200 x 200 см. Холст, масло. 2018 г. Личная коллекция.
547. 雅梅花荣 崔全成 帆布油画 200cm×200cm 2018 年 私人收藏



Илл. 290. Ван Кэ. «Бишуй Юнчан». 55 x 45 см. Холст, масло. 2023 г. Частная коллекция.
548. 碧水云长 王珂 55cm×45cm 帆布油画 2023 年 私人收藏