МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФГБОУ ВО «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ С. Г. СТРОГАНОВА»

На правах рукописи

Тан И

Художественная эволюция монументальной живописи Китая периода Реформ и Открытости 1978-2025 гг.

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, доцент

Веремеева Светлана Леонидовна

Москва, 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение ……3
Глава 1. Монументальная живопись в контексте культурно-художественной жизни Китая 1978–2025 гг. ……25
1.1 Развитие китайской монументальной живописи второй половины XX-начала XXI вв. ……25
1.2 Монументальная живопись Китая периода Реформ и Открытости: школы и мастера ……51
1.3 Влияние советской школы на монументальную живопись Китая ……80
Глава 2. Национальное своеобразие монументальной живописи Китая второй половины XX- начала XXI вв. ……106
2.1 Национальное искусство - главный источник нового в развитии монументальной живописи Китая ……106
2.2 Традиции и новаторство в материалах и техниках ……129
Глава 3. Монументальная живопись Китая 1978–2025 гг.: отражение международных тенденций ……138
3.1. «Движение новой волны искусства-85» и новые идеи ……138
3.2. «Приметы» экспрессионизма в современной китайской монументальной живописи ……142
3.3 Абстракция в современной китайской монументальной живописи ……150
3.4 Присутствие сюрреализма в современной китайской монументальной живописи ……156
3.5 Постмодернистские тенденции в китайской монументальной живописи……164
Заключение ……171
Список литературы ……175

Введение

Актуальность темы исследования

Истоки китайской монументальной живописи теряются в глубине веков. Дворцовые росписи ханьской и танской эпох (汉, 唐) свидетельствуют о высоком художественном мастерстве, а пещерный ансамбль Дуньхуана (敦煌) породил изобразительную традицию, которой трудно подобрать прямые параллели где-либо в мире. При династиях Сун (宋), Мин (明) и Цин (清), однако, монументальная живопись вступила в полосу затяжного угасания: настенная роспись всё более ограничивалась погребальными комплексами и храмовыми пространствами, постепенно лишаясь того общественного звучания, которым обладала прежде. Проследить эту протяжённую дугу — от расцвета через упадок — необходимо для того, чтобы понять, какие силы впоследствии определили новейшую судьбу монументальной живописи.

Решающий поворот произошёл во второй половине XX века: курс Реформ и Открытости вернул настенной росписи возможность занять центральное место в художественной жизни страны. Символической точкой этого возвращения стал 1979 год, когда в Пекинском международном аэропорту (首都国际机场) была завершена серия крупноформатных настенных композиций — событие, воспринятое современниками как манифест возрождения этого вида искусства. Художники стали смелее экспериментировать — обновлялась тематика, осваивались непривычные материалы и технические приёмы, что позволяло передать динамику социальных перемен и культурную неоднородность стремительно меняющегося Китая. Параллельно складывалась институциональная инфраструктура: при ведущих художественных вузах открывались профильные кафедры, на Всенародной выставке изящных искусств монументальная живопись впервые получила статус самостоятельной категории, был учреждён Комитет по искусству монументальной живописи, а

регулярные научные конференции задали рамку для теоретического осмысления накопленного опыта. Совокупность этих мер обеспечила и кадровый резерв, и концептуальный фундамент для последующего развития.

На рубеже XX–XXI веков монументальная живопись вступила в качественно новую фазу. Палитра художественных решений заметно расширилась, а сами произведения всё активнее осваивают общественные пространства — от станций метро до фасадов деловых центров. Монументальная роспись сегодня выполняет двойную функцию: оставаясь формой художественного высказывания, она одновременно действует как инструмент культурного обмена и социальной коммуникации, участвуя в формировании коллективной идентичности и эстетическом преобразовании городской среды. С учётом сказанного, обращение к опыту китайской монументальной живописи периода Реформ и Открытости представляется научно оправданным: оно позволяет не только проследить логику исторической эволюции вида и оценить его нынешнее состояние, но и обозначить перспективы — роль монументальной росписи в отражении духа эпохи, в углублении диалога между восточной и западной художественными традициями, наконец, в пополнении мирового культурного наследия.

Степень изученности вопроса. В современной науке исследования китайской монументальной живописи тяготеют преимущественно к историко-теоретическому направлению. Среди фундаментальных трудов следует выделить монографию Чу Цяня (楚启恩) "История китайской монументальной живописи"[1] (中国壁画史, 2000) и работу Чжу Чжуншоу (祝重寿) "Очерк истории китайской монументальной живописи"[2] (中国壁画史纲, 1995). Оба автора прослеживают развитие ключевых памятников настенной

[1] Чу Цянь. История китайской монументальной живописи. - [М].: Издательство «Искусство и ремесло». - Пекин, 2000. 楚启恩. 中国壁画史[M]. 北京工艺美术出版社, 2000.

[2] Чжу Чжуншоу. Очерк истории китайской монументальной живописи. [М].: Издательство "Культурные реликвии", 1995. 祝重寿. 中国壁画史纲[M]. 文物出版社, 1995.

росписи на протяжении длительного хронологического отрезка — от первобытной эпохи до конца правления династии Цин, — систематизируют объективные факторы, определявшие эволюцию вида, и затрагивают вопросы художественной ценности и сохранения традиционного наследия. "Исследование монументальной живописи Китая XX века"[3] (20 世纪中国壁画研究,2004) Юй Мэйчэна (于美成) представляет собой статью, автор которой сосредоточивает внимание на исторических и теоретических аспектах эволюции китайской монументальной живописи, с акцентом на её связи с архитектурной средой. Однако в названной работе отсутствует подробный анализ конкретных произведений искусства, что отличает её от предпринятого нами исследования, где основное внимание уделено именно детальному изучению художественных проектов.

Изучение стилевых особенностей современной китайской монументальной живописи восходит к 90-м годам прошлого века. Работа Чжан Шиян (张世彦) "Исследование монументальной живописи Китая XX века"[4] (二十世纪中国壁画探溯,2004) включает подробное описание процесса развития монументальной живописи в Китае в XX веке и впервые делит этот процесс на четыре этапа: 1) первые пятьдесят лет, когда искусство монументальной живописи еще только формировалось в пространстве Китайской республики; 2) следующие тридцать лет, когда искусство монументальной живописи обретало новые черты, сохраняя национальное своеобразие; 3) следующие десять лет, когда развитие монументальной живописи достигло своего расцвета; и 4) последние десять лет, когда развитие монументальной живописи было неоднозначным. Чжан Шиян обращает внимание на примечательную особенность, сопровождавшую становление монументальной живописи в Китае

[3] Юй Мэйчэн, Исследование монументальной живописи Китая в 20 веке [J], Литературное обозрение, 2004(3):3. 于美成. 20 世纪中国壁画研究[J]. 文艺评论, 2004(3):3.

[4] Чжан Шиян. Исследование монументальной живописи Китая XX века[J]. Сто лет китайской монументальной живописи. [M]. China Architecture and Building Press, 2004. 张世彦. 二十世纪中国壁画探溯[J].《中国壁画百年”,2004 (6). – C. 23-34.

во второй половине XX века: профессионального сообщества, специализировавшегося именно на настенной росписи, в тот период фактически не сложилось. Вместо этого в монументальную живопись пришли мастера из смежных дисциплин — традиционной китайской живописи гохуа, масляной живописи, гравюры, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и дизайна. Представители старшего поколения, уже завоевавшие признание в своих областях, привнесли в монументальную роспись зрелое профессиональное мастерство и разнородный творческий опыт. Подобный "перекрёстный" приток кадров сыграл существенную роль: благодаря ему удалось одновременно удержать преемственность национальных художественных традиций и открыть монументальную живопись навстречу новым пластическим и технологическим поискам.

Заслуживает упоминания и работа Юй Мэйчэна "На пути к возрождению и славе: обзор движения новой монументальной живописи в Китае за 30 лет Реформ и Открытости"[5] (走向复兴铸就辉煌 — 改革开放30年中国新兴壁画运动的回顾, 2008), в которой автор последовательно прослеживает траекторию развития настенной росписи на протяжении трёх десятилетий, прошедших с начала реформенной эпохи. Ли Хуацзи (李化吉) в монографии "Об истории современной китайской монументальной живописи"[6] (浅议中国现代壁画历程, 2004) сосредоточивается на проблеме национального своеобразия современных монументальных росписей, рассматривая, каким образом элементы классической традиции соседствуют в них с инновационными решениями. Ван Фахуа (王发花) в исследовании "Исследование особенностей эпохи искусства

[5] Юй Мэйчэн. На пути к возрождению и славе: обзор движения новой монументальной живописи в Китае за 30 лет Реформ и Открытости [J]. Изобразительное искусство, 2008(11):5. 于美成.走向复兴铸就辉煌——改革开放 30 年中国新兴壁画运动的回顾[J].美术, 2008(11):5.

[6] Ли Хуацзи. Об истории современной китайской монументальной живописи [J]. Art, 2004, 6: 33-39.李化吉. 浅议中国现代壁画历程[J]. 美术, 2004, 6. – С. 33-39.

монументальной живописи в Китае"[7] (中国壁画艺术时代特征探议，2007) выстраивает периодизацию вида, соотнося стилистические сдвиги с трансформациями социального контекста и выявляя устойчивую взаимозависимость между художественным процессом и общественной динамикой. В совокупности перечисленные труды раскрывают многомерность современной китайской монументальной живописи — от поисков нового изобразительного языка и технических экспериментов до её нарастающего культурного резонанса.

По мере того, как в обществе укреплялось экологическое сознание, всё большее внимание исследователей стало привлекать взаимодействие монументальной росписи с архитектурной и природной средой. Проблематика присутствия настенной живописи в городском пространстве, вопросы её гармоничного включения в архитектурный контекст нашли отражение в целом ряде публикаций. Так, Чжан Тяньшу (张天殊) в работе "Исследование отношений между современной монументальной живописью и городским пространством"[8] (当代壁画艺术与城市空间环境关系的研究) детально разбирает механизмы взаимодействия настенной росписи с городской тканью, акцентируя её эстетический потенциал и функциональное значение для современной урбанистической среды. Юй Мэйчэн (于美成) в книге "Особенности творческого процесса создания монументальной живописи в архитектуре в новое время"[9] (新时期建筑壁画创作特征) анализирует тридцатилетнюю историю нового движения монументальной росписи сквозь

---

[7] Ван Фахуа, Исследование особенностей эпохи искусства монументальной живописи в Китае [D],- Пекинский институт технологии моды, 2007. 王发花. 中国壁画艺术时代特征探议[D]. 北京服装学院, 2007.

[8] Чжан Тяньшу. Исследование отношений между современным искусством настенной живописи и городской средой[D]. Северо-Восточный лесной университет, 2010. 张天殊.当代壁画艺术与城市空间环境关系的研究[D].东北林业大学, 2010.

[9] Юй Мэйчэн. Особенности творческого процесса в монументальной живописи в архитектуре в новое время [J] «Обзор литературы и искусства», 2010 г., 000 (003), - С. 78–83. 于美成. 新时期建筑壁画创作特征论[J]. 文艺评论, 2010, 000(003). – С.78-83.

призму меняющихся социально-экономических, политических и культурных условий, уделяя особое внимание тому, как складывался синтез настенной живописи с архитектурным окружением. Названные исследования в целом фиксируют устойчивую тенденцию: от точечного использования монументальных композиций в отдельных зданиях — к системному осмыслению росписи как неотъемлемого компонента архитектурно-пространственной и экологической среды.

Среди работ, посвящённых китайской монументальной живописи второй половины XX столетия, выделяется обширный массив исследований отечественных — китайских — авторов, отражающий широкий диапазон подходов и тематических ракурсов. В этот ряд входят работы Лин Тайрана (林泰然, 2007), Фу Яньюй (傅彦瑜, 2008), Ван Чуньцзяо (王春娇, 2016), Фань Цзэнляна (范增良, 2023) и Цзяо Даньхун (矫丹红, 2023). Отдельного упоминания заслуживает докторская диссертация Ван Яньсуна (王岩松) «Исследование мультимедийных форм в живописи с 1979 года на примере китайской монументальной живописи»[10] (媒介多元介入的壁画形态研究 – 以1979年以来的中国壁画为例, 2023). Ван Яньсун прослеживает, как вхождение новых медиа — нетрадиционных материалов, комплексных инсталляций, видеоарта, цифровых технологий — позволило монументальной живописи преодолеть привычные нарративные модели и сформировать многомерные формы, в которых функциональная, повествовательная и медийная составляющие претерпевают одновременную трансформацию; работа завершается прогностической оценкой перспектив вида искусства.

На русском языке проблематика китайской монументальной живописи представлена кандидатской диссертацией Гуан Сино «Современная монументальная живопись Китая: взаимопроникновение восточных и

[10] Ван Янсун. Исследование мультимедийных форм в живописи с 1979 года на примере китайской монументальной живописи [D]. Шанхайский университет, 2023-12-03. 王岩松.媒介多元介入的壁画形态研究[D].上海大学[2023-12-03].

европейских традиций» [11] , защищённой в 2009 году в Алтайском государственном университете. Исследователь обращается к «новому течению» 1985 года и контексту Реформ и Открытости. Благодаря открытости политической среды, китайские художники стали использовать различные стилистические приемы, от классицизма до постмодернизма. В работе делается вывод о том, что китайская монументальная живопись представляет собой синтез восточных и западных традиций. Статья "Периоды развития современной монументальной живописи Китая (середина XX – начало XXI в.)"[12] исследует развитие современной монументальной живописи в Китае и выделяет несколько ключевых периодов. Основная цель статьи — описание и характеристика этих периодов, и обращение внимания на влияние политических, экономических и культурных преобразований на развитие этого вида искусства.

Анализ научной литературы показал, что, несмотря на значительный объем проведенных исследований, существуют заметные пробелы в анализе развития данного искусства в новом социально-культурном контексте. Особенно это касается влияния основных художественных направлений, изучения вклада известных художников в историю китайской монументальной живописи, взаимодействия с западными и российскими художественными традициями.

Данная работа призвана восполнить обозначенные лакуны. В её рамках предпринимается попытка развёрнутого, многоаспектного анализа того пути, который прошла китайская монументальная живопись в условиях нарастающей глобализации и интенсификации межкультурных контактов. В центре внимания находится диалог между унаследованными художественными техниками и

---

[11] Сино Г. Современная монументальная живопись Китая: взаимопроникновение восточных и европейских традиций[D], 2009, 17(04).

[12] Цзинюй Ш. Периоды развития современной монументальной живописи Китая (середина XX–начало XXI В.)[J]. Манускрипт, 2019, 12(7). – С. 168-173.

новейшими творческими практиками: каким образом традиционный изобразительный арсенал трансформировался под воздействием международных тенденций и как на этой основе складывался самобытный пластический язык современной китайской настенной росписи. Отдельный исследовательский акцент сделан на вкладе крупнейших мастеров и художественных движений, причём особый интерес представляет линия соприкосновения с российской изобразительной традицией — её рассмотрение открывает дополнительную перспективу для понимания того, как в монументальной живописи объединяются процессы новаторства и сохранения культурной преемственности.

Хронологические рамки исследования

Работа охватывает период с 1978 по 2025 год — временной отрезок протяжённостью почти в полвека, нижней границей которого служит провозглашение курса Реформ и Открытости – 1978 г., а верхней — 2025 год. На протяжении этих десятилетий Китай претерпел масштабные социально-политические и культурные сдвиги, отпечатавшиеся на судьбе монументальной живописи самым непосредственным образом. Художественные перемены данного периода невозможно рассматривать вне нескольких определяющих факторов: рецепции международных тенденций, подъёма движения «Новая волна 85-го года», наконец, долгосрочного воздействия советской системы художественного образования. Анализ концепций, определявших творческие поиски того времени, позволяет проследить, как монументальная живопись, не порывая с традицией, вбирала в себя современные приёмы и идеи, становясь зеркалом стремительных общественных перемен и культурной многоликости Китая.

Географические границы исследования

Работа сосредоточена на монументальных росписях, созданных в пределах Китая, — произведениях, которые в условиях политических, социальных и

культурных перемен воплощают средствами художественной формы черты национальной истории и культуры. Наряду с отражением собственных художественных традиций и эстетических предпочтений, эти работы в той или иной мере фиксируют воздействие мировых художественных течений на китайскую настенную роспись. Географически исследование охватывает ряд провинций и городов: Ляонин, Пекин, Шаньси, Шаньдун, Цзянсу, Чжэцзян, Хэнань, Гуандун.

Объектом исследования являются произведения монументальной живописи Китая периода Реформ и Открытости (1978–2025 гг.). Особое внимание уделено взаимодействию монументальной живописи и архитектуры в творчестве китайских художников, а также идейно-стилевой эволюции мастеров этого времени. Впервые в рамках исследования систематизировано и собрано более 600 произведений монументальной живописи, что позволило провести глубокий анализ художественных течений, методов и тематики, выявить основные тенденции развития китайской монументальной живописи на фоне социально-культурного контекста.

Предметом исследования является эволюция китайской монументальной живописи в период с 1978 по 2025 годы. Особое внимание уделено изучению "авторского почерка" каждого мастера, а также вопросам художественного синтеза искусств, который необычайно важен при создании значительных проектов монументальной живописи этого времени. Исследование охватывает изменения в художественных концепциях и методах изображения на фоне менявщейся политико-экономической ситуации, как на национальном, так и на международном уровне. Важное место занимают вопросы влияния советского художественного образования, культурного обмена между Китаем и Советским Союзом, а также заимствование китайскими художниками западных теорий и практик в период "Новой волны 85 года", что способствовало разнообразию художественного языка монументальной живописи.

Цель диссертации заключается в конкретизации этапов развития монументальной живописи Китая в период с 1978 по 2025 год, с обращением особого внимания к деятельности различных школ и мастеров, способствующих преображению этой сферы творчества. В ходе изучения монументальной живописи в Китае в этот период — с учётом влиявших на неё факторов и её места в национальном и международном арт-обмене — было важно понять, как китайская монументальная живопись отвечает на изменения времени и каким образом она выражает китайскую культурную идентичность и социальные перемены.

В соответствии с поставленной целью исследования формулируются **основные задачи**:

- изучить источниковую и историографическую базу исследования;

- рассмотреть, систематизировать и оценить с точки зрения формально-стилевого анализа произведения художников монументальной живописи Китая изучаемого периода;

- выявить культурные связи и художественные влияния, нашедшие отражение в монументальной живописи Китая 1978–2025 гг.;

- рассмотреть, как китайская монументальная живопись поддерживает, демонстрирует и развивает свою культурную идентичность на фоне глобализации;

- выявить инновационные практики монументальной живописи в Китае в период Реформ и Открытости посредством анализа конкретных случаев, включая исследование новых материалов, новых технологий и новых форм выражения;

- реконструировать творческие биографии китайских художников монументальной живописи 1978–2025 гг., составить биографический каталог художников-монументалистов Китая второй половины XX — начала XXI вв.

Источники исследования

Основными источниками исследования являются собственно произведения монументальной живописи Китая обозначенного периода. Помимо материальных памятников важными являются нарративные источники. Среди них выделим:

1. Критическое наследие. Важнейшим источником послужили теоретические и историко-критические труды китайских художников-монументалистов, значительная часть которых до сих пор не переведена на русский язык. Среди них — "Сто лет китайской монументальной живописи" Хоу Иминя, "Очерк истории восточной монументальной живописи" Чжу Чжуншоу, "История китайской монументальной живописи" Чу Цяня и ряд других изданий. Эти работы содержат ценный первичный материал, без обращения к которому полноценное осмысление эволюции китайской настенной росписи едва ли возможно.

2. Переписка и мемуарная литература. Привлечены мемуарные свидетельства и эпистолярное наследие ведущих монументалистов— в первую очередь Чжан Дина и Хоу Иминя. Особую ценность представляет юбилейное издание "Сборник к столетию со дня рождения Чжан Дина 1917–2017"[13], позволяющее заглянуть за пределы собственно произведений и прикоснуться к личным переживаниям, творческим сомнениям и мировоззренческим установкам художников. Такого рода материалы формируют перспективу глубины понимания творческого процесса, недоступную при чисто формальном анализе готовых работ.

3. Публикации в периодических изданиях. Проведён обширный обзор журнальных публикаций, появившихся в китайской печати с 1978 по 2025 год. В поле зрения попали, в частности, журналы "Декоративное искусство" (装饰) и

[13] Ду Дакай, главный редактор. Сборник к столетию со дня рождения Чжан Дина 1917-2017.-Пекин: Издательство Цинхуа, 2017.11. 杜大恺主编．张仃百年诞辰纪念文集 1917-2017. 北京：清华大学出版社, 2017.11.

"Культурные реликвии" (美术), на страницах которых фиксировались критические оценки монументальных произведений, прослеживались смены художественных ориентиров и формировались репутации отдельных авторов.

4. Записи интервью. В источниковую базу исследования вошли также беседы с действующими монументалистами. Обращение к интервью продиктовано стремлением выйти за рамки опубликованных текстов и получить непосредственное свидетельство о том, как складывается современная творческая практика, каким образом художники осознают связь своих работ с социальным и культурным контекстом эпохи. Устные рассказы мастеров о собственном пути — это первоисточник, ценность которого трудно переоценить. К числу привлечённых материалов относятся: "Творчество монументальной живописи ради страны и народа — интервью с Хоу Иминем"[14] (壁画创作是为国为民——侯一民访谈), "Развитие и перспективы китайской монументальной живописи — интервью с Ли Хуацзи"[15] (中国壁画事业的开拓与前瞻——李化吉访谈), "Между окружающей средой и искусством — интервью с заведующим кафедрой монументальной живописи Центральной академии изящных искусств Тан Хуэем"[16] (在环境与艺术之间——中央美术学院壁画系主任唐晖访谈) и другие.

В ходе подготовки диссертации автор работал с фондами ряда российских и китайских музеев и библиотек: Государственного музея Востока (Москва); библиотеки Российского государственного художественно-промышленного

---

[14] Ние Пань. Творчество монументальной живописи ради страны и народа — интервью с Хоу Иминем[J]. Художественное обозрение, 2019(11):5. 聂槃.壁画创作是为国为民——侯一民访谈[J].美术观察, 2019(11):5.

[15] Ван Фан. Развитие и перспективы китайской монументальной живописи — интервью с Ли Хуацзи [J]. Наблюдения за изобразительным искусством, 2019(11):3. 王芳.中国壁画事业的开拓与前瞻——李化吉访谈[J].美术观察, 2019(11):3.

[16] Тан Хуэй, Чжу Ли. Между окружающей средой и искусством — интервью с директором кафедры монументальной живописи Центральной академии изящных искусств Тан Хуэем[J]. Исследования искусства, 2016(6):5. 唐晖,朱莉.在环境与艺术之间——中央美术学院壁画系主任唐晖访谈[J].美术研究, 2016(6):5.

университета имени С. Г. Строганова; Библиотеки искусств имени А. П. Боголюбова; Национального художественного музея Китая (中国美术馆, Пекин); Музея изобразительных искусств Академии искусств Цинхуа (清华大学美术学院美术馆, Пекин); Шаньсийского музея (山西省博物馆, Тайюань); Музея монументальной живописи "Истоки Цзинь" (山西晋之源壁画艺术博物馆, Цзиньчжун); Чжэцзянской библиотеки (浙江省图书馆, Ханчжоу); Гуанчжоуской библиотеки (广州市图书馆).

Методика диссертации носит комплексный характер: выбор исследовательских подходов определялся спецификой поставленных задач и стремлением к многостороннему освещению рассматриваемой проблематики.

- сравнительно-исторический метод позволил выявить общее и особенное в истории развития монументальной живописи в Китае в период от 1978 по 2025 гг.;

- культурно-исторический метод помог реконструировать атмосферу, культурно-исторический контекст, в котором возникали идейные и художественные поиски мастеров монументальной живописи 1978-2025 гг.;

- историко-биографический метод позволил составить биографический каталог художников монументальной живописи Китая за период 1978–2025 гг.;

- при глубоком изучении произведений монументальной живописи был применён формально-стилевой анализ, позволивший оценить их с точки зрения художественного качества и достижений;

- иконографический метод был важен в изучении разнообразных мотивов, присущих произведениям монументальной живописи Китая изучаемого периода; он позволил выявить ранее неизученное влияние советской монументальной живописи на иконографию китайской монументальной живописи 1978–2025 гг.;

- применение иконологического метода исследования помогло реконструировать идейные и литературные программы произведений

монументальной живописи Китая;

- социокультурный метод помог изучить проблему социального заказа, взаимоотношений художников и общества.

Совокупность применённых методов направлена на то, чтобы всесторонне реконструировать траекторию, которую монументальная живопись Китая прошла после провозглашения курса Реформ и Открытости, и вместе с тем — оценить её место в более широком контексте художественных, культурных и общественных перемен. Избранный методологический инструментарий обеспечивает как аналитическую глубину, так и множественность ракурсов рассмотрения, что, в свою очередь, расширяет горизонт понимания современной китайской настенной росписи.

Научная новизна диссертации определяется прежде всего тем, что она представляет собой первое монографическое исследование, целиком посвящённое эволюции монументальной живописи в Китае на протяжении периода с 1978 года до наших дней. Работа не ограничивается хронологической панорамой — в ней выявляются и осмысляются сложные, подчас неочевидные связи между монументальной росписью и теми социальными и культурными трансформациями, которые переживал Китай на протяжении почти полувека.

Межкультурная перспектива. Сопоставляя пути взаимовлияния монументальной живописи Китая, с одной стороны, и Советского Союза / России — с другой, диссертация вскрывает конкретные механизмы художественного обмена между двумя странами в данной сфере. Подобный компаративный ракурс до сих пор оставался практически незатронутым и открывает дополнительные возможности для осмысления международного положения китайской монументальной росписи.

Впервые предпринят разносторонний искусствоведческий анализ произведений монументальной живописи эпохи Реформ и Открытости, в ходе которого выявлены новаторские подходы авторов — как в области образного

мышления, так и в сфере технического исполнения. Полученные результаты позволяют составить более глубокое представление о самобытном пути и реальных художественных достижениях китайской настенной росписи указанного периода.

Существенным вкладом в российскую и китайскую науку об искусстве следует считать подготовленный автором диссертации биографический каталог художников-монументалистов Китая второй половины XX — начала XXI века, включающий сведения о 157 мастерах. Этот справочный материал вводится в научный оборот впервые и создаёт фактологическую базу, необходимую для дальнейших исследований. Помимо этого, в работе представлены художники, которые начиная с 1978 года существенно повлияли на развитие монументальной живописи, однако до сих пор оставались малоизвестными русскоязычному научному сообществу. Наконец, впервые осуществлён углублённый анализ двух художественных течений, сыгравших заметную роль в формировании облика современной китайской монументальной живописи. Первое течение - школа Сюй Бэйхуна (徐悲鸿), основанная на теоретических идеях и творчестве этого мастера и включающая как Яньаньскую художественную школу, так и методы советского искусства, принятые Центральной академией изящных искусств; второе - течение декоративной живописи Центральной академии прикладного искусства, подчёркивающее значимость декоративного искусства в современной монументальной живописи. Творческие поиски представителей обоих течений не только обогатили художественный язык китайской монументальной живописи, но и открыли новые перспективы для её дальнейшего развития.

Конкретизируя научную новизну, сформулируем следующие результаты исследования:

1. Впервые выполнено комплексное исследование китайской монументальной живописи 1978–2025 гг. Систематизация более 600 произведений позволила определить ключевые тенденции её развития.

2. Всесторонний анализ произведений эпохи Реформ и Открытости выявил инновационное мышление и высокое мастерство художников, продемонстрировав уникальный путь эволюции монументальной живописи Китая.

3. Выявлено взаимное влияние китайской и советской монументальной живописи, раскрыты механизмы их художественного обмена в международном контексте.

4. Установлено, что, восприняв идеи международных художественных движений (например, "Новая волна 85 года"), монументальная живопись Китая сохранила национальную самобытность благодаря синтезу традиционных мотивов с современными формами выражения.

5. Изучены инновационные практики монументальной живописи периода Реформ и Открытости (освоение новых материалов, технологий, форм), демонстрирующие интеграцию традиционных ремёсел с современными техническими приёмами.

6. Впервые проанализированы два ключевых направления современной монументальной живописи Китая — школа Сюй Бэйхуна, с одной стороны, и с другой стороны - декоративная школа Центральной академии прикладного искусства; показано, что их инновации обогатили художественный язык монументальной живописи.

7. Составлен биографический каталог 157 художников-монументалистов, впервые введены в научный оборот обширные сведения о ранее малоизученных мастерах, что заложило основу для дальнейших исследований.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что глубокое изучение своеобразия художественного языка монументальной живописи Китая

второй половины XX – начала XXI века и его гуманитарного духа является, бесспорно, важным для понимания закономерностей развития современного искусства и его потенциала. Художники должны интегрировать больше гуманитарных ценностей в свою творческую деятельность, поскольку искусство в итоге служит обществу. Именно на этом фундаменте — на стыке унаследованного опыта и непрекращающегося творческого поиска — рождаются произведения, созвучные своей эпохе и способные отвечать эстетическим ожиданиям самой разной аудитории. Собранный в диссертации материал, как представляется, может содействовать более глубокому пониманию того, каким путём шло становление монументальной живописи в Новом Китае, и вместе с тем — наметить направления для дальнейших исследований в области изобразительного искусства и культуры КНР.

Практическая значимость диссертации

Результаты проведённого исследования имеют разноплановое прикладное значение. Прежде всего, они могут быть востребованы в образовательной сфере: при разработке лекционных курсов и спецсеминаров, подготовке учебных и справочных пособий, посвящённых монументальному искусству Китая. Диссертация существенно расширяет корпус систематизированных сведений по истории китайской настенной росписи периода с 1978 года до наших дней — этот материал представляет очевидную ценность для составления обновлённых обзоров и очерков по истории китайского искусства в целом. Помимо этого, полученные выводы могут найти применение при написании специализированных статей, в лекционной практике по истории современного искусства Востока, в рамках музейных исследований. Практический интерес работа представляет и для более широкого круга специалистов — арт-критиков, дизайнеров интерьеров, практикующих художников, — которым она способна предложить аналитическую опору и конкретные ориентиры. Благодаря нашему исследованию мы стремимся способствовать дальнейшему развитию

монументальной живописи, придавая ей новую жизнь в современном арт-пространстве.

Гипотеза научного исследования:

Китайская монументальная живопись эпохи Реформ и Открытости 1978-2025 гг. представляет собой масштабное, яркое и целостное явление в истории китайского изобразительного искусства.

Положения, выносимые на защиту:

1. В развитии китайской монументальной живописи 1978-2025 гг. существует несколько этапов и направлений, которые могут быть выделены на основе изучения творчества художников, историографической базы, художественной критики и документальных материалов и источников.

2. Произведения художников-монументалистов эпохи Реформ и Открытости отличаются высоким мастерством, инновационным мышлением и демонстрируют уникальность пути эволюции монументальной живописи Китая.

3. Большую роль в развитии китайской монументальной живописи играют межкультурные связи и особенно между Россией и Китаем как в настоящее время, так и в эпоху СССР.

4. Синтез традиционных мотивов и современных форм выражения позволил монументальной живописи Китая сохранить национальную самобытность.

5. Интеграция традиционных ремесел и современных технологий является основой инновационных практик монументальной живописи периода Реформ и Открытости.

6. В монументальной живописи Китая можно выделить два ключевых направления-школа Сюй Бэйхуна и декоративная школа Центральной академии прикладного искусства.

Степень достоверности научных результатов и основных выводов

исследования, апробация научной работы обеспечивается полнотой собранного материала, который включает значительное число изученных произведений монументальной живописи, архивных документов, опубликованных научных трудов, их глубоким анализом, проведенным в соответствии с избранными методами исследования. Основные положения диссертации нашли отражение в 11 научных публикациях, все из которых опубликованы в журналах, входящих в перечень ВАК, и были апробированы в выступлениях на 9 научных конференциях.

Результаты диссертационного исследования были представлены в докладах автора на научных конференциях:

1. Международная научная конференция «Современная российская керамика: взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст» (Москва, 2020).

2. Международная научно-практическая конференция «Россия — Китай: диалог пластических искусств» (Москва, 2022).

3. Международный издательский проект «Элин: Зеркало для человечества». Международная конференция «Медиаискусство — XXI век: генезис, художественные программы, вопросы образования» (Москва, 1–3 ноября 2022).

4. I Российско-Китайский форум «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века» (Москва, 2024).

5. VIII Научная конференция магистрантов и аспирантов «Теория и история искусств в контексте художественных практик» памяти И. Л. Арустамовой (Москва, 2025).

6. Международная научно-практическая конференция «Художественная культура в системе современного мироустройства» (Москва, РАХ, 27–28 марта 2025).

7. Научная конференция «Культура. Творчество. Образование — 2025» (Москва, Государственный музей «Дом Бурганова», 24 июня 2025).

8. IX Международная научная конференция «Пространство культуры — 2025» (Москва, Государственный музей «Дом Бурганова», 2025).

9. II Всероссийская научно-практическая конференция «Соловьёвские чтения» (Москва, РГХПУ им. С. Г. Строганова, 9 апреля 2026).

Структура и объем диссертации продиктованы внутренней логикой исследования и включают Введение, три главы, Заключение, Список литературы и Приложение. В Приложении помещены: перечень иллюстраций, альбом иллюстраций, объединяющий 112 произведений, а также биографический каталог китайских художников-монументалистов второй половины XX — начала XXI века, содержащий краткие сведения о 157 мастерах.

Провозглашение курса Реформ и Открытости в 1978 году ознаменовало для китайской монументальной живописи начало принципиально иной эпохи — и в творческом, и в общественном отношении. Искусство настенной росписи, складывавшееся в этот период, обнаружило двойную укоренённость: с одной стороны, оно глубоко опиралось на ресурсы национальной культурной традиции, с другой — деятельно осваивало опыт западного и советского изобразительного искусства, что породило заметное разнообразие стилистических и концептуальных исканий. Существенную роль в утверждении этого вида искусства сыграли и институциональные факторы: государственная поддержка, усилия образовательных учреждений, создание профильных творческих объединений. Отдельные события приобрели символическое значение — Национальная выставка произведений искусства 1984 года, на которой монументальная роспись получила широкое публичное признание, и Всенациональная конференция по монументальной живописи

1988 года, закрепившая академический и профессиональный статус вида искусства.

Особого внимания заслуживает школа Центрального института прикладного искусства и её ведущие представители — Чжан Гуаньюй (张光宇), Чжан Дин (张仃), Чжу Данянь (祝大年), Сун Чанцин (宋长青). Творческий путь этих мастеров наглядно демонстрирует, каким образом следование традиции и обновление могут присутствовать в рамках одной художественной программы. Обращение этих мастеров к архаическим пластам национальной культуры — гончарному ремеслу, классической живописи тушью — никогда не оставалось чисто академическим занятием. Усвоенное знание неизменно переплавлялось: так, керамические технологии были перенесены в практику настенной росписи, и привычный материал зазвучал неожиданно в ином художественном контексте. Работы этих авторов убеждают в том, что приверженность национальной традиции и новаторство не исключают друг друга; более того, по-настоящему оригинальные пластические решения чаще всего вырастают именно из глубокого обращения к истокам культуры. Опыт школы Центрального института прикладного искусства наглядно подтверждает: живой диалог между прошлым и настоящим, между восточным и западным художественным мышлением по-прежнему принадлежит к числу главных движущих сил китайской монументальной живописи — и шире, отражает многовекторную открытость современного искусства Китая. С первых лет реформенной эпохи китайская монументальная живопись обнаружила чуткость к глобальным художественным процессам, однако характер её отклика был далёк от механического копирования: заимствованные импульсы целенаправленно соединялись с собственным культурным ресурсом. Знакомство с идеями модернизма и постмодернизма побудило художников пересмотреть устоявшиеся концепции, расширить палитру выразительных средств и на равных войти в мировой художественный диалог. Особую роль сыграло

«Художественное движение новой волны 85 года» (八五新潮) — явление, не просто раздвинувшее границы дозволенного в китайском искусстве, но и обогатившее само исследовательское поле: от эмоциональной экспрессии и формального эксперимента — к культурной саморефлексии и критическому высказыванию. Мастера монументальной росписи оказались вовлечены в двусторонний процесс: переосмысление облика отечественного искусства совмещалось с проецированием уникального китайского опыта вовне. Именно этот встречный обмен — усвоение внешних влияний и трансляция собственных достижений — обеспечил современной китайской монументальной живописи самостоятельное место на международной арене.

Глава 1. Монументальная живопись в контексте культурно-художественной жизни Китая 1978–2025 гг.

1.1 Развитие китайской монументальной живописи второй половины XX- начала XXI вв.

В системе китайской культуры монументальная живопись занимает место, обусловленное многовековой традицией. Настенная роспись на протяжении столетий служила своеобразным зеркалом, в котором отражались и сложная историческая судьба Китая, и глубинные пласты его духовной жизни; не будет преувеличением сказать, что именно этот вид искусства в значительной мере участвовал в кристаллизации того, что принято называть культурной идентичностью китайской нации. Эпоха династий Цинь (秦) и Хань (汉) — время, когда складывалось и крепло многонациональное феодальное государство, — одновременно стала периодом формирования собственного художественного языка. Настенные росписи тогда сосредоточивались главным образом в трёх типах пространств: дворцовых залах, культовых сооружениях и погребальных комплексах. Первый Император Цинь, объединив страну, целенаправленно поставил изобразительное искусство на службу прославления имперских свершений и утверждению верховной власти. К танской эпохе (唐) — времени наивысшего культурного подъёма — функционирование Шёлкового пути превратило Китай в узел интенсивного межцивилизационного обмена; следствием этого процесса стало, в частности, бурное развитие пещерного комплекса Могао (莫高窟), росписи которого впитали и переплавили разнородные стилистические влияния. Что касается последующей династии Ляо (辽), то её погребальные росписи, по существу, представляют собой финальную яркую вспышку традиции монументальной живописи в оформлении гробниц. Монументальная живопись эпохи Мин (明) стала завершающей главой в истории китайской монументальной живописи в

гробницах. В эпоху династии Цин (清) количество монументальной живописи в гробницах значительно сократилось. В период династий Мин и Цин для строительства гробниц чаще использовался камень, что привело к развитию каменной резьбы, однако монументальная живопись в гробницах стала редкостью и постепенно исчезала.

С наступлением XX века китайское общество пережило множество значительных перемен. После революции Синьхай(辛亥革命) строительство крупных дворцов, храмов и гробниц практически прекратилось, что уменьшило пространство для развития традиционной монументальной живописи. Несмотря на то, что в некоторых удаленных храмах и монастырях всё ещё создавалась новая монументальная живопись, ее форма и содержание в основном были лишь копированием и имитацией старых образцов. Однако стоит отметить, что из-за внешнего управления концессионными территориями в Китае появились некоторые иностранные формы монументальной живописи, возникли работы, отражающие социальные особенности других стран, что привнесло новые элементы в китайскую монументальную живопись того времени. Возвращение студентов из-за границы открыло новые материалы и техники для монументальной живописи, что способствовало развитию форм и методов китайской монументальной живописи. "Как упоминается в документальных источниках, самые ранние стенные росписи датируются примерно 1920-ми годами, периодом Северного Похода. Художники, в числе которых выделяются три брата Лян Динмин (梁鼎铭), Лян Чжунмин (梁中铭) и Лян Юмин (梁又铭), во время марша исполнили ряд стенных росписей, распространяющих идеи революции и поднимающих боевой дух солдат. Сейчас эти произведения не сохранились, и о них известно очень мало даже из фотографий, что делает их описание крайне скудным. Однако эти росписи не только являются одними из самых ранних стенных росписей XX века в Китае, но и их содержание глубоко обращено к реалиям современной жизни, в отличие

от традиционных стенных росписей, которые в основном пропагандировали буддийское учение и лишь изредка затрагивали быт обычных людей. Они, безусловно, отражают культурные идеалы современного общества, заботящегося о человечестве."[17]

В начале 30-х годов XX столетия появились некоторые произведения монументальной живописи, которые воспевали победы революционной борьбы Красной армии рабочих и крестьян, а также воодушевление китайского народа. Например, в 1932 году Чжан Гуаньюй (张光宇) создал роспись "Драконья женщина" (龙女) для Международного гранд-отеля в Шанхае. Хотя эта работа была написана как украшение для отеля, она выражала глубокое национальное чувство кризиса, а также социальную ответственность за защиту национального достоинства и независимости. В 1933 году Чжан Юньцяо (张云乔) выполнил панно «Кровавая битва на Баошаньской дороге» (血战宝山路) — произведение, замысел которого был связан с увековечиванием сражения за Суньцзян и пронизан духом патриотического сопротивления японской агрессии. Панно экспонировалось в шанхайском мемориальном зале «Одна-двадцать восемь», однако просуществовало недолго: здание было разрушено в ходе японской бомбардировки, а вместе с ним погибла и роспись. С началом полномасштабной войны против Японии в 1937 году ряд художников, связанных с армейскими структурами, — среди них Ни Иде (倪贻德), Ван Шикоу (王式廓), Фэн Фашы (冯法祀), Чжоу Линчжао (周令钊), — объединили усилия для создания масштабной настенной композиции «Всенародное сопротивление» (《全民抗战》) (илл. 1) у подножия Журавлиной башни в Ухане. Роспись была призвана зримо воплотить идею единого фронта Коммунистической и Национальной партий перед лицом внешнего врага, но и

[17] Чжан Шиян. Исследование монументальной живописи Китая XX века[J]. Сто лет китайской монументальной живописи[M]. China Architecture and Building Press,2004. 张世彦. 二十世纪中国壁画探溯[J].《中国壁画百年》2004(6). – С.23-34.

её судьба оказалась трагичной: японские войска уничтожили произведение всего через месяц после его завершения. В те же годы настенные росписи создавались по всей стране — их авторы стремились запечатлеть зверства оккупантов и поддержать волю к сопротивлению в армии и среди мирного населения. Хотя количество работ этого периода было ограниченным, большинство из них представляли собой произведения с ярко выраженной тематикой. Это было проявлением желания художников вызвать у общественности дух сопротивления в критический момент для судьбы нации. В 1942 году художник-живописец Чан Шухун (常书鸿), вернувшийся из-за границы, отправился в северо-западные пустыни. "В 1944 году был основан Национальный институт исследований искусства Дуньхуана, директором которого стал Чан Шухун. В работе института принимали участие Чан Шана (常沙娜), Дун Сивэнь (董希文), Чжан Линъин (张琳英), Ли Ю (李浴), У Мифэн (乌密风), Чжоу Шаомяо (周绍淼), Пан Цзецзы (潘洁兹), Ли Чэнсянь (李承仙), Дуань Вэньцзе (段文杰) и другие. Несмотря на крайне сложные условия, они проводили исследования, изучение, копирование и спасение фресок Дуньхуана, внесли неоценимый вклад в сохранение этих уникальных произведений."[18] Хотя количество работ первой половины XX века было ограниченным, эти редкие произведения были очень значимы.

Об этом пишет ученый Чжан Шиян (张世彦) в своём труде "Исследование монументальной живописи Китая XX века" [19](《二十世纪中国壁画探溯》).Его труд представляет комплексный обзор развития китайской монументальной живописи в первой половине XX-го века. Исследователь Чжан считает, что в этот период развитие китайской монументальной живописи шло медленно,

[18] Чжэн Сюэлай. Великая китайская энциклопедия XX века. Искусствоведение[M].: Издательство Фуцзяньского образования, 2009. P97. 郑雪来.20 世纪中国学术大典.艺术学[M].-福建教育出版社,2009.P97.

[19] Хоу Иминь. Предисловие к "Сто лет китайской монументальной живописи"[J].:Искусство, 2004, 000(006).-C.31-32. 侯一民.《中国壁画百年》前言[J].美术,2004,000(006)-C.31-32.

количество работ было ограниченным, а общий уровень качества был невысок. Однако некоторые из авторов этих работ достигли значительных успехов. Основываясь на наследии традиций, они внесли в свои произведения революционные изменения, впервые приняв техники западной живописи. Это не только заложило основу для модернизации китайской монументальной живописи, но и способствовало её последующему расцвету. В определённом историческом контексте эти изменения вызвали движение к возрождению искусства монументальной живописи. Ещё в предшествующие десятилетия опытные художники, такие как Чжан Гуаньюй (张光宇), Чжан Дин (张仃), Дун Сивэнь (董希文) и другие, начали стремиться к возрождению искусства монументальной живописи различными способами, что вызвало определённый общественный отклик. В 50-х годах XX века в таких учебных заведениях, как Центральная академия изящных искусств и Центральная академия прикладного искусства, были созданы специализированные образовательные и творческие подразделения, в которых участвовали такие мастера, как У Цзоурэнь (吴作人), Ай Чжунсинь (艾中信), Чжоу Линчжао (周令钊) и другие. Например, работа "Китайские мифы" (《中国神话》)(илл.2), созданная У Цзоурэнь и Ай Чжунсинь на куполе холла Пекинской обсерватории, а также панно "Великое единство народов мира" (《世界各国人民大团结》) (илл.3) и "Великое единство всех народностей Китая" (《中国各族人民大团结》) (илл.4) - авторы Чжоу Линчжао и Хуан Юнъюй (黄永玉) в Китайском национальном музее, являются примерами таких произведений. Однако эти попытки в то время не вызвали заметного социального резонанса.

26 сентября 1979 года завершился проект создания цикла произведений монументальной живописи в международном аэропорту столицы, что стало значительным достижением в истории китайской монументальной живописи. Этот проект был инициирован Главным управлением гражданской авиации Китая и одобрен Государственным советом. Работу возглавила группа по

созданию проекта монументальной живописи под руководством Чжан Дина (张仃). В проекте участвовали 56 художников, мастеров прикладного искусства и стажёров из 17 провинций и городов, которые за 270 дней совместно завершили создание и установку произведений искусства в зале ожидания. Всего было создано 58 произведений, в том числе такие работы, как "Нэчжа борется с драконом" (《哪吒闹海》) (илл.5) Чжан Дина, "Горы и воды провинции Сычуань" (《巴山蜀水》) (илл.6) Юань Юньфу (袁运甫), "Весна науки" (《科学的春天》) (илл.7) Сяо Хуэсян (肖惠祥), "Песня леса" (《森林之歌》) (илл.8) Чжу Данянь (祝大年), "Народные танцы" (《民间舞蹈》) (илл.9) Чжан Гуофань (张国藩), "Легенда о Белой змее" (《白蛇传》) (илл.10) Ли Хуацзи (李化吉) и Чуань Чженхуань (权正环), а также "Праздник разбрызгивания воды — Ода жизни" (《泼水节——生命的赞歌》) (илл.11) – автор Юань Юньшэн (袁运生). Как отметил известный художник Ву Гуаньчжун (吴冠中), "Успех или провал династии Хан зависит от этого шага"[20]. Год завершения известного проекта был назван "Периодом возрождения монументальной живописи".

Монументальная живопись аэропорта этого времени приобрела особую важность не только благодаря своей уникальной художественной форме, но и из-за социального эффекта, который она произвела в обществе. Этот эффект способствовал значительному изменению художественных течений в начале 1980-х годов XX века. Юань Юньфу (袁运甫), выступивший ведущим автором аэропортного цикла, впоследствии так охарактеризовал этот опыт в одном из интервью: работая над росписями, художники сознательно порвали с прежними методами — политизированной риторикой, принципом «тройного выделения», унифицированным формальным языком — и пошли на прорывы, не имевшие прецедента[21]. По его словам, значение аэропортного проекта далеко выходило

[20] Хоу Иминь. Сто лет китайской монументальной живописи. [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. - С.22 侯一民. 中国壁画百年[M]. 中国建筑工业出版社, 2004. – С.22 页.

[21]Ван Янь. Китайская монументальная живопись должна использовать историю как самый

за пределы собственно художественной сферы: оно знаменовало наступление новой эры гуманистического мышления и раскрепощения творческого сознания, став, по сути, концентрированным выражением способности публичного искусства улавливать общественный пульс и воздействовать на ход времени. Постепенно и более широкая аудитория — не только профессиональное сообщество — стала осознавать, какую роль монументальная роспись способна играть в архитектурной среде и в повседневной жизни. На протяжении десятилетий мастера настенной живописи воспринимались как «рисовальщики», едва ли не ремесленники, и нередко сталкивались с пренебрежительным отношением; аэропортный проект помог разрушить этот стереотип. Произошедший перелом стал одновременно и высвобождением творческой энергии, копившейся годами упорной, не всегда замечаемой работы, и результатом того, что в конкретный исторический момент сошлись благоприятные обстоятельства.

Появление росписей в Пекинском аэропорту открыло в истории современной китайской монументальной живописи качественно новую страницу и одновременно обозначило отправную точку набиравшего силу художественного движения. Крупнейшие средства массовой информации откликнулись развёрнутыми публикациями; в аэропорт потянулись зрители — день за днём люди приходили специально для того, чтобы увидеть росписи. Резонанс этого события, впрочем, не ограничивался рамками художественной жизни: он затронул политический, экономический и интеллектуальный климат Китая начала реформенной эпохи, наглядно продемонстрировав, насколько тесно искусство сплетено с нервом своего времени.

Было бы, однако, неверно рассматривать аэропортный проект как

важный ориентир и ресурс[J]. "Ляонин Дэйли", 2012-02-21(Выпуск A08: Культурное наблюдение). 王研.中国壁画当以历史作为最重要的坐标和资源[J].辽宁日报,2012-02-21(第A08 版:文化观察).

изолированный эпизод или счастливую случайность. В том же 1979 году Хоу Иминь (候一民) при поддержке Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) организовал лабораторию по изучению монументальной живописи, положив начало систематическому обучению, исследовательской и творческой работе в этой области. Параллельно художники из провинции Хубэй и ряда других регионов выполняли заказы различных учреждений, создавая настенные росписи на местах. Импульс, заданный пекинским проектом, стремительно распространялся по стране: художественные академии одна за другой вводили специализацию или открывали отдельные курсы по монументальной живописи, заказы на настенные росписи поступали из провинций и городов, а мастера, прежде работавшие в станковых жанрах, обращались к крупноформатным произведениям для архитектурных пространств. Этот приток свежих сил побуждал к переосмыслению самой функции монументальной росписи и к поиску адекватного ей пластического языка.

Художники с современным эстетическим сознанием, новыми представлениями о пространстве и своими талантами активно осваивали область создания монументальной живописи. В 1980-х годах в Китае быстро сложилась благоприятная ситуация в области монументальной живописи, что отразило возрождение и вступление китайского монументального искусства в настоящую фазу практики. "В 1984 году монументальная живопись была включена как отдельная категория в 'Шестую национальную выставку изобразительных искусств', и этот вид искусства впервые стал частью национальной выставки изобразительных искусств. Это не только означало расширение спектра категорий на национальной выставке произведений искусства, но и несомненно указывало на то, что монументальная живопись больше не оставалась невостребованной в обществе и привлекала внимание общественности."[22] На шестой национальной выставке были представлены

[22] Юй Мэйчэн. На пути к возрождению и славе: обзор движения новой монументальной

произведения, созданные после монументального проекта цикла работ Пекинского аэропорта и до середины 1980-х гг., включая такие, как "Музыка Чу" (《楚乐》) (илл.12) Чэн Ли (程犁) и Тан Сяохэ (唐小禾, 1982), "Создание урожая и радости" (《创造收获欢乐》) (илл.13) Лю Бинцзян (刘秉江) и Чжоу Лин (周菱, 1982), "Люди, играющие весной" (《乐女游春图》) (илл.14) Сюй Жунчу (许荣初) и Чжао Дацзюнь (赵大钧, 1982). "По данным Комитета по монументальной живописи Ассоциации художников Китая за 1988 год, до 1979 года можно было найти менее 10 работ. Однако в течение пяти лет с 1979 по 1983 год было завершено около 200 работ, а в четырехлетний период с 1984 по 1987 год - еще около 400, в общей сложности 562 работы"[23]. По сравнению с другими видами живописи это число может показаться небольшим, но учитывая исторический контекст, когда создание произведения было практически невозможно, это, несомненно, огромное достижение. Таким образом, произведения на национальных выставках стали отражением успехов в развитии китайского монументального искусства.

В конце 1980-х годов в Китае художественное мышление в области монументальной живописи значительно расширилось, а тематика произведений стала более разнообразной. Особенно известное "Движение новой волны искусства 85" и взаимодействие с западными художественными течениями привнесли в китайское монументальное искусство веяния модернизма. Активность в создании работ монументальной живописи в этот период была исключительно высока, у монументалистов наблюдался подъём в духе исследований и инноваций, а произведения по всему Китаю демонстрировали

живописи в Китае за 30 лет Реформ и Открытости[J]. : Искусство, 2008(11): 5. 于美成.走向复兴铸就辉煌——改革开放 30 年中国新兴壁画运动的回顾[J].美术,2008(11):5.

[23] Ли Хуацзи. Особенности китайской современной монументальной живописи[J]. "Полное собрание современного искусства Китая. Монументальная живопись".:Издательство изящных искусств Ляонин, 1997. P16. 李化吉.中国现代壁画的特征[J].中国现代美术全集.壁画[M].辽宁美术出版社,1997.P16.

здоровые тенденции развития в плане тематики, техники исполнения и интеграции художественного языка. Если попытаться выделить характерные черты монументальной живописи этого периода, то прежде всего поражает географический размах творческой активности — настенные росписи создавались практически повсеместно. Вместе с тем менялся и сам подход к произведению: на смену прежней установке, при которой главным критерием оставалась живописная выразительность работы как таковой, постепенно приходило более целостное видение — художники всё отчётливее осознавали, что роспись существует не изолированно, а в диалоге с окружающим архитектурным пространством. Это проявлялось в выборе материалов и пластических решений: авторы стремились соотнести фактуру, масштаб и колорит произведения со стилистикой здания, его функциональным назначением, характером интерьера. Свойства современных строительных материалов подталкивали к лаконизму форм — сложные многофигурные композиции уступали место символическим и абстрактным решениям, что, в свою очередь, вызывало живой отклик у зрителей. Показательны в этом отношении «Облака и Вода» (《云水》) (илл. 15) Ли Линьчжо (李林琢) в пятизвёздочном отеле Олимпийской деревни, «Безграничное небо и река» (《江天浩瀚》) (илл. 16) Лоу Цзябэна (楼家本) и «Процесс цивилизации» (《文明的进程》) (илл. 17) Юань Юньфу (袁运甫) в башне Хуанхэлоу (Ухань, провинция Хубэй) — каждое из этих произведений по-своему свидетельствует о напряжённом поиске нового пластического языка, способного связать монументальную роспись с конкретной средой её бытования. Особенно заслуживает внимания произведение "Безграничное небо и река" в Хуанхэлоу, которое удачно подчёркивает литературную атмосферу этой исторической достопримечательности. Её визуальное воздействие трудно сравнить с другими видами искусства. В этом произведении автор вышел за рамки традиционных ярких цветов, избрав абстрактный путь развития глубоких смыслов работы,

которая передает движение речной воды.

В начальный период создания монументальной живописи нового времени из-за отсутствия необходимого теоретического руководства и практического опыта часто возникали проблемы с недостаточной интеграцией произведения с окружающей средой. Например, в Пекинском аэропорту из-за недостаточно продуманного общего дизайна расположения произведений и недостаточного осознания художниками важности окружающей среды возникла проблема отсутствия их единства в интерьере. В одном и том же зале могли находиться два произведения с совершенно разными темами и цветовыми схемами, что выглядело несогласованно. Однако также появились такие выдающиеся работы, как "Сейчас и в будущем" (《现在与未来》) (илл.18) Чжан Суннань (张颂南, 1987 год) и "Истоки и течение" (《源远流长》) (илл.19) Ли Хуацзи (李化吉) и Чуань Чженхуань (权正环, 1987 год), которые гармонично вписывались в окружающую среду. Работа "Истоки и течение" (《源远流长》), расположенная в зале Китайской национальной библиотеки в Пекине, состояла из семи частей. В качестве материала была использована китайская фиолетовая глина, которая затем превращалась в обожжённые глиняные панели. Авторы вспомнили художественный язык стенных росписей ханьских гробниц, с помощью линий очерчивая формы персонажей и древние тотемы, рассказывая пяти-тысячелетнюю историю китайской цивилизации. Тема монументальной живописи, её материал и художественный язык способствовали созданию особой духовной атмосферы в пространстве библиотеки. Посетители библиотеки, стоя в холле, как будто погружались в долгую историю, становясь свидетелями китайской цивилизации. Библиотека, ее интерьер в сочетании с такой работой значительно усиливали духовные качества пространства, связывая здание с его предназначением, образуя единое целое монументальной живописи и архитектуры.

В 1988 году в Нантуне(南通), провинция Цзянсу(江苏), прошла первая

Всекитайская конференция, посвященная искусству монументальной живописи. Участниками стали монументалисты, представители сферы образования, учёные и молодые профессионалы в области монументальной живописи. На конференции обсуждались текущее состояние и тенденции развития монументальной живописи в последние годы, а также подтверждалось достижение развития монументальной живописи за последние десять лет нового времени. Вместе с тем, как отмечалось на конференции, «многие делегаты выразили проблему "модели аэропорта"»[24], указав на колебания, неуверенность и консервативные тенденции, дававшие о себе знать в творческой практике. При всей бесспорности вклада пекинского аэропортного цикла его наследие обернулось и непредвиденными последствиями, на которые обратили внимание как теоретики, так и сами монументалисты. Дело в том, что подъём китайской настенной росписи в 1980-е годы разворачивался на фоне постепенного выхода из Культурной революции, и тематический репертуар аэропортных работ — природные пейзажи, этнографические сюжеты, мифологические повествования — воспринимался как глоток свободы. Однако то, что задумывалось как творческое раскрепощение, неожиданно превратилось в устойчивый шаблон: аналогичная тематика начала тиражироваться по всей стране, став едва ли не обязательной нормой. Произведения, обращённые к актуальной социальной реальности — китайской или мировой, — оказались на периферии. Те немногие работы, которые всё же выходили за рамки пейзажно-мифологического канона, нередко сводились к абстрактным композициям, за формальной изощрённостью которых было трудно различить личный авторский опыт и живое переживание. "Критика ‘модели аэропорта’ нацелена на преодоление, противодействие и превышение ограничений этого

[24] Ли Хуацзи. Протокол первой национальной конференции по искусству монументальной живописи[J]. "Декорация", 1989(02): 6. 李化吉.首届全国壁画艺术讨论会纪要[J].装饰,1989(02):6.

подхода. Цель состоит в том, чтобы добиться более широкого диапазона содержания в современном китайском искусстве, использовать новые художественные формы и выразительные средства, улучшить технику создания, а также стремиться к установлению новых ценностей, соответствующих новым историческим условиям."[25]

26 июня 1989 года в Шанхае состоялось значимое художественное событие — "Седьмая национальная выставка изобразительных искусств Китая, выставка монументальной живописи и лаковых картин". На выставке были представлены 96 работ, демонстрирующих уровень развития и творческий стиль китайского искусства того времени. Среди прочих, работа Пэн Ли (彭鑫) и других "Впечатления с Шелкового пути" (《丝路风情》) (илл.20) была удостоена золотой медали за её уникальный художественный стиль и глубокое тематическое содержание, получив высокую оценку. Серебряные медали были присуждены таким работам, как "Крещение кровью и огнём" (《血与火的洗礼》, 1986) Ма Ипин (马一平), "Собрание в Яочи" (《瑶池会》, 1988) Гун Цзяньсинь (龚建新) и "Солнце сегодняшнего дня" (《今天的太阳》, 1988) Ван Лань (王兰). Все они отмечены зрелым исполнением и содержательной глубиной, фиксируя уровень, достигнутый китайским искусством к тому моменту. Бронзу получили «Соната Нового века» (《新世纪奏鸣曲》, 1986) (илл. 21) Чэнь Жэньюй (陈人钰) и Ван Яня (王琰), «Следы Конфуция» (《孔迹图》) (илл. 22) Сун Цзинбо (孙景波), «Воля · Стремление · Идеал» (《意志·追求·理想》, 1988) Ду Дакая (杜大恺). В каждой из них высокий профессионализм сочетался со стремлением раздвинуть и тематические, и пластические рамки вида искусства — сочетание, дающее основание говорить об ощутимом вкладе этих произведений в эволюцию китайской монументальной живописи.

Когда ограниченность «аэропортной модели» стала очевидной,

[25] Юй Мэйчэн. Теория особенностей создания архитектурной монументальной живописи нового периода[J]. "Литературно-художественный обзор", 2010(3): 6. 于美成.新时期建筑壁画创作特征论[J].文艺评论,2010(3):6.

монументалисты оказались перед необходимостью деятельного пересмотра собственного выразительного арсенала. Стремление вырваться за пределы сложившейся тематической и стилистической инерции вылилось в волну творческих экспериментов — произведений, заметно отличавшихся от привычного канона как по замыслу, так и по пластическому решению. Особенно выразительным примером этого обновления стал цикл росписей для международного аэропорта Сиань-Сианьян: «Куньлунь» (《莽昆仑》, 1991) (илл. 23) У Цзоужэня (吴作人), «Сианьян · Сианьян» (《咸阳·咸阳》, 1990) (илл. 24) Цинь Лина (秦岭), «Прогулка весной в Цюцзян» (《曲江踏春图》, 1990) Ян Цзяньцзянь (杨健健). В этих работах формальная новизна неотделима от содержательной глубины, и вместе они придали ощутимый импульс дальнейшим поискам в области настенной росписи. К тому же периоду относится и панно «Великая стена из плоти и крови» (《血肉长城》, 1987–1989) (илл. 25) Хоу Иминя (侯一民), выполненное для Музея китайской революции, — произведение, в котором масштаб исторической темы нашёл воплощение в самобытном, безошибочно узнаваемом авторском почерке.

Речь Дэн Сяопина (邓小平), произнесённая в 1992 году в ходе его знаменитой инспекционной поездки на юг, ознаменовала вступление экономических реформ в качественно новую фазу. Резонанс этого события далеко вышел за пределы хозяйственной сферы — культурная и художественная жизнь страны, пусть не столь стремительно, но ощутимо начала меняться. Монументалистов охватил новый прилив творческой энергии, подпитываемый общей атмосферой углубляющейся открытости. Монументальная живопись стала великой формой художественной деятельности с широкой общественной поддержкой и живой жизненной силой, благодаря которой появлялись всё новые и новые выдающиеся работы. Среди них были рельефные панно "Мировая цивилизация" (《世界文明》(илл.26), 1994) Хоу Иминь (侯一民), Тянь Цзиньдуо (田金铎) и Цай Диан (蔡迪安) для "Площади мира" в парке "Окно в

мир" в Шэньчжэне; "Красавицы дворца Тан" (《唐宫佳丽》, 1993) (илл.27) Ду Дакай (杜大恺) для гостиницы "Имперский город" в Сиане; "Мир · Прогресс · Свобода" (《和平·进步·自由》, 1993) Лю Юаньань (刘玉安) и Сюй Дун (徐栋) для библиотеки Строительного университета Шаньдуна; "Собрание героев у водоёма" (《水泊英雄聚义图》, 1992) (илл.28)Сун Цзинцюань (孙景全) и Чжан Йиминь (张一民) для храма Чжоныи в уезде Ляншань, Шаньдун; а также стенопись "Предвестник Красной свечи" (《红烛序曲》, 1991) (илл.29) Вэнь Липэн (闻立鹏) и Чжан Тунся (张同霞) для мемориала Вэнь Идуо(闻一多). На восьмой национальной выставке изобразительных искусств в 1994 году монументальная живопись была выделена в особый раздел. Премии за выдающиеся работы были присуждены "Мир · Прогресс · Свобода" (《和平·进步·自由》) (илл.30) и "Ветер Бачу" (《巴楚风》(илл.31), Чэнь Лушоу (陈禄寿) и другие, 1993).

В середине 1990-х годов в мире монументальной живописи было отмечено множество значимых результатов. Многие выставочные залы, памятные здания и площади начали использовать монументальную живопись в качестве части своих крупных художественных комплексов, включая крупномасштабные памятные, тематические и сюжетные произведения. Эти работы не только демонстрировали выдающееся художественное исполнение, но и имели глубокий смысл в тематическом и эмоциональном выражении. Например, роспись "Марш Победы" (《胜利进行曲》, 1997) Юань Юньшэн (袁运生) и Дай Шихэ (戴士和) в Мемориальном музее Победы в Сопротивлении Японии в Тяньцзине, "Мы строим из нашей плоти и крови нашу новую Великую стену" в Мемориальном музее Китайского народа в Войне Сопротивления Японии, "Страдальцы · Борцы" (《受难者·反抗者》(илл.31), 1998-2000) Е Вулинь (叶武林) и Янь Чжэньдо (闫振铎) в Музее современной литературы Китая в Пекине, а также "Слава Тысячелетней Китайской Цивилизации" (《中华千秋颂》, 2000) (илл.33) Юань Юньфу (袁运甫) в Центре Культуры "Китайская Цивилизация" в

Пекине — все эти крупномасштабные произведения являются выдающимися примерами этого времени. Кроме того, панорамная стенная живопись "Битва при Красной Скале" (《赤壁之战》, 1994-1999) (илл.34) Сун Хуэйминь (宋惠民), Ли Фулай (李福来) и другие, созданная для Музея панорамной живописи "Битва при Красной Скале" в Ухане, также является одним из значительных достижений, завершённых в конце 1990-х годов и отражающих высокий уровень искусства монументальной живописи того времени. Создание "Славы Тысячелетней Китайской Цивилизации" (《中华千秋颂》) можно считать кульминацией творчества в области монументальной живописи к концу века. Эта работа достигла высот не только в художественном отношении, но и имела глубокое культурное и историческое значение. Появление этих произведений не только обогатило содержание китайского монументального искусства, но также стало символом значительных достижений в области инноваций и развития китайской монументальной живописи в этот период.

1999 год был важным годом для китайского искусства стенописи. С 26 сентября по 28 октября в выставочном комплексе Шэньчжэня прошла "Девятая национальная выставка изобразительных искусств Китая", организованная Министерством культуры и Ассоциацией художников Китая, где произведения были представлены в особом разделе выставки. Эта выставка продемонстрировала последние достижения китайского монументального искусства. Затем, 26 декабря того же года, в Пекине прошла выставка "Лауреаты Девятой национальной выставки изобразительных искусств", на которой были представлены отмеченные наградами работы. Серебряных медалей удостоились «Восточная цивилизация» (《东方文明》) (илл. 35) Хоу Иминя (侯一民) и Ли Линьчжо (李林琢), «Вечнозелёное дерево жизни» (《生命之树常青》, 1994) (илл. 36) Цуй Янвэя (崔彦伟) и Цзян Чжуцина (姜竹青), «Достижения святого Конфуция» (《孔子圣绩图》) Чэнь Фэйлина (陈飞林) и Ли Юйшэна (李友生). Помимо зрелого пластического мастерства, эти работы отличала

содержательная насыщенность — каждая из них затрагивала существенные культурно-исторические пласты, в совокупности давая представление о тематическом и стилистическом диапазоне, которого достигла китайская монументальная живопись к рубежу столетий.

Вступление в XXI век обозначило для китайского искусства начало нового этапа, отмеченного ещё более выраженным многообразием творческих устремлений. Монументальная живопись не осталась в стороне от этих процессов — в первые годы нового столетия появился целый ряд произведений, заслуживающих отдельного упоминания. В 2001 году Цай Диань (蔡迪安), Тянь Шаопэн (田少鹏) и другие авторы представили «Закон и цивилизация» (《法律与文明》) (илл. 37) — работу, получившую высокую оценку благодаря оригинальности художественного подхода и глубине проблематики. Тремя годами позже Чжан Чуньхэ (张春和) создал «Шангри-Ла» (《香格里拉》) (илл. 38), в котором средствами монументальной росписи предпринял попытку визуализировать утопический идеал. В 2006 году Сун Цзинбо (孙景波) и Ван Иншэн (王颖生) совместно выполнили «Великий хан» (《一代天骄》) (илл. 39) — произведение, соединившее историческую масштабность темы с выразительной индивидуальностью пластического решения. Параллельно монументальная роспись всё увереннее осваивала публичные пространства мегаполисов: группа панно в нанкинском метро (2005), росписи в новом терминале Пекинского аэропорта и на станции метро Ёнхэгун (雍和宫) в Пекине (2007) не просто обогатили городскую среду визуально — они превратились в своеобразную витрину, через которую широкая аудитория знакомилась с достижениями современного монументального искусства Китая. Завершение в 2008 году оформления Национального стадиона к Пекинской Олимпиаде стало, пожалуй, кульминацией этого процесса: олимпийская тематика была интерпретирована средствами настенной росписи, а само произведение получило международную видимость, какой китайская монументальная живопись прежде не имела.

Примечательным событием стала конференция «2000 г. Китайская современная конференция по монументальной живописи», прошедшая в Пекине в конце сентября 2000 года. Её необычность состояла уже в том, кто выступил инициатором: не министерство и не академическое учреждение, а четверо художников — Хоу Иминь (侯一民), Чжоу Линчжао (周令钊), Ван Симинь (王熙民) и Ли Хуацзи (李化吉), — объединённых общей тревогой за судьбу созданных произведений. Центральным пунктом повестки стал призыв обеспечить правовую и физическую защиту наиболее ценных монументальных росписей. Тревога была далеко не беспочвенной: к тому времени накопились случаи, когда произведения гибли при реконструкции зданий без какого-либо уведомления авторов. Пожалуй, самым болезненным примером оказалась участь стенописи «Посев, урожай, радость» (《创造、收获、欢乐》, 1982) Лю Бинцзяна (刘秉江) в Пекинском отеле — работы, признанной классикой периода возрождения монументальной живописи 1980-х годов и удостоенной ряда наград как внутри страны, так и за рубежом. В 2000 году, в ходе перестройки отеля, роспись была попросту уничтожена — автора даже не поставили в известность. Аналогичная судьба постигла и другие произведения. Именно поэтому участники конференции настоятельно обратились к властям с требованием обратить внимание на сохранность монументальных росписей и выработать действенные механизмы их защиты. Этот призыв отражал глубокую заботу художников о сохранении наследия искусства монументальной живописи и обозначил некоторые реальные вызовы, с которыми сталкивается развитие монументальной живописи в Китае. В заключение встречи Хоу Иминь (侯一民) отметил: "Монументальная живопись — это искусство для сильных, требующее высоких талантов, большой способности и упорства. Необходимы не только базовые навыки рисования, но и способность управлять композицией и особые технические умения; к тому же нужна упорность и смелость для преодоления всех непредвиденных объективных трудностей. Художники

должны иметь представления о великом искусстве и широких горизонтах, а монументальная живопись в будущем должна обладать более высоким культурным и интеллектуальным содержанием; мастерство должно быть еще более высоким, и каждое произведение должно содержать инновации в области ремесла; они должны быть современными, не теряя традиций, и обладать большой значимостью, сочетая восточные и западные элементы"[26]. Это определило новую тональность творчества в области монументальной живописи в новом веке, отражая роль и статус монументальной живописи в современном обществе, а также переосмысление эстетических стандартов и творческих концепций.

С 1 по 10 мая 2004 года в Китайском национальном музее изобразительных искусств в Пекине прошла "Первая китайская выставка монументальной живописи", организованная Ассоциацией художников Китая. Это событие символизировало создание Китайской ассоциации искусства монументальной живописи. На выставке были представлены 352 представительных произведения, созданных с 1979 по 2004 год, 8 панорамных произведений и 78 экспонатов, демонстрирующих мастерство их авторов, что позволило высоко оценить историю и достижения современного искусства монументальной живописи Китая. На выставке были вручены 45 главных приза, 76 призов за лучшие работы и 23 приза за достижения в области мастерства. Через несколько месяцев "Десятая национальная выставка изобразительных искусств Китая - · Выставка монументальной живописи", организованная Министерством культуры и Ассоциацией художников Китая, состоялась в Музее искусств Гуанчжоу. На этой выставке было представлено 200 работ, выбранных из работ, представленных на девятой национальной выставке, из которых 23 работы были

[26] Чжоу Чжаокан. Монументальная живопись— искусство сильных. Записки с симпозиума по современному искусству монументальной живописи Китая 2000 года[J].: Искусство, 2000(11): 3. 周昭坎.壁画·强者的艺术——2000 中国当代壁画艺术座谈会侧记[J].美术,2000(11):3.

награждены. Среди них "Страдальцы и Борцы" (《受难者·反抗者》) Е Вулинь(叶武林) и ЯньЧжэньдо (阎振铎) и "Битва при Красной Скале" (《赤壁之战》) Сун Хуэйминь (宋惠民) и другие получили золотые медали. В этих произведениях читается и обострённое чувство времени, и готовность авторов к эксперименту — тематическая широта, разнообразие творческих подходов и высокое качество исполнения составляли единое целое.

Пожалуй, одно из наиболее ощутимых отличий монументального искусства XXI века от прежних представлений о монументальной живописи заключается в принципиально ином отношении к материалу и выразительным средствам. На одиннадцатой национальной выставке изобразительных искусств большинство экспонатов по-прежнему опиралось на традиционную материальную базу, однако в технических и методических решениях уже угадывались новаторские перемены; в полной мере эта тенденция проявилась на двенадцатой выставке. Здесь был сделан акцент на демонстрацию инноваций и современного художественного опыта в применении материалов и техник живописи. Например, панно "Четыре сезона мира" (《四季平安》) (илл.40) на станции Пинаньли(平安里) в Пекине впервые сочетает традиционное искусство клуазоне с каменной резьбой. На станции Чанъин, панно "Роскошные четыре сезона" (《绚丽四季》) (илл.41), на станции Чэгунцзуан "Четыре роли в пекинской опере" (《生旦净丑》) (илл.42) и на станции Чэгунцзуан Си "Окно в мир – Маттео Риччи" (面向世界——利玛窦之窗) (илл.43) авторы достигли значительных успехов в металлообработке, используя методы контролируемой коррозии и резки, а также сочетая металл с резьбой по камню и кирпичу, что позволяло создавать богатые декоративные эффекты. На станции Чэгунцзуан панно "Красочная суть нации" (《彩韵国粹》) (илл.44) использованы высокотемпературные цветные глазури, обладающие необыкновенной яркостью и выразительные керамические материалы. На станции Бэйхай Бэй, "Прогулка по Бэйхаю" (《北海揽胜》) (илл.45) впервые при исполнении панно применена

техника водоструйной резки камня, а также мозаичная инкрустация более чем 60 видами натурального камня из разных стран. Это замечательный пример в области монументальной живописи в Китае. В центре изображения росписи "Прогулка по Бэйхаю" находится знаменитая Белая Пагода, вокруг которой изящно плавают журавли над озером Бэйхай, а зелёные сосны оттеняют красные древние здания, создавая образ спокойного и гармоничного императорского сада.

Дискуссия, возникшая в рамках нескольких последних национальных выставок изобразительных искусств Китая по поводу монументальной живописи, в основном была обращена к вопросам определения критерия квалификации произведений для участия в выставке. Большинство произведений, представленных на выставке, были реализованы в реальных условиях, уже установлены на стенах в определённых местах, но также существовали работы, которые по разным причинам так и не были установлены. Кроме того, некоторые произведения были исполнены специально для участия в выставке, и их создание и дизайн не всегда учитывали возможность реализации и демонстрации в конкретной архитектурной среде. Исходя из того, что произведения монументальной живописи традиционно зависимы от архитектуры, процесс их создания действительно должен учитывать тип, функцию и структуру здания, чтобы обеспечить соответствие готовых работ окружающему пространству. В связи с этим некоторые участники дискуссии утверждали, что работы, которые так и не были установлены на стену, не должны считаться полноценной монументальной живописью и, следовательно, не должны участвовать в выставке. Оппоненты, впрочем, настаивали на ином: произведения, задуманные как монументальная живопись и выполненные в соответствующих формах и техниках, заслуживают поддержки и права на показ — вне зависимости от того, обрели ли они постоянное место на стене. За этим спором стоял более общий вопрос: как виду искусства, исторически

привязанному к архитектуре и среде, адаптироваться к меняющимся условиям. Традиционная обусловленность зданием и пространством остаётся сущностной чертой монументальной росписи, и в то же время развитие искусства неизбежно подталкивает к ревизии устоявшихся понятий — что немаловажно и для выставочной практики, и для выбора творческих ориентиров. Полемика побудила профессиональное сообщество глубже задуматься о границах вида искусства и самом его определении. Хоу Иминь (侯一民), высказываясь в интервью, обратил внимание на практическую сторону проблемы: «Многие городские строительные стены предназначены для известных художников и строительных компаний. Если выставка монументальной живописи ограничится только произведениями, которые уже установлены на зданиях, это повлияет на энтузиазм многих молодых художников и задержит развитие важных тематических работ. Поэтому мы разрешаем демонстрацию эскизов работ, которые еще не были реализованы, под названием 'инновационное творчество'. Для будущего развития этого искусства мы должны позволять демонстрацию работ, которые еще не были установлены на стены."[27]

На двенадцатой национальной выставке изобразительных искусств Китая значительная часть номинированных на награды произведений принадлежала к категории экспериментальных работ. Это указывает на то, что жюри вышло за рамки традиционного ограничения монументальной живописи как исключительно стенового искусства, сосредоточив внимание на уровне творчества и художественных инновациях произведений. К числу таких работ относятся «Пластическая душа» (《塑(素)魂》) (илл. 46) Сунь Тао (孙韬), «Праджня» (《般若》) Дун Чжо (董卓) и «Лесной дух» (《森·灵》) (илл. 47) Ма Синя (马鑫) — ни одна из них не была смонтирована на стене, все три

[27] Ву Пэйпэй. Перепутья и выбор современной монументальной живописи — на примере работ монументальной живописи на 12-й Всекитайской художественной выставке[D]. Шаньдунский педагогический университет, 2023-12-22, - С.8. 吴佩佩.当代壁画的彷徨与抉择——以第十二届全国美展壁画作品为例[D].山东师范大学[2023-12-22]. 8 页.

существовали как автономные объекты. Сам факт того, что жюри выделило именно эти произведения, говорит о принципиальном изменении: границы вида искусства раздвигались, и обязательная привязка росписи к архитектурной плоскости переставала восприниматься как непременное условие. Для развития китайского монументального искусства подобные экспериментальные работы — пусть и воспринимаемые с точки зрения ортодоксальной традиции как нечто маргинальное — имеют, на наш взгляд, особую ценность. Они расшатывают устоявшиеся конвенции, расширяют представление о том, чем монументальная живопись может быть, и тем самым открывают перед видом искусства новые перспективы, которые при строгом следовании канону остались бы недоступными. Готовность профессионального сообщества поддерживать такого рода творческие эксперименты — существенное условие для того, чтобы китайское монументальное искусство продолжало обновляться, не утрачивая при этом связи с собственной традицией. Это не только обогащает форму и содержание произведения, но и привлекает более широкую аудиторию, открывая новые возможности монументальной живописи оказывать большее влияние в современной культуре и обществе.

В 2019 году "Тринадцатая национальная выставка изобразительных искусств Китая · Выставка монументальной живописи" торжественно открылась в Художественном музее провинции Хэнань. Из 1865 произведений, присланных со всей страны, после строгого предварительного и повторного отбора были отобраны 202 работы для выставки. Одной из выдающихся особенностей этой выставки было то, что монументалисты нового времени проявили воображение и творческие способности, стремясь увековечить и продвигать национальную историческую память, а также делать новые акценты, фиксировать новые явления, вызванные общественными изменениями. В своих работах они не только сосредотачивались на важных исторических и современных темах, так называемых "основных мелодиях", но и сознательно

пропагандировали китайскую культуру и рассказывали историю Китая. Тематический спектр экспонируемых работ оказался весьма широким. Крупные события китайской истории нашли отражение в произведениях «Битва при Чэнпу» (《城濮之战》) (илл. 48) и «Чуньшэнь помогает государству» (《春申辅国》); революционная деятельность Центрального Советского района в период земельной реформы легла в основу росписи «Ода Красной Звезде» (《红星颂》) (илл. 49); к мифологическому наследию обратились авторы работ «Таинственный чудак» (《诡幻怪》) и «Югун переносит горы» (《愚公移山》); наконец, «Приливы на реке Цяньцзян» (《钱江潮涌》) и «Великая энергия Чжаньнаня» (《浩气宣南》) представили удачные попытки соединить современные художественные тенденции с региональным культурным колоритом. При всём разнообразии сюжетов объединяло эти произведения одно — профессиональная зрелость исполнения, сочетавшаяся с содержательной глубиной, что в совокупности давало убедительную картину тематического и стилистического диапазона, достигнутого китайским монументальным искусством. Отдельного упоминания заслуживает «Ода Красной Звезде» (《红星颂》), выполненная под руководством Е Вулиня (叶武林) в технике мозаичной инкрустации. Эта работа живописно представляет целый ряд характерных сцен, выражающих революционные идеи, земельную реформу, усиление Красной армии, деятельность на производстве и так далее, что идеально сочетается с революционной тематикой музея предков хакка в уезде Нинхуа(宁化县). Мозаика имеет грандиозные размеры, что усиливает общественное воздействие работы и подчёркивает её монументальный характер. Это произведение, наряду с другими представленными работами, отражает намерение авторов по продвижению китайской культуры и фиксации духа времени. Авторы выражают в своих работах идею прославления "выдающейся традиционной китайской культуры", акцентируя внимание как на наследии истории, так и на обращении к реальной жизни. Некоторые произведения, представленные на выставке,

оказали влияние на технику рисования, выбор цветов, композицию и даже на выбор образов и символов, по мотивам произведения Кизиля(克孜尔), Дуньхуана(敦煌) или стенных росписей гробниц в районе Хэси(河西).

За 15 лет с 2004 по 2019 год, прошедшие национальные выставки изобразительных искусств Китая определили многое в развитии системы современного китайского искусства монументальной живописи XXI века. Произведения, экспонировавшиеся в рамках национальных выставок на протяжении этих полутора десятилетий, выполнили двойную функцию: с одной стороны, они зафиксировали вектор развития и дух экспериментаторства, присущий китайскому монументальному искусству; с другой — существенно содействовали его признанию — и внутри страны, и за её пределами. Созданные монументалистами художественные образы стали, по сути, визуальной летописью эпохи Реформ и Открытости. В этих работах читается не только индивидуальное мастерство авторов, но и нечто большее — способность настенной росписи воздействовать на общественное сознание, участвовать в формировании культурной среды, преображать пространство, в котором живут люди.

Оглядывая пройденный путь в целом, можно выстроить следующую логику. Завершение аэропортного цикла в 1979 году задало точку отсчёта — и для внутреннего развития монументальной живописи, и для ее выхода на международную сцену. На протяжении 1980-х годов монументальная живопись решала важную задачу: обновление собственного эстетического языка и выстраивание органичных отношений с архитектурным окружением. К концу десятилетия смелые тематические и формальные эксперименты создали тот запас прочности, на который монументальная живопись опиралась и в дальнейшем. В XXI веке линия на многообразие и обновление не только сохранилась, но и усилилась: начиная с 2000 года монументальная роспись занимала всё более заметное место на национальных художественных смотрах,

а сами выставки всё яснее акцентировали социальную функцию настенного искусства и его значение для публичных пространств. Есть основания полагать, что и в перспективе китайская монументальная живопись сохранит свою самобытную роль в мировом художественном процессе.

Существенные изменения претерпела за эти годы и институциональная сторона дела. Если в 1980-е годы заказчиком монументальных росписей выступало преимущественно государство, то к настоящему времени сложилась многосекторная модель, в которой государственные комиссии соседствуют с частными и корпоративно-инфраструктурными инициативами. Конкретным проявлением этих перемен стали крупные проекты для станций метро, железнодорожных вокзалов, аэропортов, музейных комплексов, медицинских и административных зданий. Одновременно расширялся тематический горизонт: трудовые, научные и героико-патриотические нарративы, преобладавшие на раннем этапе, дополнились образами космоса, спортивной тематикой, историко-мемориальными сюжетами, мифологическими мотивами и циклами природных сезонов — что, в свою очередь, углубляло связь каждого произведения с конкретным местом и стоящими за ним общественными задачами.

Институционально-тематические перемены шли рука об руку с технологической эволюцией. Отправной точкой послужило преобладание акриловой живописи и возрождение керамических приёмов, опиравшееся на давние традиции лаковой росписи и техники чжунцай (重彩). Затем арсенал последовательно пополнялся: камень и металл, композитные — комбинированные — технологии, элементы новых медиа. Итогом этого многолетнего процесса стала модель, в которой монументальная роспись мыслится не как автономный объект, а как органическая составляющая архитектурной и градостроительной ткани.

1.2 Монументальная живопись Китая периода Реформ и Открытости: школы и мастера

Стабилизация общественной жизни в Новом Китае создала ту почву, на которой монументальная живопись — и как творческая практика, и как предмет профессионального образования — смогла получить ощутимый импульс к развитию. Современное развитие монументальной живописи в Китае опирается на постепенно укрепляющуюся систему профильного образования, а также на непрерывность творческой традиции, передаваемой из поколения в поколение. Старшее поколение художников на протяжении десятилетий сохраняло глубокую приверженность возрождению монументальной живописи, и этот накопленный опыт начал приносить плоды после основания Нового Китая.

После основания Нового Китая современное китайское изобразительное искусство в основном было сформировано двумя важными художественными направлениями. "На общем уровне, в структуре современного китайского художественного образования всегда существовали две ведущие школы или, точнее, две системы живописи, оказавшие влияние на развитие современного китайского изобразительного искусства: одна обращена к школе Сю Бэйхуна (徐悲鸿), включая художественную школу Яньань и советско-русский метод изобразительного искусства Центральной академии изящных искусств(中央美术学院); другая - это система декоративной живописи Центральной академии прикладного искусства[28](中央工艺美术学院), сложившаяся вокруг Чжан Гуаньюй (张光宇) и Чжан Дин (张仃)."[29] Эти два направления совершили

[28] ЦАОПИ (Центральная академия прикладного искусства) с 20 ноября 1999 года вошла в состав Университета Цинхуа(清华大学) и была переименована в Академию художественного дизайна при Университете Цинхуа.

[29] Лю Синь. Система декоративной живописи в истории искусства Китая XX века — художественный контекст и традиции учебы Центральной академии прикладного искусства[J]. "Декорация", 2014, (выпуск 9).- С.44-46. 刘新.20 世纪中国美术史中的装饰绘画体系—中央工艺美术学院的艺术文脉和绘学传统[J].装饰,2014,(第 9 期),44-46 页.

смелые инновации, развитие новых концепций, методов творчества и образовательных моделей. Они оказали значительное влияние на монументальное искусство периода Реформ и Открытости, открыв новые пути развития китайского монументального искусства.

Школа Сю Бэйхуна (徐悲鸿) Центральной академии изящных искусств оказала глубокое влияние на китайскую живописную сферу благодаря своему уникальному стилю реалистичной живописи. Эта школа придавала огромное значение рисунку, рассматривая его как основу и первоначальное мастерство в живописи, а также считая его жизненной линией реалистичной живописи. "Осенью 1958 года в маленьком дворе в Модэлкоу(模式口), на западе Пекина, молодые студенты Центральной академии изящных искусств сидели вокруг одного из профессоров, передавая друг другу его рукописи, сделанные в пещерах Дуньхуана. Так начался необычный урок монументальной живописи... Этим профессором был Дун Сивэнь (董希文), а студенты вокруг него включали Чжун Хань (钟涵), Ли Хуацзи (李化吉), Дун Фучжан (董福章), Син Лянь (邢琏), Чэнь Цаньсин (陈灿星) и Чжан Ли (张丽) и другие."[30] В том же году на отделении масляной живописи Центральной академии изящных искусств была создана мастерская монументальной живописи, которую возглавил Дун Сивэнь, а преподавателем был Цзинь Чжилинь (靳之林). Дун Сивэнь, специализирующийся на изображении фигур, своими работами объединил традиции искусства реализма Советского Союза с декоративным вкусом китайской традиционной живописи (включая яркие цвета монументальной живописи Дуньхуана), что соответствовало общественному вкусу. Вспоминая учеников, которые учились в мастерской Дун Сивэня с 1958 по 1964 год, можно увидеть, что такие фигуры, как Ли Хуацзи, Лян Юньцин (梁运清), Юань

[30] ЛиХуацзи. Возрождение монументальной живописи благодаряДуньхуану. Китайская Китайская национальная галерея, 2008, №1.- С. 23. 李化吉《壁画的复苏归功于敦煌》,《中国美术馆》,2008 年第 1 期,23 页.

Юньшэн (袁运生), Лю Бинцзян (刘秉江) и Чжан Суннань (张颂南), не только стали известными преподавателями отделения монументальной живописи Центральной академии изящных искусств, но и внесли значительный вклад в развитие монументальной живописи Китая в последующие годы.

Чжан Гуаньюй (张光宇) известен как "основатель современного китайского декоративного искусства". Он провёл обширные исследования китайского искусства и мифологии разных эпох и успешно адаптировал свежие идеи из современного западного искусства. "Школа Баухауса в Германии, советский конструктивизм, мексиканская монументальная живопись в современном стиле и немецкий экспрессионизм оказали на него значительное влияние".[31] Когда Чжан Дин (张仃) начал самостоятельную жизнь, Чжан Гуаньюй, обладающий проницательным взглядом, увидел его талант и стал его художественным наставником. Школа живописи Центрального института прикладного искусства была ориентирована на эстетику декоративного искусства, стремясь в своих работах наследовать и нести дух декоративного искусства института. Сочетание традиционной и народной живописи с новыми тенденциями, а также чувство формы и стилизованные элементы естественным образом связывались с методами декоративного искусства. Если Чжан Гуаньюй «посеял семена» декоративного искусства и основал школу декоративного искусства, то Чжан Дин стал не только его учеником, но и последователем. "В 1957 году на отделении декораций Центрального института прикладного искусства была создана мастерская монументальной живописи. В ней преподавали Чжан Гуаньюй, Чжан Дин, Чжу Данянь (祝大年), Юань Юньфу (袁运甫), Янь Шандэ (严尚德), Чжан Гофань (张国潘) и другие".[32] Значение этой мастерской

---

[31] Чжэн Миншу, Хэ Цзе. Встреча и познание, наставник и друг — Чжан Дин и Чжан Гуанью[J]. "Декорация", 2017(10): 4. - С.40-43. 甄明舒,何洁.相遇相知,亦师亦友——张仃与张光宇[J].装饰,2017(10):4, 40-43 页.

[32] Чжан Шиян. Хроника современной монументальной живописи Китая. "Сто лет монументальной живописи в Китае"[М].Издательство Китайской архитектурной и

проявилось через 20 лет в знаменитом проекте монументальной живописи Пекинского международного аэропорта. Центральная академия прикладного искусства отличалась открытостью и широтой подходов: в её учебных программах китайское традиционное народное искусство, керамика, китайская и западная монументальная живопись, а также станковая живопись объединялись в единую систему обучения, что имело существенное значение для развития современного искусства.

Самым заметным событием в сфере монументальной живописи Китая в 1979 году, несомненно, стало завершение работы над группой монументальных росписей для зала ожидания Пекинского международного аэропорта. Проект начался с предложения Гражданской авиации Китая, которое было одобрено руководством Государственного совета Китая. Под руководством Чжан Дина (张仃), декана Центрального института прикладного искусства, десятки художников разных возрастных групп создали монументальные росписи для аэропорта, заложив основу современной китайской монументальной живописи. Чжан Дин также исполнил работу в технике клейковой живописи "Нэчжа борется с драконом" (《哪吒闹海》) (илл.5). Он выступил в качестве главного руководителя проекта монументальной живописи в аэропорту, ведь Чжан Дин был искусствоведом с широкими знаниями и умениями. Его творческий опыт охватывал комиксы, деревянные резные работы, новогодние картины, пропагандистские плакаты, китайскую живопись, монументальную живопись, сухой штрих в китайской пейзажной живописи, государственный имидж-дизайн, дизайн почтовых марок, декоративные знаки, дизайн выставок, каллиграфию и так далее. "Во время Великого производственного движения в Яньане Чжан Дин и другие художники организовали выставку в военном зале, которую посетили американские военные наблюдатели и иностранные журналисты. Они

строительной промышленности, 2004. - С.598. 张世彦.中国当代纪念碑式绘画年表.中国纪念碑式绘画百年[M].中国建筑工业出版社,2004.598 页.

высоко оценили выставку, заявив, что не видели ничего подобного в Чунцине. Позднее Мао Цзэдун дал выставке лозунг ‘Будьте лучше, прогрессируйте’. Благодаря своему художественному вкусу Чжан Дин в итоге завоевал признание и поддержку Яньаня."[33] В годы войны он был главным дизайнером выставочных мероприятий в Яньане, продвигал идею "уличного искусства" и участвовал в дизайне городского украшения для основного парада на площади Тяньаньмэнь. Таким образом, обладая обширными знаниями и практическим опытом в области искусства и дизайна, обширным взглядом, а также будучи деканом Центрального института прикладного искусства, Чжан Дин имел богатые навыки управления и координации. На фоне такого многообразия талантов и опыта он смог завершить грандиозный проект монументальной живописи всего за девять месяцев, добившись выдающихся результатов.

Глубокое социальное воздействие монументальных картин Пекинского международного аэропорта во многом объясняется тем, что их художественная форма преодолела традиционные рамки своего времени, предоставляя людям совершенно новый визуальный опыт. Этот новаторский подход показал как ценность и место монументальной живописи, так и понимание ее авторами - художниками национальной идентичности. Национальная традиция, народное искусство и элементы иных художественных систем были сплавлены воедино — и аэропортные росписи, предъявленные мировой аудитории, превратились в канал продвижения китайской культуры. Неслучайно именно этот проект стал символом «возрождения монументальной живописи». За ним стояли мастера с основательной академической подготовкой и разносторонним опытом — Чжан Дин (张仃), Чжу Данянь (祝大年), Юань Юньфу (袁运甫), Юань Юньшэн (袁运生) и другие. Существенно, что Центральная академия прикладного искусства с момента основания в 1956 году последовательно развивала исследования в

[33] Чжу Цяньфу. Чжан Дин: Возвращение потерянных земель[J]."Китайский политконсультативный совет", 2005, (выпуск 8),- С..54-55. 朱千夫.张仃：收复失地[J].中国政协,2005,(第 8 期).54-55 页.

области декоративного искусства, делая акцент на его прикладной функции — служении повседневным потребностям народа. Такая установка предполагала пристальное внимание к формальным составляющим красоты и стремление постичь внутренние законы художественной формы.

На рубеже 1970–1980-х годов в сфере монументальной живописи произошло событие, значение которого трудно переоценить. В 1978 году Хоу Иминь (侯一民) из Центральной академии изящных искусств с поддержкой Министерства культуры и самой академии создал в отделении масляной живописи группу из семи человек для работы над монументальной живописью. Группой руководил Хоу Иминь, а её членами были Чжоу Линчжао (周令钊), Дэн Шу (邓澍), Ли Хуацзи (李化吉), Лян Юньцин (梁运清), Су Гаоли (苏高礼), Чжан Шиян (张世彦). Затем к ним присоединились Чжан Шичун (张世椿), Юань Юньшэн (袁运生), Ван Симинь (王熙民), Ван Вэньбинь (王文彬), Цинь Лин (秦岭), Гао Зунъин (高宗英) и другие. С 1980 года преподавательский состав пополнился: к работе подключились Чжан Суннань (张颂南), Лоу Цзябэнь (楼家本), Сунь Цзинбо (孙景波) и Хуа Цимин (华其敏). В дальнейшем через мастерскую прошло немало учеников — Дай Шихэ (戴士和), Цао Ли (曹力), Ма Лу (马路), Ли Линьчжо (李林琢), Хань Цзиньбао (韩金宝), Чэнь Жэньюй (陈人钰), Тан Минъюэ (唐鸣岳), Чжао Сунцин (赵嵩青) и другие. За эти годы группа выполнила целый ряд монументальных проектов — для редакции газеты «Жэньминь жибао» (人民日报), Института онкологии Китайской академии медицинских наук, отеля Хуаду и ряда иных заказчиков. Среди созданных произведений — «Сто цветов расцветают» (《百花齐放》) (илл. 50) Хоу Иминя и Дэн Шу (1979), «Чистые воды реки Ли» (《漓水清湛》) (илл. 51) Чжан Шияня (1979), «Песнь о горах и реках» (《山河颂》) (илл. 52) Ван Вэньбиня (1980), «Соперничество великолепных пиков Хуаншаня» (《黄山奇峰争秀》) (илл. 53) Лян Юньцина (1979), «Цветочная гора» (《花果山》) (илл. 54) Цинь Лина и Гао Цзунъина (1980). Примечательно, что все эти росписи

создавались не кабинетным путём: художники выезжали на натуру, делали зарисовки и этюды, и именно опора на непосредственное наблюдение сообщала их композициям ту жизненную достоверность и содержательную глубину, которые отличают лучшие работы этого периода. Это показывает строгое соблюдение Центральной академий изящных искусств традиций реалистичной живописи и серьёзное отношение к искусству. Хоу Иминь, возглавлявший в то время кафедру монументальной живописи Центральной академии изящных искусств, также был универсальным художником, олицетворяющим широкий спектр художественных навыков и знаний.

Хоу Иминь (候一民), родившийся в 1930 году в провинции Хэбэй, начал свой художественный путь, изучая китайскую живопись у ЧэньСяоси (陈小溪), ученика Ци Байши (齐白石). В 1946 году он поступил в Национальную академию искусств Пекина (国立北平艺专), где обучался у таких мастеров, как Сю Бэйхун (徐悲鸿) и У Цзоурэнь (吴作人), в дальнейшем он обратился к западной живописи. С 1954 по 1957 год Хоу Иминь учился в классе масляной живописи Центральной академии изящных искусств под руководством К.М. Максимова, что углубило его знания в области масляной живописи. В 1958 году он стал заместителем директора кафедры масляной живописи Центральной академии изящных искусств. Хоу Иминь работал во многих областях искусства и был мастером масляной живописи, монументальной живописи, китайской живописи, керамики, скульптуры и археологической экспертизы. Он стремился к синтезу китайского и западного искусства, и его работы необычайно реалистичны. Он также был одним из дизайнеров третьего и четвёртого комплектов китайских юаней. В последние десятилетия Хоу Иминь активно занимался керамикой, обладая глубокими знаниями в этой области и умением самостоятельно подбирать глазурь. Он был одним из первых, кто применил высокотемпературную цветную глазурь в скульптуре и живописи, что позволило ему в 1979 году легко завершить свою первую глазурованную работу

"Сто цветов расцветают" (《百花齐放》) (илл.48). Его работа отличается богатыми и яркими цветами, демонстрируя прекрасные перспективы использования цветной глазури в монументальной живописи. Созданная им для Музея революции картина "Великая стена из плоти и крови" (《血肉长城》) (илл.25) имеет современную тематику и оказывает положительное влияние на общественность, что отражает социальную ответственность художника. Его жена Дэн Шу (邓澍), приехавшая в Пекин из старых освобождённых районов, стала известной во всей стране благодаря своей новогодней картине "Защита мира" (《保卫和平》)."В 1955 г. по направлению Китайской Народной Республики Дэн Шу прибыла в Ленинград для обучения в Институте имени И. Е. Репина, намереваясь освоить новый для китайских художников вид искусства - масляную живопись"[34]. После окончания учёбы в 1961 году она вернулась в Китай и продолжила работать в Центральной академии изящных искусств, как преподаватель вела курс масляной живописи, монументальной живописи и художественной керамики. Её творчество было направлено на служение государству и народу, отражая жизнь эпохи в духе реализма. Совместные работы Дэн Шу с Хоу Иминем, такие как монументальные произведения "Сто цветов расцветают" и "Песнь о Великом Китае" (《华夏之歌》), являются яркими примерами проявления её профессионального мастерства.

Фактически, всегда было большой редкостью встретить художников, которые занимаются исключительно монументальной живописью. Даже такой мастер, как У Даоцзы (吴道子), которого мастера монументальной живописи почитают как родоначальника, владел навыками живописи по персонажам, пейзажам и свиткам. Великий Микеланджело прославился не только как скульптор, но и как архитектор и мастер монументальной живописи, не говоря

[34] Нин Б. Китайские выпускники института имени И. Е. Репина – носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. - С. 165.

уже о всесторонне одаренном Леонардо да Винчи. Западные мастера монументальной живописи современности, как правило, являются мастерами масляной живописи, такие как Матисс, Пикассо, Миро. "Среди китайских современных авторов монументальной живописи тоже такая тенденция. Из старшего поколения Чжан Дин (张仃) был мастером китайской живописи и прикладного искусства; У Цзоурэнь (吴作人) известен как художник масляной и китайской живописи; Чжу Данянь (祝大年) - мастер керамики; Чжоу Линчжао (周令釗) –художник декоративного искусства. Среди художников среднего и младшего возраста многие достигли значительных успехов в области масляной живописи, китайской живописи, скульптуры, прикладного искусства. Разнообразие в монументальной живописи, как ‘сто цветов, расцветающих одновременно’, неотделимо от этого феномена интеграции и синтеза, который является важным стимулирующим фактором."[35] В 1980-е годы в Китае появились новые влиятельные художники монументального искусства. Их творчество в монументальной живописи было полно вдохновения и продолжалось непрерывно, в то же время они активно способствовали развитию монументальной живописи, занимаясь планированием, организацией, исполнением проектов на различных уровнях и этапах[36].

Среди художников, начавших работать в монументальной живописи со времени Войны сопротивления Японии и продолжающих творить на больших стенах, выделяется Чжоу Линчжао (周令钊). В 1938 году он участвовал в создании большой монументальной живописи "Всенародная война" (《全民抗战》) (илл.1) на Жёлтом журавле в Ухане. Через 46 лет, в 1984 году, он создал

---

[35] Комитет по современному искусству Китая. Полное собрание современного искусства Китая. Монументальная живопись[M]. Издательство Ляонинского художественного, 1997. P20. 中国现代美术全集委员会.中国现代美术全集.纪念碑式绘画[M].辽宁美术出版社,1997.P20.

[36] Данный фрагмент был опубликован ранее в работе авторов: Веремеева С. Л., Тан И. Школы и инновации: Монументальная живопись Китая периода Реформ и Открытости // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2025. № 2. - С. 37–46.

монументальную роспись "Жёлтые журавли и белые облака" (《黄鹤白云》) для нового здания Жёлтого Журавля. Произведение лишний раз подтвердило то, что за плечами мастера — десятилетия последовательного оттачивания ремесла и неизменно взыскательное отношение к собственной работе. Показательно, что в 1996 году, на пороге восьмидесятилетия, Чжоу Линчжао выполнил картину «Тёплая весна на реке Юань» (《沅水春暖》) (илл. 55) для родных мест — свидетельство того, что творческая энергия художника не угасала с возрастом. Послужной список Чжоу Линчжао выходит далеко за рамки монументальной росписи: он входил в число ведущих разработчиков государственного герба КНР и нескольких серий китайских банкнот, выполнял крупноформатный портрет Мао Цзэдуна для парадов на площади Тяньаньмэнь. Его реалистические полотна — в частности, «Движение 4 мая» — были приобретены Музеем революции, а в 1960-е годы широкую известность ему принесли декоративные иллюстрации к литературным изданиям. Супруга художника, Чэнь Жоцзю (陈若菊), получила образование в области прикладного искусства и на протяжении многих лет возглавляла кафедру керамики, досконально освоив весь цикл — от формовки и подбора глазурей до обжига. Особенно удавались ей композиции с цветами и растениями, исполненные в яркой цветной глазури. Обращение к монументальной росписи — работы «Зелёные весенние поля» (《绿了春原》) и «Солнце» (《阳》) — расширило её художественный диапазон, внеся в мир настенной живописи колористическое обаяние, присущее мастеру керамики.

Чжу Данянь (祝大年), обучавшийся за рубежом, был глубоко впечатлён тем, какое развитие получило китайское искусство на японской почве и какое влияние оно оказало на местную культуру. Вернувшись в Китай, он посвятил себя обновлению двух сфер — бытовой керамики и живописи в технике насыщенных цветов (чжунцай). В области керамики его достижения были особенно зримы: фарфор, созданный им для государственных торжеств, стал

признанным новаторством. Живописные работы Чжу Даняня отличались от того, что делали его современники, — он добивался необычной глубины красочных слоёв, при этом колорит сохранял одновременно насыщенность и сдержанное благородство. К позднему периоду жизни весь накопленный опыт — керамический, живописный, декоративный — сконцентрировался в монументальной росписи. Произведения «Песнь леса» (《森林之歌》) (илл. 8), «Песнь мечты» (《梦之歌》), «Цветение магнолии» (《玉兰花开》), «Сосны и камни» (《松石图》) проникнуты утончённой, почти камерной атмосферой, что необычно для монументальной живописи. По оригинальности пластического решения и выразительной силе эти работы занимают особое место в панораме современной китайской настенной живописи.

Ван Симинь (王熙民) в молодости уехал во Францию — одновременно с Чжао Уцзи (赵无极) и У Гуаньчжуном (吴冠中), — где погрузился в изучение французской классической традиции. После основания Нового Китая он вернулся на родину, движимый желанием послужить стране, хотя обстоятельства сложились так, что реализовать свой потенциал в полной мере ему удалось не сразу. Тем не менее созданные им крупноформатные скульптурные работы — «Международный воин Ло Шэнцзяо» (《国际主义战士罗盛教》), «Все блага народной коммуны» (《人民公社万发》), «Взлёт» (《腾飞》), «Девять львов» (《九狮》) — получили высокие оценки специалистов. В начале 1980-х он обратился к монументальной живописи, и создал несколько произведений. Росписи на фарфоровой и металлической основе — «Подъём» (《升华》), «Страна в период процветания» (《国逢盛世》), «Ода радости» (《乐颂》) (илл. 56), — выполненные в комбинированной технике, передают и искреннее переживание художника за судьбу страны, и его зрелое владение ремеслом. Отдельно стоит отметить, что Ван Симинь последовательно работал на стыке настенной росписи и архитектуры, стремясь выстроить между двумя этими сферами органичное взаимодействие.

Путь Ван Вэньбиня (王文彬) в искусство начался ещё в годы войны, когда он, совсем молодым, включился в создание революционных произведений. Его работа «Производство для поддержки фронта» (《生产支前》) была отмечена на национальной художественной выставке. Впоследствии тяжёлая болезнь вынудила его переучиться рисовать левой рукой, однако это не помешало ему продолжить обучение в одном из ведущих художественных вузов. Дипломная работа «Песня о строительстве» (《夯歌》), в которой художник запечатлел радостную энергию 1950-х — людей, возводящих новое жильё в мирное время, — покорила зрителей эмоциональным накалом и живописной силой; ныне это полотно входит в число признанных классических образцов китайской масляной живописи. При создании монументальной росписи «Песнь о горах и реках» (《山河颂》) (илл. 52) Ван Вэньбинь, не считаясь со слабым здоровьем, раз за разом отправлялся на натуру — в горы и к речным долинам, где наблюдал, делал зарисовки, вбирал впечатления. Готовая роспись вызвала столь горячий отклик, что впоследствии её копии воспроизводились и размещались в различных зданиях по всей стране свыше десяти раз — эпизод, по-своему уникальный для истории современной монументальной живописи.

Цинь Лин (秦岭) — художник с обширным опытом, склонный к вдумчивому осмыслению своей работы и открытый к эксперименту. В начале основания Нового Китая его исторические картины, такие как "Освобождение Пекина" (《北平解放》), были приобретены Китайским музеем революции. В своей монументальной живописи он часто применяет новые материалы и техники. Например, для создания "Цветочной горы" (《花果山》) (илл.54) он использовал мозаику из керамических плиток, "Песнь о блеске" (《光华颂》) выполнена в технике ковки медных листов, а "Волны народа" (《大众之波》) сделаны с применением цветной глазури. Его работа "Сианьян, Вэйян" (《咸阳，威阳》) (илл.24) уникальна тем, что она соткана из ивовых прутьев, что делает её единственной в своём роде как в Китае, так и за рубежом. В своих

произведениях он часто обращается к абстракции, что отражает его понимание современного искусства. Цинь Лин также руководил работой по составлению альбома современной монументальной живописи. Ради этого он побывал во многих частях страны и написал подробную статью, в которой представил историю расцвета монументальной живописи 1980-х годов, основываясь на обширном материале.

Ли Хуацзи (李化吉) в свои молодые годы окончил мастерскую монументальной живописи Центральной академии изящных искусств под руководством Дун Сивэня (董希文). Его картины маслом "Цзуан Ван вступает в Пекин" (《闯王进京》) и "Принцесса Вэньчэн" (《文成公主》) значительно отличаются от работ его сверстников, находящихся под влиянием советской школы. Работам Ли Хуацзи свойственна отчётливая декоративная выразительность, которая, однако, не вступает в противоречие с монументальным началом — напротив, эти два качества усиливают друг друга, что и придаёт его произведениям особую ценность. В аэропортной росписи «Легенда о Белой Змее» (《白蛇传》) (илл. 10) фигуры персонажей, словно возникают на плоскости с непринуждённой грацией — за кажущейся лёгкостью письма угадывается безупречно выверенное мастерство. Индивидуальный почерк Ли Хуацзи ощутимо повлиял на стилистические поиски в китайской монументальной живописи. Более поздние работы — «Мелодия» (《旋律》) (илл. 57) и «Истоки и течение» (《源远流长》) (илл. 19) — обнаруживают стремление художника к углублению собственного пластического языка. Их композиционное решение отличается динамикой и многоплановостью; в этих произведениях ощущается и творческая радость автора, и та мощная витальная энергия, которую он умеет передать средствами монументальной росписи.

Творческий путь Юань Юньфу (袁运甫) начинался на пересечении декоративного искусства и монументальной живописи. Ещё в ранний период он обратил на себя внимание работами в области книжного оформления. Его

учителями были Чжан Гуаньюй (张光宇), Чжан Дин (张仃) и Лэй Чжуэнь (雷主元) — мастера, для которых углублённое изучение китайского народного искусства являлось принципиальной установкой. Следуя этой линии, Юань Юньфу обратился к цветной керамике, художественной обработке металла, традиционной скульптуре и прикладным ремёслам. Поездка в пещеры Дуньхуана, где он копировал росписи от эпохи Северной Вэй до династии Тан, позволила ему выстроить в творчестве прочный фундамент из классического наследия. Художественное кредо Юань Юньфу — открытость и взаимообогащение различных традиций. В предисловии к книге «Юань Юньфу. Автобиография Юньфу в искусстве»[37] он сформулировал это так: за долгие годы упорного движения вперёд он пришёл к убеждению, что «широта в искусстве — это величие», и что подлинно новое рождается лишь на путях взаимопроникновения разных художественных форм[38]. Главные же его свершения связаны именно с монументальной росписью. Вслед за работой в аэропорту Пекина «Горы и воды провинции Сычуань» (《巴山蜀水》) (илл. 6) появились «Процесс цивилизации» (《文明的进程》) (илл. 17) и «Великая китайская стена» (《万里长城》) (илл. 58) — произведения, в которых тематическое и техническое разнообразие стало прямым следствием того широкого кругозора, который художник приобрёл ещё в молодые годы. Его большая работа конца века «Тысячелетняя песнь о Китае» (《中华千秋颂》), охватывающая пять тысяч лет культуры, расположена в круглом зале Китайского Столетнего Алтаря в Пекине, по-прежнему не имеет себе равных по масштабу.

Лусюньский художественный институт (鲁迅美术学院) действительно

[37]Юань Юньфу. Автобиография Юньфу в искусстве[J]. "Жизнь литературы и искусства (Искусство Китая)", 2018, (выпуск 5).袁运甫.运甫从艺自叙[J].文艺生活(艺术中国),2018,(第 5 期).

[38] Юань Юньфу. Автобиография Юньфу в искусстве[J]. "Жизнь литературы и искусства (Искусство Китая)", 2018, (выпуск 5).-С.83 袁运甫.运甫从艺自叙[J].文艺生活(艺术中国),2018,(第 5 期).83 页.

является одним из ведущих учебных заведений, готовящих таланты в области современной монументальной живописи. Сюй Жунчу (许荣初) и Чжао Дажюнь(赵大钧) представляют этот институт не только потому, что они были одними из первых в этой сфере, но и благодаря их усердной и плодотворной деятельности. В 1982 году их работа "Женщины, наслаждающиеся весной" (《乐女游春图》) (илл.14) для Бохайской гостиницы в Таньцзян, Тяньцзинь, открыла новую страницу в истории монументальной живописи института. Сюй Рончу, получивший образование в области масляной живописи, прославился благодаря своей работе над серией картин "Норман Бетюн и Китай" (《白求恩和中国》), демонстрирующей его мастерство в создании образов с помощью линий. "Сюй Жончу и Чжао Дажюнь давно сотрудничают в области искусства, начав совместную работу над картинами в технике маслом ещё в 1970-х годах. Они были одними из первых, кто вел разработку монументальной живописи в трех северо-восточных провинциях Китая, а их последующие проекты, такие как "В космос" (《向太空》) (илл.59) и "Девять песен" (《九歌图》), привлекли широкое внимание"[39]. Они владеют различными материалами и техниками, включая мозаику, серебряные и медные элементы, комплексные материалы, а также сочетают при изображении метод реализма и трансформацию форм, плоские и рельефные изображения, линейные и объемные элементы, достигая высокого уровня мастерства. В своих монументальных работах для музеев они раскрыли весь свой художественный потенциал, достигнув значительных высот в сфере современной монументальной живописи.

Чжан Шиъянь(张世彦) известен своими «лаковыми» картинами, в которых он создаёт насыщенные и глубокие реалистичные образы. После достижения сорокалетнего возраста художник обратился к монументальной живописи. Его

[39] Юй Юнкан. Иди своим путем — представление монументальной живописи Сю Жунчу и Чжао Дажуня[J]. "Художественный сад", 1989, (выпуск 1). 俞永康.走自己的路——介绍许荣初、赵大钧的纪念碑式绘画艺术[J].美苑,1989,(第 1 期).

работы, такие как "Поло тангских людей" (《唐人马球图》) (илл.60), "Я - бог богатства, и бог богатства - это я" (《我是财神、财神是我》) (илл.61) и "Чистые воды реки Ли" (《漓水清湛》) (илл.51), демонстрируют разнообразие тем и техник, что является результатом его длительного изучения как восточной, так и западной культур. Ещё один художник, специализирующийся на лаковой живописи, Ли Хонъинь (李鸿印), в 1956 году поступил в Центральную академию прикладного искусства для изучения художественного оформления книг и лаковой живописи. В 1979 году он принимал участие в создании монументальной живописи для аэропорта, создав произведение "Вода Жёлтой реки идёт с небес" (《黄河之水天上来》) (илл.62), где убедительно передал бурные и величественные воды "Матери-реки Китая".

Тан Сяохэ (唐小禾) и Чэн Ли (程犁) впервые получили признание благодаря их картине маслом "Вперёд сквозь бури и волны" (《在大风大浪中前进》), которая отражала их интерес к реализму. Ясная композиция и насыщенная эмоциональность этой работы сделали её одним из наиболее значительных художественных шедевров того времени. "После 1979 года Тан Сяохэ и Чэн Ли сменили направление своего творчества на исследование монументальной живописи, оставив следы своего присутствия во всём мире, от истоков культуры Чу (楚) до древней цивилизации Египта"[40]. Тан Сяохэ с детства был под влиянием своего отца, известного художника Тан Ихэ (唐一禾). Многолетняя работа в художественных академиях, ассоциациях искусства и культурных союзах в лидирующих должностях сыграла значительную роль в развитии монументальной живописи в Хубэй. Его супруга Чэн Ли также владеет техникой масляной и монументальной живописи, акцентируя внимание на своём понимании древних и вечных тем. Совместные монументальные

[40] Синь Синь. Художественный язык монументальной живописи Тан Сяохэ и Чэн Ли[J]. "Море искусств", 2013, (выпуск 11). 辛鑫.唐小禾、程犁纪念碑式绘画作品的艺术语言[J].艺海,2013,(第 11 期).

произведения супругов — «Музыка Чу» (《楚乐》) (илл. 12), «Феникс из огня» (《火中凤凤》) (илл. 63), «Вечность» (《天长地久》), «Семь тысяч лет цивилизации Египта» (《埃及七千年文明史》) (илл. 64) — можно увидеть и в Китае, и за его пределами. Технический арсенал этих работ весьма разнороден: от керамики и акриловой живописи до комплексных, комбинированных материалов.

Для монументальной живописи провинции Шаньдун фигура Чжан Йминя (张一民) является во многом определяющей. На протяжении многих лет, занимая руководящие посты в местных художественных организациях, он последовательно содействовал утверждению монументальной живописи в регионе, славящемся собственными достижениями в этой области. Немало сил Чжан Йминь отдал и созданию Шаньдунского колледжа прикладного искусства. Административная нагрузка в сочетании с хроническим недугом, казалось бы, оставляла мало пространства для собственного творчества — и тем не менее он продолжал работать над монументальными росписями, руководствуясь принципом, который можно передать формулой «действовать необходимо — и стремиться к лучшему». Его работа "Шунь обрабатывает землю на горе Лишань" (《舜耕历山》) (илл.65) является тщательно продуманным монументальным произведением. В нем оригинальное сочетание геометрических форм и реалистичных изображений, гармоничное «созвучие» различных элементов композиции. Эта работа отражает влияние его учителя Чжан Гуаньюй (张光宇), а также демонстрирует глубокое личное мастерство, достигнутое Чжан Йминем после многих лет упорной практики.

Чжан Гофань(张国藩), родившийся в 1930-х годах, начал своё обучение в Лусюньском художественном институте в начале 1950-х и в 1955 году был отправлен на учёбу в Чехословакию. Он изучал прикладное искусство и монументальную живопись в Академии прикладного искусства в Праге. Чжан Гофань стал одним из первых студентов, отправленных за границу для изучения

монументальной живописи после основания Нового Китая. После возвращения в 1960 году он преподавал в Центральном институте прикладного искусства, где вёл курсы по монументальной и декоративной живописи. В рамках проекта монументальной живописи аэропорта 1979 года он, возможно, был единственным художником, специализирующимся исключительно на монументальной живописи. Чжан Гофань владел техникой создания монументальных работ с использованием различных материалов, таких как керамика, стекло и дерево, и обучил множество молодых художников монументальной живописи. В собственных произведениях Чжан Гофаня лаконичная яркость китайского народного искусства органично соединяется с текучей пластикой западного модернизма — на этом пересечении ему удалось выработать узнаваемый индивидуальный стиль. Его жена Фэн Мэй (冯梅), выпускница Центральной академии прикладного искусства 1961 года, осталась в альма-матер и со временем стала профессором декоративного отделения, сосредоточившись на монументальных работах в технике эмалирования.

Лян Юньцин (梁运清), начинавший обучение в Центральной академии изящных искусств, в 1955 году за академические успехи был направлен в Германию. Проведя год в Берлине за изучением языка, он в сентябре 1956-го поступил в Дрезденскую академию изобразительных искусств на специальность монументальной и масляной живописи. Впоследствии Лян вошёл в группу Хоу Иминя (侯一民). Его керамическая роспись «Соперничество великолепных пиков Хуаншаня» (《黄山奇争秀》) (илл. 53), с её изысканным колоритом и ощущением величавого покоя природы, была размещена в больничном холле, где она заметно смягчает казённость интерьера. Другие работы — «Прекрасный Шри-Ланка» (《美丽的斯里兰卡》), «Звезда Южного моря» (《南海明星》) — свободно перемещаются между реалистическим и абстрактным полюсами, обнаруживая широту художественного диапазона мастера.

Янь Шандэ (严尚德) после окончания художественного факультета Северо-Западного института искусств в 1955 году был направлен в Польшу, в институт прикладного искусства во Вроцлаве, для освоения мозаичной техники настенной росписи. Вернувшись, он основательно занялся изучением твёрдых материалов, используемых в монументальном искусстве, и провёл масштабную работу по исследованию советского монументального наследия, содействуя его распространению в Китае. Керамика стала для него предметом особого пристрастия — он детально разбирался в глазурных свойствах продукции разных китайских провинций. Керамические росписи «Утренняя песня — Солнце, Луна и Звёзды» (《晨曲——日月星辰》) (илл. 66), «Шёлковый путь» (《丝绸之路》) (илл. 67), «Весенние вести» (《春的信息》) запоминаются праздничной насыщенностью глазурного колорита и несут на себе узнаваемую печать национального стиля.

Цай Диань (蔡迪安), живущий в провинции Хубэй, с равной уверенностью работает в масляной и монументальной живописи. Его полотна маслом, среди которых — «Поход на Юг» (《南下》), давно принесли ему устойчивое признание. Монументальные же произведения — «Битва при Чиби» (《赤壁战》) (илл. 68), «Поэзия оружия Хуася» (《华夏戎诗》), позднее «Закон и Цивилизация» (《法律与文明》) (илл. 37) — проникнуты эпическим размахом и внутренней динамикой, порождающей почти симфоническое впечатление. В каждой из них чувствуется принципиальный отказ от декоративной поверхностности и стремление к подлинной содержательной глубине.

Лоу Цзябэн (楼家本), пожалуй, наиболее увлечённый монументальной росписью среди современных мастеров традиционной китайской живописи. Его станковые работы в технике чжунцай (重彩画), вобравшие и классические приёмы, и красочную стихию народного искусства, естественным образом перетекли в монументальная живопись. Роспись «Безграничное небо и река» (《江天浩瀚》) (илл. 16), выполненная минеральными пигментами,

величественно воссоздаёт образы культуры Чу, мощь Янцзы и историческую ауру Жёлтой Журавлиной Башни.

Шан Либинь (尚立滨) в 1980-е годы разработал уникальную технику — создание крупноформатных пейзажей на чёрно-белых каменных плитах. Умение передать на камне причудливые узоры облаков и воды, динамичные ритмы природных форм восхищало иностранных зрителей, которые признавали его произведения подлинным воплощением китайского художественного духа.

Сяо Хуэсян (肖惠祥) — художница независимого склада, известная и на Востоке, и на Западе. Дар создавать изящные человеческие образы проявился у неё рано; уже ранние чёрно-белые гравюры на дереве, отличавшиеся дерзкой экспрессией, принесли ей прозвище «китайская Кольвиц». Монументальные работы — «Весна науки» (《科学的春天》) (илл. 7) в Пекинском аэропорту и «Взлетающий Золотой Феникс» (《金凤凰起飞》) в Лос-Анджелесе — прославились утончённостью мужских и женских фигур. Широкую любовь публики снискали и её линейные портреты знаков китайского зодиака.

Лю Бинцзян (刘秉江), уроженец Пекина (1937), окончил Центральную академию изящных искусств в 1961 году, обучаясь у профессора Дун Сивэня (董希文). Мастер масляной живописи, тонко владеющий цветом и формой, он создал единственную, но ставшую хрестоматийной монументальную работу — «Создание — Урожай — Радость» (《创造-收获-欢乐》) (илл. 13). Трёхлетний труд сконцентрировал в себе весь опыт и талант художника; произведение было встречено восторженно и немедленно вошло в число классических образцов современного искусства. Утрата этой росписи — она была уничтожена при реконструкции — стала невосполнимой потерей.

Юань Юньшэн (袁运生) принадлежит к числу тех китайских художников, кто раньше других обратился к духу современного западного искусства. Индивидуальность, выработанную в малоформатной масляной и китайской живописи, он перенёс в монументальную живопись, что получило признание в

художественных кругах США. Тем острее контраст с судьбой его росписи в аэропорту Пекина «Весёлый праздник разлива воды» (《欢乐的泼水节》) (илл. 11): изображение обнажённой женской фигуры спровоцировало бурную общественную реакцию в Китае — обществу, ещё не вполне готовому к подобной открытости, работа показалась вызывающей.

Бао Ахуа(包阿华) — известный китайский художник в области паблик-арта. В 1959 году она начала работать в лаборатории монументальной живописи Исследовательского института архитектуры Китая в Пекине, а в 1960 году поступила на факультет монументальной живописи Центрального института прикладного искусства. С 1980-х годов она работала в отделе экологического искусства Центра технического развития китайского строительства и начала создавать монументальные произведения, которые отражают уникальную тихую и прекрасную атмосферу, характерную для женского искусства.

В начале 1980-х годов в Зале народа в Пекине были установлены серии монументальных произведений. В зале Юньнани Дин Шаогуан (丁绍光) создал "Утро в Банне" (《版纳晨晓》) (илл.69), а Цзян Тефэн (蒋铁峰) — «Весенний рассвет в Каменном лесу» (《石林春晓》). В этих произведениях прочитывается стремление к синтезу китайской и западной живописных систем: опора на традиционную линеарность сочетается с современной трактовкой формы, цвета и деталей. В Ганьсуском зале Лоу Пуи (娄溥义) выполнил «Весну на Лунъюане» (《陇原春华》) (илл. 70), Дуань Цзяньшань (段兼善) — «Дружбу на Шёлковом пути» (《丝路友谊》) (илл. 71), Ли Таньке (李坦克) — «Сокровища» (《宝藏》) (илл. 72). Все трое черпали вдохновение в наследии дуньхуанских росписей, строя плотные по структуре композиции, в которых изящество фигур уживается со строгой реалистичностью, воссоздающей атмосферу северо-западной китайской культуры. В зале Цзилиня Хуан Цзинчэн (黄金城) представил «Легенду о горе Чанбайшань» (《长白山的传说》) (илл. 73) — работу с нежной, утончённой палитрой и грациозно трактованными фигурами.

Пекинский мастер масляной живописи Вэнь Липэн (闻立鹏) посвятил монументальную роспись «Прелюдия Красной Свечи» (《红烛序曲》) (илл. 29) памяти своего отца Вэнь Идо (闻一多), погибшего от рук реакционных сил. Эта картина, выставленная в мемориальном зале, является не только художественным произведением, но и монументальным - данью памяти и уважения. В ней скромный огонь свечи прошлых лет превращается в мощное пламя, символизирующее политические устремления художника и его отца. "Сейчас и Будущее" (《现在与未来》) (илл.18), созданное Чжан Суннанем (张颂南) для Национальной библиотеки Китая, считается одним из его наиболее значимых работ. Абстрактные формы в сочетании с изображениями людей, летящих в небе, являются точной интерпретацией этой темы. Чэнь Юнсян (陈永祥), один из немногих мастеров монументальной живописи, работающих в северо-западном Китае, в конце 1990-х годов создал в Ганьсу серию картин под названием "Древняя История Цзюцюаня" (《酒泉古史》) (илл.74). Используя керамическую мозаику для изображения реалистичных контуров фигуры человека, он сочетал в своей работе строгость реализма с лёгкостью стиля Дуньхуана.

Ляонинский художник и искусствовед Сюй Цзячан(徐家昌) впервые в Китае использовал технику мозаики из цветного камня для создания монументальной живописи в своем произведении "Легенда о острове Банчуй" (《棒槌岛的传说》) (илл.75). Линии контуров фигур в этой картине изящны и элегантны, а цвета глубоки и насыщены, что напоминает о глубоком чувстве художника материала и его стремлению к декоративности. Юй Мэйчэн (于美成) из Хэйлунцзян не только занимается созданием монументальных произведений, но и проводит академические исследования в этой области. Его статьи регулярно публикуются, а его масштабная монография "Монументальная живопись и творчество в монументальной живописи" (《纪念碑式绘画与纪念碑式绘画创作》) получила широкое признание и высокие оценки в Китае. Из

Шэньси Пэн Ли (彭鑫)произвел большое впечатление в художественных кругах на севере и юге Китая своей работой"Впечатления с Шелкового пути" (《丝路风情》) (илл.20). Фигуры персонажей в этой росписи написаны живо и выразительно, а колорит ведёт себя почти непредсказуемо — краски перетекают и преображаются, напоминая те свободные, текучие цветовые превращения, которые происходят с глазурью в процессе обжига керамики. Именно это сообщает работе её ни на что не похожий стиль.

Сунь Цзинбо (孙景波), получивший базовое образование как масляный живописец, в монументальных росписях неизменно опирается на китайскую художественную традицию — гибкость такого перехода говорит о редкой творческой адаптивности. В последние годы он много работает над составлением и редактированием пособий по технике монументальной живописи — закономерное продолжение его многолетней педагогической практики.

Ду Дакай (杜大恺) в 1978 году поступил в Центральную академию прикладного искусства, где его наставниками стали Чжу Данянь (祝大年) и Юань Юньфу (袁运甫); специализировался он на декоративной живописи. Завершив аспирантуру в октябре 1980 года, остался преподавать в родном институте. Его монументальные работы, выстроенные на основе техники чжунцай, отмечены утончённой эстетикой и особым элегическим настроением, которое придаёт авторскому почерку Ду Дакая узнаваемую глубину. Стремление к новаторству побуждает его постоянно выходить за пределы освоенного и обращаться к новым художественным задачам.

Важно подчеркнуть, что "в современном Китае никогда не существовало специализированных художников монументальной живописи. В конце века монументальная живопись неожиданно обрела популярность, привлекая множество художников из различных областей, включая китайскую живопись, масляную живопись, графику, скульптуру и дизайн. Старшее поколение этих

художников уже достигло значительных успехов в своих областях."[41] Первое поколение художников-монументалистов Нового Китая, большинство из которых родились до основания Нового Китая, не имело полноценного образования в области изобразительного искусства и монументальной живописи. Именно в таких условиях и сформировалось первое поколение художников-монументалистов.

Художники, родившиеся после основания Нового Китая, постепенно взрослели, посещая художественные учебные заведения, пополняя ряды мастеров монументальной живописи. Некоторые из первых выпускников бакалавриата, магистратуры и аспирантуры в Пекине, которые в течение десяти лет страдали от нехватки возможностей для развития своего таланта, проявили непоколебимую решимость. Спустя несколько лет они действительно превратились в настоящих художников монументальной живописи, образуя таким образом второе поколение художников -монументалистов Китая.

Е Вулинь (叶武林) провел глубокий и оригинальный анализ тематики своих картин. Как художник-мыслитель, в своих работах он обращен к таким темам, как жизнь и смерть, радость и горе, красота и уродство, показывая сильные контрасты и конфликты. В его живописи выделяются характеристики ритмизированной и образной структуры, при этом время и пространство передаются в абстрактной манере. Художник обращается к народному искусству в традициях национальной культуры, умело включая старое и новое в свои произведения.

Дай Шихэ (戴士和), Хань Цзиньбао (韩金宝) и Чэнь Жэньюй (陈人钰) были одними из первых, кто окончил магистратуру по специализации монументальной живописи. Дай Шихэ известен и как автор научных работ. В

---

[41] Чжан Шиян. Обзор монументальной живописи Китая XX века. "Сто лет монументальной живописи в Китае"[M]. Издательство Китайской архитектурной и строительной промышленности, 2004.- С. 23-34. 张世彦. 二十世纪中国纪念碑式绘画探溯.中国纪念碑式绘画百年[M].中国建筑工业出版社,2004.P23-34.

отличие от характеристик его малоформатных картин маслом, его монументальные работы отличаются легкостью и простотой, как будто он использует огромный формат, чтобы "выразить свободу своих мыслей". Хань Цзиньбао из Гуандуна в последние годы активно исследует выразительные возможности текстильного искусства в создании абстрактных композиций. Долгая жизнь в специальной экономической зоне и непосредственное соприкосновение с передовыми тенденциями существенно перестроили его художественное мировоззрение. Текстильные панно Хань Цзиньбао, размещённые на стенах, мгновенно настраивают пространство на современный лад. Чэнь Жэньюй из Хубэя на протяжении многих лет неуклонно работает в области монументальной росписи. В его деревянной мозаичной картине «Концерт нового века» (《新世纪协奏曲》) (илл. 21) конкретные образы и абстрактные формы соединяются подобно течению воды и движению облаков — в них угадывается горячий порыв людей, устремлённых к обновлению эпохи.

Монументальные произведения Ли Линьчжо (李林琢) отмечены глубоким историко-культурным содержанием. Традиционные и современные элементы сосуществуют в его работах, порождая многослойную визуальную ткань. В трактовке природных ландшафтов и культурно-исторических сюжетов у Ли Линьчжо за техническим мастерством угадывается личное переживание — и истории, и самой жизни. Особая работа с материалом, цветовым строем и композиционной архитектоникой наделяет его росписи той непосредственной эмоциональной силой, которая захватывает зрителя без посредников.

Тан Минъюэ (唐鸣岳) принадлежит к немногочисленной категории монументалистов, которым удаётся совмещать творческую практику, преподавание и полноценную научную работу. Его теоретические труды — по вопросам теории монументальной живописи, систематизации источниковой базы и методики рисования — ощутимо повысили планку искусствоведческих

исследований в данной области.

Цао Ли (曹力) обратился к монументальной живописи в 1980-е. Многолетний опыт скрипача оставил след в самом складе его художественного мышления: произведения отличаются густой эмоциональной насыщенностью и подчёркнутым авторским присутствием — действительность пропускается через субъективную призму, переплавляется и возвращается зрителю преображённой. Он тонко чувствует тему, композицию, колорит, выстраивая собственный, внутренне богатый художественный мир. Техническая свобода позволяет ему легко пересекать границы стилей, а работа с материалами и образами обнаруживает очевидное наслаждение процессом трансформации форм и цветов.

Ду Фэй (杜飞), самоучка в области монументальных техник, участвовал в создании масштабного проекта «Песнь о горах и реках» (《山河颂》) (илл. 52) Ван Вэньбиня (王文彬), привнеся в работу ощущение глубинных перемен и могучего национального достоинства. Чэнь Лушоу (陈禄寿) из Хубэя по праву может быть назван певцом культуры Чу: его росписи с воинами, скакунами, драконами и фениксами проникнуты духом и стилистикой этого древнего региона. Чэнь Фанъюань (陈方远) из Гонконга, сам переживший опыт эмиграции, обращается в живописи к теме ностальгии и стремления к культурному диалогу между Китаем и внешним миром.

Линь Лэчэн (林乐成) — художник и педагог, посвятивший себя текстильному искусству и его применению в монументальной живописи. Выпускник Центральной академии прикладного искусства (中央工艺美术学院), он преподаёт там по сей день. В своих монументальных произведениях Линь Лэчэн адаптирует текстильные техники к задачам крупноформатных настенных панно и декоративных композиций в архитектурном пространстве, органично соединяя восточную культурную традицию с современными художественными подходами. Его вклад в развитие текстильного направления монументальной

живописи в Китае получил широкое признание.

Цзя Дифэй (贾涤非) тяготеет к экспрессионистской линии: преувеличение, деформация, символика вытесняют в его работах повествовательность, выдвигая на первый план внутреннее переживание. Его произведения, успешные и в станковом, и в монументальной живописи, вызывают ассоциации с первобытным искусством — в них пульсирует сырая жизненная сила и звучат размышления об основах бытия. Через свободное воображение и чувственную пластику форм его росписи словно распахивают перед зрителем дверь в природный мир.

Ван Ганцин (汪港清), выпускник Центральной академии изящных искусств 1999 года по специальности монументальная живопись, в каждой работе ведёт сосредоточенное исследование избранного мотива. Его стиль претерпел заметную эволюцию: от ранних вещей в национальной манере — к образам городской жизни и далее к пристальному вглядыванию в человеческую природу. Символические элементы в его произведениях обнаруживают стремление к обретению первоначального «я», к возвращению к сути человеческого существования.

Сун Чанцин (宋长青), выпускник факультета монументальной живописи Центральной академии изящных искусств, выработал авторский стиль, в котором насыщенная цветовая палитра и гиперболизированные формы народного искусства соединяются в нечто одновременно простое и изысканное. Его росписи передают жизнерадостную, праздничную атмосферу китайского общества и воздают должное выдающимся современникам, оставаясь при этом глубоким отражением национальной культурной традиции.

Ван Иншэн (王颖生), окончив Центральную академию изящных искусств, после 2002 года продолжил обучение в Санкт-Петербургской академии художеств имени Репина, в мастерской А. А. Мыльникова. Типичный представитель «академической школы», он ставит форму во главу угла, строго

выстраивая образы с опорой на классическую выучку. Тонкая, «античная» линия служит ему одновременно средством изображения и структурным каркасом произведения; в результате его картины балансируют между конкретностью и абстракцией, реализмом и выразительной условностью.

Цуй Янвэй (崔彦伟), ныне заведующий отделом общественного искусства Художественного института Цинхуа (бывшей Центральной академии прикладного искусства), совмещает творчество и преподавание в области монументальной росписи. Ещё в 1990-е годы его работа «Дерево Жизни Вечно Зелёное» (《生命之树常青》) (илл. 36) принесла ему широкую известность. Произведениям Цуй Янвэя свойственна лирическая интонация и тяготение к визуальной красоте; в творческом процессе он предпочитает свободную манеру письма, не связывая себя жёсткими программными установками. В процессе создания произведений Цуй Янвэй больше сосредотачивается на размышлениях о композиции и приемах живописи, словно уходя от философии творчества.

Тан Хуэй (唐晖), родившийся в 1960-х годах XX века, формировался как художник в эпоху интенсивного взаимодействия различных культурных традиций и смены мировоззренческих установок. Этот опыт нашёл непосредственное отражение в его работах, вобравших в себя противоречия и поиски нескольких десятилетий. Будучи самым молодым заведующим кафедрой монументальной живописи Центральной академии изящных искусств, Тан Хуэй на протяжении тридцати лет был непосредственным участником её становления и развития.

Сунь Тао (孙韬) был отправлен государством в 1989 году для получения степени магистра в Ленинградскую академию художеств имени Репина в бывшем Советском Союзе. Он обучался в студии народного художника СССР, академика Мельникова. В 1996 году Сунь Тао вернулся на родину и начал работать над проектами монументальной живописи, а также заниматься преподаванием. Монументальные росписи Сунь Тао строятся на соединении

реалистической основы с технической новизной. В тематическом отношении Сунь Тао тяготеет к историко-культурной проблематике: точность изображения и выверенная интерпретация служат ему средством раскрытия глубинных пластов китайской истории и социальной действительности перед современным зрителем.

Ван Чансин (王长兴) — одна из заметных фигур нового поколения монументалистов — отличается основательным знанием исторического материала, которое он последовательно вводит в ткань своих произведений. В «Битве у Чжуолу» (《涿鹿之战》) (илл. 76) это качество проступает с особой наглядностью: скрупулёзное изучение древней истории и костюма ложится в основу убедительной визуальной реконструкции, а обращение к простым материалам ради достижения барельефного эффекта обнаруживает готовность к формальному эксперименту. При этом историческая точность не является для Ван Чансина самоцелью — скорее, она выступает инструментом того, что он, по всей видимости, понимает, в чем общественное призвание художника: приблизить далёкое прошлое к сегодняшнему зрителю, сделав его зримым и почти осязаемым.

Искусство монументальной живописи в Китае после периода Реформ и Открытости получает особое развитие при совершенствовании учебной системы и повышении внимания к этому виду искусства, что привело к подготовке новых поколений художников. Современные художники-монументалисты за почти полвека совместных усилий создали общий контур современной китайской монументальной живописи. Благодаря их таланту и упорному труду искусство монументальной живописи в Китае за сравнительно короткий срок вернуло себе значимое положение в художественной жизни страны. Есть основания полагать, что новое поколение художников продолжит развивать традиции монументальной живописи, обогащая её новыми творческими решениями.

1.3 Влияние советской школы на монументальную живопись Китая

В начале XX века в мире литературы и искусства «бурлили» идеологические волны. В России, на фоне оживлённого движения рабочего класса, возникло противодействие искусству, оторванному от общественной жизни, и критика искусства ради искусства. Литература и искусство приобретали классовый характер, что требовало от творцов ясной классовой позиции и чёткого отношения к классам, находящимся в борьбе, и к пролетарской партии. «В 1905 году Ленин в работе "Организация партии и партийная литература" определил принцип партийности литературы, согласно которому литературное творчество должно стать частью общего дела пролетариата, организованной и планомерной работы социально-демократической партии» [42] . Это положение заложило теоретическую основу для новой социалистической литературы. «На первом Всесоюзном съезде писателей в 1934 году социалистический реализм был определён как основной метод творчества в литературе и искусстве СССР. Устав Союза писателей СССР, принятый на съезде, описывает социалистический реализм как требующий от художников правдивого, исторически конкретного изображения реальности. В то же время, истинность и историческая конкретность изображения должны сочетаться с задачами идеологического перевоспитания и образования трудящихся в духе социализма» [43] . С тех пор социалистический реализм стал единственным методом художественного творчества в СССР на долгие годы. Произведения писателей, художников, скульпторов и кинематографистов зачастую изображали

---

[42] Перевод Чжан Эр, Ван Цзянь фуи, Ли Вей. История советской литературы, Тяньцзиньское народное издательство художественной литературы, 1982.-С.7.张耳、王健夫、李棪译.《苏联文学史,》天津人民美术出版社.1982.第 7 页.

[43] Чжу Ша. Советское искусство и новая китайская живопись маслом[M]. Издательство Юго-Восточного университета, 2013. - С.113. 朱沙.苏联美术与新中国油画[M].东南大学出版社,2013. P 113。

простых советских рабочих и крестьян - идеализированных представителей социалистического общества.

Уже в первой половине XX века китайские литераторы и художники обратили внимание на советский социалистический реализм. «Лу Синь проделал значительную работу по продвижению и знакомству китайской аудитории с русским искусством, а получивший образование во Франции Сюй Бэйхун также проявил большой интерес к советскому реализму и написал предисловие к изданной в 1936 году «Истории советского изобразительного искусства», способствовавшей внедрению методов реалистического творчества.»[44] Многие художники Лусюньского художественного института в Яньане также переняли опыт советского изобразительного искусства, их художественные идеи и методы творчества стали единственным образцом для подражания художникам. Сюй Бэйхун (徐悲鸿) - пионер нового направления в истории изобразительного искусства Китая XX века, ключевая фигура в формировании нового облика китайского искусства XX века. «Он посвятил свою жизнь "возрождению китайского искусства" и активно выступал за реформу китайской живописи на основе реализма»[45]. В молодости Сюй Бэйхун учился во Франции и в конце 20-х годов XX века вернулся на родину, начав распространять свои реалистические образовательные идеи. Во время своей учебы в художественных отделениях Центрального университета в Нанкине, Пекинском художественном училище и Центральной художественной академии он первоначально создал систему обучения изобразительному искусству на реалистической основе, которую затем развивал и совершенствовал. На этом фоне, после возвращения Сюй Бэйхуна из СССР в 1949 году, он приобрел более глубокое понимание и опыт социалистического реализма. Он отмечал:

---

[44] Редакция. Учимся у передового советского изобразительного искусства[J]. Журнал изобразительного искусства, 1957, (выпуск 11). 编辑部.向先进的苏联美术学习[J].美术杂志,1957,(第 11 期).

[45] Хун Мэй. Сюй Бэйхун и Центральная академия изящных искусств[J]. Искусство, 2018(5): 5. 红梅."徐君倾胆"与"倾胆徐君"——徐悲鸿和中央美术学院[J].美术,2018(5):5..

«Содержание социализма, форма национальности, произведения реализма, сияющие великолепием, вызывают у меня большой восторг»[46]. Эта фраза отражает высокую оценку Сюй Бэйхуна искусства социалистического реализма и одновременно показывает его усилия по сочетанию искусства реализма с китайской традиционной культурой.

С момента основания Китайской Народной Республики в 1949 году отношения между КНР и СССР были глубоко затронуты международной обстановкой и отношениями между двумя коммунистическими партиями. В это время Китай обратился к Советскому Союзу для развития всестороннего сотрудничества. «В 1950-х годах двери на Запад были закрыты из-за Корейской войны, после чего они оставались закрытыми более 20 лет. В то время политическими и культурными партнерами Китая были Советский Союз, Куба, Албания и советские страны-сателлиты Восточного блока. Избранные студенты были отправлены на учебу в СССР»[47]. Этот период сотрудничества не ограничивался только политической сферой, он также охватывал экономику, культуру, науку и другие области. Китайское правительство приняло политику всеобъемлющего изучения опыта Советского Союза для продвижения модернизации страны. Особенно важным было сотрудничество между Китаем и Советским Союзом в культурной сфере, которое оказало глубокое влияние на развитие китайской живописи.

После 1949 года, на протяжении длительного времени, советское искусство оказывало обширное влияние на китайское искусство. В 1949 году произошло слияние Национальной художественной специализированной школы Пекина и трех художественных факультетов Северокитайского университета

---

[46] Мао Лидань. Влияние русского реализма на китайское изобразительное искусство[J]. Ежегодник мировой китайской экономики: теоретическое издание, 2011: 17-19. 毛丽丹.俄国现实主义对我国绘画艺术创作的影响[J].世界华商经济年鉴:理论版,2011:17-19.

[47] Майкл Салливан. Искусство и художники Китая XX века. Часть I. Группа издательств века, Шанхайское издательство народной прессы, 2012.- С. 498. 迈克尔·苏立文 .20 世纪中国艺术与艺术家.上.世纪出版集团、上海人民出版社,2012. P 498.

(предшественником которых был художественный факультет Лусюньского художественного института в Яньане, основанный в 1938 году). С утверждением Центрального народного правительства была создана Центральная академия изящных искусств, первым ректором которой стал Сюй Бэйхун. Впоследствии Академия перешла к стандартному образованию, ввела пятилетнее обучение для студентов-бакалавров, открыла факультеты китайской живописи, масляной живописи, графики, скульптуры и так далее, сформировав тем самым "чисто-художественную" специализацию Центральной академии изящных искусств, где масляная живопись стала ведущей дисциплиной. В то же время было отправлено множество студентов на обучение в Советский Союз для изучения масляной живописи, скульптуры, сценического искусства, истории искусства и так далее. По возвращении они стали ключевыми преподавателями масляной живописи в Центральной академии изящных искусств, а образовательная система искусства, представленная Советским Союзом, стала основным академическим ресурсом. «Это связано с социально-политической обстановкой того времени и тем, что советская система согласовывалась с уже имеющейся в Китае позицией, обе они принадлежали к реалистическому искусству XX века, отличающемуся от западного модернизма. Таким образом, учебная система Центральной академии изящных искусств представляет собой сочетание опыта французского образования Сюй Бэйхуна, искусства освобожденных районов Яньана и советского художественного образования» [48] . Студенты, получившие образование в духе советского искусства, развивались в духе реализма, что стало важным направлением в китайской живописи - школой Центральной академии изящных искусств.

[48] Инь Шуанси. Просвещение и реконструкция: фигуративная живопись маслом Центральной академии изящных искусств и западный реализм в XX веке[J]. Исследования искусства, 2015, (выпуск 5). 殷双喜.启蒙与重构：20 世纪中央美术学院具象油画与西方写实主义[J].美术研究,2015,(第 5 期).

В 1955 году в соответствии с культурным соглашением между Китаем и Советским Союзом, Министерство культуры Китая поручило Центральной академии изящных искусств организовать особый курс обучения масляной живописи. Этот двухлетний курс проводил советский художник Константин Мефодьевич Максимов. Приезд и преподавание Максимова стали важной частью культурного обмена между Китаем и СССР: «Максимов отвечал за преподавание; руководил корректировкой и разработкой учебных программ всех факультетов Центральной академии изящных искусств; наставлял преподавателей масляной живописи Центральной академии изящных искусств, обучая их в течение двух лет, чтобы подготовить высококвалифицированный педагогический и творческий коллектив, владеющий техникой социалистического реализма в масляной живописи и передовыми научными методами»[49].

Константин Мефодьевич Максимов (Максимов К.М., 1913-1993) был выдающимся советским художником-живописцем, оставившим глубокий след в китайском искусстве. Он окончил Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова, получив системное образование в рамках русской академической традиции живописи. Максимов обладал глубокими знаниями в области композиции и богатым опытом создания реалистических живописных работ, что сделало его идеальным преподавателем для китайского курса обучения живописи. В рамках курса, организованного Министерством культуры Китая и Центральной академией изящных искусств, методы преподавания Максимова предоставили китайским художникам ценную возможность изучить историю русской и советской реалистической живописи. Главной задачей курса было укрепление профессиональных навыков и практики создания произведений. Эти навыки

[49] Чэн Руйлин. Взгляд назад в историю: "Максимовские курсы" и изобразительное искусство в начале Народной Республики Китай[J]. Китайское изобразительное искусство, 2012(6): 4. 陈瑞林.回望历史:"马训班"与人民共和国初期的美术[J].中国美术,2012(6):4.

базировались на учебной системе Петра Павловича Чистякова, с акцентом на систематические теории и методы. Курс включал как глубокое обучение реалистической живописи, так и направлял студентов на наблюдение за жизнью, поощряя их выходить работать на природе, на пленэре. Формы обучения включали продолжительные задания по рисунку и живописи, а также пленэрное рисование. «Летом 1956 года 'курс Максимова' провел месяц пленэра в сельской местности в окрестностях Пекина, где Максимов, помимо руководства студентами, также сам рисовал»[50]. В своих творческих работах Максимов в основном занимался обучением методам социалистического реализма, особое внимание уделяя использованию сюжетных приемов в живописи. Его художественные взгляды глубоко повлияли на его преподавание и творчество. Он считал, что «непосредственное проникновение в глубокие слои жизни является основным источником творчества»[51]. Для Максимова реалистическое искусство не сводилось к воспроизведению видимой действительности — оно предполагало проникновение в её внутреннюю ткань, чуткую фиксацию человеческих переживаний, сдвигов в мыслях и намерениях, которые составляют подлинное содержание повседневности. При этом он недвусмысленно предостерегал от буквального копирования натуры: творчество, не способное уловить тонкие различия и нюансы жизни, утрачивает, по его убеждению, право называться искусством. В работе со студентами Максимов настаивал на том, чтобы они погружались в жизнь, учились замечать её неприметные, но существенные детали и находили способы перевести богатство этих наблюдений на язык живописи.

---

[50] Чжу Ша. Советское искусство и новая китайская живопись маслом[M]. Издательство Юго-Восточного университета, 2013.- С. 69. 朱沙.苏联美术与新中国油画[M].东南大学出版社,2013. P 69.

[51] Натали. Влияние советского реализма в живописи на китайское искусство во второй половине XX века[D]. Дизайнерский и художественный факультет Пекинского политехнического университета, 2015. Стр. 17. 娜塔丽. 苏联现实主义绘画对中国二十世纪下半叶之影响[D].北京理工大学设计与艺术学院.2015.P17.

«Максимовские курсы» (马训班) стали для Центральной академии изящных искусств — а через неё и для всего китайского художественного образования — поворотным моментом. Как отмечают исследователи, благодаря советским специализированным курсам Академия постепенно отошла от европейской академической модели, преобладавшей до 1949 года, и сблизилась с методами русской и советской художественных школ, что ощутимо повлияло на образовательные подходы в художественных вузах по всей стране[52]. Это изменение не только повысило уровень художественного образования в Китае, но и привело к новому направлению в развитии китайского искусства. "Среди участников курса были Фэн Фаши (冯法祀), Ван Люцю (王流秋), Хэ Кунде (何孔德), Цинь Чжэн (秦征), Хоу Иминь (侯一民), Жэнь Мэнчжан(任梦璋), Цзинь Шанъи (靳尚谊), Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊), Ван Чэнъи (汪诚一) и другие, всего 21 человек" [53]. Они, как ключевые фигуры в творческом и образовательном процессе китайской живописи на протяжении последующих десятилетий, оказали глубокое влияние на главные направления творчества и обучения в области китайского изобразительного искусства.

Дун Сивэнь (董希文), значимый художник в истории китайского монументального искусства, заложил фундамент для своего будущего творческого пути в своей ранней карьере. В 1943 году, в возрасте 29 лет, под влиянием Чан Шухун (常书鸿), он решил оставить свою работу в Чунцине и после трудного путешествия прибыл в Дуньхуан. В Дуньхуане он работал в качестве исследователя, участвовал в копировании, изучении и документировании монументальных росписей Дуньхуанских пещер, что оказало глубокое влияние на него и заложило прочную основу для

[52] Цао Цинхуэй. Обучение живописи маслом и реконструкция "Максимовские курсы" в процессе нормализации[J]. Исследования литературы и искусства, 2007(10): 16. 曹庆晖.油画教育正规化重建中的"马训班"教学[J].文艺研究,2007(10):16.

[53] Наш журнал. Класс Ма Сюньбань: Трансформация советского реализма в Китае[J]. Журнал "Хуакан", 2015, (выпуск 5). 本刊.马训班:苏联现实主义在中国的流变[J].画刊,2015,(第 5 期).

последующего продвижения монументального искусства в Центральной академии изящных искусств. После того, как "курсы Максимова" оказали значительное влияние на китайское художественное образование, Центральная академия изящных искусств в 1958 году предприняла еще один важный шаг, создав мастерскую монументального искусства. "Еще в 1958 году, в отделении живописи Центральной академии изящных искусств под руководством Дун Сивэня была организована мастерская монументального искусства, которая, ввиду недостатка объективных условий, прекратила свою деятельность спустя год"[54]. Несмотря на кратковременное существование этой мастерской, она оказала долгосрочное влияние на развитие китайского монументального искусства. Попытки и усилия по подготовке специалистов в области монументального искусства заложили основу для основных сил современного китайского монументального искусства. Предвидение и наставления учителей оставили неизгладимый след в истории китайского монументального искусства.

В 1959 году, в честь 10-летия основания Китайской Народной Республики, оформление центрального зала Музея Китайской Революции было внесено в повестку дня. Этот зал, расположенный в центре здания и занимающий площадь около 1000 квадратных метров, требовал художественного воплощения образа Коммунистической партии Китая и Нового Китая. В итоге выполнение двух монументальных росписей было поручено Чжоу Линчжао (周令钊) и Хуан Юнъюю (黄永玉). Замысел обеих работ был подчинён идее революционного торжества: первая — «Великое объединение народов мира» (世界人民大团结) — акцентировала союз Китая с СССР и другими социалистическими государствами, зеркально отражая дипломатическую конфигурацию того времени; вторая — «Великое объединение китайского

[54] Отдел монументальной живописи Центральной академии изящных искусств. Обучение, создание и размышления о монументальной живописи[J]. Исследования искусства, 1987, (выпуск 2). 中央美院纪念碑式绘画系.纪念碑式绘画教学、创作与思考[J].美术研究,1987,(第 2 期).

народа» (中国人民大团结) — представляла сплочение всех народностей страны вокруг Центрального комитета партии, утверждая единство рабочих, крестьян и солдат и гармоничное сосуществование многонационального государства.

Социалистический реализм, теоретически обоснованный и последовательно продвигавшийся Советским Союзом, к середине XX века оказал на китайское искусство воздействие, масштаб которого трудно переоценить. В основе этого направления лежала установка: искусство призвано служить социалистической идеологии, отображая жизнь народа преимущественно в оптимистическом ключе. Как справедливо отмечается в специальной литературе, «произведения, расположенные в видном месте зала, несут историческую миссию в продвижении китайского образа; торжественность, величественность, великолепие и вечность — их врождённые качества»[55]. Обе упомянутые росписи — «Великое объединение народов мира» и «Великое объединение китайского народа» — представляют собой убедительное воплощение этих принципов на практике. В них отчётливо прочитываются ключевые политические идеи эпохи: государственное единство, межнациональное согласие, стремление к миру. Идеализация персонажей, динамичное построение сцен, подчёркнуто социалистическая образность — всё это прямое следствие усвоения советской художественной доктрины.

Среди слушателей «Максимовских курсов» (马训班) особого внимания заслуживает творческий путь Хоу Иминя (侯一民). Обучение дало ему не только крепкую профессиональную базу в области рисунка и живописи, но — что, пожалуй, важнее — сформировало устойчивую мировоззренческую установку. Глубоко воспринятые им идеи социалистического реализма — требование укоренённости искусства в реальной жизни, стремление воплотить

[55] Кан Нин. Исследование монументальной живописи "Великое единство народов мира" и "Великое единство всех народов Китая"[J]. Китайские исторические реликвии, 2018, 000(007): Стр. 125–140. 康宁.《世界各国人民大团结》和《中国各族人民大团结》纪念碑式绘画创作研究[J].中国历史文物, 2018, 000(007): P 125-140.

через художественный образ как социалистические идеалы, так и повседневный опыт народа — определили его дальнейший стиль и, в частности, открыли путь к масштабным произведениям на темы революционной истории. В своей работе "Мои практические впечатления от русского искусства" (《我对俄罗斯美术的一点实际体会》) Хоу Иминь отмечал: "В 1962 году я исследовал общественное и монументальное искусство советской эпохи. В то время в метро, общественных местах и мемориальных залах Второй мировой войны с помощью различных техник были созданы бесчисленные монументальные росписи, скульптуры и панорамы в огромном масштабе. Нельзя не признать, что это было проявление интереса к общественному искусству, начиная с Ленина, чего в то время не было в других странах. Я посещал художественные институты того времени, включая высшее художественно-промышленное училище имени А. Л. Штиглица (穆希娜美术学院) в Ленинграде, и обнаружил, что во многих ведущих институтах существуют мастерские монументального искусства, где ряд выдающихся художников занимались творчеством и преподаванием в этом направлении. Даже обычные студенты изобразительных специальностей должны были изучать некоторые основы..."[56]. Эти впечатления также заложили основу для последующей работы художника в области монументального искусства и педагогической работы.

В 1978 году Хоу Иминь (侯一民) и другие художники предложили план создания исследовательской группы по монументальной живописи в Центральной академии изящных искусств, с целью подготовки специалистов и продвижения развития монументальной живописи в Китае. В отчете указывалось, что, несмотря на большую работу, проделанную по сохранению и изучению традиционной монументальной живописи, исследования и творчество в области новой монументальной живописи оставались

[56] Хоу Иминь. Коллекция пузырей. Шэньян: Издательство литературы и искусства Ляонина, декабрь 2006.- С.85. 侯一民. 泡沫集. 沈阳：辽宁美术出版社, 2006.12. 85 页.

относительно ограниченными. Планировалось организовать группу, сосредоточенную на создании и изучении новой монументальной живописи, накапливать опыт и создавать условия для открытия курсов и специальностей по монументальной живописи. Задачами группы были изучение монументальных и декоративных росписей, создание разнообразных произведений с использованием новых технологий и материалов, адаптация к потребностям современной архитектуры. В конце концов группа была создана, Хоу Иминь возглавил ее, а в ее состав вошли энтузиасты, желающие открыть факультет монументальной живописи, такие как Ли Хуацзи (李化吉), Лян Юнцин (梁运清), Дэн Шу (邓澍), Ван Вэньбинь (王文彬) с факультета живописи маслом, Чжоу Линчжао (周令钊) с факультета графики, французский художник Ван Симинь (王熙民), Чжан Шиян (张世彦) из Центральной академии прикладного искусства, а также Чжан Шичун (张世椿), Юань Юньшэн (袁运生) и другие.

Хоу Иминь (侯一民) неоднократно формулировал эту мысль предельно ясно: возрождение монументальной живописи после Культурной революции было не прихотью горстки энтузиастов, а объективной необходимостью, вытекавшей из логики социально-экономического и культурного развития страны. Он же напоминал, что замысел восстановить монументальную живопись и учредить профильное отделение вынашивал ещё Дун Сивэнь (董希文), которому, однако, не суждено было довести дело до конца. Созданное впоследствии под началом Хоу Иминя отделение подтвердило серьёзность намерений не словами, а практикой: уже в начале 1980-х его преподаватели приняли заказы от редакции «Жэньминь жибао» (人民日报社), Института онкологии Китайской академии медицинских наук и гостиницы «Хуаду» (华都饭店). Были выполнены росписи «Сотни цветов расцветают» (百花齐放, Хоу Иминь и Дэн Шу, 1979), «Прозрачные воды Лицзян» (漓水清湛, Чжан Шиян, 1979), «Песнь о горах и реках» (山河颂, Ван Вэньбинь, 1980), «Соревнование

необычных пиков Хуаншань» (黄山奇峰争秀, Лян Юньцин, 1979). Все они опирались на натурные наблюдения и зарисовки — подход, сообщавший произведениям ту жизненную достоверность, в которой узнаётся верность Академии реалистической школе. Параллельно шло освоение новых материалов — эмали, лака, керамической инкрустации, — заложившее начальный фундамент для технологического обновления китайской монументальной живописи.

В советской монументальной росписи центральное место, как правило, занимала человеческая фигура: именно она организовывала сюжет, несла в себе социалистические идеалы и транслировала их зрителю. Пейзаж при таком подходе выполнял подчинённую роль — формировал среду действия и эмоциональный фон. За этой иерархией стояла определённая творческая установка: как отмечалось в критической литературе, «советские художники полны жизни и творческой энергии, сосредоточены на изображении обычных людей и могут вдохновлять своим искусством» [57], неизменно сочетая реалистический метод с любовью к национальным традициям.

Эта концепция искусства, сосредоточенная на изображении простых людей, основанная на методе социалистического реализма и тесно связанная с национальными традициями, глубоко влияет на стиль и темы этих произведений. Однако в новом периоде китайской монументальной живописи мы наблюдаем другую тенденцию: реалистические пейзажи становятся важной темой. В этих произведениях городские и сельские пейзажи не просто фон; они сами по себе являются носителями информации. Благодаря изображению пейзажей разных областей Нового Китая художники показывают достижения социалистического строительства и глубокую любовь китайского народа к своей родине. Конечно, существует и другая причина: "Владельцы зданий и

[57] Шао Дачжэнь. Художественный стиль: Шао Дачжэнь о искусстве. Цзинань. Издательство Шаньдунского искусства, 2002, Стр. 191. 邵大箴.艺术格调:邵大箴论艺术.济南.山东美术出版社,2002 年, P 191.

дизайнеры воспринимают монументальную живопись в основном как декорацию, избегая идеологических тенденций. Художники из-за долгого политического давления осторожны в выражении своих чувств и мыслей. Поэтому мы наблюдаем в монументальной живописи склонность к выбору более спокойных, долговечных тем, что соответствует эстетическим ожиданиям общества того времени" [58]. В этом историческом контексте постепенно складывается китайская версия социалистического реализма. Эти произведения показывают зрителям облик Нового Китая: современные города, процветающие сельские районы, красивую природу и так далее. Эти образы свидетельствуют о том, что в условиях социалистической системы как города, так и сельские районы Китая достигли значительного прогресса и развития.

В работе Хоу Иминя (侯一民) "Сто цветов расцветают" (百花齐放) (илл.50), благодаря своему богатому колориту и сложным цветочным узорам, успешно передается тема "Сто цветов расцветают, процветание и благополучие". Здесь цветы не просто символизируют красоту природы, но также служат метафорой социальных и культурных аспектов. Через эти яркие цветы произведение демонстрирует многогранное и гармоничное общественное явление, что, несомненно, является символическим выражением достижений социалистического строительства. С точки зрения визуальных эффектов создание произведения в духе реализма производит сильное визуальное впечатление, привлекая внимание зрителя и усиливая выразительность темы. С более широкой социальной и культурной точки зрения, это произведение является не только инновацией в искусстве, но также отражает процветание социалистического строительства того времени и ожидания людей новой счастливой жизни. Эти цветы, как часть жизни и природы, также становятся символом социальных и культурных явлений. Значение произведения выходит

[58] Чжан Шиянем. Исследование монументальной живописи Китая XX века[J]. Сто лет китайской монументальной живописи [M]. ChinaArchitectureandBuildingPress, 2004. (6):23-34. 张世彦. 二十世纪中国纪念碑式绘画探溯 [J]. 《中国纪念碑式绘画百年》 2004(6):23-34.

за пределы визуального и тематического воздействия: оно открывает непривычный ракурс для осмысления того, насколько многослойным и противоречивым было общество и культура этого периода, и тем самым существенно обогащает содержательную палитру китайской монументальной живописи нового времени.

В «Песни о горах и реках» (山河颂) (илл. 52) Ван Вэньбинь (王文彬) разворачивает перед зрителем панораму среднего и нижнего течения Хуанхэ, фланкированную двумя горными массивами — Хуашань (华山) и Тайшань (泰山), которые выступают визуальными и смысловыми опорами композиции. Горы и реки в этой росписи выходят за пределы пейзажного жанра — за ними стоит груз культурной памяти и исторического опыта. Два горных массива по сторонам полотна прочитываются как метафора многообразия и терпимости, присущих китайской цивилизации; композиция же в целом воплощает идею согласия — между человеком и природой, между культурным наследием и живым ходом истории. Это согласие ощутимо и в пластическом строе произведения, и в его глубинном культурном посыле. Сосны и журавли на переднем плане, помимо чисто живописной функции — усиления выразительности, — обогащают работу символическим измерением: в китайской традиции оба образа связаны с долголетием и удачей. В более широкой перспективе роспись фиксирует переоценку природы и культурного наследия, происходившую в контексте социалистического строительства. Традиционные элементы настенной живописи и современная эстетика сплавлены здесь в единое визуальное повествование, соединяющее культуру и историю и дающее особый ракурс для понимания социальных и культурных сдвигов нового периода.

В 1950-е годы интенсивные контакты между художественными кругами Советского Союза и Китая дали китайским мастерам возможность непосредственно наблюдать, как в советском искусстве смещались приоритеты

— от скрупулёзной разработки сюжетных деталей к вниманию к формальному языку. Как отмечают исследователи, «после середины 1950-х в советском художественном творчестве начали появляться произведения нового стиля, где акцент делался уже не на детальном изображении мгновенных сюжетов, а на выражении духа времени в более лаконичной и сжатой форме; стиль монументальной живописи с ярко выраженным чувством формы стал одним из направлений того времени, отличающимся простотой, обобщённостью и сильным ощущением формы»[59]. В этом контексте теоретики искусства также поддерживали этот стиль монументальной живописи, отличающийся простотой и красотой формы, через различные выставки и статьи, чтобы направлять художников на более тщательное внимание к языку живописи. Теоретик искусства Ван Ци (王琦) отметил особенности подхода к деталям в произведениях: "Он увлекался изображениями, игнорирующими мелкие детали в пользу единства общего настроения, где тонкие детали и выражения отдельных персонажей растворяются в общей структуре, организованной с помощью умелого использования света и тени и единого настроения"[60].

В советской монументальной живописи, демонстрирующей новый стиль простоты, обобщенности и сильного чувства формы, также выражается уникальное эстетическое и идеологическое видение, находящее свое отражение во многих монументальных произведениях. Прежде всего важной чертой произведений монументальной живописи является распространение духа социализма. Благодаря живописи художники передавали народу основные ценности и идеалы социализма, подчеркивая коллективизм, благородство труда и силу народа. Показательным примером служит мозаичное панно «Наука» (В. И. Гулов, Б. И. Казаков, Я. Н. Скрипков) (илл. 77) на фасаде дома 53 по

[59] Чжу Ша. Советское искусство и новая китайская живопись маслом[M]. Издательство Юго-Восточного университета, 2013.- С. 230. 朱沙.苏联美术与新中国油画[M].东南大学出版社,2013.P 230。

[60] Ван Ци. Советское искусство в движении — к выставке советских художников, Искусство, 1985, выпуск 8. 王琦.在前进中的苏联美术--为苏联美术家展览会而作,美术,1985 年第 8 期.

Щербаковской улице в Москве. Композиция выстроена ярусами, и каждый из них несёт собственную смысловую нагрузку: в нижнем регистре — фигуры представителей различных профессий, утверждающие центральную роль трудящегося человека в социалистическом строительстве; средняя и верхняя зоны вводят мотивы науки и космоса, отсылая к вере общества в технический прогресс и будущее. В целом панно создаёт образ сплочённого народа, живущего в условиях стабильности и поступательного развития.

Характерная черта советской монументальной росписи — идеализация персонажей. Фигуры на стенах — это не конкретные люди, а типы: рабочий, крестьянин, солдат. Наделённые качествами, возвышающими их над бытовой повседневностью, они превращаются в зримое воплощение социалистического идеала. Именно в такой логике решена «Эстафета» (К. А. Тутеволь) (илл. 78) на внешней стене здания Российского университета физической культуры и спорта (Сиреневый бульвар, 4), созданная в 1972 году. Размещение росписи на фасаде спортивного вуза не случайно: бегуны с эстафетными палочками прямо соотносятся с профилем учебного заведения, а сама эстафета — командная дисциплина — служит метафорой единства и сотрудничества, столь ценимых в советскую эпоху. С позиций социалистического реализма фигуры бегунов читаются двойственно: стремление к спортивной победе одновременно символизирует движение советского народа навстречу лучшему будущему. Медали на груди атлетов, преодолённая финишная линия — всё это знаки достигнутой цели, причём не только в спорте, но и шире — в различных сферах государственного строительства.

Ещё одна существенная особенность советской монументальной живописи — насыщенность символическим содержанием. В отличие от прямого повествования, символы и метафоры сообщают произведению многозначность, позволяя художнику транслировать глубинный социальный и культурный контекст. В той же «Эстафете» белый голубь и факел выполняют именно эту

функцию, добавляя изображению дополнительный смысловой контекст. Белый голубь, обычно символизирующий мир, чистоту и надежду, на фоне Советского Союза может представлять стремление государства к миру, оптимистичное отношение к будущему и желание народа к свободе и освобождению. Факел, как символ света и руководства, не только передает силу знания, истины и прогресса, но и в контексте эстафеты намекает на передачу идеалов и стремлений социализма от одного поколения советских людей к другому. Сочетая эти два элемента, исполненный проект монументальной живописи не только изображает сцену спортивных соревнований, но и передает ключевые ценности и идеалы советской эпохи, подчеркивая важность мира, прогресса и единства.

"Ода радости" (乐颂) (илл.56) — успешный пример использования символических приемов. Очевидно, что автор, Ван Симинь(王熙民) уделяет особое внимание обобщению и выразительности художественного языка. В целостной композиции картины присутствуют четыре части, каждая из которых относительно независима, но в то же время объединена единым подходом к моделированию. Четыре части независимы, но взаимосвязаны, создавая мощное впечатление от картины в целом. В произведении нет детального изображения отдельных персонажей, что ослабляет повествовательность. Формы персонажей, их одежда и музыкальные инструменты в руках обработаны очень кратко и с преувеличенными пропорциями. Изображения персонажей высокие и выступающие, создают идеализированное пространство. В обработке фона используются абстрактные линии и формы для создания атмосферы и объединения четырех независимых частей картины. Кроме того, градиент цвета от нижней темной части к верхней светлой поддерживает картину, не создавая ощущения тяжести сверху. Наиболее примечательная черта произведения — решительное введение обширного абстрактного фона: вместе с обобщёнными формами фигур он создаёт единое визуальное поле, скрепляя атмосферу всей

картины.

Чжан Суннань (张颂南) и Сунь Цзинбо (孙景波) — первые аспиранты Центральной академии изящных искусств после Культурной революции, выпуск 1980 года, — по окончании учёбы остались на кафедре монументальной живописи преподавателями и со временем проявили себя как представители реалистического направления в монументальной живописи. В произведении «Сейчас и в будущем» (《现在与未来》) (илл. 18) Чжан Суннань соединяет керамический рельеф с керамической плиткой, добиваясь ощутимой визуальной глубины: рельефные фигуры центральных персонажей выступают на фоне плоского плиточного поля. Человеческая фигура трактована обобщённо, тяготея к символической форме. Фон решён абстрактными цветовыми блоками — не претендуя на самостоятельность, он несёт символическую нагрузку и резким контрастом оттеняет главных героев. Композиция выстроена симметрично — приём, восходящий к советской монументальной традиции, где лаконизм построения усиливает целостность восприятия. Фигуры прочерчены протяжёнными прямыми линиями, которые вступают в напряжённое противоречие с округлыми абстрактными формами фона; это столкновение геометрий оставляет зрителю пространство для собственных ассоциаций.

Сунь Цзинбо (孙景波), окончив аспирантуру в 1980 году, сосредоточился на преподавании монументальной живописи и активно участвовал в создании и реставрации монументальных произведений, стремясь связать университетское образование с живой исследовательской практикой. В своем художественном кредо он утверждал: "умение рисовать натурные наброски — основа для художника, и, изучая драгоценный опыт великих мастеров прошлого и настоящего, из разных стран, он видел в натурных набросках ключевой инструмент во всем мире изобразительного искусства, средство познания основных законов и изучения формы выражения, самый существенный язык и

способ мышления."[61]. Этот принцип определил и процесс его преподавания, и его собственное творчество, продолжая и развивая реалистическую традицию Центральной академии. Влияние Сунь Цзинбо на последующие поколения художников трудно переоценить. Одна из ранних его работ — «Жители гор Ва» (阿佤山人) (илл. 79) — обращена к повседневной жизни малочисленного народа Ва и проникнута вниманием к их гармоничному существованию с природой, к укладу, питаемому традиционной культурой. Реалистические принципы здесь проведены последовательно: фигуры наделены живой динамикой, жесты и развороты тел органично связаны с внутренними переживаниями персонажей — за этим угадывается долгое, пристальное наблюдение за натурой. Цветовая палитра намеренно сужена: сдержанность колорита направляет взгляд зрителя к самому существенному — к лицам, к фактуре одежды, к смысловым узлам композиции. Такая избирательность обостряет эмоциональный отклик, позволяя воспринять не одну лишь сюжетную канву, но и внутреннее напряжение, составляющее подлинную суть монументального произведения.

В 2005 году Сунь Цзинбо (孙景波) принял приглашение города Ордоса (鄂尔多斯) и взялся за разработку интерьера и монументальных росписей мавзолея Чингисхана. Проект был задуман как четырёхчастное повествование о жизненном пути полководца: «Надежда монгольской степи» (《蒙古草原的希望》) (илл. 39), «Герой монгольского народа» (《蒙古民族英雄》), «Великий человек китайской нации» (《华夏民族伟人》) и «Великан мировой истории» (《世界历史巨人》). Каждая глава соответствует одному из четырех отдельных пространств мавзолея и представлена в различных стилях и техниках. В работе над проектом Сунь Цзинбо участвовал вместе со своей командой, включая

[61] Чжан Пэн. Небо сильное, джентльмен упорно стремится к самосовершенствованию: Искусство монументальной живописи Сунь Цзинбо[J]. Исследования искусства, 2011, (выпуск 4). 张鹏.天行健,君子以自强不息：孙景波的纪念碑式绘画艺术[J].美术研究,2011,(第 4 期).

художников Тан Хуэй (唐晖) и Ван Иншен (王颖生), а также других ассистентов. Создавая монументальные живописные работы для мавзолея Чингисхана, Сунь Цзинбо и его команда столкнулись с задачей согласования работы художников разных стилей для достижения единого визуального образа. "Ван Иншен — мастер китайской живописи, специализирующийся на тонкой традиционной живописи; Тан Хуэй в последние годы все больше проявляет свои навыки в использовании материалов и декоративных стилей; я предпочитаю методы реалистической масляной живописи." [62] Для преодоления этих стилевых различий Сунь Цзинбо предложил следовать принципу "разделение труда и сотрудничество — единство в разнообразии — взаимное дополнение", и разработал пять "конвенций", руководящих творчеством: включая принципы реализма в изображении фигур, единый исторический тон окраски, использование ограниченных шести красок, а также линейный метод традиционной монументальной живописи. В этом подходе каждый художник смог в полной мере проявить свои сильные стороны, например Ван Иншен со своей традиционной живописью и Тан Хуэй с его техникой приклеивания золота и серебра.

Формирование Сунь Цзинбо (孙景波) как художника неотделимо от Центральной академии изящных искусств — строгая методика обучения и профессиональная среда этого учебного заведения определили его творческую позицию. Реализм для него — не столько творческий выбор, сколько способ осмысления действительности: через точное изображение фигур, достоверную передачу бытовых сцен, фиксацию социальных перемен он стремится выразить то, что считает сутью искусства, — гуманистический дух и внимание к подлинной жизни.

---

[62] Сунь Цзинбо. В поисках исторических лет "одного поколения небесных гордостей": создание монументальной живописи мавзолея Чингисхана[J]. Журнал изобразительного искусства, 2008, (выпуск 4). 孙景波.梦寻“一代天骄”的历史岁月：成吉思汗陵纪念碑式绘画创作记[J].美术杂志,2008,(第 4 期).

Сунь Цзинбо не раз повторял: «Для возрождения китайской монументальной живописи необходимо обучать большое количество резервных талантов через преподавание» [63]. Эти слова он подкрепляет собственной практикой. Выпускник и многолетний преподаватель Академии, он несёт в своей педагогической философии дух строгой школы, особенно в том, что касается рисунка — дисциплины, которую считает фундаментом профессии. Его ученик Сунь Тао (孙韬) воспринял от наставника и художественные принципы, и чувство педагогической ответственности, выработав при этом собственный творческий почерк.

Сунь Тао (род. 1969) начинал путь в Китае, однако решающую роль в его становлении сыграло обучение в России — в Академии художеств имени И. Е. Репина, в мастерской А. А. Мыльникова. Мыльников акцентировал красоту композиционного строя, декоративное чутьё, умение оперировать соотношениями чёрно-белых тонов и цветовых масс. Эта школа научила Сунь Тао выделять главное и точно работать с деталью — навыки, без которых обращение к крупноформатным тематическим произведениям едва ли было бы возможным. По возвращении в Китай он продолжил углублять своё понимание искусства уже под руководством Сунь Цзинбо (孙景波), чей опыт в области реалистической монументальной живописи и акцент на гуманитарных ценностях помогли молодому художнику научиться убедительно переводить наблюдения за действительностью в монументальный формат.

Реалистическая установка пронизывает творчество Сунь Тао. В росписи «Битва у Чанъдэ» (常德会战) (илл. 80) он обращается к приёму кадрирования и стилистике документальной фотографии, добиваясь достоверной реконструкции батальных сцен Второй мировой войны. Однако точность изображения для него — не самоцель; за ней стоит стремление передать

---

[63] Лин Чэньчжоу. Сунь Цзинбо: Возрождение искусства монументальной живописи основано на обучении талантов[J]. Наблюдение за искусством, 2019(11): 4. 林宸胄.孙景波:复兴纪念碑式绘画艺术的根本在于培养人才[J].美术观察, 2019(11):4.

нравственный смысл событий. В монументальной росписи «Один пояс, один путь» (一带一路) (илл. 81), где соседствуют персонажи разных народов и символы китайской культуры, художник выражает своё понимание роли Китая в современном мире и идею глобального сообщества общей судьбы. Именно эта эмоционально окрашенная социальная ответственность составляет одну из определяющих черт его реалистического метода.

Как справедливо отмечается в литературе, «монументальная живопись из-за своих огромных размеров требует интеграции с архитектурным пространством и должна быть массовой и публичной, а её темы должны соответствовать эстетическим вкусам общественности» [64]. С расширением общественных пространств в китайских мегаполисах оформление станций метро превратилось в одну из ключевых площадок для монументалистов нового поколения. Сунь Тао участвовал в целом ряде подобных проектов. Его работа «Прогулка по Бэйхаю» (北海揽胜) (илл. 45) на станции Бэйхай Бэй (北海北站) шестой линии пекинского метро, завершённая в 2012 году, — выразительный пример синтеза западной техники каменной мозаики (с применением технологии водоструйной резки) и традиций монументально-декоративного искусства. В композиции использовались методы традиционной китайской живописи, такие как точечная перспектива и композиционное расположение, с упором на целостное восприятие с подчеркиванием динамичной точки зрения. Эта монументальная живопись, протяженностью тридцать-сорок метров, вмонтирована в длинный коридор метро, позволяя пешеходам во время движения наслаждаться видами традиционных китайских императорских садов и ощущать своеобразие архитектуры старого Пекина. Основные цвета в картине неяркие, горы, вода и камни представлены в черном, белом и сером цветах, дополнены желтым и красным цветом в изображении павильонов, что

[64] Ли Руэй. Слияние разнообразных материалов и культурной памяти — анализ произведений монументальной живописи Сунь Тао[J]. Искусство, 2021(9): 2. 李瑞.琳琅材料与文化记忆的融合——孙韬纪念碑式绘画艺术作品分析[J].美术, 2021(9):2.

отражает типичные черты традиционной китайской живописи. В целом, работа напоминает традиционную китайскую живопись гор и вод, напоминая об умении автора передать в произведении принципы реализма и выразить линию символизма, передающие глубокое содержание, заложенное в монументальной живописи.

В XXI веке сохраняется актуальное влияние российской художественной школы, включающей наследие советского периода, на китайскую монументальную живопись, проявляющееся через систему «образование — художественная практика — трансляция знаний». Российские художественные вузы, прежде всего РГХПУ им. С. Г. Строганова, продолжают играть ключевую роль в подготовке китайских мастеров монументальной живописи, что подтверждают конкретные примеры сотрудничества. Так, Го Сяобинь (郭晓宾), окончивший МГАХИ им. В. И. Сурикова в 2009 году, ныне возглавляет российско-китайский инновационный центр «Шёлковый путь» при Российском государственном художественно-промышленном университете им. С. Г. Строганова, является приглашённым профессором Хубэйской академии искусств и курирует в Китае студенческие проекты в области настенной живописи. В 2024 г. им создана монументальная роспись «Город цветов и гор» («花城山水») (илл.110) для станции метро «Хуа Шань Синь Чэн» (花山新城) в Ухане, размещённая на внутренней стороне стен железнодорожных путей и на многочисленных колоннах в вестибюлях станции; общая протяжённость росписи превышает 300 метров, что делает её одним из крупнейших современных проектов подобного рода в Китае. Другой пример — Янь Вэнью (严文毓), аспирант РГХПУ им. С. Г. Строганова (научный руководитель — Н. Н. Бертяева), активно реализующий на родине проекты монументальной живописи. Среди его работ — панорамные живопись «Перекочёвка по степи»(草原迁徙) (илл.111) для музея Сычуаньского университета(四川大学) и «Старая улица»(老街)(илл.112) для музея уезда Эмэй(峨县). Заслуживает внимания и деятельность

Жэнь Няньчэня (任念辰), защитившего кандидатскую диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения под научным руководством кандидата искусствоведения, профессора кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С. Г. Строганова Е. Е. Докучаевой. Вернувшись в Китай, он ведёт активную преподавательскую работу в области техники фрески, а выполненный им перевод на китайский язык трактата Ченнино Ченнини «Книга об искусстве или Трактат о живописи» стал ощутимым вкладом в распространение знаний о темперной живописи среди китайских художников.

Рассмотренные примеры в совокупности обрисовывают устойчивую тенденцию: советско-российская школа монументальной живописи не утратила преемственности, а российские художественные вузы — прежде всего Строгановский университет — по-прежнему вносят ощутимый вклад в подготовку китайских специалистов и в научно-культурное сближение двух стран. Российско-китайский художественный диалог и сегодня остаётся живым фактором, питающим обновление пластического языка китайской монументальной живописи и укрепляющим её общественный резонанс.

Материалы 1-й главы позволяют сделать следующие выводы:

Монументальная живопись, занимая существенное место в системе китайской культуры, не только отражает её историческое богатство, но и участвует в формировании национальной идентичности. Во второй половине XX века — на фоне глубоких общественных перемен — монументальная живопись вступила в принципиально новую фазу. Завершение проекта аэропорта в Пекине в 1979 году стало рубежом, обозначившим значимость китайской монументальной живописи на международной художественной сцене. В последующие десятилетия (1978–2025) произошёл переход от государственных комиссий к многосекторной системе заказов; тематический диапазон раздвинулся от трудовых, научных и героических нарративов к

образам космоса, спорта, историко-мемориальным сюжетам, мифологии и природе; материально-техническая база сместилась от акрила и керамики к камню, металлу, композитам и новым медиа — монументальная роспись всё прочнее врастала в архитектурную и городскую ткань.

В эпоху Реформ и Открытости подъём монументальной живописи был во многом обеспечен деятельностью двух ведущих школ — Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) и Центральной академии прикладного искусства (中央工艺美术学院), — чьи смелые эксперименты в области художественных концепций, методов творчества и образовательных моделей заложили прочное основание для развития монументальной живописи. Тот же период выдвинул крупных мастеров — достаточно назвать Чжан Дина (张仃) и Хоу Иминя (侯一民): их творчество наглядно продемонстрировало, что верность унаследованной традиции и решительное обновление художественного языка не только совместимы, но и взаимно необходимы на пути к модернизации монументальной живописи.

Отдельного осмысления требует роль советского художественного образования. Концепции и техники социалистического реализма, пришедшие из СССР, глубоко затронули китайскую художественную практику в середине XX столетия. Ключевым каналом этого влияния стали занятия под руководством К. М. Максимова: благодаря его школе китайские живописцы получили систематическое представление о методах советского реалистического искусства, что дало непосредственный толчок развитию монументальной живописи в Китае. Существенно, однако, что усвоение советского опыта не было механическим: китайские художники глубоко осмысливали заимствованное, соединяя его с собственной культурной традицией, и в результате создавали монументальные произведения, отмеченные выраженным национальным своеобразием. В XXI веке эта линия преемственности не прервалась — сотрудничество с российскими художественными вузами, прежде

всего со Строгановским университетом, продолжает способствовать обновлению пластического языка китайской монументальной живописи и обеспечивать подготовку новых поколений мастеров.

Глава 2. Национальное своеобразие монументальной живописи Китая второй половины XX- начала XXI вв.

2.1 Национальное искусство - главный источник нового в развитии монументальной живописи Китая

История развития монументальной живописи периода Реформ и Открытости Китая отмечена новыми замечательными достижениями. Как говорил художник монументальной живописи Лю Бинцзян (刘秉江): "Традиционный стиль китайской монументальной живописи является декоративным, как и живопись в Дуньхуане (敦煌), Кызыле (克孜尔), Йонглэгона (永乐宫), а также во всех храмах, даосских монастырях и гробницах, без исключения, присутствует особый декоративный стиль. Этот факт даёт нам основания верить, что древнекитайская монументальная живопись в мире уникальна и отражает традиционные эстетические предпочтения китайцев".[65] Именно гордость за наследие древнекитайской монументальной живописи вдохновила группу художников на стремление возродить былое величие этого искусства, пребывавшего в упадке на протяжении нескольких столетий. Как образно выразился У Гуаньчжун, «от судьбы династии Хань зависит одно наше движение»[66], подчёркивая решающее значение этого момента для будущего китайской монументальной живописи.

С точки зрения культурного наследия, развитие современной китайской монументальной живописи является примером обращения художников к традициям национальной культуры. По мнению Раймонда Генри Уильямса (Raymond Henry Williams), "история является выборочным традиционным

---

[65] Лю Бинцзян, Чжоу Линби. Посев, урожай, радость [J]. Групповые слова, 2022(10):1. 刘秉江, 周菱壁.《创造·收获·欢乐》[J].群言, 2022(10):1.

[66] Ли Хуацзи. Характеристики китайской современной монументальной живописи [M]. Полное собрание современного искусства Китая, монументальная живопись. Шэньян: Издательство Ляонинского изобразительного искусства, 1997. С. 15. 李化吉.中国现代纪念碑式绘画的特征[M]. 中国现代美术全集纪念碑式绘画.沈阳: 辽宁美术出版社,1997. P 15.

моментом: различные элементы традиции формируют новую традицию через постоянное разложение и перестройку". [67] Современные произведения китайской монументальной живописи создаются на основе обращения к китайской традиционной культуре, причём наследие концепций и художественного языка является ключевым в процессе творчества.

Традиционная китайская живопись гуохуа (国画) представляет традиционное искусство живописи китайской культуры. Начиная с неолитической эпохи 6000 лет назад, традиционная китайская живопись развивалась в течение долгой истории, обозначала техники и стиль традиционной китайской живописи, в которой применялись минеральные и растительные водяные краски и тушь на шелке или бумаге. В широком смысле гуохуа включает в себя искусство китайской традиционной монументальной живописи, брокатных картин, вышивки, яркой живописи, тушевой живописи, каменной гравюры, а также живопись на новогодних картинках и керамике.

Гунби(工笔画) - техника традиционной китайской живописи, которая представляет собой линейный и структурированный способ мышления, сосредоточенный на захвате и обобщении контуров и детальных характеристик объекта в произведении. Суть техники гунби — в раскрытии формы и структуры изображаемого через тонкую линию и тщательную проработку деталей. Истоки этого подхода уходят более чем на два тысячелетия назад: уже в раннем искусстве китайской цивилизации обнаруживаются его прообразы. Наскальные рисунки Внутренней Монголии и расписная керамика из неолитического поселения Банпо близ Сианя (провинция Шэньси) (илл. 96) несут на себе абстрактные, обобщённые следы кисти — свидетельство того, что люди рано начали прибегать к кистеподобным инструментам для фиксации окружающего мира. Среди ранних памятников особое место принадлежит

[67] Ли Си. Теория культуры: выбор и быть выбранным [J]. Журнал Университета науки и Технологии Хунань, март 2012 года. 李曦.文化理论的“选择”与“被选择”[J].湖南科技学院报,2012 年 3 月.

шёлковым картинам из погребений периода Чжаньго — «Человек, управляющий драконом» (人物御龙锦画) (илл. 82) и «Человек и феникс» (人物凤锦画) (илл. 83): это древнейшие дошедшие до нас изображения человеческих фигур. Уже здесь обнаруживается сочетание контурного рисунка тушью с плоской цветовой заливкой — те базовые элементы, из которых впоследствии вырастет целая система китайской живописи. Плавная округлость линий и продуманная сбалансированность орнамента производят впечатление, не потерявшее остроты за прошедшие тысячелетия. В этих ранних образцах гунби зафиксированы и эстетические представления эпохи, и достигнутый уровень ремесленного мастерства; вместе с тем они заложили основу линейного подхода к изображению — подхода, глубоко укоренённого в философском мировоззрении Китая с его стремлением передать многообразие и подвижность мироздания через предельно лаконичные, но внутренне ёмкие линейные структуры. Именно этот способ мышления и наблюдения оказал влияние далеко за пределами живописи как таковой. Линейный метод выражения проник в рельефную пластику, каллиграфию и другие виды искусства, где линия выступает не только средством передачи формы, но и носителем эмоции, культурного смысла. Тонкая проработка контуров в рельефе сообщает произведению ощущение исторической глубины; каждый штрих в каллиграфии несёт на себе культурную нагрузку. Расцвет этих видов искусства был бы невозможен без того структурированного и чуткого линейного языка, который восходит к гунби.

Линейное моделирование, выросшее из техники гунби, представляет собой, по существу, практическое воплощение и развитие философских концепций «единства Неба и человека»[68] (天人合一) и «инь-ян»[69] (阴阳). Этот метод — не

[68] Единство Неба и человечества (кит.天人合一) - древнекитайская философская концепция, характерная для многих китайских религий и философий. Основная идея заключается в том, что такие общественные явления, как физиология, этика и политика человечества, являются прямым отражением Тянь, "неба" или "природы".

[69] Инь и ян (кит. 阴阳) — этап исходного космогенеза в представлении китайской

просто обобщение внешней формы объекта: он нацелен на выявление его внутреннего духа. Комбинируя точки, линии и плоскости, художник порождает визуальный образ, балансирующий на грани реального и иллюзорного, пронизанный ощущением тайны и недосказанности. Зритель оказывается вовлечён не только в созерцание — он втянут в пространство воображения, где возникают образы, выходящие за пределы непосредственно видимого, побуждающие к более глубокому проникновению в смысловые слои произведения. В этом отношении линейное моделирование — явление одновременно визуальное и философское, воплощающее ту самую идею нерасторжимости человека и мироздания, которая пронизывает китайское традиционное искусство. В эпоху династии Хан, многие гробницы были украшены монументальной живописью, искусство изображений на камне использовали этот метод линейного моделирования. Этот метод не только делает линии основой структуры моделирования, но и следует принципу высокой плоскостности композиции. "Он предполагает рациональное занятие пространства изображения непересекающимися фигурами, подобно расстановке шахматных фигур на доске, что является формой композиции с наиболее выраженными плоскостными характеристиками и самым ранним и широко используемым методом композиции. Основные фигуры размещаются в важных частях изображения или визуальном центре, а затем второстепенные или символические и представительные фигуры заполняют оставшееся пространство изображения, фигуры не перекрываются или перекрываются как можно меньше. В компоновке особое внимание уделяется эффекту изображения, фигуры разбросаны, но не хаотичны. С помощью создания различий в размере форм, плотности линий, изменениях яркости и темноты цвета усиливается богатство и привлекательность изображения, при этом сохраняется его четкость,

философии, приобретение наибольшим разделением двух противоположных свойств. Графически обозначается появлением у двух противоположностей двух разных цветов — белого (ян) и чёрного (инь).

простота и плоскостность."[70] Как показано на рисунке (илл.84), древние художники, изображая исторических мудрецов и героических личностей в плоском виде, создали уникальный визуальный эффект. Эти образы умело расположены так, чтобы они не закрывали друг друга, усиливая визуальное воздействие с помощью сильных линий и четких блоков. С использованием контраста больших черных и белых цветных блоков, эти фигуры, подвергшиеся преувеличению, деформации, упрощению и геометризации, производят заметный визуальный эффект. Это не только усиливает мистику и выразительность произведения, но и подчеркивает величие и дух эпохи династии Хан, отражая эстетические предпочтения того времени. Сам по себе этот способ моделирования обладает сильным декоративным эффектом, что все еще можно ясно видеть в современной монументальной живописи[71].

В 1979 году в цикле монументальных живописных произведений в столичном аэропорту был продемонстрирован стиль живописи, который сильно отличался от основных тенденций китайской живописи с момента основания страны в 1949 году. В дальнейшем возникали новые замечательные проекты. В Пекине сложилась художественная группа Центрального института прикладного искусства. До появления новой группы ведущую роль играло художественное объединение, выражающее в творчестве основные тенденции, которые по своим идеям и стилю отличались от творческой концепции Центральной академии изящных искусств Пекина. Сейчас обе концепции воплотились в методике сформировавшихся на их основе школ. Они существуют параллельно, хотя в плане собственной значимости и внешнего влияния они ещё не достигли полного соответствия. После основания страны в 1949 году, основная энергия художественного мира долгое время

[70] Цуй Янвэй: Теория декоративной живописи [M]. Издательство Лицзян, 2000 г.- С.43. 崔彦伟. 装饰绘画画理 [M].漓江出版社 2000 年版，第 43 页.

[71] Данный фрагмент был опубликован ранее в работе автора: Тан И. Стилевые особенности китайской настенной живописи // История науки и техники. 2021. № 12. С. 45–53.

сосредоточивалась в художественных учебных заведениях. Центральная академия изящных искусств в Пекине, расположенная на улице Сивэй Хутун(校尉胡同), была основана одной из первых и быстро заняла самое высокое место в стране, что является неоспоримым фактом. Здесь собрались лучшие художники Китая: мастера каллиграфии и живописи тушью, мастера яркой живописи, художники масляной живописи, графики, скульпторы.

Основанная в 1956 году Центральная академия прикладного искусства, расположенная на улице Гуанхуа(光华路) в Пекине, сделала основой учебного процесса прикладное искусство. Среди преподавателей института был большой контингент ведущих дизайнеров в области текстиля, керамики, декоративно-прикладного искусства и интерьера, а также некоторое количество экспертов по живописи, преподающих различные курсы по специальностям. Большая часть этих художников на уровне стремления к живописи обладала своим четко определенным эстетическим направлением и художественной концепцией, а также соответствующими методами, техниками, гармонично дополняющими друг друга.

В школе Центрального института прикладного искусства наиболее выдающейся фигурой является Чжан Гуаньюй(张光宇). Он стремился создать новый вид китайской живописи с сильным современным чувством, какого раньше не существовало. Его иллюстрации, комиксы и монументальные росписи, демонстрирующие уникальные формы и линии, можно рассматривать как конкретную практику воплощения этой мечты о "новой китайской живописи". Стилизованная обработка форм и цветов и их комбинации "между похожестью и непохожестью", тогда называлась "изменением формы и изменением цвета". "В 1950-х годах слово ‘декоративность’ в сочетании со стилем традиционных китайских картин называлось ‘декоративностью живописи’, ‘декоративной живописью’, ‘декоративной картиной’. Это было именно то, к чему стремился Чжан Гуаньюй в своей мечте о ‘новой китайской

живописи’"[72]. И с тех пор он еще больше сосредоточился на создании именно таких произведений под названием "декоративная живопись". Чжан Дин, как художественный наследник Чжан Гуаньюй, находился под влиянием его работ, развивал свои творческие идеи на практике. Чжан Гуаньюй обращался к традиционному и народному искусству и Чжан Дин дополнительно подчеркнул важность усвоения и интеграции народного искусства и традиционной культуры в художественном образовании и творчестве.

"Для достижения идеала развития декоративного искусства в нашей стране оба художника совместно основали студию монументальной живописи, что стало важным событием в истории современного изобразительного искусства Китая. Его важное значение нашло концентрированное отражение двадцать лет спустя в широко обсуждаемых монументальных живописных произведениях столичного аэропорта" [73]. Это было не только дальнейшее исследование концепции "новой китайской живописи", но и важная попытка в области современного художественного образования и моделей творчества в Китае. Основание студии монументальной живописи предоставило художникам платформу для коллективного творчества и обмена, способствуя развитию и инновациям в декоративном искусстве. Проект аэропорта 1979 года стал практическим подтверждением жизнеспособности этой художественной концепции — и одновременно продемонстрировал как индивидуальное мастерство участников, так и культурный потенциал современного китайского декоративного искусства в целом.

Принцип «трёх П» декоративной живописи — плоскость, плоское нанесение и плоский взгляд — при ближайшем рассмотрении обнаруживает

[72] Чжан Шиян. От Чжан Гуаньюй до Школы Гуанхуа Лу (часть 2) [J]. Китайское изобразительное искусство, 2016, (выпуск 5). 张世彦.从张光宇到光华路学派(下)[J].中国美术,2016,(第 5 期).

[73] Жэнь Миншу, Хэ Цзе. Встреча и знакомство, учителя и друзья — Чжан Дэн и Чжан Гуаньюй [J]. Декоративное искусство, 2017, (выпуск 10). 甄明舒,何洁.相遇相知,亦师亦友——张仃与张光宇[J].装饰,2017,(第 10 期).

глубинное родство с линейным мышлением китайской традиционной живописи. В технике гунби линия занимает центральное положение: с её помощью художник одновременно фиксирует форму предмета и передаёт эмоциональный строй произведения, стремясь через предельно лаконичные средства выразить многообразие и подвижность природного мира. Принцип «трёх П», по существу, переносит эту логику в контекст современного искусства, развивая и трансформируя её. «Плоскость» перекликается с тем вниманием к двухмерности и орнаментальной организации изображения, которое исконно присуще китайской живописи. Традиционный мастер добивался эффекта «недосказанности» на плоскости — варьируя характер линий и оперируя пустым пространством, он порождал многозначность, не нуждавшуюся в иллюзорной глубине. «Плоское нанесение» — упрощённая, тяготеющая к абстракции работа с цветом — соотносится с практикой китайской живописи, где ограниченная палитра и контроль насыщенности туши служат средством создания эмоциональной атмосферы: из немногих цветовых отношений извлекается выразительность, которую избыточность красок скорее заглушила бы. Наконец, идея "плоского взгляда" схожа с обработкой углов обзора в китайской традиционной живописи. Китайская живопись часто использует вид сверху или объединяет различные перспективы в одном изображении, нарушая правила одноточечной перспективы западной живописи и создавая уникальное ощущение пространства. Принцип "плоского взгляда" в декоративной живописи также является открытием и инновацией в способах восприятия изображения, подчеркивая визуальную эквивалентность всех элементов и открывая внутреннюю связь с обработкой пространства в китайской традиционной живописи.

В монументальном цикле живописи в Столичном международном аэропорту, под руководством и общим дизайном Чжан Дин (张仃), "Школа декоративной живописи, представленная художниками Чжан Дин и Чжан

Гуаньюй (张光宇), обращается к национальному народному искусству, а также к стилистике западного экспрессионизма, формируя современное национальное декоративное искусство. Это важное достижение находит отражение и в развитии монументальной живописи, которое в 1950-1960-е годы поддерживается и на уровне художественного образования. Так, Центральный колледж прикладного искусства готовит специалистов в области монументальной живописи и большинство участников известных проектов получили образование в этом учебном заведении."[74]. В произведении "Нэчжа борется с драконом" (《哪吒闹海》) (илл.5) ясно виден подход, характерный для декоративной живописи. Линейный рисунок в этой работе отличается безупречной чёткостью — это качество, органично вытекающее из той роли, которую линия традиционно играет в системе китайской живописи. Тонкими, но уверенными штрихами Чжан Дин передаёт бурное столкновение Нэчжа с морским драконом, причём характер самих линий меняется в зависимости от задачи: где-то они стремительны и напряжены, где-то плавны и ритмичны, — и именно эта вариативность наполняет сцену ощущением неостановимого движения. Существенно, что роспись выполнена в традиционной технике чжунцай (重彩) — живописи минеральными пигментами. Тонко растёртые минеральные краски — азурит, малахит и другие — разводятся на костяном или животном клее и наносятся послойно, что обеспечивает и насыщенность цвета, и долговечность красочного слоя, и то особое сочетание декоративности с торжественностью, которое отличает лучшие образцы этой техники. Композиционно произведение построено по принципу «разбросанной перспективы», свойственному традиционной китайской свитковой живописи, — тому самому «плоскому взгляду», при котором несколько точек зрения совмещаются в едином изобразительном поле. Через тщательно выстроенную

[74] Ван Фан. Разработка и перспективы китайской монументальной живописи — интервью с Ли Хуацзи [J]. Наблюдения за изобразительным искусством, 2019, (выпуск 11). 王芳.中国纪念碑式绘画事业的开拓与前瞻——李化吉访谈[J].美术观察,2019,(第 11 期)..

композицию с применением различных методов изображения, Чжан Дин успешно соединил несколько сюжетных линий о Нэчже, от его рождения до борьбы с морем, битвы со злым драконом и мести, в одном изображении. В работе представлены не только персонажи, но и архитектура и природные ландшафты с применением разных типов линий для изображения различных элементов, придающие работе выразительный ритм и текстуру.

Другая работа, "Легенда о Белой Змее" (《白蛇传》) (илл.10), создана супругами Ли Хуацзи (李化吉) и Чуань Чженхуань (权正环), которые писали: "Такой выбор темы полностью отражает наши совместные эстетические предпочтения и ценности, такие как наша любовь к пекинской опере, вырезанию из бумаги и Дуньхуану"[75]. Работа является глубоким отражением эстетических предпочтений и нравственных ценностей авторов, а также наследует присутствие линейного мышления традиционной китайской живописи в современном монументальном искусстве. В процессе создания "Легенды о Белой Змее" художники искусно использовали плавные и воздушные линии для очерчивания контуров персонажей, живописно передавая их динамику и эмоции благодаря изменению самих линий. Линейная моделировка здесь следует коренному принципу китайской живописи — «определять форму линией, передавать чувство линией», — и именно поэтому образы Белой и Зелёной змей выглядят одновременно грациозными и полными внутреннего движения. Художники сознательно обратились к стилистике росписей пещер Могао: дуньхуанская интонация привнесла в персонажей не только живую подвижность, но и некий ореол чудесного, заметно усилив декоративный строй произведения. Обработка одежды, поз, пейзажных вставок обнаруживает ту редкую спаянность формы и содержания, за которой стоят и уважение к классическому наследию, и смелость обновления. Колорит

[75] Ван Фан. Разработка и перспективы китайской монументальной живописи — интервью с Ли Хуацзи [J]. Наблюдения за изобразительным искусством, 2019, (выпуск 11). 王芳.中国纪念碑式绘画事业的开拓与前瞻——李化吉访谈[J].美术观察,2019,(第 11 期).

выстроен на взаимодействии гармонии и насыщенности: яркость акриловых красок, тонкие градации фоновых тонов, контрастное выдвижение фигур — всё вместе складывается в многоплановый визуальный эффект. Красные всполохи пламени, перекликающиеся в разных зонах композиции, выполняют роль не столько колористического акцента, сколько смыслового камертона, возвышающего главную тему произведения — верную любовь и жажду свободы. Примечательно, что «Легенда о Белой Змее» создавалась в весьма скромных условиях — без специального оборудования для масштабирования эскизов супруги Ли Хуацзи и Цюань Чжэньхуань обходились деревянной линейкой, добиваясь при этом точности в передаче характеров и тщательности в проработке деталей. Эта самоотверженная преданность делу превратила «Легенду о Белой Змее» в отправную точку их творческого пути и значимый шаг в разработке национального стиля и декоративного языка.

Среди произведений, продолживших эту линию, — работы в Ганьсуском зале Дома народных собраний в Пекине (北京人民大会堂): «Сокровище — Богатые ресурсы» (宝藏——丰富的资源) (илл. 72) и «Плодородная земля — Яркая культура» (沃土——灿烂的文化) (илл. 85) Ли Таньке (李坦克), «Весенняя красота Лунсяна» (隴原春华) (илл. 70) Лоу Поуи (娄溥义) и Ян Пэна (杨鹏), «Дружба по Шёлковому пути» (丝路友谊) (илл. 71) Дуань Цзяньшаня (段兼善). Все они выполнены акрилом, и при всём тематическом разнообразии их объединяет одно: плавные, текучие линии, придающие изображению изысканную красоту — результат творческого переосмысления традиционного линейного моделирования в современном контексте. Персонажи нередко представлены в непринуждённых позах, позволяющих в полной мере раскрыть формообразующий потенциал лёгкой линии, а цветочные мотивы, природные формы и предметы образуют друг с другом живые, насыщенные деталями композиции. Яркие колористические акценты усиливают убедительность тематического высказывания.

Путь от линейного моделирования гунби к декоративному стилю современной монументальной росписи — это, по существу, путь от национального художественного наследия как главного источника обновления. Декоративное направление, сложившееся в китайской монументальной живописи, вобрало в себя традиционное линейное мышление и принципы плоскостной композиции, обогатив их современными материалами и изобразительными приёмами. В результате возникло органичное единство классической эстетики и сегодняшнего визуального языка. Подобная практика расширяет выразительные возможности монументальной росписи и одновременно доказывает: внимательное отношение к живописным идеям прошлого остаётся ключевым условием их продолжения и развития.

Се-и (写意画) — ещё одна знаковая форма китайской живописи — занимает в её истории неотъемлемое место, начиная с эпохи Тан. Широко распространившись в периоды Сун и Юань, она продолжала обновляться при династии Мин и позднее. Своеобразие се-и проявляется в двух измерениях. С точки зрения инструментов и материалов, этот вид живописи строится на взаимодействии воды и туши: художник, варьируя их соотношение и используя особые свойства бумаги сюань (宣纸), извлекает многослойные эффекты — влажности и сухости, плотности и прозрачности. Соприкосновение туши с пористой поверхностью сюань порождает характерное просачивание — тот неповторимый живописный эффект, который составляет одну из главных примет се-и. С точки зрения выразительности, благодаря этим свойствам материала се-и способна воспроизводить изящную, намеренно незавершённую образность, которая не столько описывает, сколько побуждает — к ассоциациям, к размышлениям о человеке, семье, обществе, природе, государстве. Например, с древних времён многие учёные и поэты использовали свои кисти для особенного изображения "гор, вод, облаков, луны". Исследуя причины этого явления, мы обнаруживаем, что это объясняется не только традиционным

отношением в Китае к природе, когда человек считает себя частью окружающего мира природы, а не ее хозяином и господином. Важно, что древние видели в красоте природы духовные и нравственные идеалы, искали и находили сокровенные смыслы. В классическом тексте "Шан шу"(尚书)[76] говорится, что "поэзия выражает намерения, песня передаёт слова". Поэзия считается внешним выражением внутренних чувств, то есть "чувства возникают внутри, поэтому находят выражение в словах". "Ян Сюнь из династии Хань сказал: ‘Письмо — это рисунок сердца’. Таким образом, наша эстетика от доханьского до ханьвэйского периода рассматривала поэзию, музыку и живопись как выражение души и эмоций"[77]. Так, «горы, воды, облака, луна» сделались излюбленными темами для выражения чувств, утверждения идеалов и обнаружения благородства натуры. Горы олицетворяют несгибаемую волю, вода — мягкость и мудрость, облака — вольную непринуждённость, луна — постоянство и романтическое начало. Через эти природные образы китайские литераторы с полнотой выражали свои философские воззрения, эстетические пристрастия и жизненные устремления, не утрачивая при этом визуальной красоты изображения. Язык се-и позволяет художнику передавать эмоции с той непосредственностью, которая рождается из искреннего душевного порыва, — будь то «высказывание мысли через предмет» или иной приём косвенного выражения. Именно эта способность делает се-и глубоко укоренённым в самой сердцевине китайской культуры — уникальным духовным знаком традиционной эстетики образов.

В новом периоде 1980-х годов XX века в монументальной живописи заметно влияние традиционной китайской живописи се-и, что стало выражением значительного изменения характера работ монументалистов. Этот

---

[76] Шу-цзин («Книга истории» или «Книга документов», кит. 尚书) — одна из китайских классических книг, входящая в состав конфуцианского «Пятикнижия».

[77] Чэнь Чиюй. Сущность китайской живописи: изображение формы и выражение идеи [J]. Китайская каллиграфия, 2017, 000.004:192. 陈池瑜. 中国画的本质:写形兼写意. 中国书法 000.004(2017):192.

тренд нашел полное отражение в произведениях Чжан Дина (张仃), таких как "Картина Великой китайской стены в горах Яньшань" (《燕山长城图》) (илл.86) и "Картина Великой Китайской стены" (《万里长城图》) (илл.87). Как художник с глубокими знаниями в области традиционной китайской живописи, Чжан Дин успешно применил техники живописи се-и в этих двух произведениях. Хотя эти работы не использовали традиционные материалы китайской живописи, они были завершены Чжан Дин с использованием таких материалов, как керамика и волокно. "Картина Великой китайской стены в горах Яньшань" выполнена из керамики и является монументальной живописью, в то время как "Картина Великой Китайской стены" выполнена из волокна — обе они изящно передают текстуру смешения воды и туши, характерную для живописи се-и. Это достижение демонстрирует мастерство Чжан Дина в различных художественных формах и отражает многогранное исследование автором монументальной живописи нового периода в форме и содержании. Все это позволило в новом контексте применить традиционные приемы национальной китайской живописи. Такое решение является особенно естественным, поскольку традиционная китайская живопись се-и, особенно пейзажная живопись, обычно представлена в форме крупномасштабных свитков и использует метод наблюдения с «разбросанными» перспективами. Интеграция этих традиционных элементов в процесс создания монументальных произведений не только обогатила выразительные средства монументальной живописи, но и предоставила последующим художникам основание для творчества, пересекающего традиции и современность, Восток и Запад.

В "Картине Великой китайской стены в горах Яньшань", обработка горного массива Яньшань выполнена с использованием техники фокусировки на туши, где цвет однообразен, но не монотонен. Несмотря на наличие только одного цветового тона, Чжан Дин использует резкие мазки, применяя разнообразные изменения в обработке прямых и изогнутых линий на картине. С помощью

слоев туши, наложения и пространственного прохождения, он создает богатые отношения с использованием одного цветового тона. Акцент в "Картине Великой китайской стены в горах Яньшань" сделан на изображении гор, где уникальное очарование цвета туши позволяет Чжан Дину изобразить величественную и продолжительную цепь гор Яньшань. Через черный цвет, достигаемый методом цунь (техника текстурирования), он изображает изменения в скальных породах, придавая им более суровый и древний вид. Великая Китайская стена на горах Яньшань сама по себе является символом защиты от внешних врагов, и в изображении Великой Стены Чжан Дин использует простые цвета, не делая излишних художественных пояснений. Однако это создает контраст со скальными породами, выделенными после текстурирования, образуя яркое сопоставление, которое выделяет свет и тень, четко определяя слои. Именно такая обработка единственного цветового тона разными методами придает изображаемым пейзажам особенную выразительность, хорошо интерпретируя характерные черты языка цвета туши, выражающие силу и величие.

"Картина Великой Китайской стены" является одним из представительных произведений позднего периода творчества Чжан Дина, представляя в своем исполнении сочетание техники се-и стиля гунби с инновационным духом монументальной живописи на волокне, успешно объединяя художественную концепцию Чжан Дина с новаторским духом монументальной живописи на волокне, продолжая стилевые особенности его пейзажей. Великая Китайская стена, избранная главной темой, представлена с рядом выразительных визуальных особенностей. Художник детально прорабатывает отдельные проходы — Цзююнгуань, Няньзыгуань, — раскрывая величественный характер стены, протянувшейся с востока на запад на тысячи ли. Движение через горные хребты Яньшань, Тайхан и Цилинь передаёт органичное единство рукотворного сооружения с природным рельефом, а сменяющиеся пейзажи четырёх сезонов

обогащают восприятие, сообщая ему динамику и разнообразие. В деталях Чжан Дин оживляет и кирпичную фактуру стены, и окружающую её природу. Композиционно избран формат величественного длинного свитка — минималистичный по средствам, но способный передать ощущение бескрайности. За визуальным рядом стоит и более глубокий пласт: произведение символически воплощает несгибаемый дух народа и одновременно насыщено историко-культурным контекстом своей эпохи.

Оба произведения — свидетельство того, как единство формы и содержания может быть достигнуто при обращении к текстуре воды и туши, характерной для живописи се-и. Сам Чжан Дин формулировал свой принцип так: «Выбор способа выражения в соответствии со своими особенностями и стремлениями — подходящее сочетание темы и моделирования, композиции и других факторов — полностью раскрывает преимущества и позволяет избежать недостатков. Это лучший и наиболее мудрый выбор наследования и заимствования на основе собственных условий. С самого начала современное монументальное живописное творчество не шло по пути ошибок, не попадало в «ловушку» ограничений техник и производства, что также является одной из причин его успешного развития"[78]. Именно на основе такой художественной концепции художник, используя материалы, такие как керамика и волокно, завершил эти два монументальных произведения на основе обращения к стилю живописи стиля се-и. Такая художественная практика не только обогащает выразительные средства монументальной живописи, но и предоставляет зрителям уникальный эстетический опыт.

Когда 19 апреля 1990 года состоялось открытие нового здания китайского посольства в Коломбо, представленные там произведения Шан Либина (尚立滨) произвели заметное впечатление на присутствующих. Ещё в 1980-е годы этот

[78] Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-стенописи [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997.- С.3. 张仃．中国现代美术壁画全集 [M]. 辽宁美术出版社，1997 年，第 3 页。

художник разработал не имевшую прецедентов технику: природные чёрно-белые текстуры сланца он превращал в основу для монументальных пейзажей, перенося на каменную поверхность приёмы живописи се-и (写意). Необузданные линии камня вступали в диалог с клубящимися образами облаков и воды, рождая у зрителя впечатление, которое было признано воплощением подлинно китайского художественного духа. Работа «Природное совершенство» (自然天成) (илл. 88), составленная из 270 фрагментов мрамора, особенно показательна: естественный рисунок и цвет камня складываются в нечто, напоминающее пейзажный свиток, — однако созданный не кистью, а самой природой в содружестве с авторским замыслом. В этом произведении Шан Либин продемонстрировал умение транспонировать эстетику се-и в принципиально иной материал, сохранив при этом её образную суть. Его подход, не имеющий аналогов в мировой практике, стал заметной инновацией в китайском монументальном искусстве последних десятилетий. В процессе создания работы Шан Либин подчеркивал, что "в некотором смысле создание мраморной монументальной живописи сложнее, чем другие виды изобразительного искусства. В этом случае необходимо не только сохранить красоту естественного образования камня, но и достичь высочайшего мастерства. Мраморная монументальная живопись также обладает качествами естественной красоты и неповторимости, отсутствующими в других формах монументальной живописи"[79]. Искусственная обработка естественной текстуры мраморных плит позволяет создать картину, где элементы сочетаются непринужденно и легко, обеспечивая редкое визуальное впечатление. Эта оригинальная форма мраморной монументальной живописи была впервые представлена в посольстве Китая в Шри-Ланке и позже выставлялась в

[79] Ли Чжэн. Уникальная китайская монументальная живопись — монументальная живопись из мрамора Шан Либина [J]. Наблюдения за изобразительным искусством, 1996, (выпуск 7). 李政.一幅独特的中国纪念碑式绘画——尚立滨的大理石纪念碑式绘画艺术[J].美术观察,1996,(第 7 期)..

Югославии, Румынии и других странах, где каждый раз получала высокие оценки. Художественная практика Шан Либина не только способствовала популяризации китайской культуры, но и демонстрировала инновационный дух и международное влияние современного китайского искусства, открывая новые пути для развития современного монументального искусства.

Следует отметить, что в монументальной живописи нового периода также присутствуют произведения, которые в формальном отношении имитируют линейное моделирование изображений на кирпичах эпохи династии Хань(илл.89), и в моделировании фигур также следуют этой традиции, но при этом демонстрируют более тонкое внимание к деталям. Особенно в использовании линий, эти работы показывают больше плавности и мягкости, тем самым подчеркивая эмоциональные элементы изображения. "...используя линии, силуэты, объем, обобщение, преувеличенные характеристики образов для свободного моделирования, что позволяет художнику превзойти объект"[80]. В произведениях монументальной живописи нового периода также есть работы, которые в линейном моделировании отражают чувство «упорядоченности», характерное для декоративно-прикладного искусства.

В зале Вэньцзинь Национальной библиотеки Китая в Пекине экспонируется монументальное произведение художника Ли Хуацзи (李化吉) "Истоки и течение" (《源远流长》) (илл.19), демонстрирующее глубокое понимание и инновационное наследование искусства монументальной живописи эпохи династии Хань. В качестве основного материала художник выбрал фиолетовую глину, которую после обжига превращал в керамические плиты. Выбор фиолетовой глины как основного материала не только продолжает традицию ханьских погребальных росписей, но и позволяет достичь органичного единства формы и содержания. Ли Хуацзи прибегает к

[80] Ян Сюэцинь, Ань Ци. Обзор народного искусства [M]. Издательство Пекинского художественного и ремесленного искусства, 1994, страница 130. 杨学芹,安琪.民间美术概论[M].北京工艺美术出版社,1994.第 130 页.

линейным приёмам моделирования, родственным тем, что встречаются на кирпичных рельефах эпохи Хань: линией он выстраивает контуры человеческих фигур и древних тотемов, чередуя точки, прямые, кривые и спиралевидные штрихи так, что возникает и ритмический контраст плотности, и ощущение единого композиционного дыхания. Фон при этом членится на ряд правильных, лаконичных геометрических форм — их ясная структура оттеняет глубину и сдержанность фигуративных изображений, а чередование чёрных, белых и серых цветовых блоков обретает собственную ритмическую рифму. Совместная с У Цзожэнем (吴作人) работа «Шесть искусств» (《六艺》) (илл. 90) построена на тех же принципах: имитируя форму ханьских каменных рельефов, авторы средствами линейного моделирования представляют шесть основных умений чжоуской школы — этикет, музыку и танец, стрельбу из лука, управление колесницей, каллиграфию, арифметику. Визуальная сила этих образов неотделима от философского подтекста — за ними угадывается идея единства человека и мироздания.

«Музыка Чу» (《楚乐》) (илл. 12) Тан Сяохэ (唐小禾) погружает зрителя в эстетическую атмосферу царства Чу — этого «королевства романтизма». Фигуры решены силуэтно-контурным методом: персонажи и бронзовые колокола расположены асимметрично, горизонтальными ярусами, словно преодолевая границы времени и пространства. Тёмный фон усиливает пульсирующий ритм песен и танцев, которым пронизана вся сцена. Все перечисленные произведения свидетельствуют о том, как линейное моделирование, унаследованное от древней традиции, продолжает развиваться в современном монументальном искусстве, достигая зрелого единства формы и содержания.

Путь Сун Чанцина (宋长青) в искусство начался с детского увлечения рисованием. Публикация его работ в «Пекинской ежедневной газете» (《北京日报》) в 1973 году стала для подростка событием, след которого ощущался ещё

долго. Семья поддерживала это призвание; с ранних лет он учился в художественной школе, а в 1985-м поступил на факультет монументальной живописи Центральной академии изящных искусств — решение, задавшее вектор всей дальнейшей карьеры. Годы в Академии дали ему не только школу признанных мастеров, но и толчок к собственным стилистическим исканиям. Его творческая траектория в монументальной живописи выстраивается как последовательное восхождение: от академического фундамента — через глубокое погружение в народное искусство — к синтезу традиции и современных художественных тенденций.

Наставник Сун Чанцина, Сунь Цзинбо (孙景波), позднее вспоминал, как ещё в студенческие годы они вместе с однокурсниками выезжали в сельские районы Шаньси и Шэньси и как все были захвачены местным народным искусством — тем, что решительно не укладывалось в «классические и элегантные» рамки официальных учебников: преувеличенные, подчас комедийные формы, контрастные, бьющие в глаза цвета, заразительная радость создателей[81]. Эти художественные традиции, передававшиеся от поколения к поколению, не удостоенные внимания историков и не замеченные литераторами, между тем составляли и продолжают составлять живое достояние простого народа. В укладе аграрного общества мечты о счастье, удаче и достойной жизни обретали зримую форму в вырезках из бумаги, народных песнях вроде рисовых песен (稻歌) [82], ярмарочных представлениях — в том неиссякающем культурном потоке, в котором отпечатались коллективные надежды.

---

[81] Сунь Цзинбо. Элегантность для масс, массовость для элиты — мое видение «Китай входит в новую эпоху» Сонг Чанцин [J]. Исследования искусства, 2005(1):2. 孙景波.大雅通俗、大俗通雅——我看宋长青的《中国走进新时代》[J].美术研究, 2005(1):2.

[82] термин 'рисовые песни' (稻歌) существует в китайской культуре. Он относится к народным песням, связанным с сельскохозяйственной тематикой, особенно с процессом выращивания риса. В китайском искусстве и литературе этот мотив часто используется для передачи традиционного уклада жизни и труда крестьян.

Произведение «Китай вступает в новую эпоху» (中国走进新时代) (илл. 91) — выпускной проект Сун Чанцина в магистратуре. Замысел оформился в 1998 году, однако частичное завершение работы пришлось лишь на 2004-й. Картина запечатлела более 130 выдающихся современников — учёных, педагогов, трудовых героев, предпринимателей, спортивных чемпионов, кинозвёзд, — представляющих семьдесят две профессии и складывающихся в живую социальную панораму. При создании этих групповых портретов автор проявил исключительное внимание к каждой детали: чертам лица, выражению глаз, одежде, аксессуарам. Стилистически он ориентировался на традиционные китайские новогодние картины (няньхуа, 年画) с их насыщенной красочностью и подчёркнутой декоративностью, выполнив при этом произведение средствами масляной живописи — достаточно редкое сочетание в современном искусстве, обнаруживающее и уважение к народной традиции, и интерес к новым выразительным возможностям.

На работы Сун Чанцина сильно повлияло китайское народное искусство, новогодние картины(年画), вырезание из бумаги, теневой театр. Это придает его произведениям яркую национальную характеристику, делает их ближе к эстетическим предпочтениям обычных людей. Благодаря интересу к народному искусству, художник исследовал отношения между традицией и современностью, высоким искусством и современной культурой, пытаясь найти в произведении способ выражения, приемлемый как для широкой публики, так и для художников, что отражает его глубокое понимание и уважение к китайской традиционной культуре и народным обычаям. Затем автор перенес это произведение в формат новогодних открыток, с намерением внести искусство в жизнь обычных людей и реализовать социальную функцию искусства. Такой подход не только расширил пути распространения художественных работ, но и тесно связал творчество с жизнью общества, полностью отражая концепцию жизнь искусства для общества. Этот шаг

раздвинул привычные рамки бытования художественного произведения и вместе с тем прочнее связал творческий акт с повседневной жизнью — наглядное воплощение идеи о том, что искусство существует не в изоляции от общества, а внутри него.

Следующим шагом Сун Чанцин обратился к тибетской танка — традиционной форме, которую он стал объединять с современными дизайнерскими подходами в поисках нового выразительного языка. При этом сущностные элементы танка — буддийские сюжеты, изысканная орнаментика, характерный колорит и композиционные принципы — были сохранены, однако в это устоявшееся поле вошли современные темы и дизайнерская логика, обнажая способность художественной формы эволюционировать во времени. В работе «Великий лекарь, широкое согласие · Милосердие и спасение людей» (《大医广和·仁智济生》) (илл. 92) он перевёл в визуальный ряд темы китайской медицинской традиции и мировой медицины, соединив язык танка с приёмами современного дизайна. Если традиционно тематика танка замыкалась в буддийском круге, то Сун Чанцин вышел за эти пределы, удержав строгую геометрическую структуру и насыщенную палитру, но введя иностранных персонажей и актуальные сюжеты. Произведение обнаружило неожиданные возможности древней формы и вместе с тем предложило медицинской культуре визуальный язык, обогащающий её смысловое и общественное звучание.

В 2014 году керамическая роспись «Древние мелодии Восточного храма» (《东岳古韵》) (илл. 93) была отобрана для проекта оформления 6-й линии пекинского метро и вошла в экспозицию Двенадцатой национальной выставки произведений искусства. Сун Чанцин обратился к пекинскому культурному наследию — ярмарочным обрядам, акробатическим танцам, повозочным шествиям, — контрастно сопоставив их с мифологическими сценами суда Чжун Куэя[83] (钟馗) над нечестивцами. Техника исполнения — керамическая

[83] Чжун Куэя(钟馗) - Божество в китайской мифологии, специализирующееся на подавлении

роспись, однако пластика образов заимствована из традиционного китайского театра теней (皮影戏): плоские силуэты с чеканными контурами и резкой светотенью, образующие узнаваемую декоративную систему. Соединение ярмарочных обычаев со сценами наказания зла придаёт произведению двойной заряд: оно и демонстрирует богатство народной культуры, и транслирует ценности сегодняшнего общества, преломляя древние идеалы в современных координатах. Как публичный арт-объект на станции метро, «Древние мелодии Восточного храма» одновременно преображает городскую среду и выполняет просветительскую функцию — передаёт культурные смыслы тем, кто ежедневно проходит мимо.

Внедрение традиционного художественного языка в современную монументальную практику расширило выразительный арсенал этого вида искусства и вместе с тем открыло новые пути для его развития. Рассмотренные произведения свидетельствуют о том, насколько глубоко их авторы укоренены в национальной культуре — и насколько свободно они обращаются с наследием, превращая его в ресурс обновления. Путь китайской монументальной живописи от древних истоков к сегодняшнему дню убеждает: именно традиция остаётся тем источником, из которого питается подлинная художественная инновация.

домов и изгнании демонов.

2.2 Традиции и новаторство в материалах и техниках

Китай по праву считается одной из древнейших керамических держав мира; производство керамики достигло особого расцвета в период династий Мин и Цин. История керамики свидетельствует о её древности. Керамические материалы способны отвечать разнообразным требованиям монументальной живописи — как историческим, так и культурным. Китай известен во всём мире как древняя страна керамики, и на протяжении веков было создано много успешных примеров применения керамических материалов в общественных пространствах — например, "Стена Девяти Драконов" (九龙壁) (илл.94) в парке Бэйхай (北海公园) в Пекине, сделанная из 424 кусков семицветного глазурованного кирпича, изображающих девять драконов, извивающихся и плывущих среди волн и облаков. Несмотря на столетия, подвергаясь воздействию ветра и дождя, она остаётся яркой, как и в начале, словно уникальный монумент, возвышающийся в блестящей культуре китайской цивилизации. Традиционная китайская монументальная живопись часто представлена в форме керамической плитки. Керамическая плитка, обычно используемая в монументальной живописи в форме рельефа, проходит через процессы резьбы и обжига, обладает высокой пластичностью, придавая произведениям монументальной живописи не только выразительность рисунка, но и объёмность и массивность скульптуры.

С развитием технологии производства керамики знания в сфере «керамического декора» также непрерывно улучшаются. С момента основания Китайской Народной Республики, популяризация и развитие науки и технологий привели к появлению новых декоративных материалов для керамики. Современные художники монументальной живописи также в своих работах раскрыли богатое визуальное очарование и особый культурный дух керамических материалов. "В 1979 году, Арт-керамическая фабрика Цзычжоу

(中国磁州窑艺术陶瓷厂) совместно с коллегами из Центральной академии прикладного искусства (中央工艺美术学院) исследовали традиционные декоративные методы Цзычжоу и применение высокотемпературной цветной глазури, успешно создав первую в Китае крупномасштабную монументальную картину из высокотемпературной цветной глазурованной керамики -- 'Весна науки' (《科学的春天》) (илл.7), установленную в зале ожидания Международного аэропорта столицы, что привлекло внимание и получило похвалу от художественного и архитектурного сообщества как внутри страны, так и за рубежом"[84]. "Весна науки" была создана по заказу в определенный исторический период, когда Китай только начинал период Реформ и Открытости, наполненный надеждами и ожиданиями относительно науки и будущего. Сяо Хуэсян (肖惠祥) выбрал очень современную тему, сочетая романтизированное изображение науки с абстрактным искусством, используя обработку "хаоса" и изображения летающих людей на небе, чтобы показать стремление человечества к исследованию неизвестных миров и к мечтам о будущем. Замысел работы оказался на удивление провидческим — он предвосхитил стремление человечества к исследованию космоса и поиску иных форм жизни, темы, которые в 1979 году ещё не приобрели той остроты, какую получили впоследствии. Как отмечают специалисты, «глазурь стала одним из наиболее часто используемых материалов для монументальной керамической живописи после Реформ и Открытости; она наносится с использованием высокотемпературных цветных глазурей и обжигается при 1200–1300 °C» [85], предлагая самое богатое разнообразие цветовых превращений среди всех керамических покрытий. Успех «Весны науки» обнаружил масштаб

[84] Дай Юэсянь, Ли Вушен. Высокотемпературная цветная глазурь в монументальной живописи [J]. Китайская керамика, 1985, (выпуск 2). 戴月仙,李武生.高温花釉纪念碑式绘画[J].中国陶瓷,1985,(第 2 期).

[85] Ли Линь, Лун Ци. Обзор видов и инноваций в керамической монументальной живописи [J]. Керамика, 2011, 000(017). - С. 33-34. 李琳, 龙琦. 浅谈陶瓷纪念碑式绘画的种类与创新[J].陶瓷, 2011, 000(017):P.33-34.

возможностей, заложенных в керамическом искусстве. Примечательно, что Сяо Хуэсян прежде не работала с керамикой, — однако именно глубина художественного понимания и неуклонный поиск сути искусства позволили ей уверенно освоить этот незнакомый материал. Её работа "Весна науки" отражает размышления о будущем, науке и судьбе человечества, показывая, что суть художественного творчества заключается в выражении глубоких мыслей и чувств, а не просто в зависимости от конкретных материалов или технологий.

Чжу Данянь (祝大年) признан пионером современной китайской живописи гунби в ярких цветах, современной монументальной живописи и современного керамического искусства. "Песня леса" (《森林之歌》) (илл.8) в качестве монументальной керамической живописи является представительным творением Чжу Даняня, созданным в 1979 году для украшения зала ожидания Международного аэропорта столицы. Это произведение, составленное из более чем 3000 керамических плиток размером 6x6 дюймов, было в то время самым большим керамическим монументальным произведением в Китае. "На самом деле, это преобразование оригинальной живописи гунби в ярких цветах 'Песня леса' в керамический материал, когда в процессе творчества вся монументальная живопись выполнена с использованием техники надглазурной росписи. Она продолжает традиционный стиль Чжу Даняня в живописи гунби, сочетая линейную технику рисования, стилизацию, паттернизацию из живописи гунби и техники западной классической живописи, такие как светотень и сознание контраста, с плавными и тонкими линиями, цветами яркими, изысканными и насыщенными, но в то же время общая картина очень ясная и прозрачная, с насыщенной лиричностью и экзотическим настроением"[86]. Содержание картины представлено в форме горизонтальной длинной композиции, показывающей природный вид джунглей Сишуанбанна с

[86] Вэй Лай. Анализ формального языка в произведениях живописи Чжу Даняня [D]. Внутренний Монголия Нормальный Университет, 2022.- С. 35. 魏来. 祝大年绘画作品中的形式语言探析[D].内蒙古师范大学, 2022. P 35.

растущими там гигантскими баньянами. В центре композиции изображена маленькая лодка и четыре фигуры в красном одеянии народа Дай, формирующие визуальный центр всей картины, где молодой человек играет на флейте, а пожилой мужчина курит трубку и наслаждается пейзажем, создавая атмосферу взаимопонимания и близости. Чжу Данянь через тщательную композицию и использование цвета направляет взгляд зрителя, формируя чёткий порядок наблюдения. Картина разделена на три части: левая сторона детально изображает баньяны, олицетворяющие живительные силы природы, соединяющиеся с центральной частью; центральная часть является кульминацией картины, где под солнечным светом лес из баньянов оживлён и динамичен, стволы деревьев просты и упорядочены, отражая порядок и уровни темы; верхние ветви с жёлто-зелёными цветами усиливают логику и связность картины, направляя взгляд к центру. В целом, "Песня леса" с её впечатляющими размерами 20 метров в длину и 3,4 метра в высоту и богатыми визуальными уровнями живописно выражает природный облик первозданных лесов и изобилие жизни.

Применение традиционных керамических материалов в создании монументальной живописи представляет собой важный этап в инновациях монументальной живописи нового Китая. "От монументальной живописи в аэропорту столицы до сегодняшних работ в крупных городах страны, гостиницах и общественных зданиях, где почти половина из них выполнена в технике керамической монументальной живописи." [87] Соединяя традиционные керамические материалы с различными художественными стилями, мастера монументальной живописи разработали совершенно новый способ художественного выражения, который не только отражает суть китайского традиционного искусства, но и демонстрирует дух современных инноваций.

[87] Чжан Шичун. Размышления о создании монументальной живописи [J]. Исследования искусства, 1987, (выпуск 2). 张世椿.纪念碑式绘画创作随想[J].美术研究,1987,(第 2 期)..

Лаковая живопись также является традиционным искусством Китая, которое постепенно созревало начиная с периода Сражающихся царств(战国). Мастера каждой эпохи создавали уникальные художественные шедевры в этой области. Например, разноцветный лаковый гроб, обнаруженный в Мавангдуе(马王堆) в Чанше, Хунань, является классическим примером живописи династии Хань и демонстрирует богатое содержание и глубокую историю искусства лаковой живописи. В настоящее время художник монументальной живописи Чжан Шиян (张世彦) унаследовал художественную концепцию таких профессоров, как Чжан Гуаньюй (张光宇), Чжан Дин (张仃), подняв лаковую живопись на новую художественную высоту, придав ей глубокий культурный смысл и эстетическую ценность. Технология лаковых монументальных произведений Чжан Шияна основана на смешении лака с красочными порошками и привлечении разнообразных вспомогательных материалов. Как указывается в специальной литературе, «лаковая монументальная живопись выполняется главным образом с использованием смешанного лака с красочным порошком; помимо лака, применяются также фольга из золота, серебра, алюминия, ракушки, скорлупа яиц и так далее.»[88]. Именно эта палитра вспомогательных средств сообщает лаковой живописи то фактурное и колористическое богатство, которое недостижимо при работе одним лишь лаком: возникают подвижные цветовые переходы, поверхность обретает глубину, визуальное воздействие заметно усиливается. Чжан Шияну удалось соединить специфическую текстуру лака с монументальной масштабностью настенной росписи, выработав художественную форму, способную нести крупные темы и одновременно свидетельствовать о зрелом владении традиционным лаковым ремеслом, переосмысленным в современном ключе.

[88] Шан Либин. Яркая монументальная живопись [J]. Творчество в архитектуре, 2007, (выпуск 4), - С.136-139.尚立滨.异彩纷呈的纪念碑式绘画艺术[J].建筑创作,2007,(第 4 期),136-139 页.

"Чистые воды реки Ли" (《漓水清湛》) (илл.51) является одним из представительных произведений Чжан Шияна (张世彦), созданным в 1984 году. Лицзян (漓江) — знаменитая живописная зона в Гуйлине, известная своими живописными горными и водными пейзажами. Чжан Шиян выбрал Лицзян в качестве темы именно для демонстрации уникального очарования китайской горной живописи. Произведение сосредотачивается на ясной и изумрудно-зеленой воде Лицзян, с зелеными горами по обе стороны реки. Так, краски создают поэтический и живописный горный пейзаж. Сочетание текстурного ощущения и цветового восприятия лаковой живописи с торжественной атмосферой монументальной живописи образует совершенно новую художественную форму. Горы, деревья, персонажи и другие элементы в работе исполнены с использованием традиционных техник лаковой живописи, обладая сильным ощущением объема и текстуры. Цвета произведения яркие и свежие, с богатыми оттенками, передающие ощущение свежести и ясности.

Другое произведение "Встреча Ли Бая и Ду Фу" (《李杜初会图》) (илл.95) демонстрирует живую и тонкую арт-сцену, сочетая традиционное лаковое искусство с современными технологиями. Фон произведения выполнен с использованием золотой фольги, классической техники восточного искусства, которая не только придает произведению блеск и богатство, но и создает уникальный текстурный эффект за счет естественного соединения листов золотой фольги, обогащая картину разнообразием визуальных слоев. Инкрустация скорлупой яиц придаёт лицам и фигурам персонажей почти осязаемую жизненность. Колорит подчёркнуто насыщенный: яркие цвета одежды воссоздают атмосферу великосветских собраний танской эпохи с их пристрастием к роскоши. Персонажи размещены по полю картины достаточно равномерно, и тем не менее характер их взаимодействия — жесты, повороты, направления взглядов — рождает ощущение живой, шумной встречи. Сюжетом служит первое свидание двух великих поэтов, Ли Бая (李白) и Ду Фу (杜甫), —

тема, густо насыщенная литературными и культурными обертонами:зритель становится свидетелем того праздничного литературного общения, которым прославилась танская эпоха. Чжан Шиян при этом не замкнулся в каноне лакового ремесла — распыление сухого лака, формирование рисунка посредством фольги привнесли в традиционную технику непривычное дыхание. Произведение перебрасывает эмоциональную арку через столетия: сегодняшний зритель способен пережить тот далёкий историко-культурный момент с неожиданной непосредственностью. «Встреча Ли Бая и Ду Фу» в этом смысле убедительно обнаруживает, на что способна лаковая монументальная живопись, когда она открыта полноценной модернизации.

Тан Сяохэ (唐小禾) и Чэн Ли (程犁) на протяжении многих лет целенаправленно исследовали, как пластический язык монументальной росписи соотносится с принимающим её архитектурным пространством. В 1987 году для музея Цзинчжоу (荆州博物馆) ими была выполнена крупноформатная лаковая композиция «Феникс из огня» (《火中凤凰》) (илл. 63). Чэн Ли в статье «Размышления о монументальной живописи и окружающей среде» (《纪念碑式绘画与环境的思考》) определила задачу следующим образом: опираясь на дух чуской культуры, создать атмосферу с явственными чертами искусства Чу и навести мост между повседневной реальностью зрителя и историко-культурным опытом, одновременно переосмыслив внутреннее пространство здания. Феникс, восстающий из пламени, воплощает и чуское поклонение этой мифической птице, и универсальную символику возрождения — стремление к счастью и готовность к самопожертвованию[89]. Художники избрали исконно китайские материалы — натуральный лак и технологию полировки лаковой поверхности: полированный чёрный лак обретает драгоценный, почти ювелирный блеск, а глубина его цветовой гаммы оказалась

[89] Синь Синь. Язык искусства в монументальной живописи Тан Сяохэ и Чэн Ли [J]. Море искусства, 2013(11):1. 辛鑫.唐小禾、程犁纪念碑式绘画作品的艺术语言[J].艺海, 2013(11):1.

как нельзя более созвучна теме огненного перерождения. Владение традиционным материалом и умение наполнить его новым содержанием — качество, которое оба автора проявили здесь с особой убедительностью.

Эволюция традиционных материалов в практике монументальной живописи отражает более широкий процесс — переход от ремесленного подхода к живописному профессионализму. Художники сохранили характерные особенности керамики и лакового искусства — золотую фольгу, скорлупу яиц, высокотемпературные цветные глазури, — но интегрировали их в живописную ткань произведений, добиваясь более тонких визуальных эффектов и расширенной выразительности.

Материалы 2-й главы позволяют сделать следующие выводы:

Глава посвящена анализу национального своеобразия китайской монументальной живописи в трёх измерениях: историческое наследие, культурная трансляция, художественное новаторство. Рассмотрение преемственности живописных концепций, заимствования традиционных стилей и обновления материальной базы подводит к ряду существенных заключений.

После основания Нового Китая монументальная живопись, маргинализированная в период Мин и Цин, пережила возрождение и обрела новое звучание. Художники не просто унаследовали декоративную традицию — они соединили её с современной эстетикой, создав произведения, в которых классические предпочтения сосуществуют с актуальными художественными решениями. Сам процесс работы обнаруживает и глубокое погружение в традиционную культуру, и деятельное освоение современных выразительных средств.

Адаптация традиционных художественных стилей — в частности, техник живописи и линейного моделирования «портретных кирпичей» эпохи Хань — оказалась одним из ключевых направлений новаторства. Слияние классических элементов с современной монументальной росписью породило произведения,

обладающие и притягательностью традиции, и соответствием сегодняшней эстетике, — тем самым расширив выразительные средства этого вида искусства и открыв новые каналы для передачи и развития национального искусства.

Обновление материальной базы — ещё одна показательная тенденция. Наряду с сохранением керамики и лаковой живописи художники привлекают современные технологии и новые материалы, повышая выразительность и визуальную силу монументальных произведений. В этом обнаруживается и уважение к ремесленному наследию, и модернизационный импульс.

В целом вторая глава показывает, каким образом — через творческий поиск и эксперимент художников, опирающихся на традицию, — китайская монументальная живопись совершила переход к современному этапу. На всех уровнях — концептуальном, стилистическом, материальном — она сохраняет национальную самобытность и одновременно отвечает духу времени. Рассмотренные произведения убеждают: своеобразие китайской монументальной живописи восходит к глубокой истории культуры Китая, монументальная живопись в своем развитии приобретает новые черты в контексте современного общества.

Глава 3 Монументальная живопись Китая 1978–2025 гг.: отражение международных тенденций

3.1. «Движение новой волны искусства-85» и новые идеи

В 1980-е годы Китай пережил глубокие изменения. Это было не только большое преобразование в политике и экономике, но и комплексное обновление в области культуры и искусства. В этот особенный исторический период, с обновлением социальных идей и расширением культурных перспектив, люди начали больше ценить индивидуальность и инновации, веря, что только в открытом и демократическом социальном контексте искусство может действительно процветать и быть многообразным. Эта тенденция получила широкий отклик в художественном мире. "Только демократическое искусство, отражающее волю, желания и эмоции народа, может быть живым, и разнообразие цветов, множество мнений требуют демократии в политике в качестве предпосылки"[90]. С созывом третьего пленума ЦК КПК одиннадцатого созыва (十一届三中全会)[91], культурный горизонт Китая быстро расширился. Большое количество западной философии и искусства было привнесено в Китай, например, Шопенгауэр (*Arthur Schopenhauer*), Ницше (Friedrich Nietzsche), Сартр (Jean-Paul Sartre),Камю (Albert Camus) и Элиот (Thomas Stearns Eliot) и другие, перевод и публикация теоретических работ многих современных западных философов, психологов, литературоведов, знатоков эстетики и демонстрация различных форм искусства, эти западные идеи и формы искусства не только бросили вызов традиционным взглядам людей, но и

[90] Шя Шуочи. Создание прекрасных картин для великого перехода — обзор эскизов для 30-летия художественной выставки шести провинций и одного города Восточного Китая [J]. Журнал изобразительного искусства, 1979, (выпуск 1). 夏硕琦.为伟大的转变创作美好的图画——华东六省一市三十周年美展草图观摩会代表座谈三中全会公报[J].美术杂志,1979,(第 1 期).

[91] Третий пленум ЦК КПК одиннадцатого созыва (十一届三中全会): с 18 по 22 декабря 1978 года третий пленум Центрального Комитета Коммунистической партии Китая одиннадцатого созыва прошёл в Пекине.

оказали глубокое воздействие на традиционные художественные модели. Этот «культурный шок» стал определяющим контекстом для китайского искусства 1980-х годов, побуждая к переосмыслению традиционных художественных ценностей. Таким образом, началась художественная трансформация в начале 1980-х в рамках глубокого движения за свободу мысли. "К середине и концу 1980-х годов формы нового модернистского искусства достигли расцвета, создав неудержимую тенденцию и быстро охватив всю художественную среду Китая. Исторически это названо 'Движением новой волны искусства 85', что утвердило его символическое историческое положение в истории современного искусства" [92] . Движение новой волны «искусства 85» отличалось ярко выраженной антитрадиционной художественной направленностью и противостоянием стилизации искусства. Здесь под "стилизацией искусства" понимается художественное творчество до 1985 года, чрезмерное акцентирование на эстетике, форме и декоративности, что приводило к появлению стереотипных и повторяющихся образов и тем в искусстве. В то время как «новая волна» стремилась к освобождению человеческой натуры и выражению индивидуальности на основе принятия западных художественных идей, избавляясь от политических и социальных ограничений, обращаясь к критическому осмыслению реальности, проводя мощную атаку на политизацию искусства после основания государства, выступая за новые художественные идеи и формы.

Модернизм как важное течение в области живописи Китая XX века, с момента своего появления в начале века, имел четкие художественные установки и особенности. Это направление включало в себя как художников, сосредоточенных на пейзаже, таких как Лю Хайсу (刘海粟) и Лин Фэньмин (林

[92] Лай Лун, Коу Янь. Анализ влияния "Нового течения 85-го" на концепции живописи в современном китайском лаковом искусстве [J]. Народное искусство: академическое издание, 2011(9):2. 赖龙,寇焱.浅析"八五新潮美术运动"在绘画观念上对中国现代漆画的影响[J].大众文艺：学术版, 2011(9):2.

风眠), которые уделяли большое внимание выражению цвета и внешнего света, так и группы, представленные художественными объединениями, такими как Джуэланьше (决澜社) и "Китайская ассоциация независимой живописи" (中国独立绘画美术协会), которые подверглись влиянию западного модернизма в живописи. По историческим причинам, "после 1949 года в Китае основным критерием в литературе и искусстве был реализм, и все направления западного модернизма от импрессионизма до сюрреализма были отнесены к формализму, критикуемому как 'декадентское искусство упадочного буржуазного класса'"[93]. В новую эпоху разнообразие художественного творчества и активность исследований в области теории искусства значительно усилились, что привело к разрушению традиционных рамок художественного творчества и теории и заложило основу для создания более динамичной системы художественного творчества и теории. Методы творчества, основанные на использовании традиционных живописных инструментов и материалов, а также на представлении объектов в фиксированном времени и пространстве, уже не являются единственным выбором. "Для нового веяния в искусстве есть две задачи: как стремление к просвещению мысли, так и решение проблем формального языка" [94] . Художники нового поколения обратились к разнородным инструментам, материалам и техникам; их произведения нередко размывают привычные координаты времени и пространства, прибегая к абстрактным приёмам, которые побуждают зрителя не столько созерцать, сколько домысливать. По сравнению с прямым изображением такой способ высказывания обнаруживает иную содержательную глубину. В работах молодых авторов из разных стран угадывается и многообразие национальных традиций, и их преломление сквозь призму западной культуры — сочетание, в

[93] Ван Ци. Искусство формализма современной буржуазии [J]. Исследования искусства, 1958, (выпуск 1). 王琦.现代资产阶级的形式主义艺术[J].美术研究,1958,(第 1 期).

[94] Ян Вэй. Краткий анализ экспрессионистской живописи — влияние экспрессионизма на китайскую живопись [J]. Великий обзор искусства, 2016(5):2. 杨威. 浅谈表现主义绘画——表现主义对中国绘画的影响[J]. 美术大观 5(2016):2.

котором современные художественные идеи соседствуют с острым чувством актуальности.

Как справедливо отмечается в литературе, «исторический путь нового веяния в искусстве концентрируется в процессе "подражания" западному модернизму, то есть в процессе культурного выбора»[95]. Вместе с тем за этим «подражанием» стоит нечто более сложное — деятельный отклик на постмодернистские импульсы, проявляющийся прежде всего в неоднозначном, рефлексивном отношении к собственному культурному наследию. Движение стремилось выйти за пределы бинарных оппозиций — «современное versus традиционное», «Запад versus Восток» — и нащупать иные формы художественной идентичности через переосмысление и реинтеграцию элементов классической культуры. Авангардисты «Нового веяния 85» наследовали традицию, одновременно испытывая на прочность границы искусства, — черта, родственная ключевым установкам постмодернизма: многоголосию, критической рефлексии, ревизии исторических нарративов. Их практика свидетельствует о целенаправленном конструировании художественного контекста, который укоренён в национальной традиции и вместе с тем открыт для глобального культурного диалога[96].

[95] Лей Рань. Эстетическое сознание и культурный выбор художественного движения "Новая волна 85-го" [D]. Северо-Восточный педагогический университет, 2003. стр.3.雷然. 八五新潮美术审美意识形态与文化选择[D].东北师范大学,2003. P 3.

[96] Данный фрагмент был опубликован ранее в работе автора: Тан И. Развитие монументальной живописи в ходе интеграции культуры эпохи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2021. № 4-1. С. 162–166.

3.2. «Приметы» экспрессионизма в современной китайской монументальной живописи

В русле «Нового веяния 85» культурный выбор и способы художественного высказывания обнаружили заметную автономность: множество направлений и течений существовали параллельно, сталкивались и взаимно обогащались. Характерной приметой этого подъёма стала коллективная выставочная форма — по всей стране одна за другой открывались экспозиции, выполнявшие двойную функцию: площадки для показа работ и пространства для живой полемики. Именно эти выставки позволяют сегодня судить о том, насколько разнообразным и содержательно насыщенным оказалось модернистское искусство того периода. Фактически, модернистское искусство по своей сути обращено к поиску и обновлению способов восприятия и отражения действительности. Этот дух эксперимента и инноваций побудил множество художников двигаться вперед, исследуя новые художественные области. В этом исследовании многие современные художественные элементы были включены в процесс создания произведений монументальной живописи, где использование экспрессионистских, абстрактных и сюрреалистических методов в монументальной живописи стало новым явлением.

В современном искусстве публика глубоко ощутила привлекательность художественного языка искусства модернизма. Центральная ценность этого искусства заключается в его чистом художественном языке, который отказывается от описательности, сюжетности и драматизма, вместо этого сосредотачиваясь на сущностном выражении искусства. Искусство модернизма является радикальным нововведением в истории мирового искусства, оно бросает вызов традиционным концепциям творчества и методам выражения, даже применяя некоторые разрушительные методы для обновления визуального и эстетического опыта. Взгляды Кандинского предоставляют нам

перспективу для понимания ключевых ценностей модернистского искусства. Он утверждал, что "живопись не должна изображать исходное состояние природы, а должна выражать душу и дух. Когда символы обретают новое «звучание» в музыке творчества, тогда рождается современное искусство. Хотя рассуждения Кандинского в основном адресованы современной живописи, его мнения также имеют большое значение для современной монументальной живописи, испытавшей глубокое влияние современного искусства."[97] Монументальная живопись модернизма уже не просто декоративна, а подчеркивает интеграцию с окружающей средой и непосредственность художественного языка, стремясь сформировать атмосферу пространства через монументальную живопись. Например, когда художники занимаются созданием абстрактного искусства, они больше не ограничиваются поверхностными формами, а погружаются в более богатый духовный мир в поисках вдохновения. Этот метод творчества идеально воплощен в монументальной живописи, когда монументальная живопись модернизма становится не просто украшением, а частью пространства, вступая в глубокий эмоциональный диалог со зрителем. Художники и зрители больше не просто размышляют об искусстве, а погружаются в созданный им виртуальный мир, испытывая и ощущая его глубину.

"‘Экспрессионизм’ как течение в живописи с начала XX века до наших дней претерпел множество обновлений и трансформаций. Реакция китайских художников на это направление вышла за рамки простого заимствования, превратившись во внутреннюю потребность духа. Теперь художники преодолели множество трудностей как в технике и моделировании, так и в культурном содержании, достигнув уровня, который можно понять, но не передать словами"[98]. С 1990-х годов Цзя Дифэй (贾涤非) как один из

[97] Сяо Вэй. Применение техник сюрреализма в современной китайской монументальной живописи [D]. Центральная академия изящных искусств, 2009.- С. 10.肖伟.论超现实主义绘画手法在中国当代纪念碑式绘画中的运用[D].中央美术学院,2009.第 10 页.

[98] Фань Диань. Поза жизни — новое представление в живописи Цзя Дифэй [J]. Современная живопись, 2012 (2), стр.44-49. 范迪安. 生命的姿态——贾涤非绘画新呈现[J]. 当代油画,

выдающихся представителей китайской экспрессионистской живописи, участвовал во множестве монументальных живописных проектов на темы гуманитарных и исторических тем в Китае. Понятие "экспрессионизм" за последние сорок лет не только отражает осознание и обобщение людьми очевидной формальности в работах Цзя Дифэя, но и соответствует практике и теоретическим исследованиям в области экспрессионистской живописи, которые вновь возникли в Китае с 1980-х годов. Это состояние устремленности к новому отличается от исследований китайской живописи во время "движения за западную живопись" в начале XX века, частично, потому что немецкая экспрессионистская живопись была представлена в рамках культурного обмена через официальные выставки, проведенные в Китае в конце 1970-х - начале 1980-х. "С точки зрения немецких ученых, Пауль Фогт (保罗·福格特) во введении к каталогу выставки ‘Экспрессионистская живопись Федеративной Республики Германии’, организованной в апреле 1982 года в Дворце национальной культуры в Пекине, отметил, что развитие немецкой экспрессионистской живописи пронизано фундаментальной проблемой диалектики между ‘Диалектическое отношение между стремлением к определённой форме и усилием по выражению.’"[99]. Через эти основные обмены некоторые художники нашли вдохновение и мотивацию для протеста против традиционных художественных форм и стремления к современным живописным идеям.

В начале 1990-х годов музей города Цзилинь (吉林市) организовал выставку под названием "Историческая выставка города Цзилинь" (吉林市历史陈列展) с целью восполнить пробелы в городской исторической экспозиции. В этом контексте тематическая монументальная живопись стала одним из

2012 (2): 44-49 页.

[99] Тянь Шубо. Судьба, художественная ситуация и скрытая и явная идентичность времени — анализ изображений монументальной живописи Цзя Дифэй "Вечные потоки Сунцзян" [J]. Образование в области искусства, 2021,(выпуск 3). 田书博.命运、艺术情境及时代身份的潜在与显现——贾涤非纪念碑式绘画《松江万古流》图像考[J].艺术教育,2021,(第 3 期).

популярных способов представления публичного искусства того времени. В этот период Цзя Дифэй (贾涤非), благодаря его эмоциональному и выразительному художественному выражению, стал одним из пионеров исследования этой формы искусства, естественным образом участвуя в создании произведения "Вечный поток реки Сунцзян" (松江万古流). Художественная практика Цзя Дифэя не только демонстрирует его личный поиск в искусстве, но также отражает общественное стремление к индивидуальности и самовыражению художника в то время. Эта монументальная живопись, созданная Цзя Дифэем совместно с двумя другими художниками, была начата в марте 1991 года и была завершена к маю, сопровождая "Историческую выставку города Цзилинь" для публичного показа. Произведение подчеркивает важную роль монументальной живописи как публичного искусства в истории города и культурной памяти. К сожалению, в 1994 году из-за пожара "Вечный поток реки Сунцзян" был поврежден. В 2010 году, с постройкой нового здания музея города Цзилинь (吉林市博物馆), Цзя Дифэй снова был приглашен как автор для новой темы в монументальной живописи. В 2012 году, при помощи нескольких преподавателей художественного факультета Северо-Восточного университета (北华大学), включая Линь Зэнвэя (林增伟), Ма Цзяня (马建) и Цзэн Чжаоянь (曾昭媛), он потратил почти год на создание новой версии произведения монументальной живописи. Эта новая работа была представлена публике на церемонии открытия нового здания 2 августа 2013 года. Произведение имеет высоту 3.6 метра и длину 22 метра, что на 5 метров длиннее предыдущей работы, и было изменено с криволинейного на плоскостное исполнение.

Название новой монументальной работы "Вечный поток реки Сунцзян" (松江万古流)(илл.97) не только относится к знаковому природному ландшафту реки Сунхуа (松花江), но и намекает на долгую историю и цивилизацию региона Цзилинь (吉林). Это название глубоко символично: монументальная

живопись стремится показать динамичную историю цивилизации региона Цзилинь, а также историю сосуществования человека с природными водоёмами.

Монументальная живопись выполнена акриловыми красками, и с помощью круговой кривизны и горизонтальной композиции представляет важные сцены из истории местности Цзилинь, используя мотив реки Сунхуа как проводник через всё повествование и демонстрируя линейную последовательность истории. Такое композиционное построение обеспечивает зрителю визуально плотный опыт и одновременно раскрывает авторский художественный язык — тот индивидуальный способ, которым Цзя Дифэй работает с масштабной исторической тематикой. Через выстраивание визуального порядка он преобразует пёструю ткань исторического пейзажа в плавно текущую повествовательную линию. Многоточечная перспектива, нетипичная для монументальной живописи, придаёт произведению дополнительное измерение глубины, высвобождая взгляд из плена одной точки зрения, — однако в ограниченном пространстве стены управление повествовательным темпом оборачивается нетривиальной задачей.

Ранние масляные работы Цзя Дифэя (贾涤非) строились на открытом столкновении холодного и тёплого колорита; здесь же принята иная стратегия — глубокий, ровный охристый тон, работающий как «исторический фильтр»: он визуально сводит воедино сцены из разных эпох и пространств, не стирая при этом ни иерархии планов, ни ощутимой перспективной связи между ними.

Приоритет формальной концепции — убеждение, высказанное Цзя Дифэем ещё в годы учёбы и с тех пор неуклонно развиваемое. Первая версия росписи продемонстрировала возможность соединить эмоциональную экспрессию с глубиной тематического замысла — для самого художника это был принципиальный рубеж. Во второй версии шестьдесят пять персонажей, представленных в разных жизненных состояниях и эстетических регистрах,

развёртывают панораму стилистических сдвигов китайской цивилизации от древности до Мин и Цин. Чередование подвижных и статичных сцен рождает ритмическую выразительность; особой витальной энергией наполнены эпизоды первобытной деятельности и производственного труда феодальной эпохи. Динамика фигур и пластика форм — в первую очередь тех, что несут в себе ощущение жизненной силы, — служат Цзя Дифэю главным проводником внутреннего эмоционального содержания. Перед нами не только эстетическое странствие по историческим эпохам, но и исследование пределов выразительности и эмоционального напряжения. Работая с «выразительным» языком, он неизменно смотрит на действительность глазами рисовальщика, сплавляя западные живописные приёмы с местным опытом, обращаясь к условиям городской жизни, к соотношению духовных и материальных запросов. Важнее всего, пожалуй, то, что его первичное внимание всегда направлено на местную культуру — как на обыденную и вместе с тем неисчерпаемую тему, в которой он обнаруживает перемены внешнего мира и их отголоски в психологическом состоянии самого человека. Отдельного внимания заслуживает эстетическая интерпретация «движения» в росписи — особенно в частях, посвящённых человеческой деятельности в древности и кораблестроению эпохи Мин-Цин. Эти два сегмента превращаются в кульминационные сцены произведения: тщательно выстроенное эмоциональное напряжение и язык форм прочерчивают эволюцию цивилизации и величие более чем шестивековой судостроительной традиции региона Цзилинь. Сцена строительства кораблей передаёт не просто живую картину труда, но — через впечатляющее конструктивное решение — масштаб и значимость самой истории.

Хотя художественный язык Цзя Дифэя укоренён в модернистском поле, за формальными приёмами просматривается иная, глубоко локальная интенция. В 2001 году для Большого театра восточного района города Дунгуань, провинция

Гуандун (广东省东莞市东城区大剧院), он создал монументальную роспись «Картина весёлого танца и игры» (欢乐戏舞图) (илл. 98) — работу, пульсирующую между «ритмом» и «паузой». Выразительные средства западного модернизма служат здесь инструментом воссоздания местного колорита. Кантонская опера — с её яркими костюмами и живым вокалом, накрепко вросшая в культуру Гуандуна, — образует смысловой стержень. Лица и фигуры персонажей нарочито лишены индивидуальных черт: это коллективные образы, существующие на границе натурного наблюдения и воображаемого ощущения. Художник концентрируется на сенсорном опыте как символическом выражении, используя «текст» человеческого тела для измерения масштабов жизни. Актёры в пёстрых театральных костюмах, бабочки, птицы, реквизит — соседствуя, они выстраивают атмосферу традиционного представления, метафорически воспроизводя драматизированный опыт различных этапов спектакля и превращая подвижный образ в воспринимаемый ритм.

«Картина весёлого танца и игры» — не просто ритмически организованное произведение; это концентрированная визуализация разнородного сенсорного опыта. Тёплый колорит, пятнистая светотень, текучие линии складываются в образ театрального действа. Интенсивная палитра провоцирует эмоциональное высвобождение: интуитивный, непосредственный живописный подход позволяет схватить чувственное переживание и зафиксировать его — словно подвижные вокальные партии актёров застыли в мгновенных жестах, прикреплённые к поверхности росписи. Автор развёртывает сенсорный опыт, идущий изнутри, и переводит его в зримую форму. Тонкое, почти интимное восприятие действительности сочетается у него с масштабной концепцией представления местности — и именно способность к языковому чутью позволяет ему дистанцироваться от устоявшихся моделей экспрессивного живописного языка. Эта монументальная практика для театрального

пространства порождает сложный сенсорный отклик: звук, цвет, ритм, вибрация[100].

Монументальное живописное произведение Цзя Дифэя сохраняет дух исследования благодаря полному осознанию местной культуры. Живопись обнаруживает глубинные связи между ходом времени и человеческой жизнью, задавая экспрессионистскую направленность в осмыслении местной культуры.

[100] Данный фрагмент был опубликован ранее в работе автора: Тан И. Эффект новых концепций в искусстве настенной живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2022. № 4-1. С. 308–313.

3.3 Абстракция в современной китайской монументальной живописи

Абстрактная живопись в Китае начала развиваться после того, как западная теория абстракции достигла зрелости. Уже в 1930-х годах абстрактная живопись впервые вступила в контакт с китайским искусством. В то время группа художников начала отходить от чисто фигуративного направления, пробуя абстрактный художественный язык. Среди представителей этого направления были Лю Хайсу (刘海粟), Линь Фэнминь (林风眠), Чэнь Баои (陈抱一), Ни Иде (倪贻德) и другие. Они начали исследовать собственный современный художественный язык Китая на основе заимствования элементов различных западных художественных направлений. Многие художественные группы также попытались работать в абстрактном направлении, при этом сосредоточив внимание на сохранении и развитии китайского традиционного художественного духа. В октябре 1932 года художник Ни Иде в своем "Манифесте общества Джуэлань"[101] (决澜社宣言) написал: "Мы признаем, что живопись никогда не является имитацией природы, тем более не является стереотипным повторением; мы хотим выразить наш бурный дух с помощью обнаженной жизни, используя новые техники для выражения духа новой эпохи"[102]. Ранняя практика старшего поколения художников накопила богатый опыт для повторного введения и развития абстрактной живописи позже, заложив твёрдую основу. Именно на этой основе абстрактная живопись смогла быстро возродиться в Китае в 1980-х годах.

"Основоположник и пионер современного китайского декоративно-прикладного искусства, Лей Гуйюань (雷圭元), вместе со своими единомышленниками Чэн Шанжэнь (程尚仁), Чай Фэй (柴扉), Чан Шана (常沙

---

[101] Общество Джуэлань(决 澜 社): организация искусства, зародившаяся в 1930 году и официально созданная в 1932 году. На первой выставке был опубликован "Манифест Джуэлань".

[102] Пан Сюньцинь. Именно так мы прошли [M]. Издательство Саньлянь Шудянь, 2005. стр.22. 庞薰琴. 就是这样走过来的[M].三联书店，2005.P 22.

娜), Вэнь Ляньчан (温练昌) и другими, создали систему и модель обучения декоративно-прикладному искусству, возглавляя преподавание китайского декоративно-прикладного искусства, дизайна и развитие данной отрасли в середине прошлого века. После этого, Чжан Гуаньюй (张光宇) и Чжан Дин (张仃) высоко подняли знамя декоративного искусства, совмещая национальное народное искусство с современным искусством, влияя на развитие искусства по всей стране во второй половине XX века. Учебная система Центральной академии прикладного искусства была самобытной и знаменовала собой созревание современного китайского образования в области дизайна. Лин Лэчэн (林乐成) именно в эти годы поступил в Центральную академию прикладного искусства и остался преподавать в этом учебном заведении до сих пор" [103] .Традиция оказывает глубокое влияние, незаметно формируя художественное мировоззрение и профессиональные убеждения. Вместе с необычайной упорностью Лин Лэчэна это помогло ему пройти ещё дальше. Во многих его работах присутствуют как ярко выраженные национальные черты, так и очевидное чувство эпохи, потому что он рассматривает традиционное искусство как свой "родной язык" и современное искусство как опору, продвигаясь по такому художественному пути, стиль и содержание его произведений естественным образом тесно связаны с его размышлениями, наблюдениями и действиями.

Искусство узоров занимает важное место в традиционном китайском искусстве. Узоры не просто служат украшением; они также представляют древние ритуальные законы, на протяжении многих поколений они пользовались большим вниманием и оказывали значительное влияние на жизнь и искусство. Это особенно заметно в дизайне бронзы и различных узоров периода Западной Чжоу. Примечательно, что развитие орнамента в рамках

[103] Чжао Мэн. Переплетение широт и долгот — искусство текстиля Линь Лечэна [J]. Журнал мировых знаний: мир искусства, 2018(9):8.- С.10-17.赵萌.经纬创化万象——林乐成的纤维艺术[J].世界知识画报：艺术视界, 2018(9):8.10-17 页.

определённых правил и канонов само по себе отражает философское мышление китайцев и составляет одну из наиболее узнаваемых черт классической эстетики. Линь Лэчэн (林乐成) усвоил эту логику глубоко: он извлекает сущностное из внешних форм и скрытых структур повседневности, выстраивая средствами абстракции отношения между предметом и формой, образом и понятием. Деформация и преувеличение в его руках — не произвольные жесты, а точные инструменты, обнажающие формальную красоту. Отдельного упоминания заслуживает его чувство линии — одновременно раскованное и подчинённое внутренней дисциплине. Именно оно сообщает работам парадоксальное качество: строгость уживается с колористическим богатством, сложность — с собранностью, а за видимой упорядоченностью таится живая, почти непредсказуемая вибрация.

В чёрно-белой абстракции Линь Лэчэн нашёл тот язык, в котором его авторский почерк проступает безошибочно. «Ночь в пустыне» (大漠夜色) (илл. 99) рождена из его страстного отношения к жизни. Наделённый острым зрением, он способен зафиксировать то, что большинство людей не замечает, и перевести увиденное в живопись — нередко с торжественной серьёзностью, дарящей зрителю сильный эстетический опыт. Ночная пустыня трактована абстрактно, и центром внимания становится динамика светотени: плоскостная организация, столкновение чёрного с белым, переливы между пустотой и заполненностью. Точки, линии, плоскости выступают носителями эмоционального высказывания, и из их взаимодействия рождается волнообразный ритм — дюны будто обнажают свои пласты и глубину в ночной тишине. Переплетение света и тени, реальности и иллюзии уводит произведение за пределы простого изображения — в символическое и эмоциональное пространство. Серебристые отсветы лунного света на сухом песке, тишина бескрайней ночи, мягкие кривые дюны — всё это складывается в визуальный баланс текстур и тонов. Границы между чёрным и белым очерчены

чётко, однако рассеянные между ними частицы противоположных цветов смягчают переход, добавляя глубину и одновременно символизируя взаимозависимость противоположных начал — то самое слияние инь и ян, которое отражает гармонию природных сил. Соседство дюн и лунного света прочитывается как образ космического равновесия — взаимодополнения макро- и микромиров. Глубокий личный опыт восприятия природы, помноженный на неустанное самосовершенствование, позволил Линь Лэчэну нащупать в чёрно-белой абстракции тот язык, который наиболее точно соответствует его потребности в самовыражении и эмоциональном освобождении.

Как отмечается в литературе, «после Реформ и Открытости архитектурный дизайн Китая постепенно движется по пути модернизации, акцентируя внимание на простых геометрических формах и эффективном использовании пространства; в ряде проектов начали применять геометрические конструкции, демонстрируя слияние современных дизайнерских идей с традиционной культурой»[104]. Тканевое монументальное панно «Горы высоки, воды долги» (山高水长) (илл. 100), установленное в Художественной академии Цинхуа (清华) (бывшем Центральном институте прикладного искусства), наглядно воплощает подобное соединение. Работа — 22 метра в высоту, 4 в ширину — связывает традиционное текстильное мастерство с современной логикой формообразования. Светло-коричневая ткань, положенная слоями и прочерченная выверенными линиями, порождает трёхмерный образ горного массива; мягкость материала входит в ощутимое напряжение с монументальностью этого образа, и само столкновение двух качеств становится одной из смысловых осей произведения. Плотно набранные тканевые слои воспроизводят фактуру горной породы — каждый из них словно пласт, обнажённый ветром и временем, с неповторимым рисунком. За этими

[104] Чжао Чжуншу. Постигать модернизацию городской архитектуры с высоты культуры[J]. People'sDaily 10 апреля 2016 года 05 выпуск. - С.63. 赵中枢. 从文化高度把握城市建筑现代化[J]. 人民日报 2016 年 04 月 10 日 05 版,63 页.

текстурами угадывается не поверхностное подражание, а долгий опыт наблюдения автора за настоящими горными цепями. Визуальный эффект объёма и внутреннего движения весьма силён — горы как будто дышат. Почти монохромная палитра обостряет игру светотени в складках ткани, вызывая ассоциации с переменчивым горным светом. Каждая нить несёт собственный тон и рисунок — подобно камню, хранящему следы прожитых веков. Между материалом — мягким, тёплым текстилем — и темой — незыблемыми, вечными горами — возникает символический диалог: визуальный контраст оборачивается философским единством, отражая идею гармоничного сосуществования в природе. Линь Лэчэн не копирует ландшафт, а конструирует горный образ средствами абстракции — точками, линиями, плоскостями, — добиваясь впечатляющей слоистой текстуры. Этот приём одновременно демонстрирует формальный язык современного текстильного искусства и метафорически перекликается с традицией изображения гор и вод в классической китайской живописи. Абстрактная выразительность сегодняшнего дня встречается здесь с поэтическим духом старой традиции, рождая визуальную поэзию — зримое свидетельство встречи эпох. Через этот подход Линь Лэчэн не только выражает своё глубоко личное отношение к природе, но и предлагает зрителю принципиально новый сенсорный опыт, побуждающий к размышлению о связи человека с природным миром.

"Китайское и западное абстрактное искусство с самого начала своего существования пошли по совершенно разным путям судьбы" [105] . Когда абстрактная живопись вновь приблизилась к нам в 1980-х годах, китайский художественный мир только что освободился от угнетения и оков Культурной революции, вышел из состояния десятилетнего замкнутого существования и испытывал жажду новизны. Интеграция традиционного духа китайских гор и

[105] Чжан Сяолин, Мэн Лусинь. Абстрактное искусство — другой мир [M]. Издательство изящных искусств Цзилинь, Чанчунь, 1999.- С.18. 张晓凌, 孟禄新. 《抽象艺术——另一个世界》[M],长春吉林美术出版社,1999,18 页.

вод с современными абстрактными методами выражения открыла уникальный путь художественного исследования, превратив произведения в значимую веху в общении современного искусства Китая с мировым искусством[106].

[106] Данный фрагмент был опубликован ранее в работе автора: Тан И. Очерк абстрактных монументальных искусств в Китае // История науки и техники. 2022. № 6. С. 38–41.

3.4 Присутствие сюрреализма в современной китайской монументальной живописи

Сюрреализм, литературно-художественное движение, возникшее во Франции в начале XX века, во многом был связан с дадаизмом. "Дадаизм"[107] прославился своим радикальным отношением к традиционной культуре и искусственным формам, выступая за сочетание искусства с хаосом жизни. На такой основе сюрреализм стремился исследовать и выразить мир фантазий человеческого подсознания, став источником вдохновения для художников. В 1930-е годы, после возвращения молодых китайских художников после учёбы в Токио и Париже, сюрреализм впервые укоренился в Шанхайском Французском концессионном районе. Через выставки и публикации эта группа студентов представила публике произведения искусства, совмещающие традиционные китайские элементы с характеристиками сюрреализма. Дальнейшая судьба этих ранних опытов оказалась драматичной. Война сопротивления Японии (1937–1945), Гражданская война (1945–1949), а затем десятилетия социалистического строительства и Культурная революция (1966–1976) коренным образом изменили условия существования китайского искусства. В годы Культурной революции сюрреализм, как и прочие западные направления, подвергся категорическому запрету; единственным легитимным методом был провозглашён социалистический реализм, поставленный на службу народу и политической агитации. Перелом наступил после 1979 года: как отмечают исследователи, «с Реформами и Открытием под руководством Дэн Сяопина и ослаблением социально-экономических ограничений сюрреализм снова стал популярен»[108]. Движение «Новая волна 85» окончательно вернуло сюрреализм и

---

[107] Дадаизм(达达主义) — художественное движение 1916-1923 годов, анархистское направление в искусстве, стремящееся к отказу от традиционных культурных и эстетических форм в поисках истинной реальности.

[108] Стром, Кирстен, ред. Справочник по сюрреализму. Тейлор и Фрэнсис, 2022. - С. 212. Strom, Kirsten, ed. *The Routledge Companion to Surrealism*. Taylor & Francis, 2022.p212.

другие западные течения в поле зрения китайских художников, и с тех пор они прочно вошли в арсенал современного искусства Китая.

Для традиционного китайского искусства не существует так называемого официального направления сюрреализма, но дух сюрреализма всегда присутствовал в китайском искусстве.

В начале XX века, с подъемом западного модернизма, сюрреализм как художественное направление постепенно проник в Китай. Несмотря на то, что китайские художники провели ряд исследований и экспериментов в отношении этого направления, из-за исторического и культурного контекста того времени эти попытки не получили широкого общественного резонанса. Однако к концу 1970-х годов, с началом Реформ и Открытости Китая, новая волна западных художественных течений вновь хлынула в страну, предоставив китайской арт-сцене беспрецедентные вызовы и откровения. В ответ на эти изменения, новое поколение художников, желая преодолеть традиционные ограничения и стремясь к инновациям в искусстве, начало смело исследовать и практиковать новые подходы.

"Хотя на протяжении долгого времени редко какой китайский художник открыто признавал влияние сюрреализма на своё искусство, очевидно, что многие из них, по крайней мере на подсознательном уровне, унаследовали некоторые идеи этого западного художественного направления. Это особенно заметно в середине 1980-х и конце 1990-х годов"[109]. Однако, благодаря глубокому исследованию монументальной живописи конца 1980-х и 1990-х годов, мы можем чётко видеть проявление сюрреалистических приёмов в китайской монументальной живописи. Немало китайских художников — порой, вероятно, не отдавая себе в этом отчёта — впитали и переработали отдельные элементы сюрреализма. Абсурдные сопоставления, игра с масштабом,

[109] Лю Цяньвэнь. Ближе к сюрреализму [J]. Global Times, 10 ноября 2015 года. Lu Qianwen. A closer peek into surrealism[J]. Global Times, 10 Nov. 2015.

парадоксальные оппозиции, смещение живых существ из привычных контекстов — эти приёмы позволили им выстроить перед зрителем мир, насыщенный фантазией и изобретательностью. Истоки подобного подхода восходят к дадаистскому коллажу — технике, при которой фрагменты фотографий, газетных и журнальных вырезок соединялись в новую визуальную реальность: формы оставались узнаваемыми, однако непредвиденность их сочетания порождала ощущение дезориентации. Сюрреалисты перенесли этот принцип в живопись, и перекомпоновка элементов из разных пространственных и временных слоёв стала средством погружения зрителя в среду, пронизанную тайной и сновидческой логикой. Подобные произведения рассчитаны на установление резонанса между автором и зрителем — приглашение принять реальность, которая кажется иррациональной, но при этом остаётся ощутимой.

Коллажный метод, с его способностью обогащать структуру и расширять содержательный диапазон, особенно органичен для монументальной живописи с её крупным форматом. «Вихри войны» (抗战风云) (илл. 101) (Тан Хуэй, Тан Сяохэ, Чэн Ли, 1998) — коллажная монументальная роспись, представляющая сцены Войны сопротивления Японии, — по характеру ближе к визуальной эпопее, нежели к отдельной картине. Каждый фрагмент заключает в себе отдельный эпизод или событие, а коллажная техника даёт возможность передать не одну лишь жестокость войны, но и социальный, культурный, эмоциональный фон эпохи. Хаос и страдания, запечатлённые здесь, носят не только физический характер — они затрагивают и психологический пласт: тот, кто пережил войну, рискует столкнуться с болезненным пробуждением памяти; тот, кого она миновала, получает визуальный удар, приоткрывающий дверь к пониманию пережитого другими. Принципиальная черта произведения — неравномерное, пульсирующее чередование реалистического и сюрреалистического начал. Реалистическая составляющая опирается на

документальную основу: разрушенные улицы, мирные жители, клубы дыма, солдатские колонны — война, увиденная глазами обычного человека. Сюрреалистическое же измерение — отнюдь не мечтательная расплывчатость; это намеренно разорванный, внутренне напряжённый визуальный ряд, возникающий из неожиданных сопоставлений образов и монтажных «разрезов». Взятый по отдельности, каждый фрагмент документален; соединённые же вместе — взрывы, марши, бомбардировщики, руины — они разрушают пространственно-временную связность, порождая состояние хаоса, в равной мере реального и сноподобного. Сюрреалистический метод работает здесь не ради визуального эффекта самого по себе: он прокладывает путь к глубинным психологическим и эмоциональным состояниям, сокрытым внутри военной трагедии.

При сопоставлении художественных установок сюрреализма с идеями традиционной китайской живописи обнаруживается неожиданное созвучие. Гу Кайчжи[110] (顾恺之, 348–409, Восточная Цзинь) выдвинул принцип «передачи духа через изображение» (传神写照), призывая художника преодолеть формальное подобие ради выразительности, питаемой внутренним, духовным источником. Сюрреализм провозглашает свободу творчества и обращение к бессознательному — инстинкту и интуиции. Несмотря на пропасть между культурными и временными контекстами, обе позиции утверждают первенство субъективного воображения: произведение вправе — и призвано — выйти за границы зримого мира, чтобы коснуться более глубоких пластов смысла и эмоционального переживания. Это, по существу, диалог через эпохи — и вечное стремление к постижению внутреннего мира человека. Не менее показательно и обращение к принципам перспективы. Рассеянная перспектива

[110] Гу Кайчжи(顾恺之) (348–409 гг.), настоящее имя Чанкан, прозвище Хутой, хань, из Вуси (современный Вуси, провинция Цзянсу, Китай), выдающийся художник, теоретик живописи и поэт Восточной династии Цзинь. Из-за его выдающихся достижений в литературе и живописи его называли "великим в живописи, литературе и безумии".

традиционной китайской пейзажной живописи — способ пространственного построения, основанный на множественности точек зрения и нелинейной организации пространства, — нарушает западную одноточечную перспективу и порождает ощущение свободно текущего пространства, выходящего за рамки физической реальности. В этом нетрудно усмотреть духовное пересечение с пространственными «миражами» сюрреализма. "Китайская живопись может не подчиняться ограничениям поля зрения, в соответствии с потребностями темы на одной и той же картине изображать сцены с несколькими разными точками зрения, поэтому ее также можно назвать перспективой с подвижной точкой зрения"[111]. Этот нестандартный и иррациональный способ изображения находит отклик в сюрреализме, стремящемся к выражению подсознательного и иррационального. Также рассеянная перспектива отражает внутреннее воспроизведение через нелинейное пространственное изображение, представляя понимание и чувства художника по отношению к природе и пространству, преодолевая поверхность реальности и исследуя более глубокие духовные и философские значения. Например, анализируя "Ночной пир Хань Сицзая" (韩熙载夜宴图) (илл.102) и "Праздник Цинмин у реки" (清明上河图) (илл.103) Чжан Цзэдуаня (张择端), мы можем увидеть, что эти две картины, используя технику рассеянной перспективы, демонстрируют глубокое и бесконечное пространство, представляющее природные пейзажи, превосходящие реальность и наполненные философским смыслом. "В "Праздник Цинмин у реки" (清明上河图) Чжан Цзэдуаня (张择端) вся картина не имеет единой точки фокусировки, нет перспективных искажений, приближающих или удаляющих объекты, а также отсутствуют следы комбинирования нескольких точек зрения."[112] Изображенная сцена также не

[111] Ван Боминь. Перспектива китайских пейзажных картин [M]. Тяньцзинь: Издательство народного искусства Тяньцзиня, 1981.-С.14. 王伯敏. 中国山水画的透视[M].天津：天津人民美术出版社，1981，P 14.

[112] Ян Чжишэн. Блуждающая точка зрения — точечное наблюдение в эпоху изображений [J]. Наблюдения за изобразительным искусством, 2016(7):2. 严支胜.游移的视点——图像时代的

представляет собой изображение, увиденное из конкретного места и времени, демонстрируя живописные и многогранные сцены жизни во время праздника Цинмин.

Как отмечают исследователи, в «Ночном пире Хань Сицзая» (韩熙载夜宴图) «изображение является продолжением времени и расширением пространства»: несколько дней и ночей пиршества совмещены на одном свитке, что придаёт временному и пространственному измерениям необычную подвижность[113]. Именно эта способность — погрузить зрителя в состояние, выходящее за пределы статичной картины, насыщенное и течением времени, и раздвижением пространства, — позволяет традиционной китайской живописи сочетать покой созерцания с ощущением внутреннего движения.

«Зелёный дом» (绿色家园) (илл. 104) (Тан Хуэй, Тан Сяохэ, Чэн Ли, 2000) (唐晖、唐小禾、程犁, 2000) являет собой соединение сюрреалистического подхода с наивной образностью. Отказ от привычных пространственно-временных координат порождает волшебный мир фантазии: морские существа, наземная растительность и человеческие фигуры сплетаются в пространство, одновременно загадочное и странно узнаваемое, — хаос и гармония сосуществуют в нём, не отменяя друг друга. Свободный мазок и броская красочность здесь отсутствуют; вместо них — кропотливая детализация и высокая живописная культура, благодаря которым сюрреалистическая фантазия оказывается сплавлена с простотой и чистотой, вызывающими ассоциации с первобытным искусством. Само название «Зелёный дом» отсылает к идее экологической гармонии: слияние морских и сухопутных животных и растений в едином пространстве визуализирует биоразнообразие и сосуществование человека с природой, за которым стоят

散点式观看[J].美术观察, 2016(7):2.

[113] Сяо Вэй. Использование техник сюрреализма в современной китайской монументальной живописи [D]. Центральная академия изящных искусств, 2009. стр. 12. 肖伟. 论超现实主义绘画手法在中国当代纪念碑式绘画中的运用[D].中央美术学院,2009.第 12 页.

размышления о хрупкости окружающей среды и ответственности за неё. Композиционное и техническое решение произведения создаёт мир, в котором фантазия и гармония не противоречат друг другу, а взаимно питаются.

Тан Хуэй (唐晖) в 1987 году окончил среднюю школу при Хубэйской академии изящных искусств, в 1991-м — бакалавриат факультета монументальной живописи Центральной академии изящных искусств и был оставлен при кафедре преподавателем. В эпоху значительных политических и экономических перемен в Китае он завершил свое художественное образование и начал карьеру преподавателя. Как представитель второго поколения художников монументальной живописи после основания Нового Китая, он был свидетелем и участником переноса и локализации западного модернизма и постмодернизма в Китай. Под влиянием глубоких семейных традиций своих родителей Тан Сяохэ (唐小禾) и Чэн Ли (程犁), а также образования в академии, художники применили этот открытый подход к созданию монументальных живописных произведений, субъективно отказываясь от ограничений реального мира и позволяя своим мыслям создавать пространство, превосходящее реальность, где автор свободен и одновременно важен. «Удар через время и пространство» (时空一击) (илл. 105) (Тан Хуэй, 1991) — произведение, в котором философское вопрошание о природе человеческого существования во временных и пространственных координатах неразрывно сплетено с осмыслением цивилизации, духовности, самого феномена жизни. Средствами сюрреализма художник размыкает привычные представления о пространстве и времени: реальное и иллюзорное, историческое и грядущее стекаются в единый поток, рождая космическое видение, не считающееся с хронологическими и географическими барьерами. Сочетание реальных и воображаемых объектов прочитывается как зримая метафора цивилизационного процесса. Религиозные, научные, политические фигуры древности соседствуют с атрибутами индустриальной современности; персонажи, предметы и пространственные

планы наслаиваются друг на друга, обнаруживая родство с традиционными китайскими приёмами многоточечного перспективного построения. Фань Диань (范迪安), говоря о творчестве Тан Хуэя, особо выделял богатство воображаемой структуры и способность выстраивать плотные, насыщенные композиции, характерные для таких масштабных работ. Образ Земли как одинокого корабля, плывущего по бескрайнему космическому океану, заостряет одновременно два ощущения: хрупкость нашей планеты во Вселенной и уязвимость самого человеческого существования. Жизнь в этом масштабе кажется ничтожно малой — и вместе с тем бесконечно драгоценной.[114] Корабль несёт на себе не одну лишь материальную цивилизацию; он является носителем непрестанно возобновляющихся идей и духовных исканий — того неугасимого стремления к знанию, истине и красоте, которое, по мысли автора, и составляет подлинную ценность человеческого бытия. Сплетение пространственных и временных пластов в росписи открывает перед зрителем многомерную космическую панораму — приглашение выйти за пределы привычной реальности и взглянуть на жизнь из иной, более высокой точки.

[114] Фань Диань. Тан Хуэй: между памятью и опытом [J]. Искусство Китая, 2011(3):4. 范迪安. 唐晖:在记忆与经历之间[J].中国艺术, 2011(3):4.

3.5 Постмодернистские тенденции в китайской монументальной живописи

Постмодернизм в Китае разворачивается по нескольким траекториям; одна из них, как отмечают исследователи, связана «с искусством окружающей среды, полным использованием возможностей природной среды или созданием политически насыщенной среды для выражения определённой социальной темы»[115]. Начиная с 1990-х годов в теоретическом осмыслении монументальной живописи стали утверждаться понятия, прежде ей не свойственные, — общественное искусство, площадное искусство и другие, — отражающие изменения в понимании самого вида искусства. Прежние концептуальные рамки монументальной росписи, очевидно, перестали вмещать запросы времени. Хотя эти концепции расширяют семантический «охват» символов монументальной живописи, основываясь на традиционных взглядах на монументальную живопись как на свою логическую основу, они не предоставляют конкретной теоретической поддержки для создания произведений на стенах. В теоретическом осмыслении современной китайской монументальной живописи она рассматривается как разновидность общественного искусства: "с точки зрения истории развития искусства, общественное искусство является результатом развития постмодернистского искусства." [116] Общественное искусство стремится повысить эстетическую ценность и гуманитарное внимание к общественным пространствам, служит общественным интересам и существует в разнообразных формах. Его эволюция

---

[115] Шао Дачжэнь. Сознательный выбор: краткий обзор современного искусства Китая и постмодернизма [J]. Исследования искусства, 1996, (выпуск 1). 邵大箴.自觉的选择浅议中国当代艺术和后现代主义[J].美术研究,1996,(第 1 期).

[116] Ву Шишинь. Также о публичности публичного искусства — чтение "Публичность: моральное формирование" с господином Пэн Ди [J]. Наблюдения за изобразительным искусством, 2005, (выпуск 4). 吴士新.也谈公共艺术的公共性 ——读《公共性:道义的熔铸》与彭迪先生商榷[J].美术观察,2005,(第 4 期).

тесно связана с социальной средой, в которой оно находится, демонстрируя явные характеристики эпохи и общественную природу. В современном мире культурное многообразие и популяризация становятся все более заметными, общественное искусство делает художественный опыт доступным для различных групп зрителей.

Шаньдунская провинция (山东省) достигла значительных успехов в современном создании и изучении монументальной живописи в Китае, благодаря развитому процессу обучения и создания монументальной живописи, она получила репутацию "ведущего центра монументальной живописи". В этом регионе за последние тридцать с лишним лет было подготовлено множество талантливых художников монументальной живописи, среди которых Тан Минъюэ (唐鸣岳) является одним из выдающихся художников этого периода.

Тан Минъюэ (唐鸣岳) окончил факультет изобразительного искусства Шаньдунской академии искусств (山东艺术学院), специализируясь на масляной живописи. В 1985 году он продолжил обучение на факультете монументальной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), а затем вернулся преподавать в Шаньдунскую академию искусств. Тан Минъюэ сосредоточился на изучении потенциала ремесленных материалов в монументальной живописи, утверждая, что "постмодернистское искусство не является искусством определенного направления, оно может имитировать что угодно, использовать любой стиль и материал, включать различные концепции и проявляться в любых формах, не имея эстетических рамок." [117] Творческая практика Тан Минъюэ является идеальным отражением его глубокого понимания "постмодернизма". Его работы преодолевают границы между традицией и современностью, Востоком и Западом, классикой и инновацией,

[117] Цзяо Даньхун. Возвращение и деконструкция — влияние особенностей постмодернистского искусства на современную китайскую монументальную живопись [D]. Шанхайский педагогический университет, [14 февраля 2024 года]. - С.9. 矫丹红. 回归与解构—论后现代艺术特征影响下的中国当代纪念碑式绘画[D].上海师范大学[2024-02-14], P 9.

демонстрируя неограниченное исследование искусства. Стили, материалы и концепции в его творчестве переплетаются, формируя узнаваемый и при этом труднокатегоризируемый способ высказывания.

Хронология проектов говорит сама за себя: от «Морского мира» (海底世界, 1985) в технике керамической мозаики — к шерстяному гобелену «Восточный поток реки И» (沂水东流, 2000) (илл. 106), кованой меди с золочением в «Песне о море» (沧海颂, 2003) (илл. 107), сочетанию ковки, шлифовки и световой обработки в «Следах на Жёлтой реке» (黄河留胜迹, 2009), двухцветной гравюре с полусферами из нержавеющей стали в «Зеркале рефлексии» (镜之鉴, 2011) (илл. 108) и, наконец, к латунным и алюминиевым пластинам с травлением и прорезной резьбой в «Окне в мир — Маттео Риччи» (面向世界——利玛窦之窗, 2012) (илл. 43). Текстильное ткачество, металлическая ковка, керамическая мозаика, комплексные техники — каждый новый проект не только раскрывает тему, но и усиливает декоративное взаимодействие с архитектурным окружением. Обращение к шёлку, бархату с губчатым наполнителем, ручному шитью и другим традиционным ремесленным приёмам позволяет трансформировать, казалось бы, уходящие техники в новую художественную форму, несущую китайские эстетические черты.

«Окно в мир — Маттео Риччи» (面向世界——利玛窦之窗), размещённое на станции Чэгунцзуан Си (车公庄西站) шестой линии пекинского метро, — масштабное произведение общественного искусства: 27 метров в длину и 3,25 метра в высоту. В его создании задействованы латунь, алюминиевый сплав, стальные пластины, травление, электролиз, рельеф, скульптура, ковка и живопись — сложность исполнения придаёт произведению зримую выразительность. Тематическим стержнем служит фигура Маттео Риччи (利玛窦), итальянского иезуитского миссионера, чьё прибытие в Китай открыло окно в западную науку и культуру. В композицию интегрирована частично развёрнутая «Полная карта Куньюй» (坤舆万国全图) — карта мира эпохи Цин,

— символизирующая расширение знаний и вековой обмен между Китаем и миром. Выбор картографической проекции, в которой Китай расположен в центре (восходящий к картам самого Риччи), отражает переход от европоцентричного взгляда и открытость к глобальному диалогу. В центре произведения — трёхмерный глобус, по сторонам которого раскрываются панели, словно страницы истории. Доминирующий ярко-красный цвет в сочетании с металлическими оттенками прочитывается как дань китайскому культурному наследию — красный традиционно ассоциируется с удачей и радостью.

Произведение Тан Минъюэ (唐鸣岳) — это одновременно и дань уважения историческому событию, и целенаправленное преображение культурной среды станции метро: рутинная поездка пассажира оборачивается возможностью соприкоснуться с историей. Роспись запечатлевает непрерывность диалога Китая с миром, понятого динамически — как неостановимое расширение горизонтов знания. В подобном подходе угадывается постмодернистская установка: размонтировать устоявшиеся формы, чтобы на их месте выстроить более подвижный и многослойный визуальный нарратив.

Опыт Тан Минъюэ в контексте полемики о постмодернизме в китайской монументальной живописи убедительно показывает: синтез разнородных выразительных средств и материальных инноваций способен преодолевать демаркационные линии — между традиционным и современным, восточным и западным, — одновременно работая на общественный интерес и обогащая эстетическое качество публичных пространств.

Логичным продолжением этой темы служит Музей искусств Луо Жонгли (罗中立美术馆) (илл. 109) — на сегодняшний день крупнейший и наиболее необычный проект общественного искусства в Китае, ставший новым культурным символом Чунцина (重庆). Комплекс из трёх взаимосвязанных музеев занимает 23,7 тысячи квадратных метров общей площади (выставочные

залы — 12 тысяч); 10 зданий неправильной формы сгруппированы вокруг внутреннего двора, образуя единое общественное пространство. Проект разработан совместно художником Луо Жонгли (罗中立) и Хао Дапэном (郝大鹏). Главная визуальная особенность — внешние стены, покрытые сотнями тысяч переработанных керамических осколков: керамические фрагменты распространяются на крыши, фасады и прилегающую территорию, создавая эффект молодости, яркости и теплоты.

В плане дизайнерского замысла музей разрушает привычное представление о музейной архитектуре как о чём-то строгом и величественном. Как метко заметил Пи Ли, специалист по истории постмодернистской скульптуры: «Для китайцев модернизм похож на задержанный рейс, а постмодернизм — как рейс, прибывший раньше времени, и теперь они вместе скапливаются в этом большом китайском аэропорту»[118]. Проект умело опирается на богатую историю керамического производства района Шапинба (沙坪坝区): отходы превращаются в облицовочный материал, что одновременно демонстрирует экологическую ответственность и возрождает местную ремесленную традицию, вплетая её историческую сущность в современное художественное высказывание. Сам музей становится инструментом культурной идентификации — мостом между прошлым и настоящим, традицией и современностью.

С точки зрения формальной эстетики, нестандартные по размеру и очертаниям керамические фрагменты нарушают привычные предпочтения регулярности и симметрии. «Точка» превращается через своё движение в «линию», а комбинации точек и линий, образующие «поверхность», преодолевают границы статичного орнамента, зависящего от ракурса и перемещения наблюдателя. Как отмечают исследователи, «прогуливаясь по

[118] Пи Ли. Зарубежная постмодернистская скульптура [М]. Нанкин: Издательство искусств Цзянсу, 2010.6, стр.9. 皮力. 国外后现代雕塑[M].南京: 江苏美术出版社. 2010. 6. P 9.

пространству комплекса, словно по китайскому классическому саду, с каждым шагом меняется вид; настроение возникает в ответ на смену сцены»[119]. Вдохновение для проекта пришло от расположенных поблизости зернохранилищ университетского городка — символ того, что «искусство является пищей для души». Каждое здание неправильной формы перекликается с характерными для местности террасными полями; узор каждой стены воспринимается как самостоятельное произведение и одновременно — часть непрерывного художественного целого, отражающего стиль и региональную культуру Чунцина.

Произведения Тан Минъюэ и Музей искусств Луо Жонгли в совокупности фиксируют постмодернистскую тенденцию в современной китайской монументальной живописи: стремление к гармонии с природной средой, служение общественным интересам, повышение эстетической ценности публичных пространств через многообразие художественных средств и инновационное использование материалов. Искусство при таком подходе становится ближе и доступнее для самой широкой аудитории[120].

Материалы 3-й главы позволяют сделать следующие выводы:

На протяжении 1978–2025 годов китайская монументальная живопись прошла через существенные преобразования, обусловленные пересмотром художественных концепций и раздвижением культурных горизонтов. Знакомство с западной философией и искусством — работами Шопенгауэра, Ницше, Сартра — глубоко затронуло сложившиеся художественные практики и подтолкнуло к переоценке традиционных ценностей. «Новое течение искусства 85 года», с его антитрадиционной и антистилистической направленностью,

---

[119] Чжао Ян, Чжу Шаохуа. Эстетика дизайна в декоре из керамических обломков — на примере музея искусств Ло Жонгли [J]. Шаньдунская керамика, 2023, 46(5):37-42. 赵阳,朱少华.陶瓷碎片装饰中的设计美学——以罗中立美术馆为例[J].山东陶瓷, 2023, 46(5):37-42.

[120] Данный фрагмент был опубликован ранее в работе автора: Тан И. Постмодернистские тенденции в китайской монументальной живописи // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2024. № 6.- С. 62–73

стало эмблемой этих перемен: освобождение творческой индивидуальности и критическое отношение к реальности были провозглашены приоритетами. Модернизм взломал прежние рамки творчества и теоретической рефлексии, создав почву для более подвижной системы создания монументальных произведений.

Экспрессионистские, абстрактные и сюрреалистические методы вошли в монументальную живопись как принципиально новое явление. Творчество Цзя Дифэя (贾涤非) — прежде всего «Вечный поток Сунцзян» (《松江万古流》) — соединило установки современного искусства с размышлениями о традиционных ценностях, размывая привычные временные и пространственные границы. Абстракционизм в работах Линь Лэчэна (林乐成) — «Ночь в пустыне» (《大漠夜色》) и других — обнаружил, что традиционные принципы пейзажной живописи вполне передаваемы современным языком текстильного искусства. Сюрреализм, не оформившийся в Китае в самостоятельное течение, тем не менее присутствовал в национальном искусстве с древних времён; после Реформ и Открытости художники заново обратились к его приёмам, выстраивая захватывающие визуальные иллюзии. Постмодернизм заявил о себе через развитие публичного искусства: произведения Тан Минъюэ и архитектурный проект Музея искусств Луо Жонгли воплотили инновационный дух этого направления и его внимание к культурному многообразию.

Эволюция современной китайской монументальной живописи вписана в глобальные художественные процессы. Опираясь на традицию, художники ведут поиск новых языков и форм, осваивая гармоничное сосуществование с природной и архитектурной средой, обогащая эстетику общественных пространств и расширяя доступ к искусству для самой разнообразной аудитории. В этом и заключается уникальное значение китайской монументальной живописи в международном контексте.

Заключение

Монументальная живопись Китая Нового времени прошла путь от длительного упадка в поздний цинский период до возрождения, импульс которому дала политика Реформ и Открытости. Этот путь обозначил не просто новую точку отсчёта для этого вида искусства, но и изменения в общественном сознании — настенная роспись перестала восприниматься как маргинальное явление. Возрождение стало возможным благодаря совокупности факторов: начиная с 1950-х годов Центральная академия изящных искусств (中央美术学院) и Центральная академия прикладного искусства (中央工艺美术学院) приступили к систематической подготовке специалистов и созданию профильных подразделений. Включение монументальной живописи в категории Национальной выставки произведений искусства в 1984 году и первая Национальная конференция по монументальной живописи 1988 года зафиксировали переход вида от периферии к центру общественного внимания. На этом фундаменте в 1978–2025 годах трансформировалась сама институциональная модель: от преобладания государственных комиссий — к многосекторной системе заказов (государственных, частных, корпоративно-инфраструктурных), что материализовалось в масштабных проектах для станций метро, вокзалов, аэропортов, музеев. Тематический горизонт расширился от трудовых, научных и героических нарративов к космической и спортивной тематике, историко-мемориальным сюжетам, мифологии и природным циклам — произведения всё теснее связывались с конкретной средой бытования. Технологическая база последовательно эволюционировала: от акрила и возрождённой керамики (при опоре на лаковую живопись и технику чжунцай, 重彩) — к камню, металлу, композитным технологиям и новым медиа, формируя модель, интегрированную с архитектурой и городской тканью. В совокупности эти процессы означали, что

развитие монументальной живописи Нового Китая стало результатом сопряжённых усилий — эволюции самого искусства и поддержки на социальном, образовательном и организационном уровнях, — заложив прочную основу для дальнейшего наследования и обновления монументальной живописи.

Период Реформ и Открытости создал для монументальной живописи благоприятные условия — социальная стабильность и совершенствование профильного образования позволили в полной мере проявиться влиянию двух ведущих школ. Школа Сюй Бэйхуна (徐悲鸿) — система Центральной академии изящных искусств, впитавшая опыт Яньаньской художественной школы и советско-российские методы, — с её акцентом на реализме и фундаментальной роли рисунка вдохнула в монументальную живопись новую энергию. Школа Центрального института прикладного искусства, ориентированная на эстетику декоративного искусства, подчёркивала единство формальной красоты и духа эпохи, содействуя модернизации вида. Обе школы — и их воспитанники — на практике доказали, что преемственность и эксперимент не только совместимы, но и составляют ту двуединую силу, без которой развитие китайской монументальной живописи было бы немыслимо.

Советское художественное образование оказало определяющее воздействие на школу Центральной академии изящных искусств и её художественную среду. Мастера поколения Хоу Иминя (侯一民) впитали принципы социалистического реализма, творчески преображая, они соединили их с национальными культурными традициями. Реалистическая закваска передавалась от учителей к ученикам, складывая узнаваемый облик монументальной живописи нового периода — с отчётливо китайскими чертами. Сам факт этой устойчивой передачи говорит о том, что заимствованный опыт был освоен творчески.

Школа Центрального института прикладного искусства и выросшее из неё сообщество художников пошли иным путём — к самобытности через глубокое погружение в национальное наследие и его переосмысление в современных формах. Опыт Чжан Гуаньюя (张光宇), Чжан Дина (张仃), Чжу Даняня (祝大年), Сун Чанцина (宋长青) убеждает: монументальная живопись способна хранить национальное своеобразие, не отставая от духа времени, — обогащая палитру монументальной живописи и предлагая зрителю незнакомый прежде эстетический опыт.

С началом Реформ и Открытости китайская монументальная живопись включилась в активный обмен с международными художественными течениями. Открытие нового культурного горизонта побудило арт-сообщество к широкому освоению идей модернизма и постмодернизма. «Художественное движение новой волны 85-го года» обозначило рубеж: вызов устоявшимся моделям дал толчок многообразным творческим поискам. Эмоциональная интенсивность экспрессионизма, формальные эксперименты абстракционизма, сновидческие образы сюрреализма, культурная рефлексия и социальная критика постмодернизма — все эти импульсы были восприняты китайскими монументалистами и переработаны, причём без разрыва с собственной традицией. Подобный синтез расширил возможности художественного высказывания и одновременно вписал китайское монументальное искусство в глобальный культурный диалог.

Монументальная живопись Китая после периода Реформ и Открытости — это не только значимая глава в истории национального искусства; она представляет собой наглядное свидетельство того, что культура, выросшая в многовековой традиции, располагает ресурсами для самообновления в условиях глобализации. Развитие этой художественной формы вбирает в себя глубокие культурные пласты и устремлённость к неизведанному — воплощая тот дух

непрекращающегося поиска, который отличает китайских художников на их пути между национальным наследием и созданием нового.

Список литературы

I. Литература на русском языке

1. 195 фактов из истории Строгановской школы 1825–2020: опыт хронологической систематизации / сост. А. В. Сазиков. – М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2019. – 197 с.: цв. ил. – (Юбилейное научно-учебное издание). – ISBN 978-5-8455-0182-0.

2. Агафонова А. Ю. Продолжая традиции эмальерного искусства. Третья Московская международная выставка художественной эмали / Каталог выставки / под общей редакцией Е.Е.Матько, А.Ю.Агафоновой. — Москва, 2020. — С. 16–23.

3. Актуальные проблемы искусствознания (дизайн, декоративно-прикладное, монументально-декоративное и изобразительное искусство, архитектура): тезисы научной конференции. – М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2013. – 199 с. – ISBN 978-5-87627-0 86-3.

4. Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. трудов. Ч. 1 / Ин-т дизайна и искусства; ред. Д. О. Антипина. – СПб.: СПбГУПТД, 2024. – 556 с. – ISBN 978-5-937-24753-3.

5. Алексеев Е. П., Черепов В. А., Ярков С. П. Памятники монументального искусства Свердловской области. – Екатеринбург: Сократ, 2008. – 152 с.: ил.

6. Аристова С.Л., Лу Фэй. Хэ Долин — художник Нового Китая: новые темы и образы «увечного искусства» 1980-х // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. — М.: МГХПА, 2019. — № 4. Ч. 1. — С. 253-262.

7. Аристова С. Л., Лу Фэй. Мао Янь: формирование концептуальной портретной живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская

государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. — М.: МГХПА, 2022. — № 3. Ч. 2. — С. 291–299.

8. Аристова С.Л., Тан И. Инновационная практика детского художественного образования в художественном музее на примере Гуандунского художественного музея // Первый российско-китайский форум: коллективная монография по материалам международной научной конференции РГХПУ им. С. Г. Строганова. — М.: РГХПУ им. С. Г. Строганова, 2024. — С. 224–226.

9. Аристова С.Л., Лянь Вэйе. Национальный характер пейзажной масляной живописи начала XX–XXI века в Южном Китае // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — М.: МГХПА, 2022. — № 4, Ч. 1. — С. 283–293.

10. Аристова С.Л., Лянь В. Морская школа живописи (Шанхай) конца XIX — начала XXI века: история и современность // Россия–Китай. Диалог пластических искусств: сб. науч. тр. — М., 2022. — С. 254–261.

11. Аристова С.Л., Лянь Вэйе. Этюд в современной пейзажной масляной живописи Китая: национальные особенности и влияние европейских школ // Россия–Китай. Шелковый путь искусства: перекрёстки идей: материалы науч. конф. — М., 2023. — С. 118–119.

12. Базиева Г. Д. Художественная коммуникация в монументальном искусстве // Международный научно-исследовательский журнал. 2020. № 4-2 (94). - С. 132–134.

13. Большев Е. В. Росписи русского населения / ред. Г. Р. Круминь. – Л.: Искусство, 1940. – 120 с.: 8 л. ил.

14. Борев Ю. Б. Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд. – М.: АСТ: Олимп, 2008. – 479 с.: цв. ил.

15. Борзин Б. Ф. Росписи петровского времени. – Л.: Искусство, 1966. – 206 с.: ил.

16. Валеева-Сулейманова Г. Ф. «Монументальная пропаганда» и монументально-декоративные произведения в архитектурно-пространственной среде Набережных Челнов // Всесоюзные ударные стройки в истории XX века. 2015. - С. 45–54.
17. Валериус С. С. Монументальная живопись. Современные проблемы. – М.: Искусство, 1979. – 87 с.: 88 л. ил.
18. Варшавский Л. Р. Советское изобразительное искусство. Основные этапы развития. – М.: Сов. художник, 1961. – 56 с.: ил. – (Беседы об искусстве. Вып. 3).
19. Веремеева С. Л., Тан И. Школы и инновации: монументальная живопись Китая периода Реформ и Открытости // Дом Бурганова. Пространство культуры: научно-аналитический журнал. — М.: Московский государственный музей «Дом Бурганова», 2025. № 2.- С. 37–46.
20. Виннер А. В. Материалы и техника монументально-декоративной живописи. Стенная, плафонная и декоративная живопись. – М.: Искусство, 1953. – 756 с.: ил. – Библиогр.: с. 610–614.
21. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. — М.: Изобразит. искусство, 1972. — 160 с.: ил.
22. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – Москва: Изобразительное искусство, 1985. – 368 с.
23. Воейкова И. Н. Монументалисты Советской России [Альбом]. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – Вып. 2. – 135 с.: цв. ил.
24. Воейкова И. Н. Монументалисты советской России [Текст. Изоматериал]. – Вып. 1. – Л.: Художник РСФСР, 1980. – 148 с.: ил.
25. Воейкова И. Н. Художники-монументалисты. – М.: Сов. художник, 1969. – 223 с.: ил.
26. Войтов Р. В., Истомин Н. А. Опыт советского монументально-декоративного искусства в формировании городской среды // Новые идеи нового века:

материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. Т. 3. — Хабаровск: ФАД ТОГУ, 2020. – Т. 3. – С. 82–89.
27. Вопросы декоративного искусства: труды МВХПУ (б. Строгановское). – Вып. 2. – М.: МВХПУ, 1962. – 207 с.: ил.
28. Воронов Н. В. Советская монументальная скульптура, 1960–1980. – Москва: Искусство, 1984. – 240 с.
29. Выговская А. Ю. Влияние мурализма на развитие советского монументального искусства 1950–1980 гг. // ББК 85.10: 74.48 я43 А43, 2024.- 498 с.
30. Гаврилин К.Н., Кошелев Г.К. Строгановская школа живописи: классическое наследие и актуальные тенденции. Декоративное искусство, 2021, №3.- С. 84–92.
31. Гаврилин К. Н., Лу Сяонань. Историческая живопись современного Китая: опыт периодизации // Декоративное искусство и предметно- пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – № 3. Ч. 1. – С. 157–166.
32. Гальцова Е. Д. С. А. Исаев. "Антология французского сюрреализма. 20-е годы." (1994). – 392 с.
33. Гапоненко Т. Г. Монументальная живопись в ее прошлом и настоящем. – М.–Л.: Изогиз, 1931. – 111 с.: ил.
34. Гапошкин В. Традиции и новаторство в советском искусстве. — М.: Сов. художник, 1962. — 44 с. с ил. (Беседы об искусстве).
35. Гольцов Д.Д., Богдеско, И. Иллюстрация. Каллиграфия. Станковая графика. Рисунок. Монументальное искусство[J]. М.: Советский художник, 1987. - 279 с.
36. Государственная Третьяковская галерея. Гелий Коржев[M]. Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2016. - 416 с. ISBN: 9785895801222
37. Государственная Третьяковская галерея. Искусство XX века. — М.: Сканрус, 2006. — 340 с.: ил.

38. Грабарь И. Э. "Каменный век". Монументально-декоративный фриз В. М. Васнецова в Гос. историческом музее // Труды Гос. ист. музея. Памятники культуры. – Вып. XX. – М.: Госкультпросветиздат, 1956. – 14 с.: 13 л. ил.
39. Гуань С. Исторические связи монументальной декоративной живописи Китая и Японии[J]. Мир науки, культуры, образования, 2009 (1). – С. 79–80.
40. Гуань С. Тенденции развития китайского монументального искусства во второй половине XX в[J]. Культурное наследие Сибири, 2009 (10): - С. 024–025.
41. Гусев К. Д. Развитие советского монументального искусства в 1928–1941 гг. // Молодой ученый. 2016. № 7. С. 545–549.
42. Данилова И. Е. Лекции по истории монументально-декоративной живописи. – М.: Министерство высшего и среднего специального образования РСФСР, Московское высшее художественно-промышленное училище, 1960. – 64 с.
43. Елатомцева И. М. Монументальная летопись эпохи. – Минск: Наука и техника, 1969. – 231 с.
44. Жаренова Э. А. и др. Стенопись. – Тверь: Парето-Принт, 2015. – 255 с.: ил.
45. Замков В.К. Монументальное искусство: проблемы и надежды. Художник 8 (1981): 6.
46. Зернова Е. С. Воспоминания монументалиста. – М.: Сов. художник, 1985. – 191 с.: ил.
47. Зиновеева М. М., Трощинская А. В. Искусство серебряного века в собрании музея МГХПА им. С. Г. Строганова. – М.: Русский Мир, 2021. – 448 с.: ил. – ISBN 978-5-6046438-0-8.
48. Иванова М. Е. Особенности вологодских монументальных мозаик в контексте советского монументального искусства // Инновации молодежной науки. 2020.
49. Исаев П. Н. Керамисты Строгановской школы. Художники-керамисты Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного

училища 1825–1918: биографический словарь. – М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2009. – 424 с.

50. Искусство Китая. — М.: Союзрекламкультура, 1990. — 47 с.: цв. ил. — (Гос. музей искусства народов Востока). — Библиогр.: 43 с.

51. Капланова С. Г., Филатчев О.П. Живопись. Графика. Монументальное искусство. Альбом. — М.: Советский художник, 1990. — 72 с. — ISBN 5269005603.

52. Кафедра монументально-декоративной живописи / СПГХПА им. А. Л. Штиглица; ред. С. П. Пономаренко. – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2016. – 72 с.: ил. – ISBN 978-5-9907879-4-0.

53. Китай: Знакомство с древней культурой / Сост., пред. Н. Х. Ахметшина. – М.: Вече, 2007. – 208 с.: ил.

54. Козырева Н. "Абстракция в России. XX век." *Искусство* 15 (2002): 1-24.

55. Комаров А. А. Объемно-пространственные решения в стенописи. Т. 3. Проторенессанс. Ренессанс. Новое время. – М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2003. – 279 с.: ил.

56. Комаров А. А. Технология материалов стенописи: учеб. пособие для высших художественных учебных заведений. – М.: Изобразит. искусство, 1989. – 238, [1] с.: ил.; 25 см. – ISBN 5-85200-004-3.

57. Коржев Гелий. Государственная Третьяковская галерея. – М., 2016 – 300 с.: ил.

58. Кошелев Г.К. Продление сна» или постоянство памяти? Сюрреализм в живописи Нео Рауха. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПУ, - 2009. №3. – С.15-23.

59. Кошелев Г.К. Современное искусство и дизайн. Симбиоз и конфрантация. Гарантии качество профессионального образования в области дизайна, технологии конструирования изделий.: 10-я научно-методическая конференция: Тезисы докладов. – М., 2008. – С.105-109.

60. Кошелев Егор. Обращение к «большому стилю» накладывается на опыт новых субкультур: Интервью с преподавателем Е. Кошелевым. Культура – 2009. – 24 апреля. -С.10.
61. Кошелев Егор, Хачатуров Сергей. Подвижный как ртуть. М.: Издательская программа «Интерромса» - Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура. 2011. - С.409-415.
62. Кошелев Г.К. Религиозные сюжеты в современном искусстве. Искусство сегодня: Каталог выставки – М.: Гайдмарк, 2014. - С.6-7
63. Кошелев Г.К., Тужилкина Е.М. Феномен KAWS: художник как коммерческий бренд и роль коллабораций в современном искусстве. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА 1-2 (2020): С. 371-378.
64. Лапшин В. П. Гелий Михайлович Коржев. — Л.: Художник РСФСР, 1962. — 43 с.
65. Лебедева В. Е. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. – М.: Наука, 1973. – 235 с.: ил., 4 л. ил. – (АН СССР. Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР).
66. Лухарева О. Н. Искусство народного Китая. Живопись. Графика. Скульптура. Прикладное искусство. — М.: Искусство, 1958. — 227 с.: цв. ил.
67. Лю Хай, Аристова С.Л. «Вглядываясь в даль — родные края». Совместная выставка живописцев Валентина Сидорова и То Мусы. В преддверии 70-летия установления дипломатических отношений Китая и России // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — М.: МГХПА, 2019. — № 3, Ч. 1. — С. 135–148.
68. Маевская М. Е. Особенности присутствия традиций монументального искусства в архитектурном пространстве города XXI века // Современная архитектура мира. 2022. № 1 (18). - С. 49.

69. Манин Ю. А. Техника монументальной живописи и технология живописных материалов: учебное пособие. – М.: МГХПА, 2014. – 263 с.: ил., цв. ил. – (МГХПА им. С. Г. Строганова).

70. Мастера строгановской школы 1945–2015 [Текст]: 190 лет МГХПА им. С. Г. Строганова. Т. 1. Живопись, графика, скульптура, искусствознание. Современная концепция художественного процесса / ред. А. Н. Лаврентьев. – М.: МГХПА, 2015. – 417 с.: ил., цв. ил. – ISBN 978-5-87627-106-8.

71. Мастера строгановской школы 1945–2015 [Текст]: 190 лет МГХПА. Т. 2. Декоративно-прикладное искусство. Дизайн. Реставрация / ред. А. Н. Лаврентьев. – М.: МГХПА, 2015. – 535 с.: ил., цв. ил. – ISBN 978-5-87627-124-2.

72. Мастера строгановской школы: альбом выставки / МГХПА им. С. Г. Строганова. – М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2017. – 57 с.: цв. ил.

73. МГХПА: Московская Государственная Художественно-Промышленная Академия им. С. Г. Строганова 1825–2010 [Текст]: альбом к 185-летию. – М.: Строгановский фонд, 2010. – 216 с.: цв. ил.

74. Мелехова К. А., Нехвядович Л. И., Степанская Т. М. Русская художественная школа в диалоге культур XX века: монография. – Барнаул: ИП Колмогоров, 2012. – 210 с.: ил.

75. Московский музей современного искусства. *Игра в цирк* / ред. Д. Воробьева. — М.: ММСИ, 2014. — 283 с.: цв. ил. — ISBN 978-5-91611-062-3.

76. Неглинская М.А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией /ответственный редактор: Ю. В. Любимов/ - М.: Спутник +, 2022. – 340 с.

77. Нин Б. Китайские выпускники института имени И. Е. Репина – носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы [Диссертация]. Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2010. - 232 с.

78. Орловский Н. П. Из истории Строгановской школы монументальной живописи XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2010. № 1. - С. 3–16.
79. Орловский Н. П. Строгановская школа монументальной живописи 1960-х–1980-х годов: становление, стилевые особенности: автореферат Диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.04 // МГХПА им. С. Г. Строганова. – Москва, 2011. – 29 с.
80. Петренко С. Д. Синтез монументальных искусств в архитектуре СССР в период 1932–1955 годов // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования. 2017. - С. 13–17.
81. Пин В. Влияние русской художественной школы на развитие китайской традиции живописи маслом[J]. Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Философия. Культурология. Социология. Социальная работа, 2013 (4). – С. 207-214.
82. Пойдина Т В, Бортников С Д. Монументально-декоративное искусство в контексте трансформации его функций[J]. Мир науки, культуры, образования, 2011 (2). – С. 284-287.
83. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок[M].Рипол Классик, 1973.
84. Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию: Русская и советская школы рисунка [M]. Просвещение, 1982.
85. Сино Г. Современная монументальная живопись Китая: взаимопроникновение восточных и европейских традиций[D] 2009, 17(04).
86. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / пер. Е. Завадской. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2001. – 512 с. – ISBN 5-94232-015-2.
87. Стародуб Т.Х. Традиционное искусство Востока: терминологический словарь: А–Я. – Москва: Эллис Лак, 1997. – 368 с.
88. Степанская Т. М., Мелехова К. А. К вопросу о процессе интеграции культур Запада и Востока (на примере изобразительного искусства Казахстана,

Монголии и Китая) [J]. Известия Алтайского государственного университета, 2015, 1(3 (87)).

89. Степанян Н. С. Искусство России XX века: развитие путем метаморфозы. – Москва: Собеседник, 2004. – 315 с.: ил., 50 л. цв. ил.

90. Строгановка [Текст]: 190 лет русского дизайна: монография / С. В. Курбатов, А. Н. Лаврентьев, Е. А. Заева-Бурдонская. – М.: Русский мир, 2015. – 608 с.: ил., цв. ил. – ISBN 978-5-89577-211-9.

91. Строгановская школа композиции: альбом. Глав. ред. О. Л. Голубева; ред. А. Н. Лаврентьев. – М.: МГХПУ, 2005. – 351 с.: цв. ил.

92. Строгановская школа XIX – начало XX вв. (Рисунок – проект – материал): каталог выставки работ учащихся Строгановского Центрального художественно-промышленного училища / Изд. школы акварели С. Андрияки. – М., 2003. – 31 с.: цв. ил.

93. Тан И. Воплощенный в системе оценки традиционной китайской живописи дух гуманизма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2021. № 3-1. - С. 176–179.

94. Тан И. Стилевые особенности китайской настенной живописи // История науки и техники. 2021. № 12. - С. 45–53.

95. Тан И. Развитие монументальной живописи в ходе интеграции культуры эпохи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2021. № 4-1. - С. 162–166.

96. Тан И. Очерк абстрактных монументальных искусств в Китае // История науки и техники. 2022. № 6. - С. 38–41.

97. Тан И. Внутренняя суть и главные особенности выразительности в традиционной китайской живописи // Педагогика искусства. 2022. № 3. - С. 173–178.

98. Тан И. Формальный язык композиции современного китайского монументального искусства // Педагогика искусства. 2022. № 3. - С. 185–190.

99. Тан И. Изменение стиля творчества под влиянием духа гуманизма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2022. № 4-1. - С. 300–307.

100. Тан И. Эффект новых концепций в искусстве настенной живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2022. № 4-1. - С. 308–313.

101. Тан И. Воплощённый в духовном пространстве гуманистический подход китайского монументального искусства второй половины XX-го века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2023. № 3-1. С. 217–224.

102. Тан И. Постмодернистские тенденции в китайской монументальной живописи // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2024. № 6. - С. 62–73.

103. Толстой В. П. Концепция синтеза искусств в социалистическом градостроительстве[J]. Советское монументальное искусство, 1976, 74. – С.118–124.

104. Толстой В. П. Монументальное искусство СССР. – Москва: Советский художник, 1978. – 391 с.

105. Толстой В. П. У истоков советского монументального искусства, 1917–1923. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 239 с.: ил.

106. Хилл Д., Рускевич Е., Петрова А., Куделина Е. Монументальная мозаика Москвы: между утопией и пропагандой. – Москва: Бомбора, 2020. – 320 с.: ил.

107. Цзинюй Ш. Периоды развития современной монументальной живописи Китая (середина XX–начало XXI в.) [J]. Манускрипт, 2019, 12(7). – С. 168–173.

108. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский Н. Г. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1986. – Т. 1. – С. 71–173.

109. Чжан Аньчжи. История китайской живописи. – Ростов-на-Дону: Феникс; Неоглори, 2008. – 350 с.

110. Шалаева Н. В. План советской монументальной пропаганды: проблемы реализации. 1918–1921 годы // Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – № 8 (337). – История. Вып. 59. – С. 30–35.

111. Шапиро Ю. Г. Культура и искусство Китая. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1959. – 48 с. с ил.

112. Шеррет П. Китайский рисунок кистью: Художественное пособие для начинающих / пер. с англ. Ю. В. Сараевой. — М.: АРТ-РОДНИК, 2010. — 128 с.: цв. ил.

113. Шмотикова Л. А. *Классическая живопись Китая* / авт.-сост. Л. А. Шмотикова. — М.: Изобразит. искусство, 1981. — [4] с., 10 отд. л. цв. ил. в обл.

114. Филатчев О. П. Живопись. Графика. Монументальное искусство: альбом. – М.: Советский художник, 1990. – 72 с.

115. XVII (семнадцатая) выставка произведений членов Академии художеств СССР: каталог. – Москва: Советский художник, 1991. – 110 с.: ил.

II. Литература на английском языке

116. Andrews J F, Andrews J F A. Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979[M]. Univ of California Press, 1994.

117. Charlot J. Artmaking from Mexico to China[M]. Sheed& Ward, 1950.

118. Croizier R C. Art in turmoil: The Chinese cultural revolution, 1966-76[M]. Hong Kong University Press, 2010.

119. Fairbank W. A Structural Key to Han Mural Art[J]. Harvard Journal of Asiatic Studies, 1942, 7(1): 52-88.

120. Ferguson J C. Outlines of Chinese Art[M]. Art Institute of Chicago, 1919. Пер. накит. яз:(美) 福开森 Ferguson, John C. 1866–1945.中国艺术讲演录[M]. 北京大学出版社,2015.

121. Galikowski M. Art and politics in China, 1949-1984[M]. Chinese University Press, 1998.

122. Gombrich E H. The story of art[M]. London: Phaidon, 1995.

123. Groys B. "The Birth of Socialist Realism form the Spirit of Russian Avant-Garde" [M]. The Culture of the Stalin Period. Palgrave Macmillan, London, 1990, page: 122 – 148.

124. Hildebrand, A. von. The Problem of Form in Painting and Sculpture / transl. by M. F. Meyer, R. M. Ogden. — New York: G. E. Stechert, 1907. — 156 p. Пер. накит. яз: 阿道夫·希尔德勃兰特（德）著；潘耀昌译. 造型艺术中的形式问题. — 北京：商务印书馆，2019. — 214 с.

125. Hung W. Monumentality in early Chinese art and architecture[M]. Stanford: Stanford University Press, 1995. — XVIII + 376 p.

126. Lu Qianwen. A closer peek into surrealism[J]. Global Times, 10 Nov. 2015,

127. Shen F. Cultural flow between China and outside world throughout history[M]. Beijing: Foreign Languages Press, 1996.

128. Strom, Kirsten, ed. The Routledge Companion to Surrealism. Taylor & Francis, 2022.

129. Sullivan M. A Short History of Chinese Art[M]. Univ of California Press, 1967.

130. Sullivan M. Art and artists of twentieth-century China[M]. Univ of California Press, 1996.

131. Swann P C, Bussagli M, Small L. Chinese monumental art[J]. 1965.

132. Wagner D B. Chinese monumental iron castings[J]. Journal of East Asian Archaeology, 2000, 2(3): 199-224.

133. Watson W. Ancient Chinese Bronzes[M]. London: Faber and Faber, 1962.

134. Wolfflin H, Hottinger M D. Principles of art history[M]. 1929. Пер. накит. яз: （瑞士）海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wolfflin）著；潘耀昌译. 艺术风格学美术史的基本概念. 北京：中国人民大学出版社, 2004.01.

135. Xianting L. Major trends in the development of contemporary Chinese art[J]. China New Art, Post-1989, 1993.

III. Литература на китайском языке

136. Ван Вэй. История художественного обмена между Китаем и зарубежными странами [M.]. Китайская молодежная пресса, 2013. 王镛. 中外美术交流史[M]. 中国青年出版社, 2013.

137. Ван Фахуа, Исследование особенностей эпохи искусства монументальной живописи в Китае [D], Пекинский институт технологии моды, 2007. 王发花. 中国壁画艺术时代特征探议[D]. 北京服装学院, 2007.

138. Ван Чуньси. Исследование китайского языка живописи в монументальных работах Чжан Дина [D]. Северо-Китайский технологический университет, 2016. 王春蛟. 张仃壁画中的中国画语言研究[D]. 华北理工大学, 2016.

139. Г. Вёльфлин. Художественный стиль [M], Ляонинское народное издательство, 1987.沃尔夫林. 艺术风格学[M]. 辽宁人民出版社, 1987.

140. Ду Дакай. Фантазия и классификация китайских современных произведений [J]. Декоративное искусство, 1989. 杜大恺. 中国当代壁画的幻想中兴与裂变[J]. 装饰, 1989.

141. Ду Хайхун. Причины применения системы преподавания рисунка П. Чистякова в Китае [J], Вестник Хэбэйского политехнического университета (*Издательство «Шэкэбань»*), 2011, № 11 (3). 豆海红. 契斯恰科夫素描教学体系引入中国的原因[J]. 河北理工大學學報 (社科版), 2011, 11(3)

142. Ли Ифу. Исследование эволюции нового китайского языка городской скульптуры [D], Китайская академия художеств, 2013.李一夫. 新中国城市雕塑语言的嬗变研究[D]. 中国艺术研究院, 2013.

143. Ли Ишуай. Документальное искусство Пропаганда в советской Отечественной войне [J]. Обучение истории: выпуск университета, 2008 (5): 80-83. 李一帅. 苏联卫国战争中的纪实美术宣传[J]. 历史教学: 高校版, 2008 (5): 80-83.

144. Ли Сянвэнь, Исследование спиритуализма ГуКайчжи[J]. Журнал Китайского университета трех ущелий: гуманитарные и социальные науки, выпуск 34, № 4 (2012): 90-92. 李祥文. "顾恺之传神论研究." 三峡大学学报: 人文社会科学版 34, no. 4 (2012): 90–92.

145. Ли Хуацзи. Об истории современной китайской монументальной живописи [J]. Art, 2004, 6: 33-39. 李化吉. 浅议中国现代壁画历程[J]. 美术, 2004, 6: 33-39.

146. Ли Хуацзи. Искусство монументальной живописи У Цзоурэнь [J]. Fine Art Research, 1986 (1): 67-69. 李化吉. 吴作人的壁画艺术[J]. 美术研究, 1986 (1): 67-69.

147. Ли Чанцзюй. Столетие локализации китайской масляной живописи. 1900 – 2000. [M], Издательство «Жэньминь чубаньшэ», 2017. 李昌菊.中国油画本土化百年：1900-2000[M].人民出版社,2017.

148. Ли Щуехуей. Современное китайское креативное творчество и общественное эстетическое ожидание [J]. Чи Лу И Юань: Журнал Университета Шаньдун, 2004 (2): 17-21. 李雪晖. 当代中国壁画创作与公众审美期待[J]. 齐鲁艺苑: 山东艺术学院学报, 2004 (2): 17-21.

149. Линь Тайран. Анализ социальных причин эволюции китайской монументальной живописи в 20-м веке [D]. Центральная академия изящных искусств, 2007.林泰然. 二十世纪中国壁画演变的社会原因探析[D]. 中央美术学院, 2007.

150. ЛюБингбинг. Элементы китайской традиционной монументальной живописи в современном графическом дизайне [J]. Packaging Engineering, 2013, 34 (12): 18-20. 刘兵兵. 中国壁画元素在现代平面设计中的拓展应用[J]. 包装工程, 2013, 34(12): 18-20.

151. ЛюЛинцан Производство и техника традиционных росписей [J] Art Research, 1984(1):5. 刘凌沧. 传统壁画的制作和技法[J]. 美术研究, 1984(1):5.

152. ЛюЧюньин, Хо Зинчуань. О статусе произведений Дуньхуана в истории китайского монументального искусства [J]. Исследования в области художественного образования, 2012 (22): 24-24. 刘群英, 何靖泉. 浅谈敦煌壁画在中国壁画史中的地位[J]. 美术教育研究, 2012 (22): 24-24.

153. МаХунбин. Исследование выражения пространства в монументальной живописи[D], Университет Дунхуа, 2012. 马红冰. 壁画艺术空间表现研究[D]. 东华大学, 2012.

154. Мяо Хонь. Анализ китайской современной монументальной живописи в переходный период [D]. 2008.缪虹. 转型时期的中国当代壁画浅析[D]. 2008.

155. Роберт Хьюз, Шок нового искусства, Шанхайское народное издательство[M],1989. 罗伯特·休斯(RobertHughes).新艺术的震撼[M], 上海人民出版社,1989 年.

156. Си Цзинчжи. Энциклопедия русского рисунка [M]. Тяньцзинское издательство Жэньминь чубаньшэ, 1993 г. 奚静之. 俄国素描大系·序，许国庆、汉江编.《俄国素描大系》,天津人民出版社,1993 年.

157. Сун Тао. Повернуться лицом к стене 30 лет - Краткое изложение «Семинара по созданию и обучению монументальной живописи в колледжах и университетах» [J]. Art, 2012, 2: 95-102.孙韬. 面壁 30 载——“全国高校壁画创作与教学研讨会”综述[J]. 美术, 2012, 2: 95-102.

158. Сюй Сяодун. Исследование китайского реалистического языка масляной живописи в 1980-х годах [D]. Пекин: Китайская академия художеств, 2010.徐晓东. 二十世纪八十年代中国写实油画语言研究[D]. 北京: 中国艺术研究院, 2010.

159. Сюй Ю. Исследование языка шейпинга Северной династии Дуньхуан [D]. Центральная академия изящных искусств, 2013.徐艺. 敦煌北朝彩塑造型语言研究[D]. 中央美术学院, 2013.

160. У Хун, Ли Цинцюань, ЧжэнЯнь. «Монументальность» в древнекитайском искусстве и архитектуре [M]. Шанхайский народный

издательский дом, 2009. 巫鸿, 李清泉,郑岩. 中国古代艺术与建筑中的 “纪念碑性”[M]. 上海人民出版社, 2009.

161. Фань Веньнань. О влиянии советского художественного образования на китайскую масляную живопись (1949–1976) [J]. Центр искусства, 2010 (3): 184-189. 范文南. 浅谈苏联美术教育对中国油画的影响 (1949-1976)[J]. 美术大观, 2010 (3): 184-189.

162. Фу Вэйдун. Анализ рисунков в Дуньхуане в династии Тан [J]. Журнал Колледжа учителей Аньяна, 2006 (4): 143-144. 付卫东. 唐代敦煌壁画布局试析 [J]. 安阳师范学院学报, 2006 (4): 143-144.

163. Фу Лиин. Исследование стиля реализма в творчестве Хоу Иминь [D]. Северо-Китайский технологический университет, 2017.付丽颖. 侯一民壁画创作中现实主义风格研究[D]. 华北理工大学, 2017.

164. Фу Яньюй. Анализ эволюции формального языка китайской монументальной живописи 1990-х [D] Юго-Западный университет, 2008. 傅彦瑜. 20 世纪 90 年 代 中国壁画形式语言演变探析 [D]. 西南大学, 2008.

165. Хан Юйфэн. Краткий анализ реализма в развитии масляной живописи в начальном периоде основания Китайской Народной Республики и влияние советского искусства [J]. Молодой писатель, 2011 (15): 135-136.韩禹锋. 浅析建国初期油画的现实主义发展以及苏联艺术的影响作用[J]. 青年文学家, 2011 (15): 135-136.

166. Хоу Иминь. Сто лет китайской монументальной живописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. 侯一民. 中国壁画百年 [M]. 中国建筑工业出版社, 2004.

167. Ху Гуанхуа. Исследование распространения западной масляной живописи в Китае в период династии Мин и Цин [J]. Art, 2004, 1: 122-129.胡光华. 明清西方油画传入中国研究[J]. 美术, 2004, 1: 122-129.

168. Хэ Гуоруй, Принципы художественного производства [M], Издательство Уханьского университета, 2010. 何国瑞. 艺术生产原理[M]. 武汉大学出版社, 2010.

169. Цзян Юэ «Изучение языка форм живописи» [M], издательство «Живопись», провинция Аньхой, 2009 г.蒋跃. 绘画形式语言研究[M]. 安徽美术出版社, 2009.

170. Цинь Чунь. Язык геометрических абстрактных форм в современной монументальной живописи[J]. Шанхайское искусство и ремесла, 2007 (1): 34-35. 秦春. 几何抽象形态语言与当代壁画[J]. 上海工艺美术, 2007 (1): 34-35.

171. Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-монументальная живопись[M], Издательство изящных искусств Ляонин: 1997-06. 张仃. 中国现代美术全集: 壁画[M]. 辽宁美术出版社 :1997-06.

172. Чжан Шиян. Исследование монументальной живописи Китая XX века[J]. Сто лет китайской монументальной живописи [M]. China Architecture and Building Press, 2004. 张世彦. 二十世纪中国壁画探溯[J].《中国壁画百年》2004 (6): 23-34.

173. Чжан Шиян. Общие наблюдения о 30 годах монументальной живописи[J]. Изобразительное искусство, 2008(7):6. 张世彦.30 年壁画的总体观察[J].美术, 2008(7):6.

174. Чжао Нан. Развитие европейской настенной живописи и производство масляной живописи [J]. Art Education Research, 2013 (24): 14-14.赵南. 欧洲壁画的发展与油画的产生[J]. 美术教育研究, 2013 (24): 14-14.

175. Чжао Шэнлян. Искусство живописи в династии Суй [J] Исследования Дуньхуана, 2018 (2018): 1-8.赵声良. 敦煌隋朝经变画艺术[J]. 敦煌研究, 2018 (2018 年 03): 1-8.

176. Чжу Лисинь. Исследования художественного языка цветовой экспрессии и материалов современной китайской живописи [D]. Академия изящных

искусств Хубэй, 2011.朱礼欣. 当代中国重彩画的语言表现与材料研究[D]. 湖北美术学院, 2011.

177. Чжу Сяохуа. О преобразовании китайской монументальной живописи с древнейших времен до наших дней [J]. 2007.朱小华. 论中国壁画题材从古代到现代的转变[J]. 2007

178. Чжу Чжуншоу. Очерк истории восточной монументальной живописи [M]. Издательство «Культурные реликвии», 2005. 祝重寿. 东方壁画史纲 [M]. 文物出版社, 2005.

179. Чжу Чжуншоу. Очерк истории китайской монументальной живописи. Издательство "Культурные реликвии", 1995.祝重寿. 中国壁画史纲[M]. 文物出版社, 1995.

180. Чжу Чжэнъе. Исследование идей Мао Цзэдуна о равноправии во внешней политике. Китайско-советские отношения в 50-ые годы XX-го века. [J]. Исследования идей Мао Цзэдуна. 2005 (6), стр.: 73–75. 朱正业. 毛泽东的平等外交思想探析——以 20 世纪 50 年代的中苏关系为中心[J]. 毛泽东思想研究, 2005 (6): 73-75.

181. Чу Цянь. История китайской монументальной живописи [M.]. Издательство «Искусство и ремесло» Пекина, 2000.楚启恩. 中国壁画史[M]. 北京工艺美术出版社, 2000.

182. Чэнь Лян. Воплощение традиционной китайской культуры цвета в современной монументальной живописи [J]. Мань Джонь, 2015, 11: 153-154. 陈良. 中国传统色彩文化在现代壁画艺术中的体现[J]. 芒种, 2015, 11: 153-154.

183. Чэнь Чао. Исследование скульптурного искусства революционной истории в новый период [D]. Шанхайский университет, 2016.陈超. 新时期革命历史题材雕塑艺术研究[D]. 上海大学, 2016.

184. Шан Чао. В стиле масляной живописи Сун Веймина [D]. Институт искусств и ремесел провинции Шаньдун, 2014 год. 尚超. 论孙为民的油画风格[D]. 山东工艺美术学院, 2014.

185. Шао Дачжэнь. Монументальная большая композиция: Мысли после прочтения «Души Таклимакана» [J]. Изобразительное искусство, 2015 (007): 138–138. 邵大箴.纪念碑式的大构图——读《塔克拉玛干之魂》有感[J].美术,2015,(第 7 期).

186. Ши Пэнчэн. «Советская печать» в новой китайской масляной живописи - комментарий к «Советскому искусству и масляной живописи в Китае» [J]. Теория и практика воспитания, 2014, 11: 023. 施鹏程. 新中国油画中的 “苏联印记”——评《苏联美术与新中国油画》[J]. 教育理论与实践, 2014, 11: 023.

187. Шэнь Ин, Сун Чанцин. Героические комплексы и красные мечты — интервью Шэнь Ин с Сун Чанцинем [J]. Искусство Китая, 2013(3):11. 沈莹,宋长青.英雄情结·红色梦想沈莹对宋长青的访谈[J].中国艺术, 2013(3):11.

188. Юй Мэйчэн, Исследование монументальной живописи Китая в 20 веке [J], Литературное обозрение, 2004(3):3. 于美成. 20 世纪中国壁画研究[J]. 文艺评论, 2004(3):3.

189. Юй Мэйчэн. Особенности творческого процесса в монументальной живописи в архитектуре в новое время [J] «Обзор литературы и искусства», 2010 г., 000 (003), стр.: 78–83. 于美成. 新时期建筑壁画创作特征论[J]. 文艺评论, 2010, 000(003):78-83.

190. Ян Цифань «Исследование инклюзивности и уникальности искусства», журнал «Критика искусства», 2019 г., 000 (008), стр.: 167–168. 杨启帆. 对艺术的包容性和独特性的探讨[J]. 艺术评鉴, 2019, 000(008):167-168.

191. Юй Мэйчэн. На пути к возрождению и славе: обзор движения новой монументальной живописи в Китае за 30 лет Реформ и Открытости [J]. Изобразительное искусство, 2008(11):5. 于美成.走向复兴铸就辉煌——改革开放 30 年中国新兴壁画运动的回顾[J].美术, 2008(11):5.

192. Чжан Тяньшу. Исследование отношений между современным искусством настенной живописи и городской средой[D]. Северо-Восточный

лесной университет, 2010. 张天殊.当代壁画艺术与城市空间环境关系的研究[D]. 东北林业大学, 2010.

193. Фань Зэнлян. Исследование языка форм в китайской монументальной живописи 1970-х годов[D]. Северо-Китайский технологический университет [2023-11-30]. 范增良.二十世纪七十年代中国壁画的形式语言研究[D].华北理工大学[2023-11-30].

194. Джяо Даньхун. Возвращение и деконструкция: влияние характеристик постмодернистского искусства на современную китайскую монументальную живопись [D]. Шанхайский педагогический университет, 2023-12-01. 矫丹红.回归与解构—论后现代艺术特征影响下的中国当代壁画[D].上海师范大学[2023-12-01].

195. Ван Янсун. Исследование мультимедийных форм в живописи с 1979 года на примере китайской монументальной живописи [D]. Шанхайский университет, 2023-12-03. 王岩松.媒介多元介入的壁画形态研究[D].上海大学[2023-12-03].

IV. Источники исследования

196. Ван Фан. Развитие и перспективы китайской монументальной живописи — интервью с Ли Хуацзи [J]. Наблюдения за изобразительным искусством, 2019(11):3. 王芳.中国壁画事业的开拓与前瞻——李化吉访谈[J].美术观察, 2019(11):3.

197. Ду Дакай, главный редактор. Сборник к столетию со дня рождения Чжан Дина 1917-2017. Пекин: Издательство Цинхуа, 2017.11.杜大恺主编. 张仃百年诞辰纪念文集 1917-2017. 北京：清华大学出版社, 2017.11.

198. К. Максимов. Выступление на втором пленарном заседании Всекитайского совета ассоциации изобразительных искусств. Журнал «Изобразительное искусство», 1955 г., № 07. К.马克西莫夫《在全国美协理事会第二次全体会议上的讲话》。美术杂志，1955 年，第 07 期。

199. Ние Пань. Творчество монументальной живописи ради страны и народа — интервью с Хоу Иминь[J]. Художественное обозрение, 2019(11):5. 聂槃.壁画创作是为国为民——侯一民访谈[J].美术观察, 2019(11):5.

200. Сюэ Ипинг. Влияние российского художественного образования на развитие китайского изобразительного искусства - интервью с профессором Чжан Хуацином и Сюй Минхуа [J]. Журнал Нанкинского университета искусств: Арт-дизайн, 1999 (3): 8-13. 薛以平. 俄罗斯美术教育对中国美术发展的影响——张华清, 徐明华教授访谈录[J]. 南京艺术学院学报: 美术与设计版, 1999 (3): 8-13.

201. Тан Хуэй, Чжу Ли. Между окружающей средой и искусством — интервью с директором кафедры монументальной живописи Центральной академии изящных искусств Тан Хуэй[J]. Исследования искусства, 2016(6):5. 唐晖,朱莉.在环境与艺术之间——中央美术学院壁画系主任唐晖访谈[J].美术研究, 2016(6):5.

202. Хань Вэнь. Постоянное стремление к актуальности и народности в искусстве — интервью с Хоу Иминем и Дэн Шу [J]. Рынок искусства, 2021, 000(004): стр. 48-50. 汉文.始终追求艺术的时代性与人民性——访侯一民,邓澍[J].艺术市场, 2021, 000(004):P.48-50.

203. Цуй Янвэй, Чжан Цзиншэн, Чжао Хуа. Искусство — это истинная очистка — интервью с господином Сяо Хуэсян [J]. Декоративное искусство, 2019, (выпуск 12). 崔彦伟,张京生,赵华.艺术是真正的净化——肖惠祥先生访谈[J].装饰,2019,(第 12 期).

204. Чжан Дин. Мои мнения о китайском монументальном искусстве [J]. Декоративное искусство, 1989, 2: 006.张仃. 中国壁画之我见[J]. 装饰, 1989, 2: 006.

205. Шэнь Ин, Сун Чанцин. Героические комплексы и красные мечты — интервью Шэнь Ин с Сун Чанцинем [J]. Искусство Китая, 2013(3):11. 沈莹,宋长青.英雄情结·红色梦想沈莹对宋长青的访谈[J].中国艺术, 2013(3):11.

206. Юань Юньфу. Автобиография Юньфу в искусстве[J]. "Жизнь литературы и искусства (Искусство Китая)", 2018, (выпуск 5).袁运甫.运甫从艺自叙[J].文艺生活(艺术中国),2018,(第 5 期).

V. Электронные ресурсы

207. CNKI (中国知网) — национальная база данных китайских научных публикаций: поиск и доступ к академическим статьям по теме монументальной живописи. — URL: https://www.cnki.net (дата обращения: 25.04.2025).

208. Дуньхуанский современный художественный музей (敦煌当代美术馆, DCAM), осн. в 2024 г.: коллекция, исследования, цифровые проекты в области монументального искусства. — URL: https://www.dunhuangartmuseum.com (дата обращения: 16.05.2025).

209. Журнал «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова»: электронный архив статей. — URL: https://vestnik.stroganovka.ru (дата обращения: 09.05.2025).

210. Информационный портал Центральной академии изящных искусств — CAFA Art Info (中央美术学院艺术资讯网). — URL: https://www.cafa.com.cn (дата обращения: 15.03.2025).

211. Итоги первого этапа спасательного исследования монументальной живописи Столичного международного аэропорта (清华 110 周年校庆献礼：首都国际机场壁画抢救性研究发掘取得阶段性成果) // Академия художественного дизайна Университета Цинхуа. — 2021. — 6 апреля. — URL: https://www.ad.tsinghua.edu.cn/info/1198/24269.htm (дата обращения: 10.05.2025).

212. Кафедра монументальной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院壁画系): история, структура, научная деятельность. — URL: https://www.cafa.edu.cn/sp/nljg/?j=114 (дата обращения: 20.02.2025).

213. Китайский национальный портал искусства и культуры (中国艺术与文化网). — URL: https://www.ccmedu.com (дата обращения: 03.03.2025).

214. Комаров А. А. Монументальное искусство (сущность и терминология). — URL: http://monumental-art.ru/komarov.htm (дата обращения: 15.06.2025).

215. Музей Центральной академии изящных искусств (中央美术学院美术馆, CAFAM): выставки, коллекция, публикации. — URL: https://www.cafamuseum.org (дата обращения: 10.04.2025).

216. Официальный сайт Академии художественного дизайна Университета Цинхуа, бывшей Центральной академии прикладного искусства (清华大学美术学院). — URL: https://www.ad.tsinghua.edu.cn (дата обращения: 05.03.2025).

217. Официальный сайт Государственного музея Востока (Москва): коллекция китайского искусства, выставочная и исследовательская деятельность. — URL: https://www.orientmuseum.ru (дата обращения: 27.02.2025).

218. Официальный сайт Дуньхуанской академии (敦煌研究院): исследования, охрана памятников, монументальная живопись Могао. — URL: https://www.dha.ac.cn (дата обращения: 22.01.2025).

219. Официальный сайт Китайского национального музея изобразительных искусств (中国美术馆). — URL: https://www.namoc.org (дата обращения: 12.03.2025).

220. Официальный сайт Китайской академии художеств (中国美术学院, г. Ханчжоу). — URL: https://www.caa.edu.cn (дата обращения: 14.03.2025).

221. Официальный сайт Лушуньского художественного института (鲁迅美术学院, г. Шэньян). — URL: https://www.lumei.edu.cn (дата обращения: 17.03.2025).

222. Официальный сайт Музея изобразительных искусств провинции Гуандун (广东美术馆). — URL: https://www.gdmoa.org (дата обращения: 11.04.2025).

223. Официальный сайт Национального музея Китая (中国国家博物馆). — URL: https://www.chnmuseum.cn (дата обращения: 18.04.2025).

224. Официальный сайт Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова (РГХПУ): публикации, конференции в области монументального искусства. — URL: https://www.stroganovka.ru (дата обращения: 30.04.2025).

225. Официальный сайт Союза художников Китая (中国美术家协会). — URL: https://www.caanet.org.cn (дата обращения: 08.04.2025).

226. Раздел «Живопись и публичное искусство» (绘画系: 壁画与公共艺术方向) Академии художественного дизайна Университета Цинхуа. — URL: https://www.ad.tsinghua.edu.cn/gy/zzjg/xssz/hhx.htm (дата обращения: 05.03.2025).

227. Специальная страница исследования монументальной живописи столичного аэропорта (首都机场壁画研究专题) // Академия художественного дизайна Университета Цинхуа. — URL: https://www.ad.tsinghua.edu.cn/xw/ztbd/sdjcbhyjzt.htm (дата обращения: 10.05.2025).

228. Цифровой Дуньхуан (数字敦煌): интерактивный виртуальный тур по пещерным росписям, открытый репозиторий изображений. — URL: https://www.e-dunhuang.com (дата обращения: 22.01.2025).

229. Чжан Гань. Переоценка влияния монументальной живописи столичного аэропорта (张敢: 重估首都机场壁画的影响) // Академия художественного дизайна Университета Цинхуа. — 2020. — 20 марта. — URL: https://www.ad.tsinghua.edu.cn/info/1198/27886.htm (дата обращения: 10.05.2025).

230. Чжан Гань. Поворотный момент в современном китайском искусстве: научная конференция по документальной выставке монументальной живописи Столичного международного аэропорта (中国现代艺术的转折点 | 首都国际机场

壁画文献展研讨会举办) // Академия художественного дизайна Университета Цинхуа. — 2019. — 7 ноября. — URL: https://www.ad.tsinghua.edu.cn/info/1198/24270.htm (дата обращения: 10.05.2025).

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФГБОУ ВО «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ С. Г. СТРОГАНОВА»

На правах рукописи

Тан И

Художественная эволюция монументальной живописи Китая периода Реформ и Открытости 1978-2025 гг.

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

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

ТОМ II

Приложения

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент

Веремеева Светлана Леонидовна

Москва, 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Список иллюстраций …….3

2. Альбом иллюстраций ……..……..17

3. Биографический каталог художников монументальной живописи Китая 1978-2025 гг. …….126

1. Список иллюстраций

Иллюстрация 1. Ни Идэ(倪贻德), Ли Керан(李可染), Ван Шикуо(王式廓) «Всенародное сопротивление» (кит. 全民抗战) 1938, Ухань.

Иллюстрация 2. Ву Цзоурэнь(吴作人). «Китайские мифы» (кит.中国神话),1956, масло, доска, 1200*1200см, Планетарий в Пекине.

Иллюстрация 3. Чжоу Линчжао(周令钊) , Чэнь Жуцзюй(陈若菊) «Великое единство народов мира» (кит.世界各国人民大团结) 1959, акрил, 900 * 1000 см, Национальный музей Китая.

Иллюстрация 4. Хуан Юнъюй(黄永玉) «Великое единство всех народов Китая» (кит.中国各族人民大团结) 1959, акрил, 900 * 1000 см, Национальный музей Китая.

Иллюстрация 5. Чжан Дин(张仃) «Нэчжа борется с драконом» (кит.哪吒闹海),1979, техника «чжунцай», 1500*340 см. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.

Иллюстрация 6. Юань Юньфу(袁运甫) «Горы и воды провинции Сычуань» (кит. 巴山蜀水), 1979, Акрил,340*2000 см , акрил. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.

Иллюстрация 7. Сяо Хуэсян(萧惠祥) «Весна науки» (кит. 科学的春天),1982, керамика, 2000*340 см, международный аэропорт Пекин — Шоуду.

Иллюстрация 8. Чжу Данянь(祝大年) «Песня леса» (кит.森林之歌),1979, керамика, 340*2000 см. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.

Иллюстрация 9. Чжан Гофань(张国藩) «Народные танцы» (кит.民间舞蹈) 1979, керамика, 300*600 см. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.

Иллюстрация 10. Ли Хуацзи и Чуань Чженхуань(权正环 李化吉) «Легенде о белой змее» (кит.白蛇传),1979, акрил, 210*760 см. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.

Иллюстрация 11. Юань Юншэн(袁运生) «Праздник разбрызгивания воды — Ода жизни» (кит. 欢乐的泼水节一生命的赞歌) 1979, акрил, 2100*340 см. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.

Иллюстрация 12. Тан Сяохэ и Чэн Ли (唐小禾 程犁) «Музыка Чу» (кит. 楚乐) 1982, керамика, 530*1250 см. Отель Донху, Ухань, Хубэй.

Иллюстрация 13. Лю Бинцзян(刘秉江), Чжоу Лин(周菱) «Создание урожая и радости» (кит. 创造 收获 欢乐),1982, акрил, 1700*500 см, Пекин Отель.

Иллюстрация 14. Сюй Жунчу, Чжао Дацзюнь(许荣初, 赵大钧) «Люди, играющие весной» (кит. 乐女游春图) 1982, акрил, 320*1320 см. Зал Цзилинь, Отель "Бохай", Тангу, Тяньцзинь.

Иллюстрация 15. Ли Линьчжо (李林琢) «Облака и Вода» (кит.云水), 1990, акрил, 400*1700см, Отель "Пять континентов" в Пекине.

Иллюстрация 16. Ло Цзябен(楼家本) «Безбрежность рек и неба» (кит.江天浩瀚),1987, густая колеровка, 530*720 см, Башня желтого журавля, Учан,

провинция Хубэй.

Иллюстрация 17. Юань Юньфу(袁运甫), «Процесс цивилизации» (кит.文明的进程) 1987, керамическая мозаика, 1500*1800 см, Северо-Западный институт легкой промышленности, Сиань.

Иллюстрация 18. Чжан Суннан(张颂南) «Сейчас и в будущем» (кит.现在与未来),1987, керамика, 1120*280 см, Национальная библиотека Китая.

Иллюстрация 19. Ли Хуацзи(李化吉) «Истоки и течение» (кит.源远流长)1987, керамика, национальная библиотека Китая.

Иллюстрация 20. Пэн Ли(彭蠡)«Впечатления с Шелкового пути» (кит.丝路风情) 1993, акрил, 460*235см, Тайвань Бэйхай Фучида Ко.

Иллюстрация 21. Чэнь Жэньюя(陈人钰), Ван Янь(王琰) «Соната Нового века» (кит.新世纪协奏曲) 1986, металл, 2300*380 см, Телебашня Хубэй.

Иллюстрация 22. Сун Цзинбо (孙景波) «Следы Конфуция» (кит.孔迹图) 1984, гипсокартон, 300*4500см, Цюфу, провинция Шаньдун.

Иллюстрация 23. У Цзуорэн (吴作人) «Мангкунгунлун» (кит. 莽昆仑) 1991, мозаика, 300*1600 см. Зал терминала аэропорта Вэйян.

Иллюстрация 24. Цинь Лин (秦岭) «Сианьян · Сианьян» (кит.咸阳 咸阳) 1990, дерево, 300*1000см, Аэропорт Шэньси Сяньян.

Иллюстрация 25. Хоу Иминь(侯一民) «Великая стена из плоти и крови» (кит.血肉长城),1989, керамика, 1900*450 см, Национальный музей Китая.

Иллюстрация 26. Хоу Иминь, Тянь Цзиньдуо, Цай Диан(侯一民,田金铎,蔡迪安) «Мировая цивилизация» (кит.世界文明),1993, красный песчаник, Шэньчжэнь "Окно в мир".

Иллюстрация 27. Ду Дакай(杜大恺) «Красавицы дворца Тан» (кит. 唐宫佳丽),1993, акрил, 320* 3700см, Сиань "Империал Сити" Отель.

Иллюстрация 28. Сун Цзинцюань, Чжан Йиминь ((孙景全, 张一民) «Собрание героев у водоёма» (кит.水泊英雄聚义图) 1992, 400*1476см, керамика , Уезд Ляншань в Шаньдуне.

Иллюстрация 29. Вэнь Липэн, Чжан Тунся (闻立鹏, 张同霞) «Предвестник Красной свечи» (кит.红烛序曲) 1991, масло, 400* 1400см, Мемориальный зал Хубэй Сишуй Вэнь Идуо.

Иллюстрация 30. Лю Юань, Сюй Дун(刘玉安, 徐栋) «Мир · Прогресс · Свобода» (кит.和平·进步·自由)1993, искусственный камень, Библиотека Шаньдунской инженерно-строительной школы.

Иллюстрация 31. Чэнь Лушоу (陈禄寿) «"Ветер Бачу»(кит.巴楚风)1993, 290*1400см, дерево, Отель "Чанхай", Ухань, Хубэй.

Иллюстрация 32. Е Улинь(叶武林), Ян Чжэндуо(闫振铎)«Страдающие · Бунтари» (кит. 受难者与反抗者) 2000, смешанная техника，280*2000 см, музей современной китайской литературы.

Иллюстрация 33. Юань Юньфу (袁运甫)«Слава Тысячелетней Китайской Цивилизации» (кит. 中华千秋颂) 2000, 500*11700см, Центральный зал

Китайского форума тысячелетия, Пекин.

Иллюстрация 34. Сун Хуэйминь, Ли Фулай (宋惠民, 李福来) «Битва при Красной Скале» (кит.赤壁之战)1999, акрил, 1800*13500см, Музей "Битва при Красной Скале" в Ухане.

Иллюстрация 35. Хоу Иминь, Тянь Цзиньдуо, Цай Диан(侯一民,田金铎,蔡迪安) «Восточная цивилизация» (кит. 东方文明),1993, красный песчаник, Шэньчжэнь "Окно в мир".

Иллюстрация 36. Цуй Янвэй (崔彦伟) и Цзян Чжуцин (姜竹青)«Вечнозелёное дерево жизни» (кит. 生命之树常青)1994, акрил, 300*2100см, Пекинское муниципальное бюро национальной безопасности.

Иллюстрация 37. Цай Диань, Тянь Шаопэн (蔡迪安,田少鹏) «Закон и цивилизация» (кит.法律与文明) 2001, медная доска, 380*460см, Народный суд провинции Хубэй.

Иллюстрация 38. Чжан Чуньхэ (张春和) «Шангри-Ла» (кит. 香格里拉) 1999, акрил, 550*900см, Аэропорт Юньнань Дицин Шангри-Ла.

Иллюстрация 39. Сун Цзинбо, Ван Иншэн (孙景波, 王颖生) «Великий хан» (кит. 一代天骄) 2005, масло, 450*5120см.

Иллюстрация 40. Лу Шэнчжан, Лу Вуюнь, Чжу Сяофэн, Чжоу Пин(路盛章、路五云、朱小枫、周萍) «Четыре сезона мира» (кит.四季平安》) 2015, клоизоновый фарфор, Камень, 335*1800см, Линия 6 пекинского метрополитена Станция Пин Анли.

Иллюстрация 41. Цзян Чжуцин(姜竹青) «Роскошные четыре сезона» (кит. 绚丽四季)2013, нержавеющие стали, 300*300см*4, Станция пекинского метрополитена линии 6 Чжан Инь.

Иллюстрация 42. Фэн Е(冯烨) «Четыре роли в пекинской опере» (кит. 生旦净丑)2013, нержавеющие стали, 260*2520см*, Станция Чэгунчжуан линии 6 пекинского метрополитена

Иллюстрация 43. Тан Минъюэ(唐鸣岳) «Окно в мир – Маттео Риччи» (кит. 面向世界-利玛窦之窗)2012, Латунный лист, сплав алюминия лист, 325*2700см*, Пекинский метрополитен Западная станция Чэгунчжуан.

Иллюстрация 44. Ду Фэй ((杜飞) «Красочная суть нации» (кит. 彩韵国粹)2013, керамика, 300*2790см*, Пекинский метрополитен Западная станция Чэгунчжуан.

Иллюстрация 45. Сунь Тауэрс, Ван Чансин, Тянь Лу (孙 韬、王长兴、田 鲁) «Прогулка по Бэйхаю» (кит. 北海揽胜)2013, камень, 350*2960см*, Северная станция Бэйхай линии 6 пекинского метрополитена.

Иллюстрация 46. Сунь Тао (孙韬) «Пластическую душу» (кит.塑(素)魂)2013, уголь,бумага, 240*700см*.

Иллюстрация 47. Ма Синь (马鑫) «Лесной дух» (кит. 森·灵)2014, акрил, 180*450см*.

Иллюстрация 48. Лян Цзычуань, Дун Куо, Янь Юйци (梁子川、董阔、闫玉琦) «Битва при Чэнпу» (кит. 城濮之战)2014, акрил, 230*340см.Зал предков Тайюань Вэньцзинь Вэньгун.

Иллюстрация 49. Е Вулинь, Ши Юэцзюнь (叶武林,史跃军) «Ода Красной Звезде» (кит. 红星颂)2019, мрамор, 600*3000см, Площадь Красной Армии, уезд Нинхуа,

город Санмин, Фуцзянь.

Иллюстрация 50. Хо Иминь(侯一民) , Дэн Шу(邓澍) «Сто цветов расцветают» (кит.百花齐放), 1980, керамика, 800*500 см, редакция газеты "Жэньминь жибао", Пекин.

Иллюстрация 51. Чжан Шиян(张世彦) «Чистые воды реки Ли» (кит. 漓水清湛),1979, лаковая живопись , 90*180 см.

Иллюстрация 52. Ван Вэньбинь(王文彬) «Песнь о горах и реках» (кит.山河颂),1982, акрил, 2400*560 см, Пекин Хуаду Отель.

Иллюстрация 53. Лян Юньцин (梁运清) «Соперничество великолепных пиков Хуаншаня» (кит. 黄山奇峰争秀) 1980, мозаика , 362*1960 см. Китайская академия медицинских наук, Пекин.

Иллюстрация 54. Цинь Линь и Гао Цзунъин (秦岭 高宗英) «Цветочная гора » (кит. 花果山) 1980, мозаика , 500*3000 см. Хуаду Отель, Пекин.

Иллюстрация 55. Чжоу Линчжао(周令钊) , Чэнь Жуцзюй(陈若菊) «Тёплая весна на реке Юань» (кит. 沅水春暖) 1996, акрил, 200 * 3000 см, Китай Стена поэзии в Чандэ.

Иллюстрация 56. Ван Симиня(王熙民) «Ода радости» (кит.乐颂),1982, керамика, 600*2400 см, Центральная консерватория музыки

Иллюстрация 57. Ли Худжи(李化吉) «Мелодия» (кит.旋律) 1989, фибра ,1660*410 см, Пекинская танцевальная академия.

Иллюстрация 58. Юань Юньфу(袁运甫) «Великая китайская стена» (кит. 万里长城) 1990, акрил, холст, 1500*207 см, Пекин Отель.

Иллюстрация 59. Сюй Жунчу (许荣初) «В космос» (кит. 向太空) 1989, Нержавеющая сталь, гранит, 400*2500 см, Международный аэропорт Ляонин Шэньян.

Иллюстрация 60. Чжан Шиян(张世彦) «Поло тангских людей» (кит.唐人马球图),1983, Акрил, Шерсть, 250*1000 см, Пекинский стадион "Тяньтань".

Иллюстрация 61. Чжан Шиян(张世彦) «Я - бог богатства, и бог богатства - это я» (кит. 我是财神、财神是我),1994, камень, 800*1600 см, Банк коммуникаций, Деревня Азиатских игр в Пекине.

Иллюстрация 62. Ли Хунъинь(李鸿印) «Вода Жёлтой реки идёт с небес» (кит. 黄河之水天上來) 1979, акрил, 250*540 см. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.

Иллюстрация 63. Чэн Ли, Тан Сяохэ(程犁, 唐小禾) «Феникс из огня» (кит. 火中凤風),1987, Лаковая живопись, холст ,360*3000см, Музей Хубэй Цзинчжоу.

Иллюстрация 64. Чэн Ли, Тан Сяохэ(程犁, 唐小禾) «Семь тысяч лет цивилизации Египта» (кит.埃及七千年文明史),1989, акрил ,2800*340 см, Каирский международный конференц-центр, Египет.

Иллюстрация 65.Чжан Йиминь (张一民) «Шунь обрабатывает землю на горе Лишань» (кит. 舜耕历山) 1985, 390*3160см, акрил , Шаньдун Цзинань Шунгун Вилла.

Иллюстрация 66. Янь Шандэ(严尚德) «Утренняя песня – Солнце, Луна и Звёзды» (кит. 晨曲——日月星辰), 1980, мозайка, 300*1800 см, Отель Пекин Яньцзин.

Иллюстрация 67. Янь Шандэ, Гу Линь((严尚德, 谷麟) «Шелковый путь» (кит.丝绸之路), 1980, керамика, 1500*240 см, Отель Пекин Яньцзин.

Иллюстрация 68. Цай Дянь и Тянь Шаопэн (蔡迪安 田少鹏) «ББитва при Чиби» (кит. 赤壁战) 1983, акрил, 320*1720 см. Отель "Ухань Цинчуань", Хубэй.

Иллюстрация 69. Дин Шаогуана(丁绍光) «Утро в Банне» (кит.版纳晨光),1990, густая колеровка, 1200*200см, пекинский большой народный зал.

Иллюстрация 70. Лу Пуйи, Ян Пэн(娄溥义, 杨鹏) «Весна на Лунъюане» (кит. 陇原春华) 1983, акрил, 100*580 см. Зал Ганьсу, зал Народного собрания, Пекин.

Иллюстрация 71. Дуань Джаншань(段兼善) «Дружба на Шелковом пути» (кит. 丝路友谊) 1982, акрил, 450*928 см. Зал Ганьсу, зал Народного собрания, Пекин.

Иллюстрация 72. Ли Танке(李坦克) «Сокровище — Богатые ресурсы » (кит. 宝藏-丰富的资源) 1982, акрил, 370*780 см. Зал Ганьсу, зал Народного собрания, Пекин.

Иллюстрация 73. Хуан Цзиньченг(黄金诚) «Легенду о горе Чанбайшань» (кит. 长白山传说) 1982, акрил, 320*1320 см. Зал Цзилинь, Большой зал народа, Пекин.
Иллюстрация 74. Чэнь Юнсяна(陈永祥) «Древняя История Цзюцюаня»,(кит.酒泉古史),1988, стеклянная мозаика, 680*925 см*4, Цзюцюань, провинция Ганьсу.

Иллюстрация 75. Сюй Цзячан(徐家昌), Жэнь Мэнчжан(任梦璋), Чжу Фусиня(祝福新) «Легенда об острове Банчуйдао» (кит.棒槌岛的传说) 1983, мрамор,

1200*320 см, Далянь, Ляонин.

Иллюстрация 76. Ван Чансин,(王长兴) «Битва у Чжуолу» (кит.涿鹿之战)2016, карандаш, бумага, 120*310см*, Китайская национальная художественная галерея.

Иллюстрация 77. А. А. Дейнекой «Сутки Страны Советов» 1939, мозаика, Станция метро "Маяковская", Москва.

Иллюстрация 78. К.А.Тутеволь «ЭСТАФЕТА) 1972, мозаика,1300*2400 см, г. Москва (РСФСР).

Иллюстрация 79. Сунь Цзинбо(孙景波) «Жители гор Ва» (кит.阿佤山人), 1980, масло，200*500 см，Центральный художественный институт, Пекин.

Иллюстрация 80. Сунь Тао (孙韬) «Битва у Чанъде» (кит. 常德会战)2017, керамика, 370*3400см, Чандэ, провинция Хунань.

Иллюстрация 81. Сунь Тао (孙韬) «Один пояс, один путь» (кит.一带一路)2019, витраж, 370*2200см, Чандэ, провинция Хунань.

Иллюстрация 82. «Человек, дракон и феникс» (кит.人物龙凤帛画) 31*25 см, Шелковые рисунки гробниц Чу в поздний период периода сражающихся царств, существующие в провинции Хунань, Китай.

Иллюстрация 83. «Человек правит драконом» (кит.人物御龙帛画) Шелковые рисунки гробниц Чу в поздний период периода сражающихся царств, существующие в провинции Хунань, Китай

Иллюстрация 84. «Здания, фигуры, портреты» (кит. 楼阙、人物画像) 71*120 см,

Шаньдунский художественный музей резьбы по камню.

Иллюстрация 85. Ли Танке(李坦克) «Плодородная земля — Яркая культура» (кит. 沃土--灿烂的文化) 1982, акрил, 370*780 см. Зал Ганьсу, зал Народного собрания, Пекин.

Иллюстрация 86. Чжан Дин(张仃) «Картина Великой китайской стены в горах Яньшань» (кит.燕山长城图), 1984, 300*7000 см, керамика. Метро Пекина.

Иллюстрация 87. Чжан Дин(张仃) «Картина Великой Китайской стены» (кит.万里长城图),Фрагмент, 1984, фибра, 2900*400 см, отель великой стены Пекин.

Иллюстрация 88. Шан Либина(尚立滨) «Естественно Совершенство» (кит. 自然天成), 1990, мрамор, 273*847 см, Посольство Китая в Шри-Ланке, Коломбо.

Иллюстрация 89. «Портрет Зала предков У Ляна» (кит. 武梁祠画像) 184*140 см, Институт древних реликвий ушу провинции Шаньдун.

Иллюстрация 90. У Цзоженя(吴作人), Ли Хуацзи(李化吉) «Шесть искусств» (кит. 六艺) 1985, керамика, 696*260 см, Цюйфу, Шаньдун.

Иллюстрация 91. Сун Чанцин(宋长青) «Китай вступает в новую эпоху» (кит. 中国走进新时代) 2004, малсо, холст, 200*900 см.

Иллюстрация 92. Сун Чанцин(宋 长 青) «Великий лекарь, широкое согласие · Милосердие и спасение людей» (кит. 大医广和·仁智济生) 2008, акрил, 300*500 см*4.

Иллюстрация 93. Сун Чанцин(宋长青) «Древние мелодии Восточного храма»

(кит. 东岳古韵) 2012, керамика, 320*1700 см, Станция 6 линии пекинского метрополитена Дундацяо.

Иллюстрация 94. «Стена Девяти Драконов» (кит. 九龙壁) 1772, керамика, 350*2900 см, Запретный город в Пекине.

Иллюстрация 95. Ли Хуацзи(李化吉). «Встреча Ли Бая и Ду Фу»(кит.李杜初会图), 1984, лаковая живопись，155×330см, Мирамар Отель Гонконг.

Иллюстрация 96. Керамический кувшин периода Яншао(кит.仰韶鱼纹陶器), Музей истории Китая

Иллюстрация 97. Цзя Дифэй(贾涤非) «Вечный поток реки Сунцзян» (кит.松江万古流),2013, акрил, холст ,2200*360 см, Музей провинции Цзилинь.

Иллюстрация 98. Цзя Дифэй(贾涤非) «Картина весёлого танца и игры» (кит.欢乐戏舞图),2001, масло, холст ,490*400 см, Большой театр Дунгуань, Гуандун.

Иллюстрация 99. Линь Лэчэн(林乐成). «Ночь в пустыне»(кит.大漠夜色). 170 см×190 см *3. 2005. шерсть. Художественный музей Гуаньшань Юэ.

Иллюстрация 100. Линь Лэчэн(林乐成). «Горы высоки, воды долги» (кит. 山高水长). 400 см×2200 см. 2005. шерсть. Академия изящных искусств, Университет Цинхуа

Иллюстрация 101. Тан Сяохэ(唐小禾), Чэн Ли(程犁), Тан Хуэй(唐晖) «Вихри войны» (кит.抗战风云) ,1998, текстильный гобелен, 114 квадратных метров, мемориальный зал шанхайских мучеников.

Иллюстрация 102. Гу Хунчжун(顾闳中) (копия династии Сун) «Ночной пир Хань Сицзая»(кит. 韩熙载夜宴图) (фрагмент) Пять династий , шелк, цветной, 28,7*335,5 см. Дворцовый музей, Пекин.

Иллюстрация 103. Чжан Цзэдуань(张择端) «Празднике Цинмин у реки»(кит.清明上河图) (фрагмент) династия Северная Сун, шелк, цветной, 25.5*525 см. Дворцовый музей, Пекин.

Иллюстрация 104. Тан Сяохэ(唐小禾), Чэн Ли(程犁), Тан Хуэй(唐晖) «Зелёный дом» (кит.绿色家园) Фрагмент, 2000, акрил, холст, 7246*244 см, Ухань, Хубэй.

Иллюстрация 105. Тан Хуэй(唐晖) «Столкновение времени и пространства» (кит. 时空一击) 1991, акрил, холст, 330*220 см* 5, центральный художественный институт, Пекин.

Иллюстрация 106. Тан Минъюэ(唐鸣岳). «Восточного потока реки И»(кит.沂水东流), шерстяное волокно, 800*1500см, Шаньдун Ишуй Ихэ Вилла

Иллюстрация 107. Тан Минъюэ(唐鸣岳). «Песни о море»(кит.沧海颂), кованая медь, 240*1200см, 2004, Шаньдун Вэйхай Хайсинь Отель.
Источник иллюстрации: Тан Минъюэ. Настенные работы Тан Минъюэ[J]. Qilu yiyuan: журнал Шаньдунской академии искусств, 2008(5):1.

Иллюстрация 108. Тан Минъюэ(唐鸣岳). «Зеркало рефлексии» (кит. 镜之鉴), ПВХ лист, нержавеющая сталь, 590*890см,2011, Шаньдун Вэйхай Хайсинь Отель.

Иллюстрация 109. Луо Жонгли, Хао Дапэном(罗中立,郝大鹏) «Монументальная живопись Музея искусств Луо Жонгли» (кит.罗中立美术馆), керамика, 2015,

Чунцин.

Иллюстрация 110. Го Сяобинь (郭晓宾) «Город цветов и гор» (кит. 花城山水), акрил по алюминиевым панелям, 2024, станция метро «Хуашань Синьчэн» (花山新城), Ухань. Монументальная роспись размещена на внутренней стороне стен железнодорожных путей и на колоннах вестибюлей станции; общая протяжённость превышает 300 м.

Иллюстрация 111. Янь Вэнью (严文毓) «Перекочёвка по степи» (кит. 草原迁徙), акрил, 2025, 300*700 см, музей Сычуаньского университета (四川大学).

Иллюстрация 112. Янь Вэнью (严文毓) «Старая улица» (кит. 老街), акрил, 2025, 300*400 см, музей уезда Эмэй (峨县).

2.Альбом иллюстраций

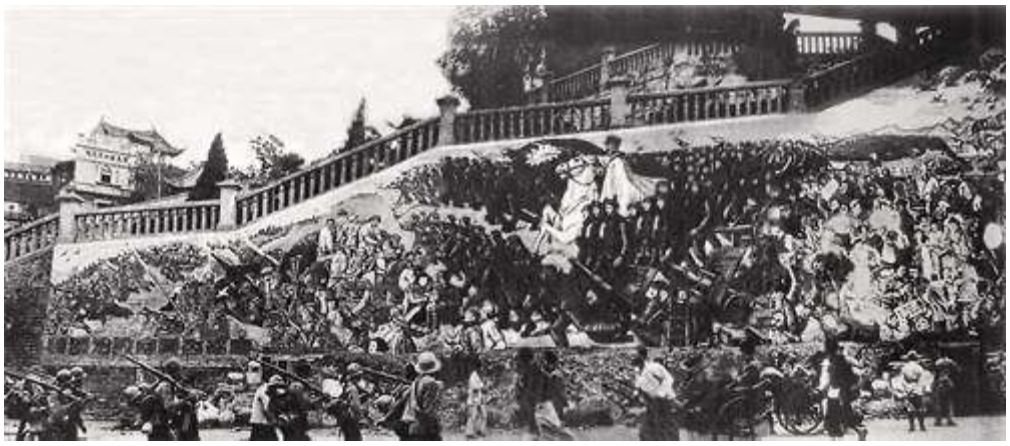


Иллюстрация 1. Ни Идэ(倪贻德), Ли Керан(李可染), Ван Шикуо(王式廓) «Всенародное сопротивление» (кит. 全民抗战) 1938, Ухань.

Источник иллюстрации:

https://img2.baidu.com/it/u=2290490239,1281761221&fm=26&fmt=auto&gp=0.jpg



Иллюстрация 2. Ву Цзоурэнь(吴作人). «Китайские мифы» (кит.中国神话),1956, масло, доска, 1200*1200см, Планетарий в Пекине.

Источник иллюстрации:Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.7.



Иллюстрация 3. Чжоу Линчжао(周令钊) , Чэнь Жуцзюй(陈若菊) «Великое единство народов мира» (кит.世界各国人民大团结) 1959, акрил, 900 * 1000 см, Национальный музей Китая.

Источник иллюстрации:

Китайские исторические и культурные реликвии[J], 2018 г. 000 (007): С.138.



Иллюстрация 4. Хуан Юнъюй(黄永玉) «Великое единство всех народов Китая» (кит.中国各族人民大团结) 1959, акрил, 900 * 1000 см, Национальный музей Китая.

Источник иллюстрации:

Китайские исторические и культурные реликвии[J], 2018 г. 000 (007): С.138.



Иллюстрация 5. Чжан Дин(张仃) «Нэчжа борется с драконом» (кит.哪吒闹海),1979, техника «чжунцай», 1500*340 см. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.



Фрагмент



Процесс создания

Источник иллюстрации:Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.11.



Иллюстрация 6. Юань Юньфу(袁运甫) «Горы и воды провинции Сычуань» (кит. 巴山蜀水), 1979, Акрил,340*2000 см , акрил. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.



Фрагмент

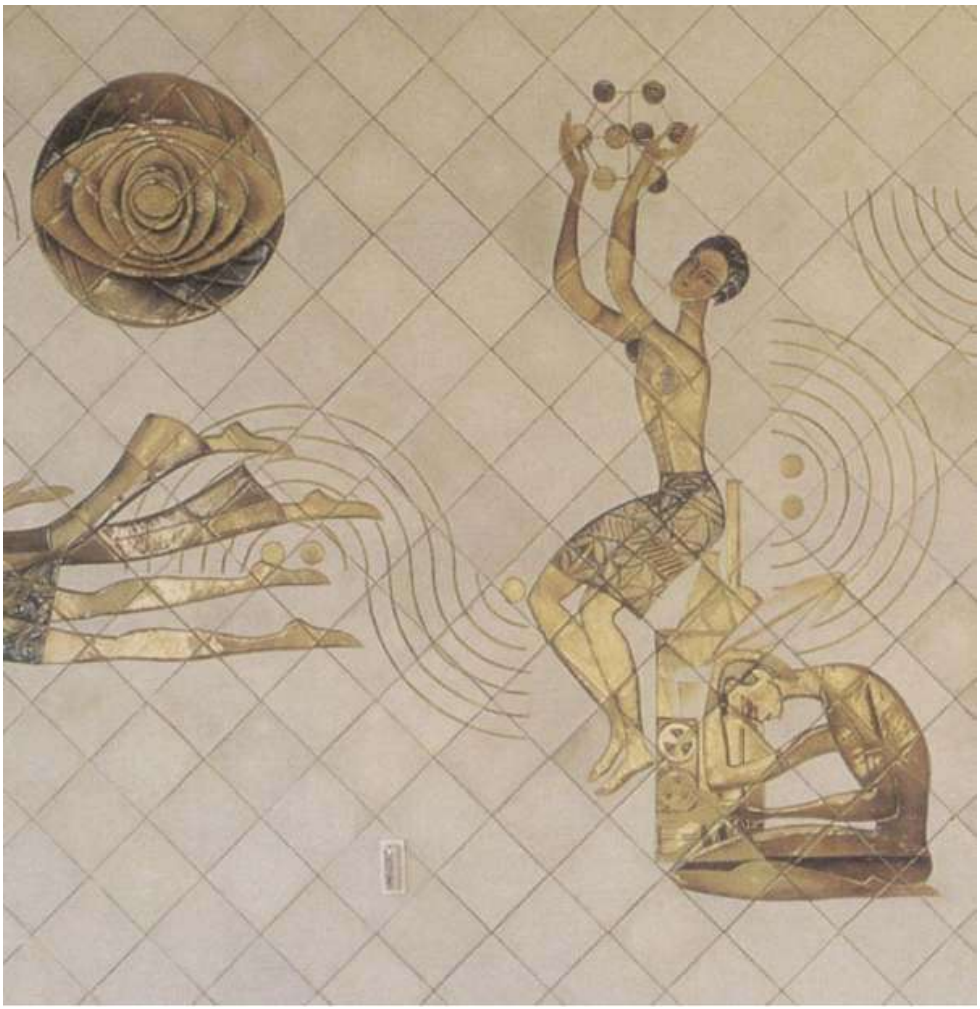


Фрагмент

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-монументальная живопись [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997, С.14.



Иллюстрация 7. Сяо Хуэсян(萧惠祥) «Весна науки» (кит. 科学的春天),1982, керамика, 2000*340 см, международный аэропорт Пекин — Шоуду.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.67.



Иллюстрация 8. Чжу Данянь(祝大年) «Песня леса» (кит.森林之歌),1979, керамика, 340*2000 см. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-монументальная живопись [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997, С.18.



Иллюстрация 9. Чжан Гофань(张国藩) «Народные танцы» (кит.民间舞蹈) 1979, керамика, 300*600 см. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.



Фрагмент



Эскиз

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-монументальная живопись [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997, С.20.



Иллюстрация 10. Ли Хуацзи и Чуань Чженхуань(权正环 李化吉) «Легенде о белой змее» (кит.白蛇传),1979, акрил, 210*760 см. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.

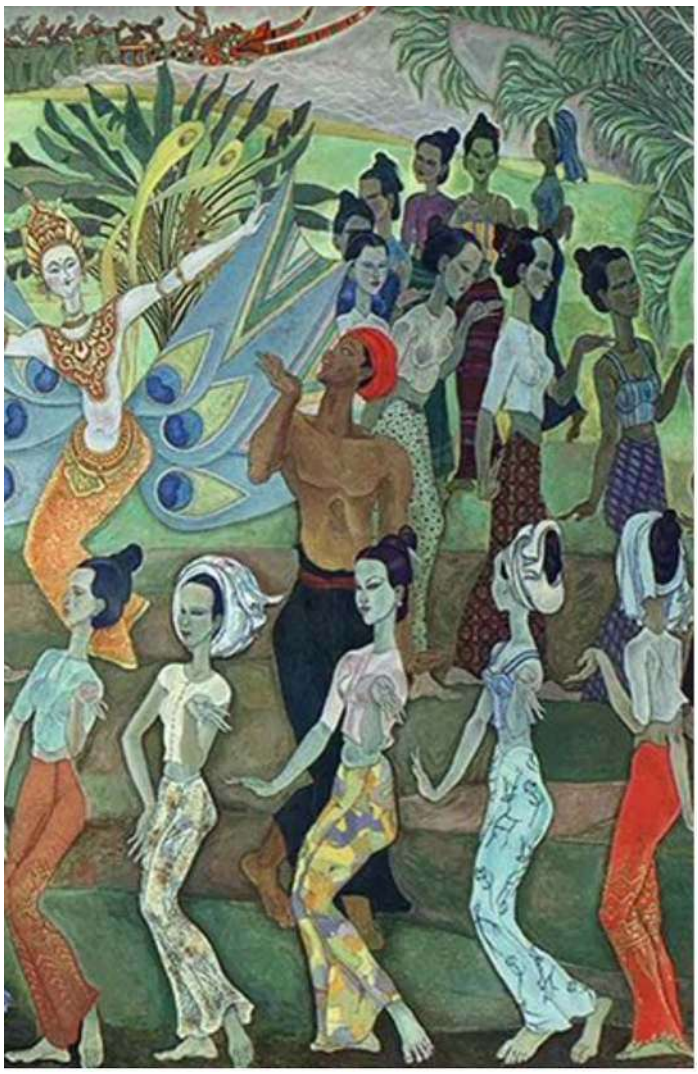


Фрагмент

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-монументальная живопись [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997. С.12.



Иллюстрация 11. Юань Юншэн(袁运生) «Праздник разбрызгивания воды — Ода жизни» (кит. 欢乐的泼水节一生命的赞歌) 1979, акрил, 2100*340 см. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.64.



Иллюстрация 12. Тан Сяохэ и Чэн Ли (唐小禾 程犁) «Музыка Чу» (кит. 楚乐) 1982, керамика, 530*1250 см. Отель Донху, Ухань, Хубэй.



Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.135.



Иллюстрация 13. Лю Бинцзян(刘秉江), Чжоу Лин(周菱) «Посев, урожай, радость» (кит. 创造 收获 欢乐),1982, акрил, 1700*500 см, Пекин Отель.



Фрагмент



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.106.



Иллюстрация 14. Сюй Жунчу, Чжао Дацзюнь(许 荣 初 , 赵 大 钧) «Люди, играющие весной» (кит. 乐女游春图) 1982, акрил, 320*1320 см. Зал Цзилинь, Отель "Бохай", Тангу, Тяньцзинь.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-монументальная живопись [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997, С.78.

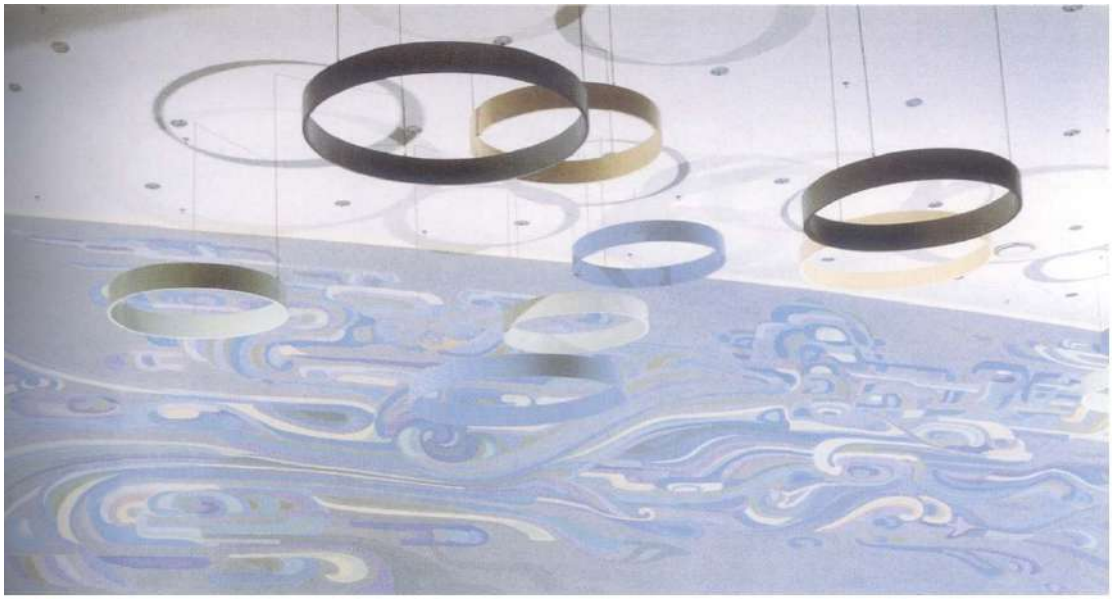


Иллюстрация 15. Ли Линьчжо (李林琢) «Облака и Вода» (кит.云水), 1990, акрил, 400*1700см, Отель "Пять континентов" в Пекине.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.185.



Иллюстрация 16. Ло Цзябен(楼家本) «Безбрежность рек и неба» (кит.江天浩瀚),1987, густая колеровка, 530*720 см, Башня желтого журавля, Учан,

провинция Хубэй.



Фрагмент

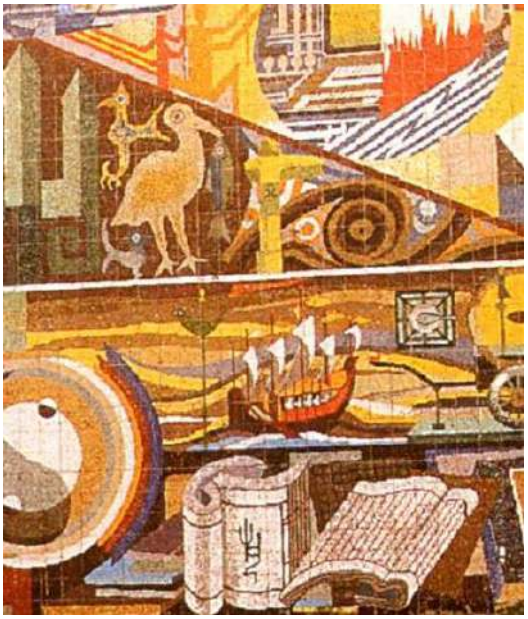
Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.130.



Иллюстрация 17. Юань Юньфу(袁运甫), «Процесс цивилизации» (кит.文明的进程) 1987, керамическая мозаика, 1500*1800 см, Северо-Западный институт легкой промышленности, Сиань.



Фрагмент



Фрагмент

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-монументальная живопись [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997，C. 193.



Иллюстрация 18. Чжан Суннан(张颂南) «Сейчас и в будущем» (кит.现在与未来),1987, керамика, 1120*280 см, Национальная библиотека Китая.



Фрагмент

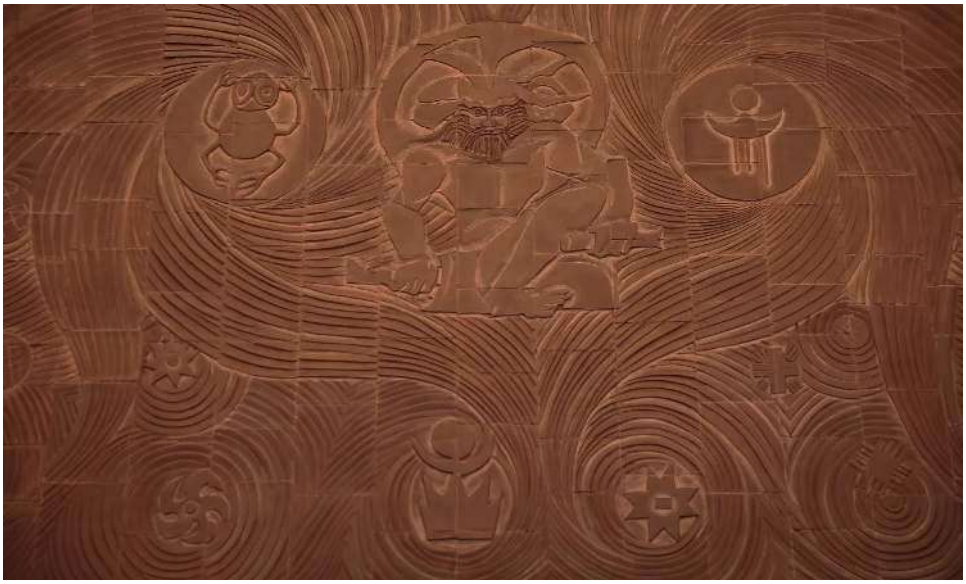
Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.147.



Иллюстрация 19. Ли Хуацзи(李化吉) «Истоки и течение» (кит.源远流长)1987, керамика, национальная библиотека Китая.



Фрагмент



Фрагмент



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.43.

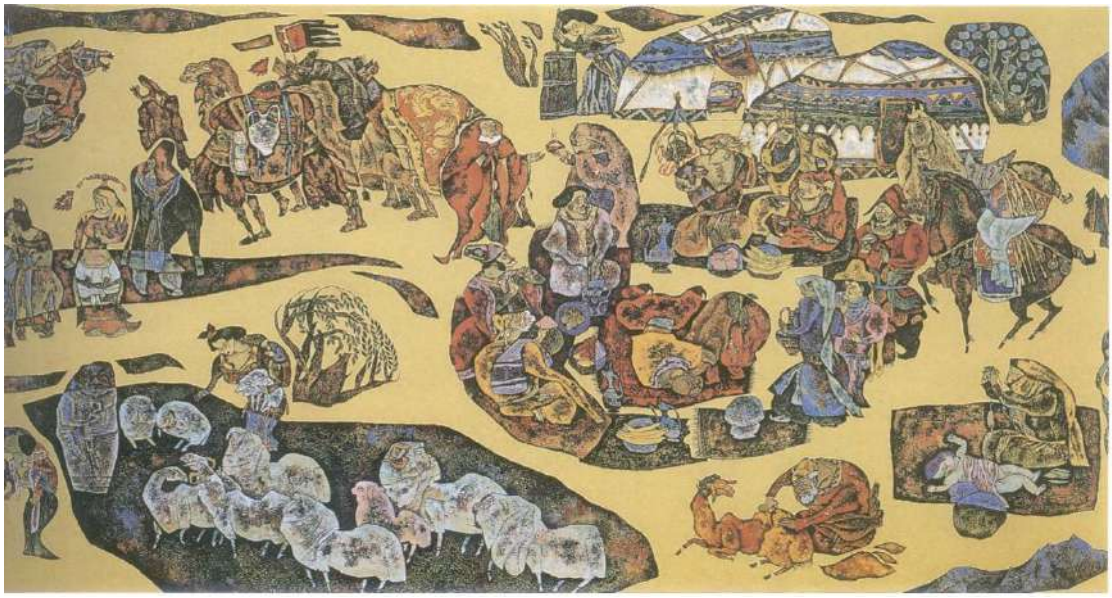


Иллюстрация 20. Пэн Ли(彭蠡)«Впечатления с Шелкового пути» (кит.丝路风情) 1993, акрил, 460*235см, Тайвань Бэйхай Фучида Ко.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.100.



Иллюстрация 21. Чэнь Жэньюя(陈人钰), Ван Янь(王琰) «Соната Нового века» (кит.新世纪协奏曲) 1986, металл, 2300*380 см, Телебашня Хубэй.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.152.

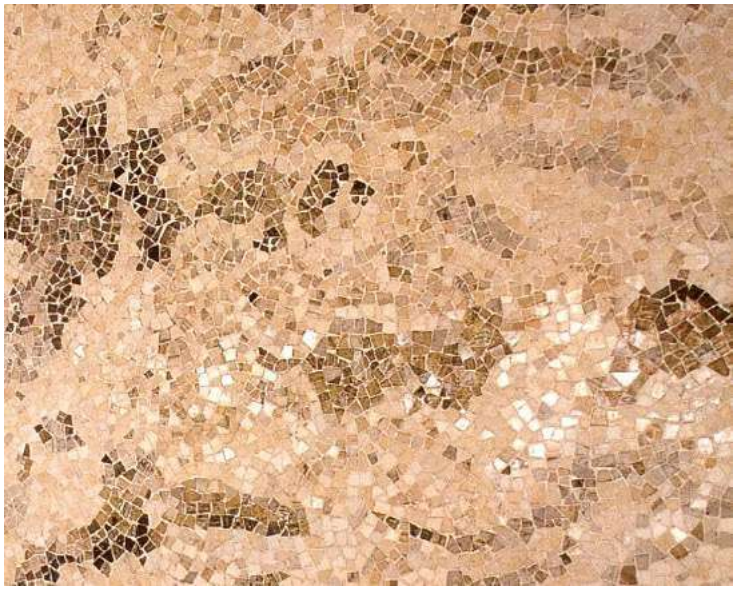


Иллюстрация 22. Сун Цзинбо (孙景波) «Следы Конфуция» (кит.孔迹图) 1984, гипсокартон, 300*4500см, Цюфу, провинция Шаньдун.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.178.



Иллюстрация 23. У Цзуорэн (吴作人) «Мангкунгунлун» (кит. 莽昆仑) 1991, мозаика, 300*1600 см. Зал терминала аэропорта Вэйян.



Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-стенописи [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997，C. 213.



Иллюстрация 24. Цинь Лин (秦岭) «Сианьян · Сианьян» (кит.咸阳 咸阳) 1990, дерево, 300*1000см, Аэропорт Шэньси Сяньян.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.83.



Иллюстрация 25. Хоу Иминь(侯一民) «Великая стена из плоти и крови» (кит.血肉长城),1989, керамика, 1900*450 см, Национальный музей Китая.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.28.



Иллюстрация 26. Хоу Иминь, Тянь Цзиньдуо, Цай Диан(侯一民,田金铎,蔡迪安) «Мировая цивилизация» (кит.世界文明),1993, красный песчаник, Шэньчжэнь "Окно в мир".



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.30.



Иллюстрация 27. Ду Дакай(杜大恺) «Красавицы дворца Тан» (кит. 唐宫佳丽),1993, акрил, 320* 3700см, Сиань "Империал Сити" Отель.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.148.



Иллюстрация 28. Сун Цзинцюань, Чжан Йиминь ((孙景全, 张一民) «Собрание героев у водоёма» (кит.水泊英雄聚义图) 1992, 400*1476см, керамика , Уезд Ляншань в Шаньдуне.





Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.156.



Иллюстрация 29. Вэнь Липэн, Чжан Тунся (闻立鹏, 张同霞) «Предвестник Красной свечи» (кит.红烛序曲) 1991, масло, 400* 1400см, Мемориальный зал Хубэй Сишуй Вэнь Идуо.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.78.



Иллюстрация 30. Лю Юань, Сюй Дун(刘玉安，徐栋) «Мир · Прогресс · Свобода» (кит.和平·进步·自由)1993, искусственный камень, Библиотека Шаньдунской инженерно-строительной школы.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.254.



Иллюстрация 31. Чэнь Лушоу (陈禄寿) «"Ветер Бачу»(кит. 巴楚风)1993, 290*1400см, дерево, Отель "Чанхай", Ухань, Хубэй.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.279.

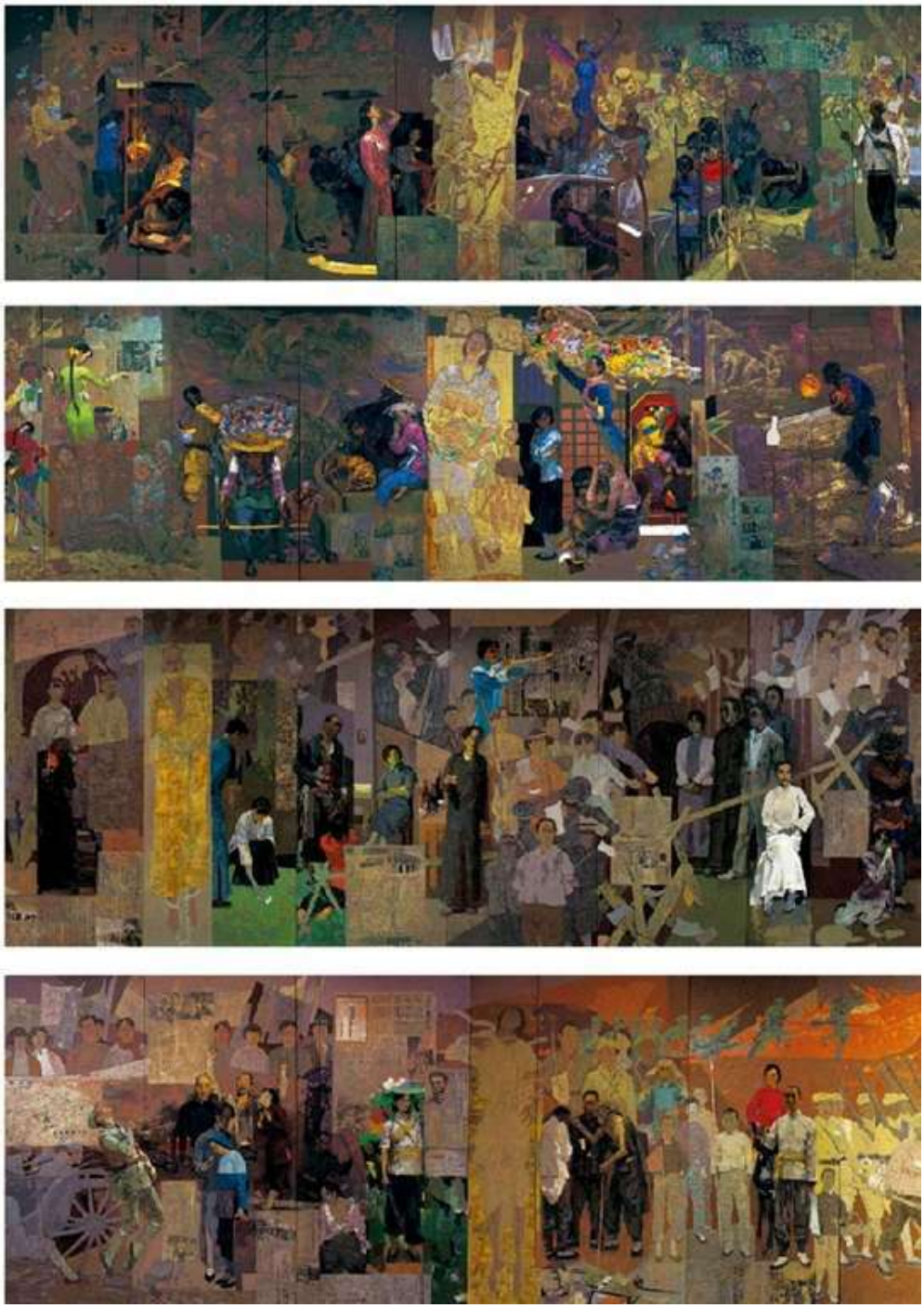


Иллюстрация 32. Е Вулинь(叶武林), Ян Чжэндуо(闫振铎)«Страдающие · Бунтари» (кит. 受难者与反抗者) 2000, смешанная техника, 280*2000 см, музей современной китайской литературы.

Источник иллюстрации:
https://img1.baidu.com/it/u=4272040534,1790739014&fm=253&fmt=auto&app=138&f=PNG?w=395&h=397



Иллюстрация 33. Юань Юньфу (袁运甫)«Слава Тысячелетней Китайской Цивилизации» (кит. 中华千秋颂) 2000, 500*11700см, Центральный зал Китайского форума тысячелетия, Пекин.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.60.



Иллюстрация 34. Сун Хуэйминь, Ли Фулай (宋惠民, 李福来) «Битва при Красной Скале» (кит.赤壁之战)1999, акрил, 1800*13500см, Музей "Битва при Красной Скале" в Ухане.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.331.



Иллюстрация 35. Хоу Иминь, Тянь Цзиньдуо, Цай Диан(侯一民,田金铎,蔡迪安) «Восточная цивилизация» (кит. 东方文明),1993, красный песчаник, Шэньчжэнь "Окно в мир".



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.31.



Иллюстрация 36. Цуй Янвэй (崔彦伟) и Цзян Чжуцин (姜竹青)«Вечнозелёное дерево жизни» (кит. 生命之树常青)1994, акрил, 300*2100см, Пекинское муниципальное бюро национальной безопасности.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.212.



Иллюстрация 37. Цай Диань, Тянь Шаопэн (蔡迪安,田少鹏) «Закон и цивилизация» (кит.法律与文明) 2001, медная доска, 380*460см, Народный суд провинции Хубэй.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.110.



Иллюстрация 38. Чжан Чуньхэ (张春和) «Шангри-Ла» (кит. 香格里拉) 1999, акрил, 550*900см, Аэропорт Юньнань Дицин Шангри-Ла.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.214.



Иллюстрация 39. Сун Цзинбо, Ван Иншэн (孙景波, 王颖生) «Великий хан» (кит. 一代天骄) 2005, масло, 450*5120см.

Источник иллюстрации: Избранные работы выставки настенной живописи 11-й Национальной художественной выставки[J]. Изобразительное искусство, 2009, (№ 10).



Иллюстрация 40. Лу Шэнчжан, Лу Вуюнь, Чжу Сяофэн, Чжоу Пин(路盛章、路五云、朱小枫、周萍) «Четыре сезона мира» (кит.四季平安》) 2015, клоизоновый фарфор, Камень, 335*1800см, Линия 6 пекинского метрополитена Станция Пин Анли.



Источник иллюстрации:

Министерство культуры Китайской Народной Республики, Китайская федерация литературно-художественных кружков, Китайская ассоциация художников. Двенадцатая национальная выставка произведений искусства Коллекция произведений настенной живописи. Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2015.01. С. 25.



Иллюстрация 41. Цзян Чжуцин(姜竹青) «Роскошные четыре сезона» (кит. 绚丽四季)2013, нержавеющие стали, 300*300см*4, Станция пекинского метрополитена линии 6 Чжан Инь.

Источник иллюстрации:
http://img13.artimg.net/12qgmz/images/exhibit/20150309/bjbhhjtmzp(9).jpg



Иллюстрация 42. Фэн Е(冯烨) «Четыре роли в пекинской опере» (кит. 生旦净丑)2013, нержавеющие стали, 260*2520см*, Станция Чэгунчжуан линии 6 пекинского метрополитена



Источник иллюстрации: Министерство культуры Китайской Народной Республики, Китайская федерация литературно-художественных кружков, Китайская ассоциация художников. Двенадцатая национальная выставка произведений искусства Коллекция произведений настенной живописи. Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2015.01. С. 42.



Иллюстрация 43. Тан Минъюэ(唐鸣岳) «Окно в мир – Маттео Риччи» (кит. 面向世界-利玛窦之窗)2012, Латунный лист, сплав алюминия лист, 325*2700см*, Пекинский метрополитен Западная станция Чэгунчжуан.



Источник иллюстрации:
https://img.culturechina.cn/uploadfile/2022/0704/20220704222018185054.jpeg



Иллюстрация 44. Ду Фэй ((杜飞) «Красочная суть нации» (кит. 彩韵国粹)2013, керамика, 300*2790см*, Пекинский метрополитен Западная станция Чэгунчжуан.



Источник иллюстрации: Министерство культуры Китайской Народной Республики, Китайская федерация литературно-художественных кружков, Китайская ассоциация художников. Двенадцатая национальная выставка произведений искусства Коллекция произведений настенной живописи. Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2015.01. С. 26.



Иллюстрация 45. Сунь Тауэрс, Ван Чансин, Тянь Лу (孙 韬、王长兴、田 鲁) «Прогулка по Бэйхаю» (кит. 北海揽胜)2013, камень, 350*2960см*, Северная станция Бэйхай линии 6 пекинского метрополитена



Источник иллюстрации: Министерство культуры Китайской Народной Республики, Китайская федерация литературно-художественных кружков, Китайская ассоциация художников. Двенадцатая национальная выставка произведений искусства Коллекция произведений настенной живописи. Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2015.01. С. 46.



Иллюстрация 46. Сунь Тао (孙韬) «Пластическую душу» (кит.塑(素)魂)2013, уголь,бумага, 240*700см*.



Источник иллюстрации: Министерство культуры Китайской Народной Республики, Китайская федерация литературно-художественных кружков, Китайская ассоциация художников. Двенадцатая национальная выставка произведений искусства Коллекция произведений настенной живописи. Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2015.01. С. 70.



Иллюстрация 47. Ма Синь (马鑫) «Лесной дух» (кит. 森·灵)2014, акрил, 180*450см*.

Источник иллюстрации: Министерство культуры Китайской Народной Республики, Китайская федерация литературно-художественных кружков, Китайская ассоциация художников. Двенадцатая национальная выставка произведений искусства Коллекция произведений настенной живописи. Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2015.01. С. 77.

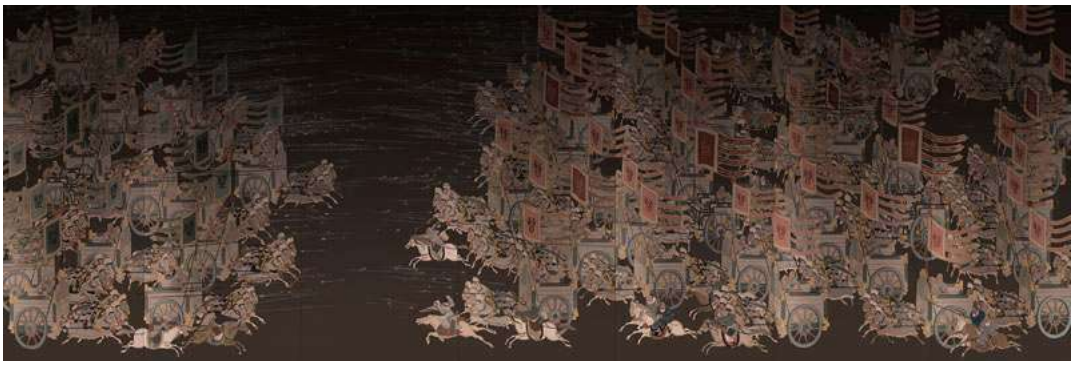
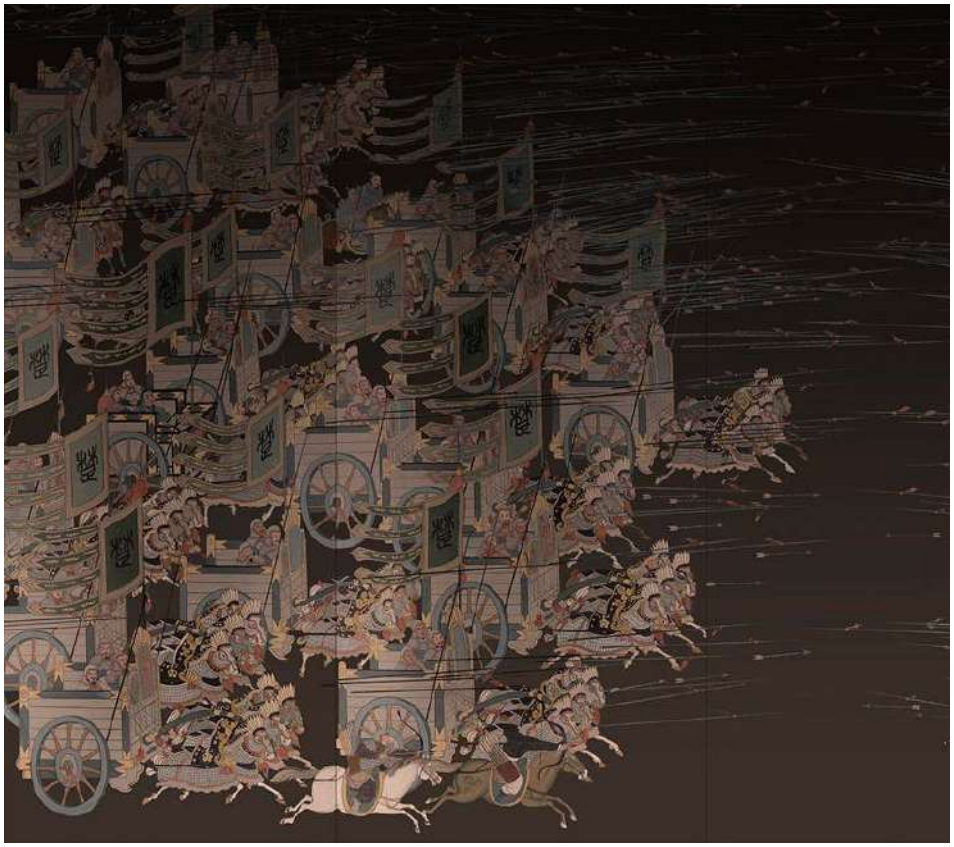


Иллюстрация 48. Лян Цзычуань, Дун Куо, Янь Юйци (梁子川、董阔、闫玉琦) «Битва при Чэнпу» (кит. 城濮之战)2014, акрил, 230*340см.Зал предков Тайюань Вэньцзинь Вэньгун.

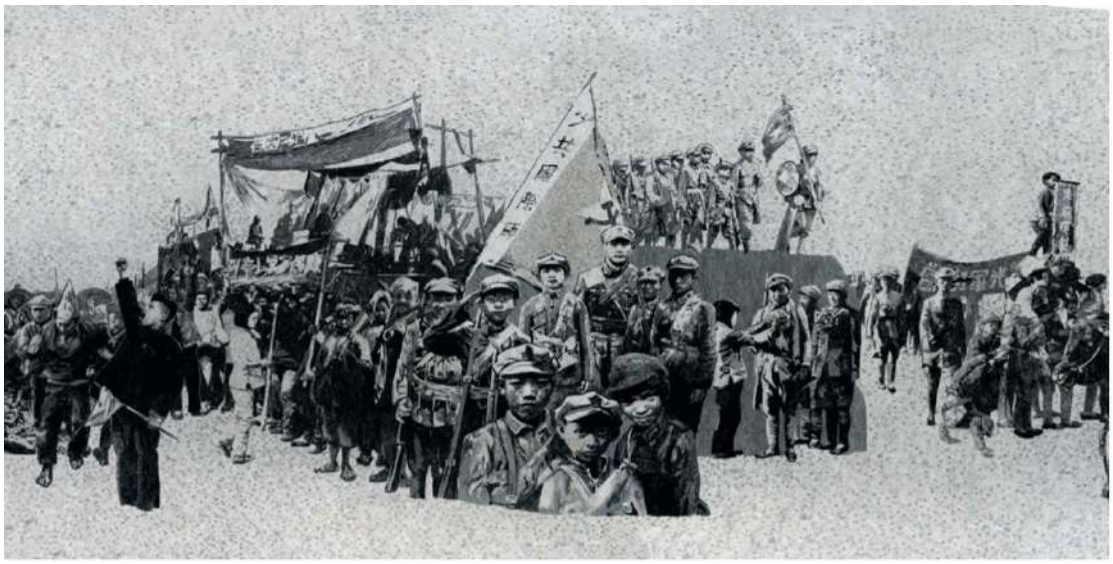


Источник иллюстрации:

https://imgtopics.gmw.cn/attachement/jpg/site2/20211116/f44d30758a6922fd654c1c.jpg



Иллюстрация 49. Е Вулинь, Ши Юэцзюнь (叶武林,史跃军) «Ода Красной Звезде» (кит. 红星颂)2019, мрамор, 600*3000см, Площадь Красной Армии, уезд Нинхуа, город Санмин, Фуцзянь.



Источник иллюстрации: http://img14.artimg.net/12qgmz/images/第三届“中国美术奖”铜奖作品获奖评语、创作谈 5.jpg



Иллюстрация 50. Хо Иминь(侯一民) , Дэн Шу(邓澍) «Сто цветов расцветают» (кит.百花齐放), 1980, керамика, 800*500 см, редакция газеты "Жэньминь жибао", Пекин.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.34.



Иллюстрация 51. Чжан Шиян(张世彦) «Чистые воды реки Ли» (кит. 漓水清湛),1979, лаковая живопись , 90*180 см.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.86.

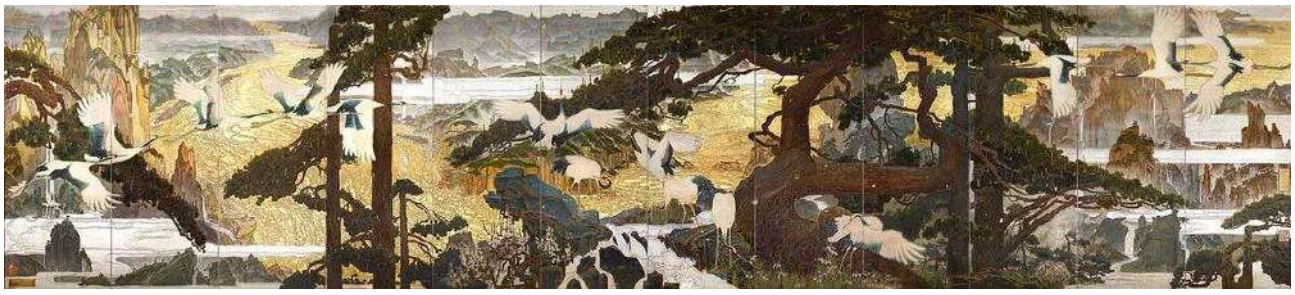


Иллюстрация 52. Ван Вэньбинь(王文彬) «Песнь о горах и реках» (кит.山河颂),1982, акрил, 2400*560 см, Пекин Хуаду Отель.



Фрагмент



Эскиз

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.52.



Иллюстрация 53. Лян Юньцин (梁运清) «Соперничество великолепных пиков Хуаншаня» (кит. 黄山奇峰争秀) 1980, мозаика , 362*1960 см. Китайская академия медицинских наук, Пекин.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-стенописи [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997，C. 30.



Иллюстрация 54. Цинь Линь и Гао Цзунъин (秦岭 高宗英) «Цветочная гора » (кит. 花果山) 1980, мозаика , 500*3000 см. Хуаду Отель, Пекин.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.82.



Иллюстрация 55. Чжоу Линчжао(周令钊) , Чэнь Жуцзюй(陈若菊) «Тёплая весна на реке Юань» (кит. 沅水春暖) 1996, акрил, 200 * 3000 см, Китай Стена поэзии в Чандэ.

Источник иллюстрации: https://news-vod.voc.com.cn/9/2023/01/06/dfb5f3adfd68e1d77996f91fcb94b90323af68f91672989991.jpg?pid=2340724



Иллюстрация 56. Ван Симиня(王熙民)　«Ода радости»　(кит.乐颂),1982, керамика, 600*2400 см, Центральная консерватория музыки



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.26.



Иллюстрация 57. Ли Худжи(李 化 吉) «Мелодия» (кит. 旋 律) 1989, фибра ,1660*410 см, Пекинская танцевальная академия.

Источник иллюстрации:Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-стенописи [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997，C. 184.



Иллюстрация 58. Юань Юньфу(袁运甫) «Великая китайская стена» (кит. 万里长城) 1990, акрил, холст, 1500*207 см, Пекин Отель.



Фрагмент



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.58.

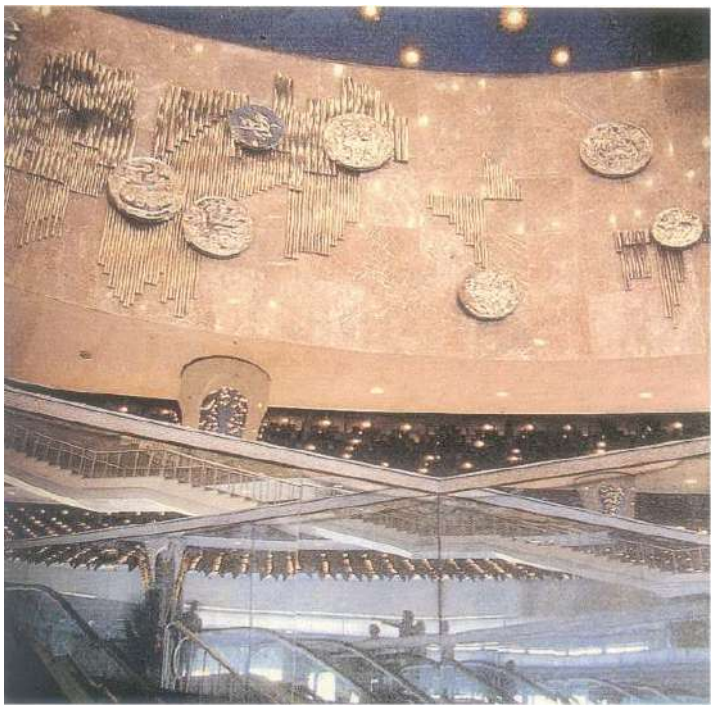


Иллюстрация 59. Сюй Жунчу (许荣初) «В космос» (кит. 向太空) 1989, Нержавеющая сталь, гранит, 400*2500 см, Международный аэропорт Ляонин Шэньян.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.89.



Иллюстрация 60. Чжан Шиян(张世彦) «Поло тангских людей» (кит.唐人马球图),1983, Акрил, Шерсть, 250*1000 см, Пекинский стадион "Тяньтань".

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.85.



Иллюстрация 61. Чжан Шиян(张世彦) «Я - бог богатства, и бог богатства - это я» (кит. 我是财神、财神是我),1994, камень, 800*1600 см, Банк коммуникаций, Деревня Азиатских игр в Пекине.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.88.

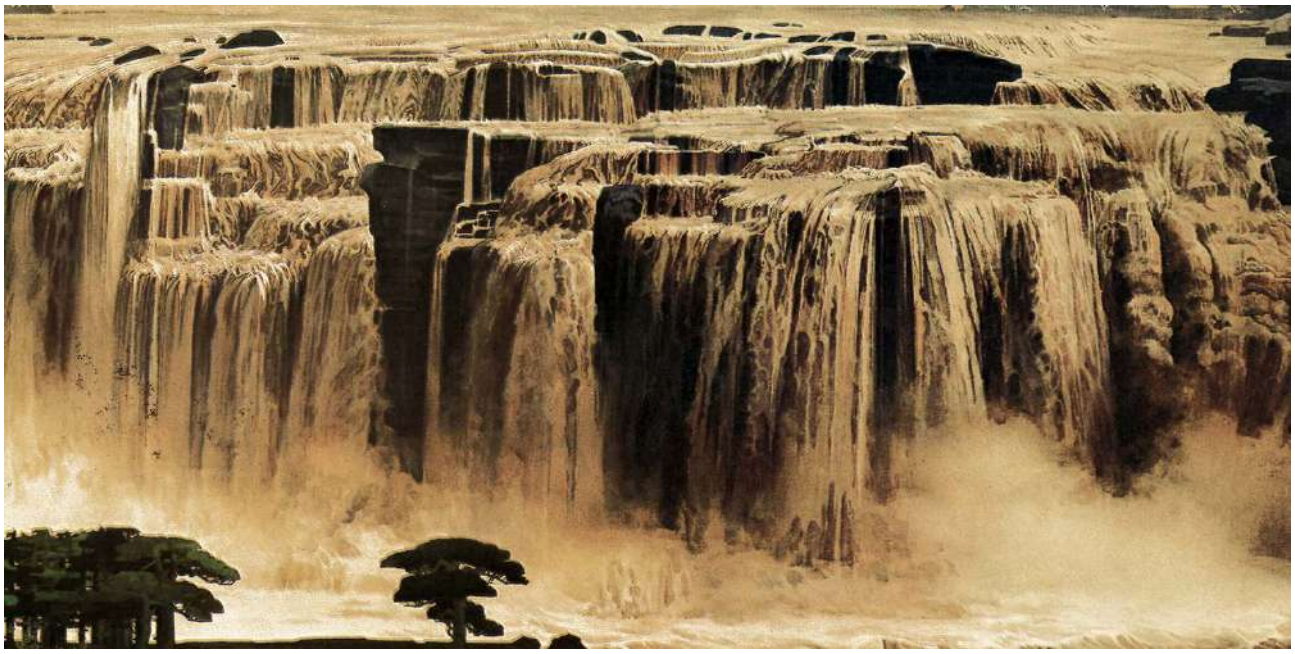


Иллюстрация 62. Ли Хунъинь(李鸿印) «Вода Жёлтой реки идёт с небес» (кит. 黄河之水天上來) 1979, акрил, 250*540 см. Международный аэропорт Пекин — Шоуду.

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-стенописи [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997，C.21.



Иллюстрация 63. Чэн Ли, Тан Сяохэ(程犁, 唐小禾) «Феникс из огня» (кит. 火中凤凰),1987, Лаковая живопись, холст ,360*3000см, Музей Хубэй Цзинчжоу.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.140.



Иллюстрация 64. Чэн Ли, Тан Сяохэ(程犁，唐小禾) «Семь тысяч лет цивилизации Египта» (кит.埃及七千年文明史),1989, акрил ,2800*340 см, Каирский международный конференц-центр, Египет.



Фрагмент



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.137.



Иллюстрация 65.Чжан Йиминь (张一民) «Шунь обрабатывает землю на горе Лишань» (кит. 舜耕历山) 1985, 390*3160см, акрил , Шаньдун Цзинань Шунгун Вилла.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.158.



Иллюстрация 66. Янь Шандэ(严尚德) «Утренняя песня – Солнце, Луна и Звёзды» (кит. 晨曲——日月星辰), 1980, мозайка, 300*1800 см, Отель Пекин Яньцзин.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.72.



Иллюстрация 67. Янь Шандэ, Гу Линь((严尚德，谷麟) «Шелковый путь» (кит.丝绸之路), 1980, керамика, 1500*240 см, Отель Пекин Яньцзин.



Фрагмент



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.74.



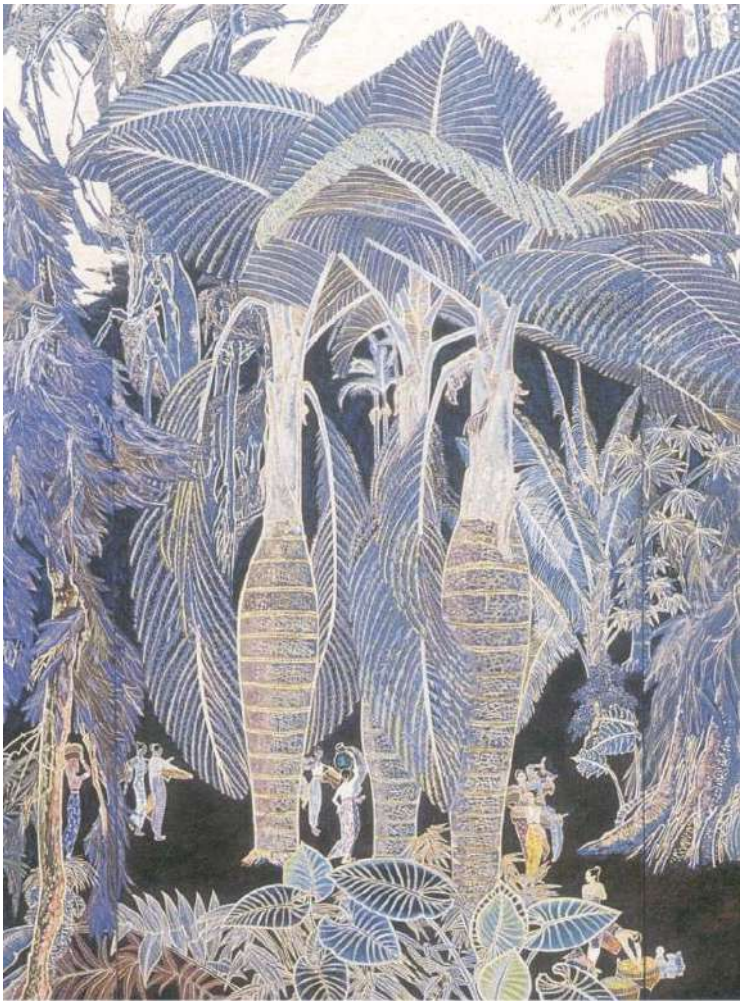
Иллюстрация 68. Цай Дянь и Тянь Шаопэн (蔡迪安 田少鹏) «ББитва при Чиби» (кит. 赤壁战) 1983, акрил, 320*1720 см. Отель "Ухань Цинчуань", Хубэй.



Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.104.



Иллюстрация 69. (丁绍光) «Утро в Банне» (кит.版纳晨光),1990, густая колеровка, 1200*200см, пекинский большой народный зал.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.68.

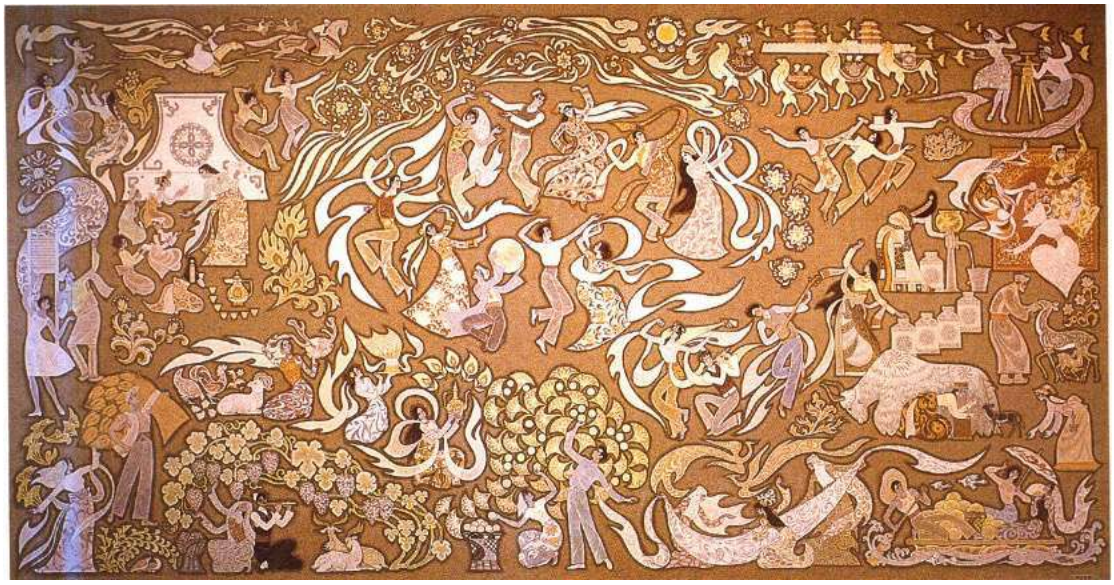


Иллюстрация 70. Лу Пуйи, Ян Пэн(娄溥义，杨鹏) «Весна на Лунъюане» (кит. 陇原春华) 1983, акрил, 100*580 см. Зал Ганьсу, зал Народного собрания, Пекин.

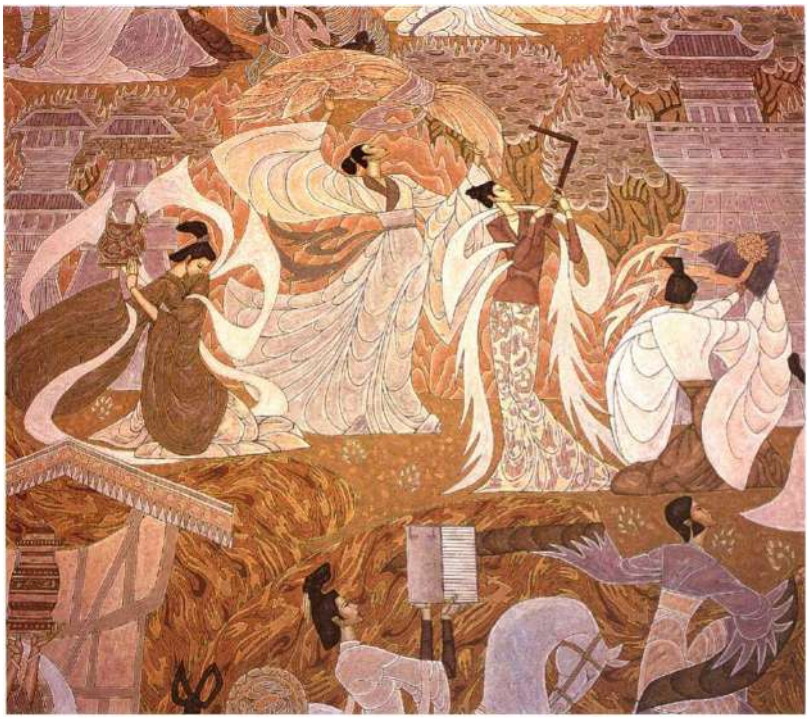


Фрагмент

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-монументальная живопись [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997, С.56.



Иллюстрация 71. Дуань Джаншань(段兼善) «Дружба на Шелковом пути» (кит. 丝路友谊) 1982, акрил, 450*928 см. Зал Ганьсу, зал Народного собрания, Пекин.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-монументальная живопись [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997, С.58.



Иллюстрация 72. Ли Танке(李坦克) «Сокровище — Богатые ресурсы » (кит. 宝藏-丰富的资源) 1982, акрил, 370*780 см. Зал Ганьсу, зал Народного собрания, Пекин.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-монументальная живопись [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997, С.50.



Иллюстрация 73. Хуан Цзиньченг(黄金诚) «Легенду о горе Чанбайшань» (кит. 长白山传说) 1982, акрил, 320*1320 см. Зал Цзилинь, Большой зал народа, Пекин.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-монументальная живопись [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997, С.66.

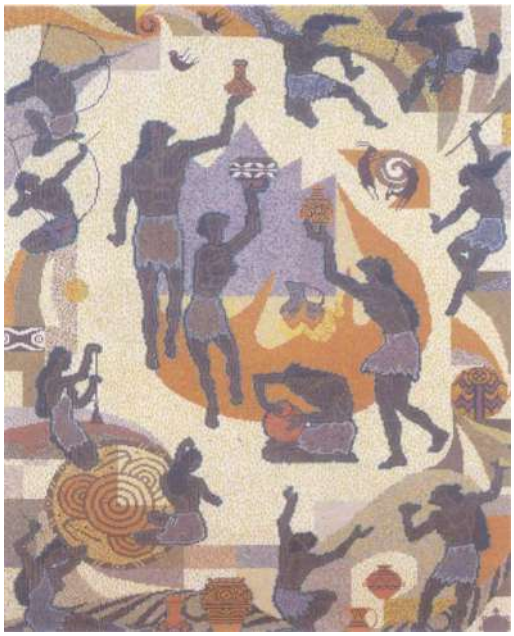


Иллюстрация 74. Чэнь Юнсяна(陈永祥) «Древняя История Цзюцюаня»,(кит.酒泉古史),1988, стеклянная мозаика, 680*925 см*4, Цзюцюань, провинция Ганьсу.



Фрагмент



Фрагмент



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.144.



Иллюстрация 75. Сюй Цзячан(徐家昌), Жэнь Мэнчжана(任梦璋), Чжу Фусиня(祝福新) «Легенда об острове Банчуйдао» (кит.棒槌岛的传说) 1983, мрамор, 1200*320 см, Далянь, Ляонин.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. China Construction Industry Press, 2004. С.92.



Иллюстрация 76. Ван Чансин,(王长兴) «Битва у Чжуолу» (кит.涿鹿之战)2016, карандаш, бумага, 120*310см*, Китайская национальная художественная галерея.



Фрагмент

Источник иллюстрации:

http://www.namoc.org/pictures/zlzpk/m/20160927zymy_09.jpg



Иллюстрация 77. В.И. Гулов、Б.И. Казаков、Я.Н. Скрипков «Наука» 1967, мозаика, Москва.



Фрагмент



Фрагмент

Источник иллюстрации: https://content.foto.my.mail.ru/mail/sasin62/50496/h-50509.jpg



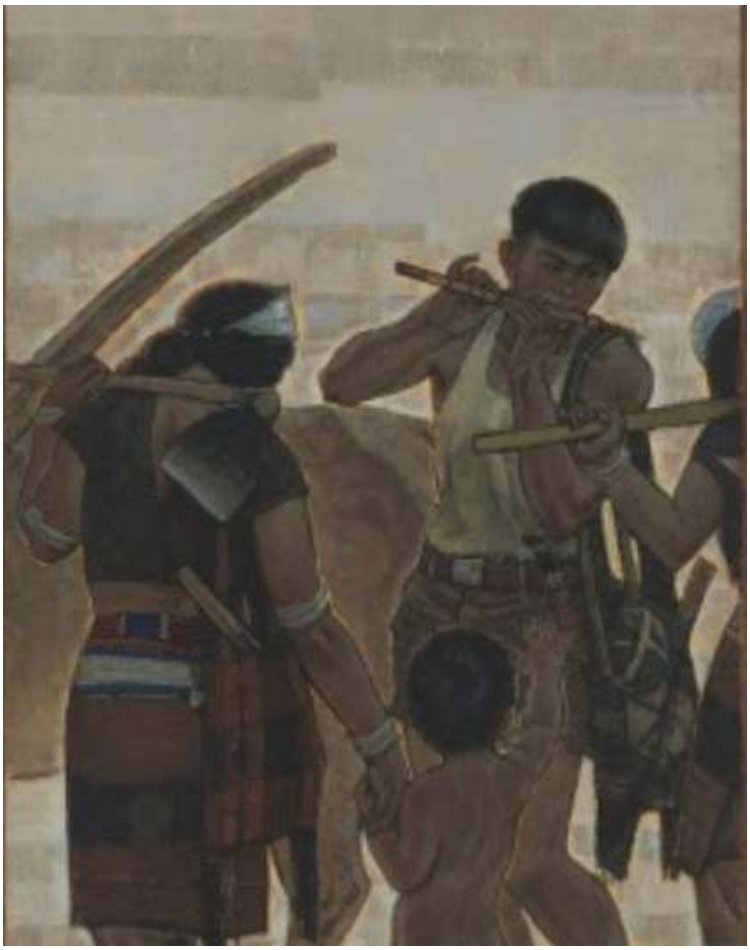
Иллюстрация 78. К.А.Тутеволь «ЭСТАФЕТА) 1972, мозаика,1300*2400 см, г. Москва (РСФСР).



Источник иллюстрации: https://vk.com/wall-153292974_135



Иллюстрация 79. Сунь Цзинбо(孙景波) «Жители гор Ва» (кит.阿佤山人), 1980, масло，200*500 см，Центральный художественный институт, Пекин.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.183.



Иллюстрация 80. Сунь Тао (孙韬) «Битва у Чанъде» (кит. 常德会战)2017, керамика, 370*3400см, Чандэ, провинция Хунань.





Фрагмент

Источник иллюстрации:

https://img.culturechina.cn/uploadfile/2023/0314/thumb_640_0_20230314102734163609.jpeg



Иллюстрация 81. Сунь Тао (孙韬) «Один пояс, один путь» (кит.一带一路)2019, витраж, 370*2200см, Чандэ, провинция Хунань.





Источник иллюстрации:
https://img.culturechina.cn/uploadfile/2023/0314/thumb_640_0_20230314102736257217.jpeg



Иллюстрация 82. «Человек, дракон и феникс» (кит.人物龙凤帛画) 31*25 см, Шелковые рисунки гробниц Чу в поздний период периода сражающихся царств, существующие в провинции Хунань, Китай.

Источник иллюстрации: http://www.hnmuseum.com/fr/node/7285



Иллюстрация 83. «Человек правит драконом» (кит.人物御龙帛画) Шелковые рисунки гробниц Чу в поздний период периода сражающихся царств, существующие в провинции Хунань, Китай

Источник иллюстрации: http://www.hnmuseum.com/fr/node/7285

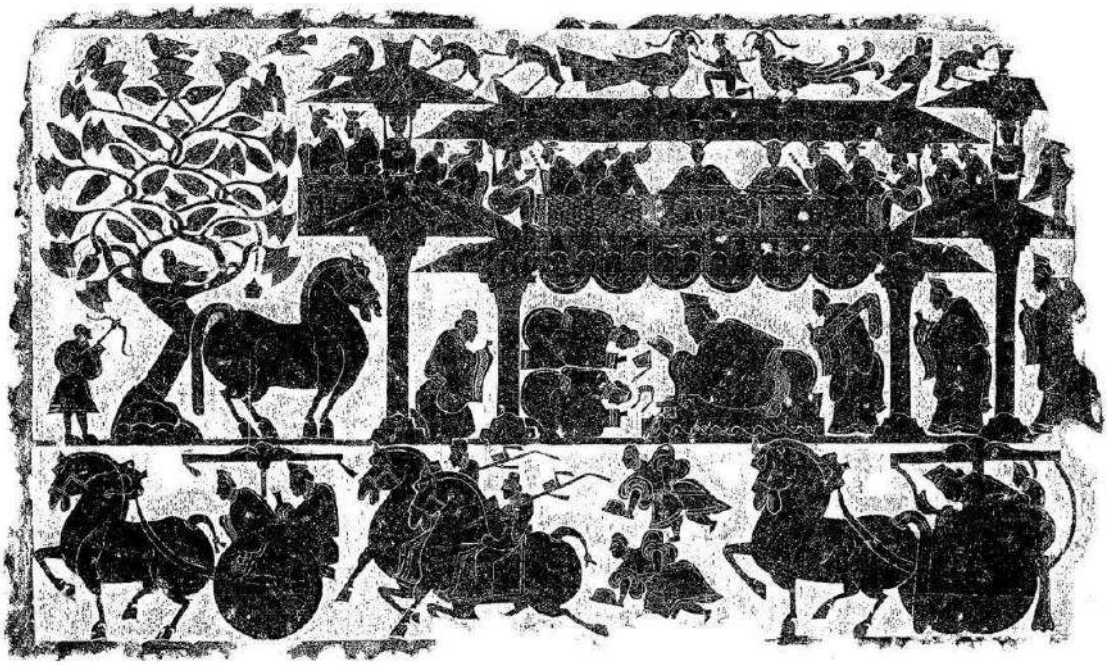


Иллюстрация 84. «Здания, фигуры, портреты» (кит. 楼阙、人物画像) 71*120 см, Шаньдунский художественный музей резьбы по камню.

Источник иллюстрации: http://p3.itc.cn/images03/20200516/dfac34abf5914312a256550938eb6666.jpeg



Иллюстрация 85. Ли Танке(李坦克) «Плодородная земля — Яркая культура» (кит. 沃土--灿烂的文化) 1982, акрил, 370*780 см. Зал Ганьсу, зал Народного собрания, Пекин.

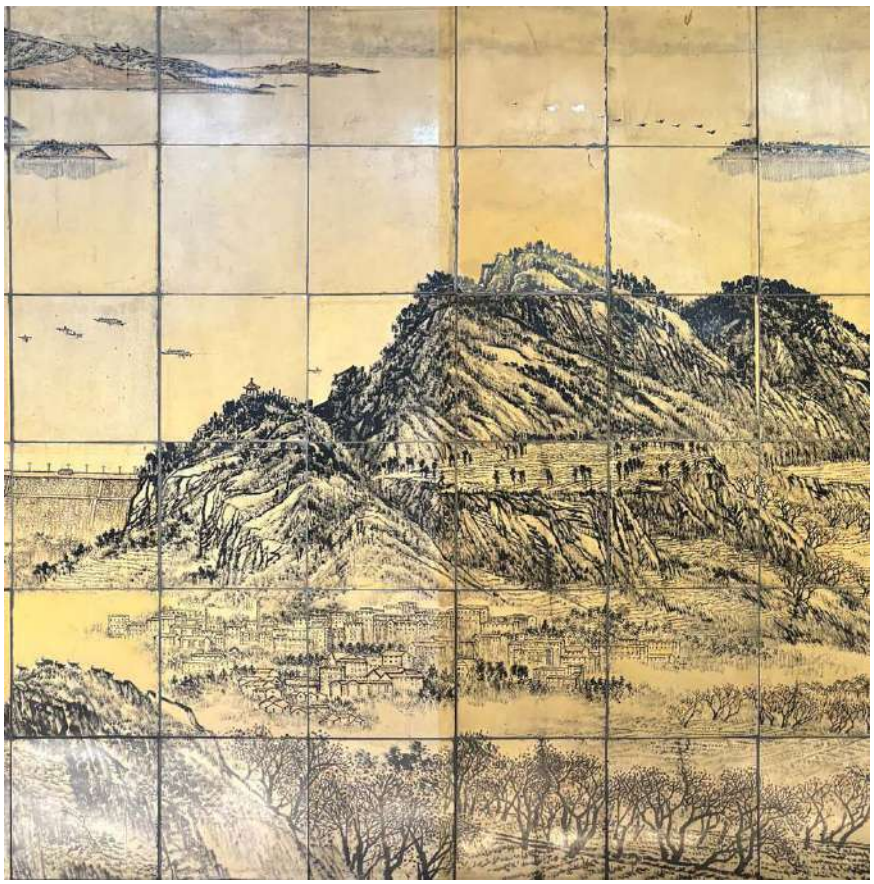


Фрагмент

Источник иллюстрации: Чжан Дин. Полное собрание произведений китайского современного искусства-монументальная живопись [M]. Издательство изящных искусств Ляонин, 1997, С.53.

Иллюстрация 86. Чжан Дин(张仃) «Картина Великой китайской стены в горах Яньшань» (кит.燕山长城图), 1984, 300*7000 см, керамика. Метро Пекина.





Фрагмент

Источник иллюстрации:

https://img1.baidu.com/it/u=3293501125,4107664225&fm=253&app=138&f=JPEG?w=1068&h=800



Иллюстрация 87. Чжан Дин(张仃) «Картина Великой Китайской стены» (кит.万里长城图),Фрагмент, 1984, фибра, 2900*400 см, отель великой стены Пекин.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.11.



Иллюстрация 88. Шан Либина(尚立滨) «Природное совершенство» (кит. 自然天成), 1990, мрамор, 273*847 см, Посольство Китая в Шри-Ланке, Коломбо.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.143.

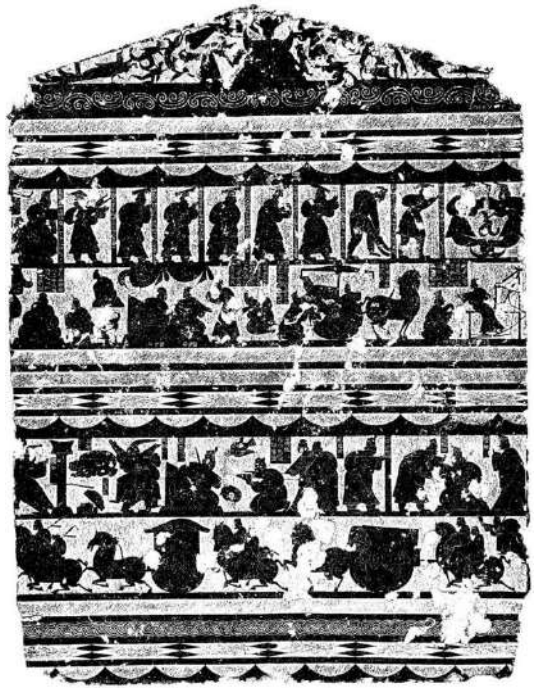


Иллюстрация 89. «Портрет Зала предков У Ляна» (кит. 武梁祠画像) 184*140 см, Институт древних реликвий ушу провинции Шаньдун.

Источник иллюстрации:
http://p7.itc.cn/images03/20200516/de7d9dbb9bf74b5db5498bf7733c7f17.jpeg



Иллюстрация 90. У Цзоженя(吴作人), Ли Хуацзи(李化吉) «Шесть искусств» (кит. 六艺) 1985, керамика, 696*260 см, Цюйфу, Шаньдун.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.8.



Иллюстрация 91. Сун Чанцин(宋长青) «Китай вступает в новую эпоху» (кит. 中国走进新时代) 2004, малсо, холст, 200*900 см.



Источник иллюстрации: Шэнь Ин, Сун Чанцин. Героические комплексы и красные мечты — интервью Шэнь Ин с Сун Чанцинем [J]. Искусство Китая, 2013(3):11. 沈莹,宋长青.英雄情结·红色梦想 沈莹对宋长青的访谈[J].中国艺术, 2013(3):11.



Иллюстрация 92. Сун Чанцин(宋长青) «Великий лекарь, широкое согласие · Милосердие и спасение людей» (кит. 大医广和·仁智济生) 2008, акрил, 300*500 см*4.





Источник иллюстрации: Шэнь Ин, Сун Чанцин. Героические комплексы и красные мечты — интервью Шэнь Ин с Сун Чанцинем [J]. Искусство Китая, 2013(3):11. 沈莹,宋长青.英雄情结·红色梦想 沈莹对宋长青的访谈[J].中国艺术, 2013(3):11.



Иллюстрация 93. Сун Чанцин(宋长青) «Древние мелодии Восточного храма» (кит. 东岳古韵) 2012, керамика, 320*1700 см, Станция 6 линии пекинского метрополитена Дундацяо.





Фрагмент



Эскиз

Источник иллюстрации: Шэнь Ин, Сун Чанцин. Героические комплексы и красные мечты — интервью Шэнь Ин с Сун Чанцинем [J]. Искусство Китая, 2013(3):11. 沈莹,宋长青.英雄情结·红色梦想 沈莹对宋长青的访谈[J].中国艺术, 2013(3):11.

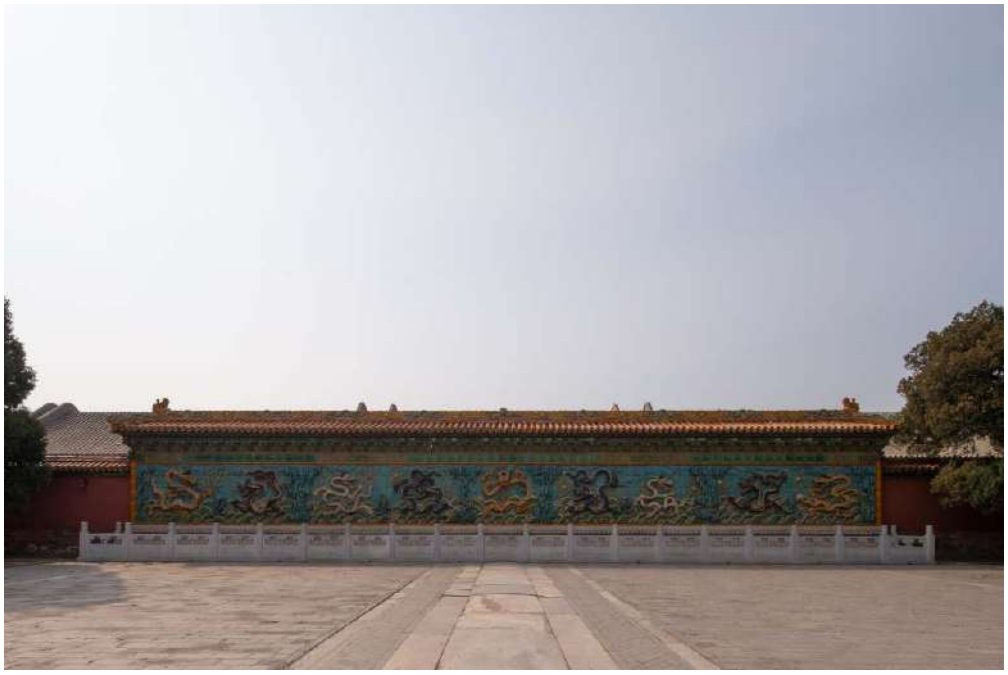


Иллюстрация 94. «Стена Девяти Драконов» (кит. 九龙壁) 1772, керамика, 350*2900 см, Запретный город в Пекине.



Источник иллюстрации:

https://img.dpm.org.cn/Uploads/Picture/2020/07/03/s5efef494ae066.jpg



Иллюстрация 95. Ли Хуацзи(李化吉). «Встреча Ли Бая и Ду Фу»(кит.李杜初会图), 1984, лаковая живопись， 155×330см, Мирамар Отель Гонконг.

Источник иллюстрации: https://www.cafa.com.cn/Uploads/UEditor/image/202301/638083869797412109148 5799.jpg



Иллюстрация 96. Керамический кувшин периода Яншао(кит.仰韶鱼纹陶器), Музей истории Китая

Источник иллюстрации: https://image-artexpress.artron.net/app/toutiao/2015/06/10/et14/7741/0154/et14774101544001.png



Иллюстрация 97. Цзя Дифэй(贾涤非) «Вечный поток реки Сунцзян» (кит.松江万古流),2013, акрил, холст ,2200*360 см, Музей провинции Цзилинь.





Источник иллюстрации:

https://img4.artron.net/artist/A0260858/brt026085800293.jpg



Иллюстрация 98. Цзя Дифэй(贾涤非) «Картина весёлого танца и игры» (кит.欢乐戏舞图),2001, масло, холст ,490*400 см, Большой театр Дунгуань, Гуандун.

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.199.



Иллюстрация 99. Линь Лэчэн(林乐成). «Ночь в пустыне»(кит.大漠夜色). 170×190 см (триптих). 2005. шерсть. Художественный музей Гуаньшань Юэ.

Источник иллюстрации: Чжао Мэн. Деформация и уток создают и преобразуют десять тысяч элементов - волокнистое искусство Линь Лэчэна[J]. World Knowledge Pictorial: art vision, 2018(9):8.



Иллюстрация 100. Линь Лэчэн(林乐成). «Горы высоки, воды долги» (кит. 山高水长). 400 см×2200 см. 2005. шерсть. Академия изящных искусств, Университет Цинхуа

Источник иллюстрации: https://www.ad.tsinghua.edu.cn/_mediafile/adnew/publish/ad/2836/20181015151952062815458/1539588299587.jpg



Иллюстрация 101. Тан Сяохэ(唐小禾), Чэн Ли(程犁), Тан Хуэй(唐晖) «Вихри войны» (кит.抗战风云) ,1998, текстильный гобелен, 114 квадратных метров, мемориальный зал шанхайских мучеников.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.140.



Иллюстрация 102. Гу Хунчжун(顾闳中) (копия династии Сун) «Ночной пир Хань Сицзая»(кит. 韩熙载夜宴图) (фрагмент) Пять династий , шелк, цветной, 28,7*335,5 см. Дворцовый музей, Пекин.

Источник иллюстрации:
https://img.dpm.org.cn/Uploads/Picture/2017/03/31/s58de19af038a5.jpg

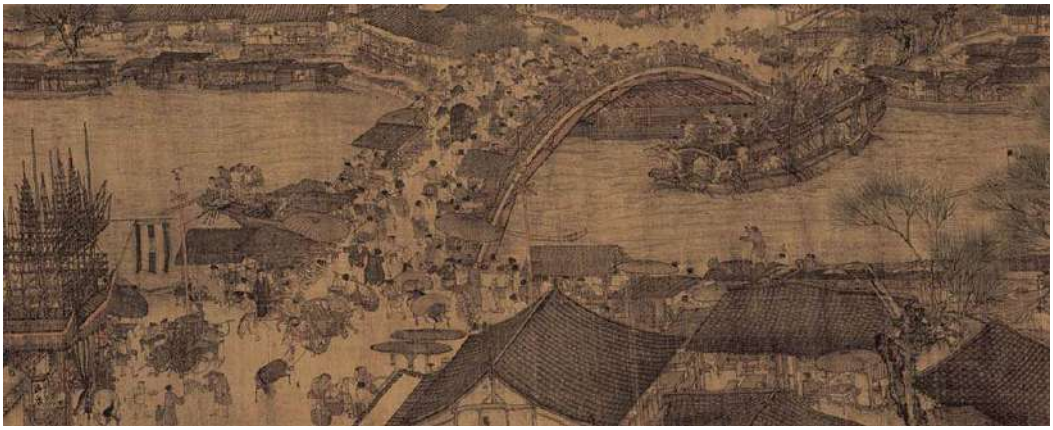


Иллюстрация 103. Чжан Цзэдуань(张择端) «Празднике Цинмин у реки»(кит.清明上河图) (фрагмент) династия Северная Сун, шелк, цветной, 25.5*525 см. Дворцовый музей, Пекин.
Источник иллюстрации:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/清明上河图.jpg



Иллюстрация 104. Тан Сяохэ(唐小禾), Чэн Ли(程犁), Тан Хуэй(唐晖) «Зелёный дом» (кит.绿色家园) Фрагмент, 2000, акрил, холст, 7246*244 см, Ухань, Хубэй.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.140.

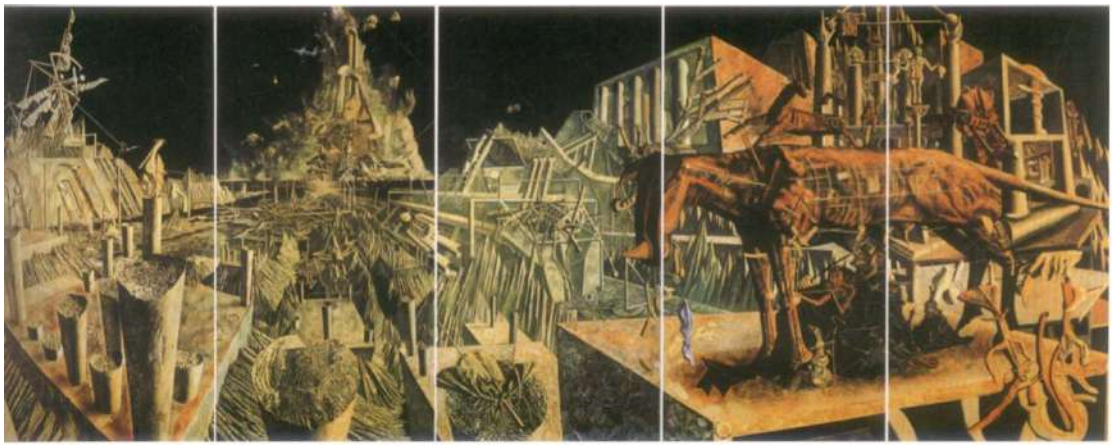
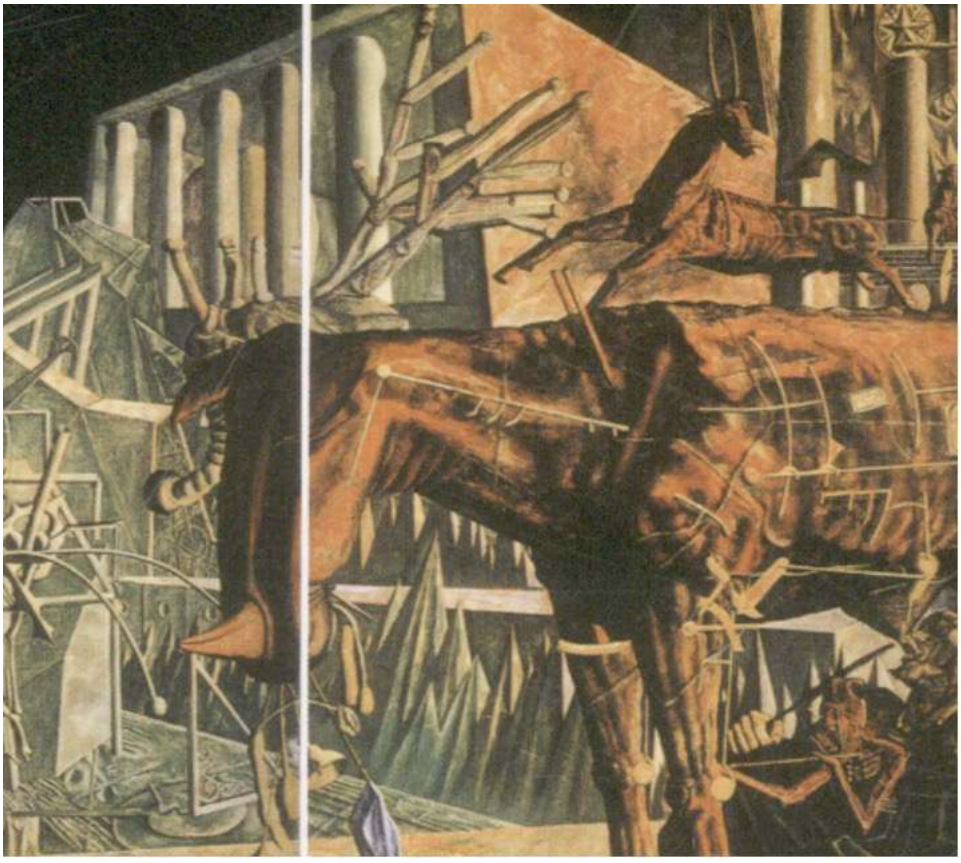


Иллюстрация 105. Тан Хуэй(唐晖) «Столкновение времени и пространства» (кит. 时空一击) 1991, акрил, холст, 330*220 см* 5, центральный художественный институт, Пекин.



Фрагмент

Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.197.



Иллюстрация 106. Тан Минъюэ(唐鸣岳). «Восточного потока реки И»(кит.沂水东流), шерстяное волокно, 800*1500см, Шаньдун Ишуй Ихэ Вилла
Источник иллюстрации: Хоу Иминь, Ли Хуацзи. Сто лет китайской стенописи [M]. Китайская архитектурно-строительная пресса, 2004. С.243.



Иллюстрация 107. Тан Минъюэ(唐鸣岳). «Песни о море»(кит.沧海颂), кованая медь, 240*1200см, 2004, Шаньдун Вэйхай Хайсинь Отель.

Источник иллюстрации: Тан Минъюэ. Настенные работы Тан Минъюэ[J]. Qilu yiyuan: журнал Шаньдунской академии искусств, 2008(5):1.

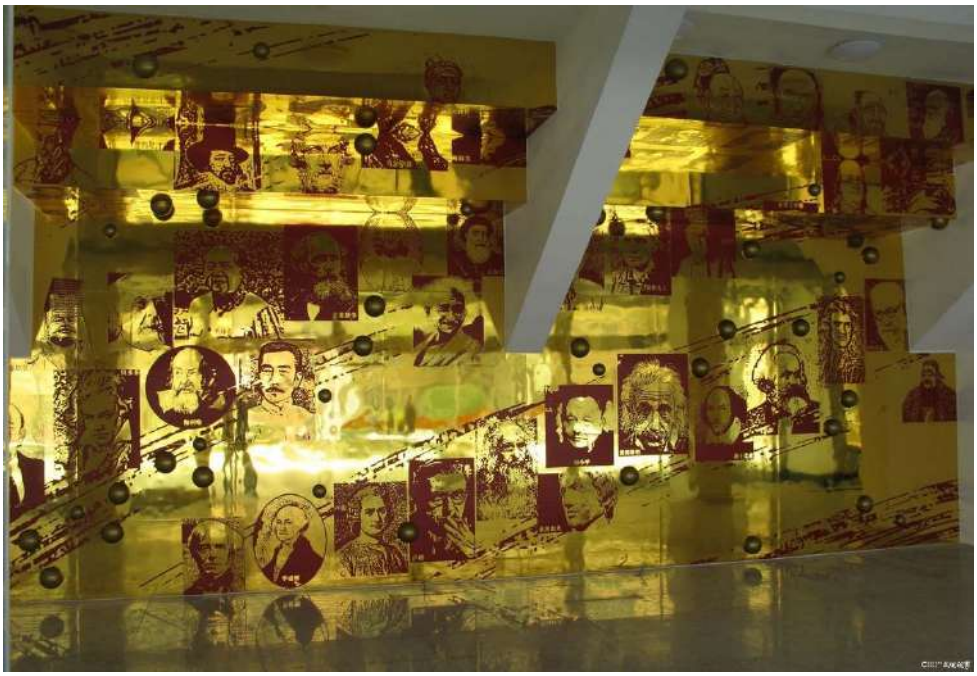


Иллюстрация 108. Тан Минъюэ(唐鸣岳). «Зеркало рефлексии» (кит. 镜之鉴), ПВХ лист, нержавеющая сталь, 590*890см,2011, Шаньдун Вэйхай Хайсинь Отель.



Фрагмент

Источник иллюстрации:

https://img.culturechina.cn/uploadfile/2022/0704/20220704222015969539.jpg

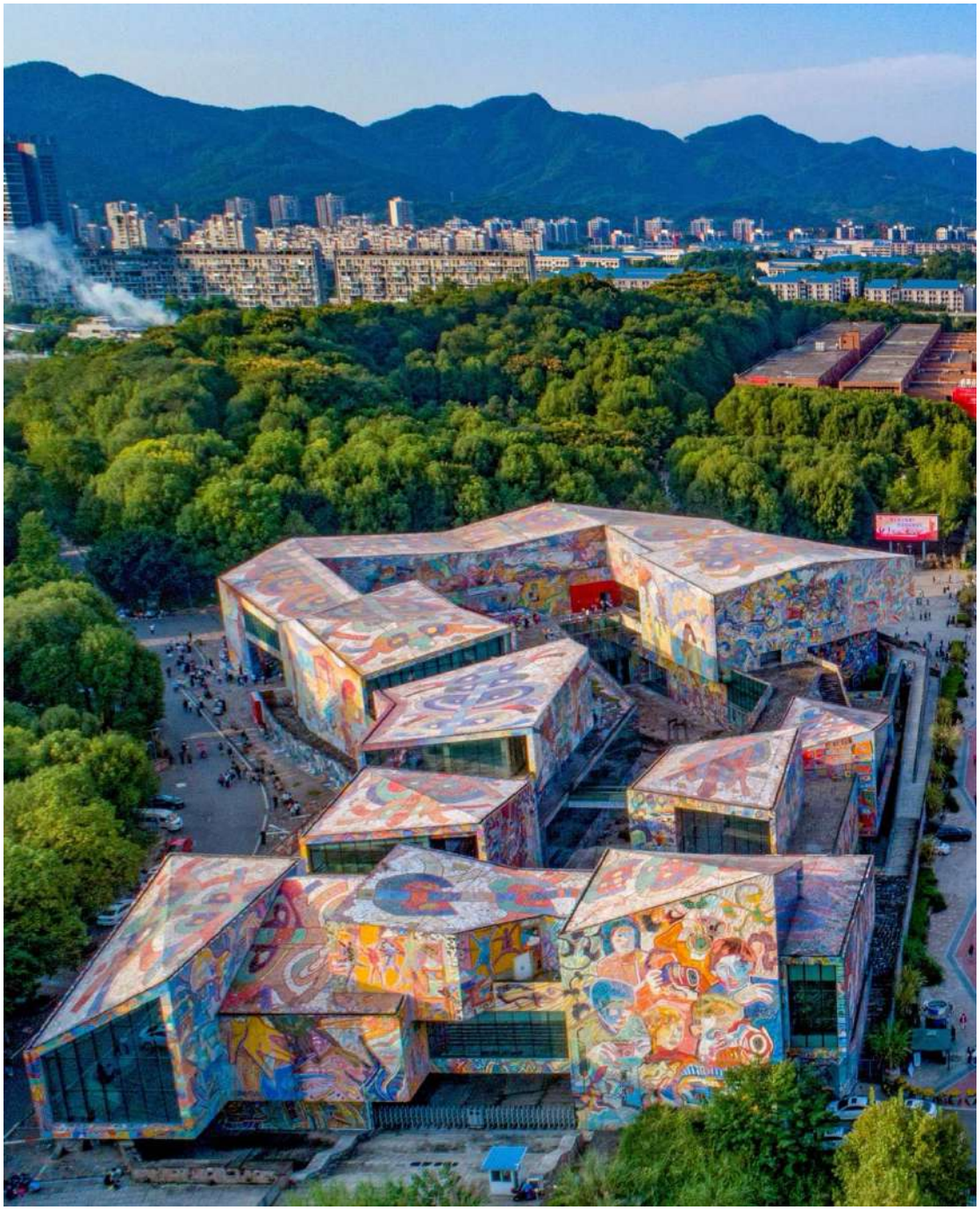


Иллюстрация 109. Луо Жонгли, Хао Дапэном(罗中立,郝大鹏) «Монументальная живопись Музея искусств Луо Жонгли» (кит.罗中立美术馆), керамика, 2015, Чунцин.





Фрагмент

Источник иллюстрации:

https://appimg.dzwww.com/dzcloud/20200922/2906351b31daff8facc891c2e6b1f4f9.jpg



Иллюстрация 110. Го Сяобинь (郭晓宾) «Город цветов и гор» (кит. 花城山水), акрил по алюминиевым панелям, 2024, станция метро «Хуашань Синьчэн» (花山新城), Ухань. Монументальная роспись размещена на внутренней стороне стен железнодорожных путей и на колоннах вестибюлей станции; общая протяжённость превышает 300 м.

Источник иллюстрации: предоставлено автором.



Иллюстрация 111. Янь Вэнью (严文毓) «Перекочёвка по степи» (кит. 草原迁徙), акрил, 2025, 300*700 см, музей Сычуаньского университета (四川大学).



Источник иллюстрации: предоставлено автором.

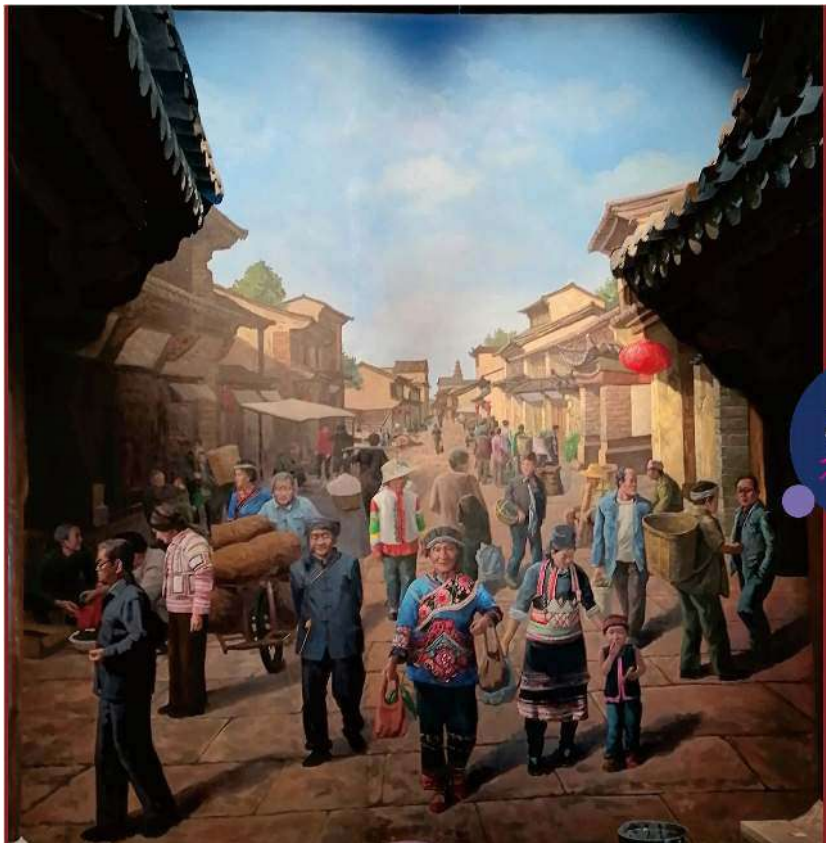


Иллюстрация 112. Янь Вэнью (严文毓) «Старая улица» (кит. 老街), акрил, 300*400 см,2025, музей уезда Эмэй (峨县).

Источник иллюстрации: предоставлено автором.

3.Биографический каталог художников монументальной живописи Китая 1978-2025 гг.

Список художников-монументалистов Китая второй половины XX – начала XXI вв.

№ 1 **Бао Ахуа (包阿华)** *Годы жизни:* 1938	*Биография:* Бао Ахуа родилась в Шаньдуне (山东) в 1938 году . Специализировалась на искусстве окружающей среды и монументальной живописи , окончила художественное отделение Даляньского педагогического колледжа (大连师范学院) в 1952 году , работала учителем рисования в начальной школе Сяопиндао (小品岛) и начальной школе Чунхай (春海) в Даляне , затем работала в лаборатории исследования монументальной живописи Китайской академии строительных исследований в Пекине в 1959 году , далее училась на факультете монументальной живописи Центрального института прикладного искусства (中央工艺美术学院) в 1960 году . После этого Бао Ахуа занималась как специалист в секторе экологического искусства Китайского центра развития архитектурных технологий. *Основные работы:* «История соловья»(夜莺的故事), «Таможня»(海关), «Сублимация»(升华)
№ 2 **Бянь Цзе (边杰)** *Годы жизни:* 1965	*Биография:* Родился в Пекине (北京) в 1965 году. Член Ассоциации художников Китая (中国美术家协会). Художник государственного уровня. В 2004

	году монументальная живопись «Счастливые знаки» (祥) получила главный приз на первой национальной выставке монументальной живописи. В том же году ее творчество было представлено на десятой национальной художественной выставке. *Основные работы:* «Древние божественные передачи»(远古神传), «Счастливые знаки»(祥)
№ 3 **Цай Диань (蔡迪安)** *Годы жизни:* 1938	*Биография:* Родился в 1938 году в Хуанпи (黄陂), провинция Хубэй (湖北). Директор студии масляной живописи Хубэйской академии изящных искусств (湖北美术学院) и художник национального уровня , учился на факультете изящных искусств Хуачжунского педагогическ ого колледжа (华中师范学 院) в 1955 году , окончил факультет изящных искусств Хубэйской академии изящных искусств в 1961 году и остался преподавать в этой школе . В работах, написанных маслом, стремится к глубокому замыслу и эмоциональному образу, в монументальной живописи - к величественному импульсу и романтизму, произведения на современную тему напоминают о знании наследия культуры Чу (楚). *Основные работы:* «Битва у Красной Скалы»(赤壁之战), «Окно в мир - Западная цивилизация» (世界之窗 - 西方文明), «Цивилизация и право»(文明与法律)

№ 4 **Цай Шуму (蔡树木)** *Годы жизни:* 1953	*Биография:* Монгол , родился в Ляонине (辽宁). Специализируется на создании произведений , написанных маслом , обращается к монументальной живописи и работам , исполненных лаком . В 1976 году окончил художественный факультет Педагогического института Внутренней Монголии (内蒙古师范大学) и остался преподавать . В 1982 году продолжил обучение в мастерской монументальной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院). В 1987 году получил степень магистра в области монументальной живописи в Художественном институте Сианя (西安美术学院). Руководитель отдела изобразительного искусства в Институте архитектуры Внутренней Монголии. *Основные работы:* «Быстрые лошади – Степь» (骏马 · 草原)
№ 5 **Цао Ли (曹力)** *Годы жизни:* 1954	*Биография:* Родился в Гуйяне (贵阳), провинция Гуйчжоу (贵州). Китайский художник , профессор Центральной академии изящных искусств (中央美术学院). В 1978 году поступил на факультет живописи маслом Центральной академии изящных искусств, в 1980 году продолжил обучение в мастерской монументальной живописи, после окончания остался работать ассистентом на факультете монументальной живописи. *Основные работы:* « Свет идеала » (理想之光)

№ 6 **Чан Шана (常沙娜)** *Годы жизни:* 1931	*Биография:* Родилась в марте 1931 г в Лионе, Франция. Родом из Ханчжоу (杭州), провинция Чжэцзян (浙江), Маньчжурия, член Коммунистической партии Китая (中国共产党), художник прикладного искусства, специалист по узорам, педагог искусства, дизайнер. Автор трудов «Орнаменты колодцев Дуньхуана» (敦煌藻井图案), «Коллекция настенных росписей Дуньхуана» (敦煌壁画集), «Орнаменты костюмов разных эпох Дуньхуана» (敦煌历代服饰图案), «Коллекция работ Чан Шухонга и Лю Сибая» (常书鸿、吕斯白画集), «Коллекция цветов Чан Шана» (常沙娜花卉集), «Коллекция тканей, вышивки и украшения» (织绣印染集), «Коллекция украшений Дуньхуана разных эпох» (中国敦煌历代装饰图案) и другие. *Основные работы:* «Орнаменты колодцев Дуньхуана»(敦煌藻井图案), «Коллекция настенных росписей Дуньхуана»(敦煌壁画集), «Орнаменты костюмов разных эпох Дуньхуана»(敦煌历代服饰图案)
№ 7 **Чан Шухун (常书鸿)** *Годы жизни:* 1904	*Биография:* Родился в современном Ханчжоу (杭州), провинция Чжэцзян (浙江), китайский художник , член Коммунистической партии Китая (中国共产党). Был директором Института исследований искусства Дуньхуана , затем директором Института культурных ценностей

	Дуньхуана (позднее переименованного в Исследовательский институт Дуньхуана). Поскольку всю жизнь посвятил исследованию и защите искусства Дуньхуана, его называют «хранителем Дуньхуана». *Основные работы:* «Летящий по Шелковому пути» (丝绸之路飞天)
№ 8 **Чан Сяоцзюнь (常晓君)** *Годы жизни:* 1977	*Биография:* Родилась в марте 1977 года, из Юаньпин (原平). Обучалась в Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), получила степень магистра в Академии изящных искусств Шаньси (山西美术学院), в настоящее время заместитель директора кафедры дизайна и доцент Тайюаньского педагогического института (太原师范学院). *Основные работы:* «Сотворение» (創建)
№ 9 **Чэнь Фанъюань (陈方远)** *Годы жизни:* 1955	*Биография:* Преподаватель факультета дизайна Пекинского педагогического университета в Чжухае (北京师范大学珠海分校设计学院), выпускник художественного факультета Фуцзяньского педагогического университета (福建师范大学美术学院), окончил курсы повышения квалификации на кафедре монументальной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院). *Основные работы:* «Чувства странника» (游子情),

	«Миссия Чжэн Хэ» (郑和使命)
№ 10 **Чэнь Цзянь (陈坚)** *Годы жизни:* 1951	*Биография:* Родился в 1951 году в Вуси (无锡), провинция Цзянсу (江苏省). В 1970 году вступил в армию , в 1975 году окончил художественный факультет Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), учился у Хоу Иминя (侯一民), Цзинь Шанъи (靳尚谊), Пань Шисюня (潘世勋), Линь Гана (林岗). *Основные работы:* « Решающая битва » (决战)
№ 11 **Чэнь Цзинь (陈瑾)** *Годы жизни:* 1963	*Биография:* Родился в 1963 году в Чжанцзян (湛江), провинция Гуандун (广东省). В 1987 году окончил педагогический факультет Гуанчжоуской академии изящных искусств (广州美术学院), получил степень бакалавра . В 2008-2009 годах был визитирующим ученым на кафедре живописи маслом Центральной академии изящных искусств (中央美术学院). Теперь является доцентом Гуанчжоуской академии изящных искусств , руководителем по обучению магистров , членом Ассоциации художников провинции Гуандун (广东省美术家协会). *Основные работы:* « Тихие слова » (静语)
№ 12 **Чэнь Лушоу(陈 禄**	*Биография:* В 1977 году Чэнь Лушоу был принят в Центральный институт прикладного искусства (中

寿) *Годы жизни:* 1955	央工艺美术学院), где учился у Чжан Дина и Айлин Панг . В 2001 году он возглавил создание кафедры монументальной живописи и живописи композитных материалов в Академии изящных искусств Хубэя (湖北美术学院) и стал ее директором . Сейчас является заместителем директора Академического комитета Академии изящных искусств Хубэя и директором Художественного комитета монументальной живописи Ассоциации художников Хубэя (湖北省美术家协会). *Основные работы:* «Взгляд на море» (望海), «Ветер Бачу» (巴楚风), «Весенний рассвет магнолий» (玉兰春晓), «Солнечное зеркало» (阳光明鉴), «Огненный штурм» (火烧连营)
№ 13 **Чэнь Жэньюя(陈人钰)** *Годы жизни:* 1943	*Биография:* Окончил Хубэйскую академию изящных искусств (湖北美术学院) в 1965 году по специальности "масляная живопись"; прошел курс обучения монументальной живописи в Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) в 1982-1984 годах ; директор отдела исследований искусства окружающей среды Хубэйской академии изящных искусств . Он является художником национального уровня Академии изящных искусств Хубэя, членом Комитета по искусству монументальной живописи Китайской ассоциации художников, директором Китайского общества

	монументальной живописи, вице-президентом Китайской ассоциации исследований искусства каменной скульптуры, членом Китайской ассоциации содействия развитию культуры и искусства, вице-президентом Хубэйской ассоциации исследований науки и техники в области изобразительного искусства. Его работы были отобраны для участия в Четвертой, Шестой, Седьмой и Восьмой национальных художественных выставках. *Основные работы:* «Картина слов Цю Юаня» (屈子辞赋图), «Картина стихов Ли Бая» (太白吟诗图), «Концерт нового века» (新世纪协奏曲), «Полный Янцзы красным - Юэ Фэй» (满江红 - 岳飞)
№ 14 **Чэнь Жуцзюй(陈若菊)** *Годы жизни:* 1928-2013	*Биография:* Чэнь Жуцзюй родилась в 1928 году в Аньсине (安新), провинция Хэбэй (河北省), художник - ремесленник , поступила в Бэйпинский национальный художественный колледж в 1946 году и окончила факультет практического искусства Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) в 1950 году . Дизайнер Китайского молодежного издательства , работала преподавателем кафедры практического искусства Центральной академии изящных искусств , директором и профессором кафедры керамического искусства Центрального института прикладного искусства (中央工艺美术学院) и внесла

	выдающийся вклад в преподавание и исследование китайского керамического искусства . *Основные работы:* « Белые облака и желтые журавли » (白云黄鹤), « Великое единство народов мира » (世界人民大团结), « Сострадание к миру , полное заботы » (天下忧乐情满楼), « Весна снова озеленяет Паньшичжоу » (春风又绿磐石洲)
№ 15 **Чэнь Ваньцю(陈万秋)** *Годы жизни:* 1956	*Биография:* Родился в 1956 году в Вэньане (文安), провинция Хэбэй (河北省). Специализируется на гравюре и дизайне. Чэнь Ваньцю является членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), членом Китайской ассоциации печатников (中国版画家协会) и президентом Шэньчжоуского института каллиграфии и живописи при газете «People ' s Daily» (《人民日报》沈舟书画院). *Основные работы:* «Серия жизни» (生命系列), «Идеалы - усилия – будущее» (理想 - 拼搏 - 未来)
№ 16 **Чэнь Сяолинь(陈晓林)** *Годы жизни:* 1960	*Биография:* Родился в Пекине (北京) в 1960 году , окончил факультет декоративной живописи Центрального института прикладного искусства (中央工艺美术学院) в 1984 году и в настоящее время является доцентом кафедры основ Академии искусств и ремесел Университета Цинхуа (清华大学美术学院).

	Основные работы: « Солнечная жизнь надежды » (阳光生命希望)
№ 17 **Чэнь Юнсян (陈永祥)** *Годы жизни:* 1960	*Биография:* Родился в Ланьчжоу (兰州) в 1960 году , является профессором Колледжа изобразительных искусств Северо - Западного педагогического университета (西北师范大学美术学院) и преподавателем магистратуры . Он является приглашенным профессором Ланьчжоуского городского колледжа (兰州市学院), профессором , сотрудником художественной галереи Тяньшуйского педагогического колледжа (天水师范学院美术馆), членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), членом Китайского общества монументальной живописи (中国壁画协会), получил награды за свои картины маслом и монументальные росписи на многих национальных и провинциальных художественных выставках . *Основные работы:* « Древняя история Цзюцюаня » (酒泉古史)
№ 18 **Чэн Ли(程犁)** *Годы жизни:* 1941	*Биография:* Родилась в 1941 году в Ухане (武汉), провинция Хубэй (湖北省). Известный художник . Член Китайской ассоциации художников (中国美术家协会) и бывший директор Комитета по искусству масляной живописи Ассоциации художников Хубэя

	(湖北省美术家协会). *Основные работы:* « Вечная любовь » (天长地久), « Музыка Чу » (楚乐), « Семь тысяч лет цивилизации Египта » (埃及七千年文明史), « Небесная музыка » (天籁), « Феникс из пепла » (火中凤凰), « Обстановка антияпонской войны » (抗战风云), « Зеленый дом » (绿色家园), « Эра информации » (信息时代)
№ 19 **Чу Циэнь(楚启恩)** *Годы жизни:* 1933	*Биография:* Родился в Циндао (青岛). Специализируясь на монументальной живописи , китайской живописи и акварели , в 1947 году поступил в Художественную школу любителей в Циндао (青岛), где учился под руководством Гун Биндинга (宫滨汀), Сюй Юнцина (徐咏青) и Чжан Хэюня (张鹤云), а в 1956 году был принят в Центральный институт прикладного искусства (中央工艺美术学院), где специализировался на монументальной живописи под руководством профессоров Чжан Гуаньюя (张光宇), Чжан Дина (张仃) и Чжу Данянь (祝大年) и др . Окончил институт в 1961 году . Преподавал на факультете изобразительного искусства Аньхойского института искусств (安徽艺术学院), на художественном факультете Хэфэйского педагогического колледжа (合肥师范学院), на художественном факультете педагогического университета Аньхойской педагогической школы (安徽师范大学) и на

	факультете экологического искусства Шаньдунского института искусств и ремесел (山东工艺美术学院). *Основные работы:* «Фань Чжуньянь» (范仲淹), «Легенда о монастыре Фоя» (佛爷寺传奇), «Звуки прилива девяти рек» (九水潮音)
№ 20 **Цуй Янвэй (崔延伟)** *Годы жизни:* 1963	*Биография:* Доцент кафедры живописи Университета Цинхуа (清华大学), директор отделения настенной живописи и паблик - арта , член Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), окончил Центральный институт прикладного искусства (中央工艺美术学院) в 1989 году и с тех пор преподает в этой школе . *Основные работы:* « Вечнозеленое дерево жизни » (生命之树常青)
№ 21 **Дай Жуй Сюэ(代瑞雪)** *Годы жизни:* 1980	*Биография:* В 2006 году Дай Жуй Сюэ окончила факультет монументальной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) и представила свою работу «Все вещи имеют дух» на 13- й Национальной художественной выставке . *Основные работы: «*Все вещи имеют дух» (万物有灵)
№ 22 **Дай Шихэ (戴士和)**	*Биография:* Дай Шихэ родился в Пекине (北京) в 1948 году , окончил факультет изобразительных

Годы жизни: 1948	искусств Пекинского педагогического колледжа (北京师范大学) в 1976 году и аспирантуру по монументальной живописи отделения масляной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) в 1981 году . *Основные работы:* « Потомки Желтой реки » (黄河子孙)
№ 23 **Шань Дэлинь(单德林)** *Годы жизни:* 1957	*Биография:* Наньтун (南通), провинция Цзянсу (江苏). Специализируется на китайской живописи и лаковой росписи . Он является членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会) и Китайской ассоциации искусств и ремесел (中国工艺美术协会), окончил Нанкинский институт искусств (南京艺术学院) в 1982 году со степенью бакалавра по специальности «Живопись искусств и ремесел», а затем остался работать в школе преподавателем . *Основные работы:* « Отчет о весне » (报春图)
№ 24 **Дэн Шу(邓澍)** *Годы жизни:* 1929	*Биография:* Гаоян (高阳), Хэбэй (河北), вступила в Коммунистическую партию Китая в 1946 году . Училась на факультете изобразительного искусства Северо - Китайского университета , а в 1949 году была переведена в Центральную академию изящных искусств (中央美术学院) в качестве аспирантки . С 1949 года работает в Центральной академии

	изящных искусств . Дэн Шу преподавала на кафедре масляной живописи и кафедре монументальной живописи Центральной академии изящных искусств , была доцентом кафедры монументальной живописи , профессором , членом Ассоциации китайских художников (中国美术家协会) и членом организационного комитета партийного отделения Центральной академии изящных искусств в течение нескольких лет . *Основные работы:* «Чувства Шелкового пути» (丝路情), «Расцвет ста цветов» (百花齐放), «Песня Китая» (华夏之歌), «У берегов реки Ли» (清水江畔)
№ 25 **Дин Шаогуана(丁绍光)** *Годы жизни:* 1939	*Биография:* Выдающийся китайско - американский художник , мастер современной тяжелой цветной живописи , исполненной в технике чжунцай , окончил Центральный институт прикладного искусства (ныне Академия изящных искусств Университета Цинхуа (清华大学美术学院)). В 1980 году он создал масштабную монументальную живопись «Утро в Банне»(版纳晨晓) для Большого народного зала. *Основные работы: «*Утро в Банне»(版纳晨晓)
№ 26 **Дун Сивэнь(董希文)**	*Биография:* Родился в уезде Шаосин (绍兴), провинция Чжэцзян (浙江), Китай . Современный

Годы жизни: 1914	китайский художник масляной живописи и педагог . В 1933 и 1934 годах он учился в Колледже изобразительных искусств Сучжоу (苏州) и Национальном художественном колледже Ханчжоу (杭州), а после окончания Национального художественного колледжа в 1939 году на полгода был направлен в Парижский колледж изобразительных искусств в Ханое (Вьетнам). С 1942 по 1946 год он был научным сотрудником Дуньхуанского института искусств (敦煌), где копировал монументальную живопись, а в 1946 году начал преподавать в Пекинском художественном колледже (北京). В 1946 году он начал преподавать в Национальном художественном колледже Бэйпин (北京). В этот период он симпатизировал студенческому политическому движению под руководством Коммунистической партии Китая (КПК) и принимал участие в мероприятиях, посвященных освобождению Бэйпина (北京), а в июле 1949 года участвовал в написании первого масляного портрета Мао Цзэдуна (毛泽东) на площади Тяньаньмэнь (天安门). *Основные работы:* « Песнь Гималаев » (喜玛拉雅山颂)
№ 27 **Ду Дакай(杜大恺)**	*Биография:* Уезд Хуан (黄县), Шаньдун (山东), специализирующийся на монументальной и

Годы жизни: 1943	декоративной живописи , родился 8 августа 1943 года в уезде Йе (叶县), провинция Хэнань (河南), с родовым домом в уезде Хуан , провинция Шаньдун . В настоящее время является членом Ассоциации художников Китая (中国美术家协会), заместителем председателя Ассоциации художников Пекина (北京美术家协会) и профессором Академии изобразительных искусств Университета Цинхуа (清华大学美术学院). В октябре 1978 года он был принят в Центральный институт прикладного искусства (中央工艺美术学院), где изучал декоративную живопись под руководством г - на Чжу Данянь (祝大年) и г - на Юань Юньфу (袁运甫). *Основные работы:* «Путь цивилизации» (文明的历程), «Столпы века» (世纪柱廊), «Красавицы дворца Тан» (唐宫佳丽)
№ 28 **Ду Фэй (杜飞)** *Годы жизни:* 1952	*Биография:* Профессор Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), кафедра монументальной живописи ; занимал должность директора кафедры мастерской монументальных материалов , преподавал курсы : « Основы моделирования рельефной скульптуры », « Исследование монументальных материалов », « Разработка и применение курса материалов в преподавании »; член Китайской ассоциации художников (中国美术家协会); член Третьего

	комитета по монументальной живописи Китайской ассоциации художников ; вице - президент , член академического комитета и член Постоянного совета Китайского общества монументальной живописи . *Основные работы:* «Великий Китай» (泱泱华夏), «Битва при Дарасе» (达罗斯之战), «Сияние танцев и музыки» (舞乐腾辉), «Общее благо» (共享)
№ 29 **Ду Цзяньци(杜建奇)** *Годы жизни:* 1962	*Биография:* Родился в 1962 году в городе Чэндэ (承德), провинция Хэбэй (河北). Он провел множество персональных художественных выставок в Китае, Японии, Корее, Англии и США. В настоящее время художник является профессором Колледжа изящных искусств и дизайна Хэбэйского педагогического университета (河北师范大学) и вице-президентом Общества изучения скульптуры провинции Хэбэй. *Основные работы:* «Ветры Янчжоу сквозь века» (千古潇潇燕赵风)
№ 30 **Дуан Цзяньшань (段兼善)** *Годы жизни:* 1943	*Биография:* Уроженец города Мяньян (绵阳), провинция Сычуань (四川). Специализировался на китайской живописи . После окончания средней школы поступил в Ланьчжоуский художественный институт (兰州美术学院), чтобы изучать живопись , а после его окончания в 1965 году

	работал в Ассоциации художников Ганьсу (甘肃). В настоящее время Дуан Цзяньшань является членом Ассоциации китайских художников (中国美术家协会), вице - президентом Общества китайской живописи Ганьсу и заместителем председателя Ассоциации художников Ганьсу . *Основные работы:* «Новая глава Шелкового пути» (丝路新篇)
№ 31 **Оэди Шижуо(俄狄史卓)** *Годы жизни:* 1959	*Биография:* Художница , национальность И (彝族), родилась в 1959 году в уезде Бутоу (布拖县), префектура Ляншань (凉山州), провинция Сычуань (四川). Она художни к и графический дизайнер. *Основные работы:* «Желтые зонты на празднике факелов» (火把节的黄伞)
№ 32 **Фэн Цзяньцин(冯健亲)** *Годы жизни:* 1939	*Биография:* Родился в ноябре 1939 года в городе Хайнин (海宁), провинция Чжэцзян (浙江). В настоящее время художник является директором Комитета по искусству лаковой живописи Китайской ассоциации искусств (中国艺术协会) и председателем Комитета по художественному образованию провинции Цзянсу (江苏). В 1961 году он окончил факультет изобразительного искусства Нанкинского художественного института (南京艺术学院) и продолжил преподавать в нем. В

	августе 1989 года он был назначен вице-президентом Нанкинского художественного института, а с декабря 1991 по июль 2008 года был президентом института. *Основные работы:* «Экспедиции Чжэн Хэ на Запад» (郑和下西洋)
№ 33 **Фэн Мэй (冯梅)** *Годы жизни:* 1935	*Биография:* Фэй Мэй родом из Хэжана (河间), провинция Хэбэй (河北). Специализируясь на декоративной живописи и художественном дизайне , она окончила факультет декоративного искусства Центрального института прикладного искусства (中央工艺美术学院) в 1961 году , а затем осталась преподавать в академии . *Основные работы:* «Пекинская опера» (京戏), «Священные земли» (圣境), «Ветер красоты» (清风妍语)
№ 34 **Фэн Имин(冯一鸣)** *Годы жизни:* 1965	*Биография:* Родился в 1965 году, уроженец Таншаня (唐山). Специализируется на пейзажах, птицах и цветах. С детства учился живописи у своего отца, господина Фэн Линьчжана (冯霖章). После двадцати лет посвятил себя живописи и изучал кистевые пейзажи с вкраплениями цветов; в 1990 году продолжил обучение в Тяньцзиньской академии изящных искусств (天津美术学院), его работы участвовали во многих важных выставках в

	стране и за рубежом и получили награды. *Основные работы:* «Двенадцать красавиц из Цзиньлин» (金陵十二钗), «Дракон взлетает, лев танцует» (龙腾狮舞)
№ 35 **Фу Цзяньфэн(傅剑锋)** *Годы жизни:* 1961	*Биография:* Родился в 1961 году в Синьцзяне (新疆), окончил факультет масляной живописи Сычуаньского института изобразительных искусств (四川美术学院), член Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), заместитель председателя Синьцзянской ассоциации художников (新疆美术家协会), заместитель председателя Китайской ассоциации художников - нефтяников (中国石油画家协会), член Ассоциации волонтеров Китайской федерации литературно - художественных ассоциаций (中国文学艺术界联合会志愿者协会). *Основные работы:* «Блестящая душа нации»(辉煌 - 雄魂)
№ 36 **Фу Чжиюн(傅智勇)** *Годы жизни:* 1936	*Биография:* Член Китайской ассоциации художников (中国美术家协会). Он был директором Культурного центра Хуншань (红山), президентом Института живописи и каллиграфии Хуншань , председателем Ассоциации художников Чифэн (赤峰) и исполнительным директором Ассоциации художников Внутренней Монголии

	(内蒙古). *Основные работы:* « Династия Кидань » (契丹王朝)
№ 37 **Гао Цюань(高泉)** *Годы жизни:* 1936	*Биография:* Родился в Бенгбу (蚌埠), провинция Аньхой (安徽), Китай , и является известным современным китайским художником масляной живописи , окончил Центральную академию изящных искусств (中央美术学院) в 1961 году и учился у Дун Сивэня (董希文). Гао Цюань был директором сектора творчества Военного музея китайской народной революции, а также директором Китайского общества масляной живописи и считается первым человеком, который написал море в Китае. *Основные работы:* « Взятие Цзиньчжоу » (攻克锦州)
№ 38 **Гао Цзунъин (高宗英)** *Годы жизни:* 1932	*Биография:* Родился в Пекине (北京). Специализируется на масляной и монументальной живописи. Служил в армии в качестве художника и доцента в Центральной академии изящных искусств (中央美术学院). После выхода в отставку, помимо посещения занятий для повышения квалификации, он создал множество картин маслом и опубликовал двенадцать книг по художественному образованию, стараясь полностью отдавать свое свободное время

	служению искусству. *Основные работы:* « Цветочная гора » (花果山)
№ 39 **Гу Зенпинь(顾曾平)** *Годы жизни:* 1945	*Биография:* Родился в 1945 году , уроженец Сучжоу (苏州), долгое время занимался массовой художественной работой , настаивал на самостоятельном изучении комиксов , иллюстраций , гравюр и других произведений , а в последние годы посвятил себя исследованию и изучению китайской реалистической фигурной живописи . Его работы были отобраны для участия в 73-й Национальной выставке серийной живописи, 4-й Национальной новогодней выставке живописи и 7-й Национальной художественной выставке. *Основные работы:* «Жизнь и достижения Тао Синчжи» (陶行知生平业绩图), «Святыни Сунь У» (孙武圣迹图)
№ 40 **Гуо Вэньнинь(郭文宁)** *Годы жизни:* 1973	*Биография:* В 2014 году окончила Центральную академию изящных искусств (中央美术学院), Институт пластических искусств , исследовательскую программу «Современная масляная живопись». Получила докторскую степень. В настоящее время преподает в Школе изящных искусств Пекинского института технологии моды (北京服装学院). *Основные работы:* «Битва у Нинъюань – Нурхачи»

	(宁远之役 -- 努尔哈赤)
№ 41 **Хань Хунвэй(韩宏伟)** *Годы жизни:* 1961	*Биография:* Сейчас Хань Хунвэй является членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), художником Шаньдунской академии живописи (山东画院) и директором Ассоциации художников Циндао (青岛美术家协会). *Основные работы:* « Битва у Чанпин » (长平之战)
№ 42 **Хань Цзиньбао (韩金宝)** *Годы жизни:* 1942	*Биография:* Уроженец Цанчжоу (沧州), провинция Хэбэй (河北), специализирующийся на масляной и монументальной живописи , он окончил факультет изобразительных искусств Педагогического университета Внутренней Монголии (内蒙古师范大学) в 1965 году и исследовательский отдел монументальной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) в 1984 году . *Основные работы:* « Воспоминания эвенков » (鄂温克的回忆), « Сюита Мангровые леса» (红树林组曲), « Золото - Дерево - Вода - Огонь - Земля » (金 · 木 · 水 · 火 · 土)
№ 43 **Хань Шули(韩书力)** *Годы жизни:* 1947	*Биография:* Родился в Пекине (北京) в 1947 году, является современным живописцем и известным художником. Окончив Центральную академию изящных искусств (中央美术学院), в 1973 году он отправился в Тибет, чтобы заняться искусством, и в

	настоящее время является членом Национального комитета Китайской народной политической консультативной конференции (中国人民政治协商会议), исполнительным директором Китайской ассоциации по защите и развитию тибетской культуры и президентом Тибетского института живописи и каллиграфии. *Основные работы:* «Тибетская девушка и вода» (藏女与水)
№ 44 **Хань Юн(韩勇)** *Годы жизни:* 1978	*Биография:* Родился в 1978 году в Яньбяне (延边), провинция Цзилинь (吉林), сейчас живет в Пекине (北京), окончил факультет изобразительных искусств Яньбяньского университета (延边大学) со степенью бакалавра искусств в 2000 году , а в 2008 году окончил Четвертую студию факультета масляной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) со степенью магистра искусств . *Основные работы:* «Сияющий Сычуань» (灿烂巴蜀), «Великолепный Цзянсу» (锦绣江苏)
№ 45 **Хэ Кунде (何孔德)** *Годы жизни:* 1925-2003	*Биография:* Родился в Сичуне (四川), провинция Сычуань (四川), в 1925 году. Учился на художественном факультете Национального педагогического центра в Чунцине (重庆) и на факультете печати и крашения в художественном

	колледже провинции Сычуань, В 1951 году в составе Добровольческой армии отправился в Северную Корею как художник агитационной пропаганды , а в 1955 году был принят на курсы Максимова по подготовке советских специалистов по масляной живописи при Центральной академии изящных искусств. Он был творческим художником и заместителем директора Управления культуры Главного управления и Революционного военного музея. Является исполнительным директором Ассоциации художников Китая (中国美术家协会) и заместителем директора Комитета по искусству Ассоциации масляной живописи. *Основные работы:* «Инцидент на мосту Лугу» (卢沟桥事变)
№ 46 **Хэй Сяодун (黑晓东)** *Годы жизни:* 1970	*Биография:* В 1990 году Хэй Сяодун окончил среднюю школу Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), в 1995 году - отделение скульптуры Центральной академии изящных искусств со степенью бакалавра, в 2003 году - отделение скульптуры Центральной академии изящных искусств со степенью магистра в качестве аспиранта, и сейчас является профессиональным скульптором. *Основные работы:* « Простая последовательность вещей » (朴素物序)

№ 47 **Хоу Имин ь (侯一民)** *Годы жизни:* 1930-2023	*Биография:* Монгол из Хэбэй Гао Ян (河北 高岩), китайский художник, работающий в технике маслом, скульптор, художественный педагог, почетный президент Китайского общества монументальной живописи. В 1955 году был принят в Центральную академию изящных искусств (中央美术学院), на курсы подготовки советских специалистов масляной живописи имени Максимова. Занимал должности заместителя директора отделения масляной живописи, директора отделения монументальной живописи и первого вице-президента Центральной академии изящных искусств. Хоу Иминь участвовал в оформлении третьего и четвертого комплектов юаней, создании таких садов, как «Фэйрвью Чайна», «Деревня китайской народной культуры» и так далее. В 2013 году он был удостоен награды за творческие достижения Второй китайской премии изобразительных искусств. *Основные работы:* «Окно в мир восточной цивилизации»(世界之窗 东方文明) ,» Чувства Шелкового пути»(丝路情), «Сто цветов расцветают»(百花齐放),» У берегов реки Ли»(清水江畔), «Китайская медицина»(中国医学), «Песня Китая»(华夏之歌), «Следы солнца»(逐日图), «Великая стена из плоти и крови»(血肉长城)
№ 48	*Биография:* Родился в Цицикаре (齐齐哈尔) в

Ху Цзиньли(胡金黎) *Годы жизни:* 1961	сентябре 1961 года , окончил факультет декоративного искусства бывшего Центрального института прикладного искусства (ныне Академия изящных искусств Университета Цинхуа (清华大学美术学院)) в 1986 году со степенью бакалавра . *Основные работы:* «Свет мудрости»(智慧之光), «Молодость - Радость – Гармония»(青春 - 欢乐 - 祥和)
№ 49 **Ху Синди(胡新地)** *Годы жизни:* 1975	*Биография:* Родился в Аньси (安溪), Фуцзянь (福建), в 1975 году. Сейчас Ху Синди преподает в Академии изящных искусств Фуцзяньского педагогического университета (福建师范大学美术学院), является членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), членом Китайского общества монументальной живописи и исполнительным директором Ассоциации молодых художников провинции Фуцзянь (福建省青年美术家协会). *Основные работы:* «Прошедшие как вода годы» (似水年华)
№ 50 **Хуа Циьминь (华其敏)** *Годы жизни:* 1953	*Биография:* Родился в Шанхае (上海) в 1953 году, художник, учился живописи с детства под влиянием своей семьи. Хуа Циьминь также хорошо разбирается в китайской живописи, комиксах, монументальной живописи, иллюстрациях и

	переплете книг. В 1971 году он был художественным редактором Народного издательства Аньхой, а в 1980 году окончил аспирантуру факультета китайской живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院). *Основные работы:* «Собрание человеческой культуры» (人文荟萃), «Картина собрания бессмертных» (群仙图), «Правдивые изображения восемнадцати архатов» (十八应真像), «Девять песен» (九歌)
№ 51 **Хуан Юнъюй (黄永玉)** *Годы жизни:* 1924-2023	*Биография:* Родился в 1924 году в Чандэ (常德), провинция Хунань (湖南), представитель этнической группы туцзя (土家族), профессор и заведующий кафедрой гравюры в Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) и академик Китайской академии живописи (中国画院). Его семья была бедной, когда он был молод, он путешествовал по Аньхой (安徽) и Фуцзянь (福建). Хуан Юнъюй сделал разнообразную карьеру в сфере образования, изобразительного искусства и литературы и оказал значительное влияние на современное китайское искусство. *Основные работы:* «Сова» (猫头鹰), «Эти меланхоличные осколки» (这些忧郁的碎屑)

№ 52 **Хуан Пэйчжун(黄培中)** *Годы жизни:* 1944	*Биография:* Хуан Пэйчжун родом из Ругао (如皋), провинция Цзянсу (江 苏). Специализируясь на комиксах и декоративно - прикладном искусстве , Хуан Пэйчжун окончил Наньтунский художественно - ремесленный колледж в Цзянсу (江苏南通工艺美术学院) в 1961 году , а в 1983 году продолжил обучение на отделении декоративно - прикладного искусства Нанкинского института искусств (南京艺术学院).. *Основные работы:* «Следы мечты о могущественной стране» (强国梦痕)
№ 53 **Хуан Юннянь(黄永年)** *Годы жизни:* 1933-2007	*Биография:* Город Янчжоу (扬州), провинция Цзянсу (江 苏). Хуан Юннянь был членом Художественной ассоциации провинции Цзянсу и Ассоциации каллиграфии , а также художником третьего класса Янчжоуского национального института живописи . *Основные работы:* «На журавле в Янчжоу» (骑鹤下扬州)
№ 54 **Хуан Ючжу(黄有柱)** *Годы жизни:* 1963	*Биография:* Уроженец города Гучэн (谷 城), провинция Хубэй (湖北), Хуан Ючжу окончил Центральный институт прикладного искусства. В настоящее время Хуан Ючжу является президентом Института изобразительных искусств Хубэйского колледжа искусств и наук и председателем

	Ассоциации художников Сянъяна (襄阳). *Основные работы:* «Удивление у крепостных стен» (故垒惊涛)
№ 55 **Цзи Вэйлинь(季伟林)** *Годы жизни:* 1964	*Биография:* Цэн Вэйлинь родился в июле 1964 года в Лишуе (丽水), провинция Чжэцзян (浙江), является членом Китайской ассоциации содействия демократии , членом Китайской ассоциации художников и членом Китайской ассоциации монументальной живописи . *Основные работы:* « Фея оленевода » (鹿城仙子)
№ 56 **Ц зя Дифэй (贾涤非)** *Годы жизни:* 1957	*Биография:* Профессор кафедры масляной живописи Центральной академии изящных искусств, исполнительный директор Китайского общества масляной живописи, заместитель председателя Ассоциации художников Цзилиня, вице-президент Цзилиньского общества масляной живописи. С 1990 года Цзя Дифэй участвовал в создании многих общественных фресок. *Основные работы:* «Голос Вселенной» (字宙之声), «Картина весёлого танца и игры» (欢乐戏曲图), «Вечный поток реки Сунцзян» (松江万古流)
№ 57 **Ян гунсиан(阎先公)** *Годы жизни:* 1943	*Биография:* Родился в 1943 году , Цзыбо (淄博), Шаньдун (山东), Китай . Мастер керамического искусства , член Китайской художественной

	ассоциации , член Китайского общества монументальной живописи . *Основные работы:* Победитель (夺 魁)
№ 58 **Цзян Бибо(江碧波)** *Годы жизни:* 1939	*Биография:* Цзян Бибо была деканом и профессором Колледжа гуманитарных наук и искусств Чунцинского университета (重庆大学), вице - председателем Ассоциации художников Чунцина , директором Чунцинского творческого центра Ассоциации художников Китая (中国美术家协会). Директор Китайской ассоциации художников и член художественного комитета Китайской ассоциации печатников. Специализируется на гравюре, скульптуре и масляной живописи. *Основные работы:* « Изображения десяти колдуний » (十巫造像图)
№ 59 **Цзян Тифэн(蒋铁峰)** *Годы жизни:* 1938	*Биография:* Родился в 1938 году в Иньсяне (银川), провинция Чжэцзян (浙江), в 1959 году поступил в Центральную академию изящных искусств (中央美术学院), где учился в студии Хуан Юнью (黄云勇). После окончания академии был направлен на работу в Куньминский научно - исследовательский институт искусств и ремесел в Юньнани (云南), а в 1977 году был переведен преподавателем в Юньнаньский институт искусств (云南艺术学院). Он был директором юньнаньского отделения

	Китайской ассоциации художников, а в 1983 году отправился в США в качестве приглашенного ученого и поселился там в следующем году. *Основные работы:* Весенний рассвет в Каменном лесу (石林春晓)
№ 60 **Цзян Яншань(蒋衍山)** *Годы жизни:* 1954	*Биография:* Зцян Яншань родом из Бошаня (博山), Цзыбо (淄博), провинция Шаньдун (山东), специализируется на акварели и китайской живописи . Специализируясь на акварели и китайской живописи , он окончил художественную школу легкой промышленности провинции Шаньдун в 1975 году и остался там преподавать . *Основные работы:* «Сто лет Баошана» (博山百年), «История Баошана» (博山的故事)
№ 61 **Цай Чао(蔡超)** *Годы жизни:* 1944	*Биография:* Родился в 1944 году , уроженец Цзядин (嘉定), Шанхай (上海), является научным сотрудником Академии китайской живописи при Китайской академии искусств (中国艺术研究院) и членом Постоянного комитета Общества китайской живописи . *Основные работы:* « Знак выдающихся людей » (人杰签)
№ 62 **Ли Чэн (李辰)**	*Биография:* Профессор Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), преподаватель

Годы жизни: 1963	магистратуры и докторантуры , руководитель третьей студии факультета монументальной живописи , директор Китайского общества монументальной живописи . *Основные работы:* «Праздничная стена на Юхе в Пекине» (北京玉河喜墙), Будда - Я – «Потери и находки» (佛 · 我 · 丧失与得到)
№ 63 **Ли Фулай (李福来)** *Годы жизни:* 1938	*Биография:* Маньчжур из Бэйчжэнь (本溪), Ляонин (辽宁). Специализируясь на гравюре , он окончил факультет гравюры Академии изящных искусств Луксун (鲁迅 美术学院) в 1962 году и остался преподавать в этой академии . *Основные работы:* «Битва у Красной скалы» (赤壁之战), «Сражение при Цайву» (菜芜战役)
№ 64 **Ли Хонъвэй (李宏伟)** *Годы жизни:* 1960	*Биография:* Родился в 1960 году в Яньтае (烟台), провинция Шаньдун (山东). В январе 1982 года окончил факультет изобразительных искусств Шаньдунского педагогического университета (山东师范大学). *Основные работы:* « Утренняя песня » (晨曲)
№ 65 **Ли Хонъинь (李鸿印)** *Годы жизни:* 1935	*Биография:* Уроженец Пекина (北京), специализировавшийся на лаковой и декоративной живописи , он окончил Центральный институт прикладного искусства (中央工艺美术学院) в 1961

	году и аспирантуру той же академии в 1963 году , а затем продолжал преподавать до выхода на пенсию . *Основные работы:* «Вода Жёлтой реки идёт с небес» (黄河之水天上来)
№ 66 **Ли Хуацзи (李化吉)** *Годы жизни:* 1931-2022	*Биография:* Маньчжур из Пекина (北京), китайский художник , окончил отделение изящных искусств Северо - Китайского университета в 1949 году , был профессором Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) и вице - президентом Китайского общества монументальной живописи . *Основные работы:* «Истоки и течение» (源远流长), «Мелодия» (旋律), «Легенда о белой змее» (白蛇传), «Ковбой и Ткачиха» (牛郎织女), «Танец Китая» (华夏之舞)
№ 67 **Ли цин(李菁)** *Годы жизни:* 1979	*Биография:* Член Китайского общества монументальной живописи, член Китайской ассоциации художников, член Комитета монументального искусства Архитектурного общества Китая. *Основные работы:* «Дух скал» (岩灵), «Весны и осени Юэ» (于越春秋)
№ 68 **Ли Линьчжо (李林**	*Биография:* Уроженец города Пинъюань (平原) провинции Шаньдун (山东), профессор кафедры

琢) *Годы жизни:* 1949	монументальной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), он работал в сталеплавильном цехе Столичной компании специальной стали с 1968 по 1974 год , а в 1974 году поступил в Центральную академию изящных искусств , которую окончил в 1981 году . *Основные работы: «*Душа , вернись» - в память о погибших в Цзиньцзинской угольной шахте (魂兮归来 - 纪念井陉煤矿死难同胞), « Облака и вода » (云水), « Рельефы с каменными столбами времён династии Хань » (汉面浮雕石柱), « Рельефы по обе стороны входа в Пекинскую новую эпоху » (北京新时代大酒店人口两侧浮雕), « Мурал в холле МИД КНР » (中华人民共和国外交部大堂壁画)
№ 69 **Ли Чуанмин(李全民)** *Годы жизни:* 1960	*Биография:* Он родился в 1960 году в Шаши (沙市), Цзинчжоу (荆州), провинция Хубэй (湖北), и в 1982 году окончил факультет гравюры Академии изящных искусств Гуанчжоу (广州美术学院). *Основные работы:* «Четыре великих изобретения древнего Китая» (中国古代四大发明)
№ 70 **Ли Таньке (李坦克)** *Годы жизни:* 1951	*Биография:* Лайян (莱阳), провинция Шаньдун (山东). Специализируясь на масляной, акварельной и монументальной живописи, он окончил факультет хореографии Шанхайской театральной академии (上海戏剧学院) в 1978 году.

	Сейчас работает в труппе боевой песни и танца Ланьчжоуского военного округа. Работы в сфере Монументальной живописи «Плодородная земля — Яркая культура» (沃土 -- 灿烂的文化), «Сокровище — Богатые ресурсы»(宝藏 - 丰富的资源) были отобраны для Шестой национальной художественной выставки и получили награду, для Большого народного зала – Ганьсу. *Основные работы: «*Сокровище — Богатые ресурсы»(宝藏 - 丰富的资源) «Плодородная земля — Яркая культура» (沃土 -- 灿烂的文化)
№ 71 **Ли Сянвэй(李向伟)** *Годы жизни:* 1951	*Биография:* Родился в 1951 году в Цзинане (济南), провинция Шаньдун (山东). Художник, преподаватель искусства, директор Школы изящных искусств Нанкинского педагогического университета (南京师范大学), профессор и научный руководитель докторантуры. Специализируется на акриловых красках, монументальной живописи и рельефах, а также является известным художником-печатником и дизайнером. *Основные работы:* «Наследие стиля Хуэй» (徽风遗韵) , «Олимпийский огонь»(奥林匹克的圣火), «Симфония жизни и движения»(生命运动交响曲), «Сельское хозяйство провинции Аньхой» (安徽农业)

№ 72 **Ли Й ецин(李也青)** *Годы жизни:* 1961	*Биография:* Родился в Цзинчжоу (荆州), Хубэй (湖北), в 1961 году, окончил педагогический колледж в Цзинчжоу, получив степень бакалавра изобразительного искусства. *Основные работы:* «Жизнь в Цзинчжоу»(荆楚节俗图), «Тридцать лет наблюдения»(三十守岁), «Танец дракона» (舞龙)
№ 73 **Ли Чжан(李璋)** *Годы жизни:* 1982	*Биография:* Окончил факультет изобразительного искусства Нанкинского института искусств (南京艺术学院), старший художник Нанкинской академии живописи и каллиграфии, сейчас живет в Канаде. *Основные работы:* «Сборы на берегу Южного моря» (南海拾贝)
№ 74 **Ли Чжэньпу(李振甫)** *Годы жизни:* 1940	*Биография:* Он родился в провинции Аньхой (安徽省) в 1940 году, изучал живопись в художественном колледже провинции Аньхой в 1958 году и был направлен в Центральный институт прикладного искусства (中央工艺美术学院) в Пекине для изучения настенной живописи в 1959 году. *Основные работы:* «Сияние солнца и луны» (日月同辉)
№ 75 **Ли Чжэнькунь(李振坤)**	*Биография:* Член Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), член бюро Шаньдунской ассоциации художников (山东美术

Годы жизни: 1952	家协会), национальный художник первого класса, долгое время занимался созданием китайской фигурной живописи. *Основные работы:* « Гармония династии Хань » (汉韵)
№ 76 **Лян Бин(梁冰)** *Годы жизни:* 1976	*Биография:* Художник, родилась в 1976 году, по национальности чжуан (壮族), директор Женской ассоциации живописи и каллиграфии Гуанси (广西女性书画协会), член Ассоциации художников Гуанси (广西美术家协会), доцент Колледжа изобразительных искусств и дизайна Гуансийского педагогического университета (广西师范大学美术与设计学院). *Основные работы:* «Мосты»(桥梁), «Стена тысячи благословений» (万福壁)
№ 77 **Лян Юнцин (梁运清)** *Годы жизни:* 1934	*Биография:* Дунгуань, Гуандун, Китай (东莞，广东，中国). В 1955 году он окончил факультет живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), специализируясь на монументальной и масляной живописи. После этого он поступил в Университет пластических искусств в Дрездене, Германия (德国德累斯顿美术学院), где специализировался на монументальной и масляной живописи. *Основные работы:* «Соперничество великолепных

	пиков Хуаншаня» (黄山奇峰争秀)
№ 78 **Линь Дон(林栋)** *Годы жизни:* 1965	*Биография:* Линь Дон родился в Шэньяне (沈阳) в 1965 году, в 1990 году окончил факультет масляной живописи Люксунской академии изящных искусств (鲁迅美术学院) и остался преподавать в этой академии. *Основные работы:* « Золотой лотосовый пруд » (金色荷塘)
№ 79 **Линь Цзяньцюнь(林建群)** *Годы жизни:* 1950	*Биография:* Тяньцзинь (天津). Харбинский технологический институт (哈尔滨工业大学), архитектурная школа, профессор, научный руководитель докторантуры, директор Института дизайна общественного искусства. *Основные работы:* «Простор»(畅), «Величие Китая» (华夏沧桑)
№ 80 **Линь Лэчэн (林乐成)** *Годы жизни:* 1954	*Биография:* Родился в 1954 году в Шэньяне (沈阳), провинция Ляонин (辽宁省), в 1982 году окончил факультет крашения и ткачества Центрального института прикладного искусства (中央工艺美术学院). Он является профессором и научным руководителем докторантуры в Академии искусств и дизайна Университета Цинхуа (清华大学美术学院), а также членом Академического комитета Академии искусств и дизайна Университета Цинхуа.

	Основные работы: «Горы высоки, воды долги» (山高水长)
№ 81 **Лин Юйнчжу(林云珠)** *Годы жизни:* 1941	*Биография:* Художник, родилась в феврале 1941 года в уезде Тан (谭县), город Фуцин (抚顺), окончила факультет декоративной живописи Сямэньской академии искусств и ремесел (厦门工艺美术学院), Фуцзянь (福建). *Основные работы:* «Матсу отправляется в путь» (妈祖出巡图)
№ 82 **Лю Бин(刘斌)** *Годы жизни:* 1957	*Биография:* Доцент Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), член Ассоциации китайских художников (中国美术家协会), директор Общества китайской монументальной живописи (中国壁画协会). *Основные работы:* «Единство множества»(多元聚合 —), «Духовный дом» (精神家园), «Спокойное наблюдение за речью небес» (静观天语)
№ 83 **Лю Бинцзян(刘秉江)** *Годы жизни:* 1937	*Биография:* Родился в Пекине (北京) в 1937 году, окончил Центральную академию изящных искусств (中央美术学院) в 1961 году под руководством профессора Дун Сивэня (董希文). В настоящее время он является членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), членом Комитета по искусству монументальной живописи Китайской

	ассоциации художников, членом Китайского общества масляной живописи (中国油画学会), членом Китайского общества монументальной живописи (中国壁画学会), членом Комитета по искусству масляной живописи Пекинской ассоциации художников (北京美术家协会), а также профессором и преподавателем магистратуры Школы изящных искусств Центрального университета национальностей (中央民族大学美术学院). Он был членом жюри Шестой, Седьмой, Десятой, Одиннадцатой и Двенадцатой национальных выставок художественных произведений. *Основные работы:* «Создание урожая и радости» (创造 - 收获 - 欢乐)
№ 84 **Лю Бо(刘波)** *Годы жизни:* 1974	*Биография:* Родился в Шаньси (山西), в 1974 году жил во Внутренней Монголии (内蒙古), в 2005 году окончил Нанкайский университет (南开大学) под руководством профессора Фань Цзэна (范曾). *Основные работы:* « Дом » (家园)
№ 85 **Лю Кэмин(刘克敏)** *Годы жизни:* 1938	*Биография:* Лю Кэмин родился в 1938 году в городе Таншань (唐山) провинции Хэбэй (河北), окончил факультет масляной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) в 1965 году и является членом Китайской

	ассоциации художников (中国美术家协会), Шанхайской ассоциации художников (上海美术家协会) и Китайской ассоциации монументальной живописи (中国壁画学会). *Основные работы:* «Весна великодушия- осенние плоды» (春华秋实), «Ночь на якоре» (夜泊)
№ 86 **Лю Циньйан(刘青砚)** *Годы жизни:* 1958	*Биография:* Родился в Циндао (青岛) в 1958 году, окончил факультет изобразительных искусств Шаньдунского педагогического университета (山东师范大学) в 1982 году со степенью бакалавра по живописи маслом, получил степень магистра по живописи маслом на факультете изобразительных искусств Российского государственного педагогического университета (РГПУ) и степень доктора культуры и искусства в Государственной академии культуры и искусства с 1995 по 2002 год, находясь с официальным визитом в России. В настоящее время он является профессором Академии изобразительных искусств Шаньдунского педагогического университета. *Основные работы:* «Пу Сунлин» (蒲松龄), «Весенние горы и зеленые воды» (春山绿水)
№ 87 **Лю Юйань(刘玉安)** *Годы жизни:* 1960	*Биография:* Родился в 1960 году в городе Яньтай (烟台). Профессор Шаньдунского архитектурного университета (山东建筑大学), преподаватель

	магистратуры, заведующий кафедрой промышленного дизайна художественного колледжа Шаньдунского архитектурного университета, директор Шаньдунской художественной ассоциации Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), делегат Национального литературного конгресса. Он учился в Шаньдунской академии изящных искусств (山东美术学院) и Школе изящных искусств в Париже, Франция (法国巴黎美术学院). *Основные работы:* «Мир-прогресс-свобода»(和平进步自由), группа рельефов на площади Цюаньчэн (泉城广场浮雕群)
№ 88 **Ян Пэн(杨鹏)** *Годы жизни:* 1937	*Биография:* Цзинань, провинция Шаньдун (济南，山东省). Специализируется на китайской живописи. Окончил факультет китайской живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) в 1960 году. Преподавал на кафедре сценического искусства Китайской академии театрального искусства (中国戏曲学院). *Основные работы:* « Весна на Лунъюане » (陇原春华)
№ 89 **Лоу Цзябэнь (楼家本)**	*Биография:* Лоу Цзябэнь родился в Шанхае (上海), окончил факультет китайской живописи Центральной академии изящных искусств (中央美

Годы жизни: 1941	术学院), работал художником в Народном издательстве изящных искусств (人民美术出版社), а в 1980 году получил степень магистра в Центральной академии изящных искусств. *Основные работы:* «Безбрежность рек и неба» (江天浩瀚), «Величие династии Юань»(大元鼎盛), «Стиль выдающихся личностей» (元杰风采), «Основание столицы» (大都建典), «Сокровища предков» (先祖瑰宝), «Колыбель цивилизации»(文明摇蓝), «Весна и осень в сердце неба» (天中春秋)
№ 90 **Лу Шэнчжан(路盛章)** *Годы жизни:* 1946	*Биография:* Цзоусянь, провинция Шаньдун (邹县，山东省). Специализируясь на декоративной рельефной резьбе и декоративно-прикладном искусстве, он окончил Центральный институт прикладного искусства (中央工艺美术学院) в 1982 году в качестве аспиранта на кафедре специальных ремесел. *Основные работы:* Суйрэнь добывает огонь с помощью трения дерева» (燧人氏钻木取火), «Шэньнун пробует травы» (神农氏尝百草)
№ 91 **Ма К есин(马克辛)** *Годы жизни:* 1960	*Биография:* В 1982 году он окончил Академию изящных искусств Луксун (鲁迅美术学院) и в том же году остался там преподавать. Он является профессором и магистрантом Школы архитектуры,

	искусства и дизайна Люксунской академии изящных искусств, известным художником ручной росписи и старшим дизайнером по градостроительству, архитектуре, ландшафту и интерьеру. *Основные работы:* «Исток» (源), «Взгляд назад на историю связи» (回顾历史一通信的过去), «Взгляд в будущее связи» (展望未来一通信的末来)
№ 92 **Мао Вэньбяо(毛文彪)** *Годы жизни:* 1950	*Биография:* Чжэцзян Фэнхуа (浙江奉化). Специализируется на масляной живописи и агитационно- пропагандистском плакате. Участвовал в разработке фонов групповых упражнений для Третьих и Четвертых национальных игр. Создатель художественных работ в Бюро творческих работ Политического управления ВМФ(海军政治部创作室). *Основные работы:* «Инцидент на мосту Лу» (卢沟桥事变)
№ 93 **Мен Деан(孟德安)** *Годы жизни:* 1949	*Биография:* Хэбэй Вуан (河北武安). Он специализируется на масляной живописи и создании живописных циклов. В 1977 году окончил факультет изобразительных искусств Северо-восточного педагогического университета (东北师范大学), а в 1980 году продолжил обучение в Академии изящных искусств Луксун (鲁迅美术学院). Является заместителем директора факультета

	изобразительных искусств Северо-Восточного педагогического университета и доцентом. *Основные работы:* « Голос Вселенной » (宇宙之声)
№ 94 **Пэн Ли(彭蠡)** *Годы жизни:* 1935	*Биография:* В 1951 году он поступил в художественный колледж Чэнду (成都), чтобы изучать живопись, в 1956 году окончил Сычуаньский институт изящных искусств (四川美术学院), в том же году преподавал в Сианьской академии изящных искусств (西安美术学院), а в 1986 году огромная работа - монументальная живопись «Впечатления с Шелкового пути» (丝路风情), которую он создал вместе со своими товарищами, была удостоена Золотой медали на Седьмой национальной выставке изящных искусств и отмечена Специальной премией на выставке изящных искусств провинции Шэньси. *Основные работы: «*Впечатления о Шелковом пути» (丝路风情) , «Факел в руке» (燃臂当炬图)
№ 95 **Пэн Шулин(彭述林)** *Годы жизни:* 1932	*Биография:* Уроженец города Фулин (涪陵), провинция Сычуань (四川省). В сентябре 1956 года окончил факультет изобразительного искусства Хуачжунского педагогического колледжа (华中师范学院) и остался там преподавать. *Основные работы:* « Безграничность » (无限)

№ 96 **Ци Мэнхуэй(齐梦慧)** *Годы жизни:* 1935	*Биография:* Художник, родилась в июле 1935 года, уроженец Летина (乐亭), провинция Хэбэй (河北), маньчжурской национальности, в 1963 году окончила отделение масляной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院 , студия Дун Сивэня), где училась у Дун Сивэня (董希文) и Лян Юнцина (梁运清). *Основные работы:* «Сунь Укун трижды просит баньяновый веер» (孙悟空三借芭蕉扇)
№ 97 **Фэн Чанчжан(冯长江)** *Годы жизни:* 1943	*Биография:* Родился в 1943 году в Сиане (西安), провинция Шэньси (陕西). Член Китайской ассоциации художников (中国美术家协会) и Китайской ассоциации каллиграфов (中国书法家协会). С раннего детства самостоятельно изучает живопись. В течение долгого времени он копировал, воспроизводил и исследовал большое количество работ монументальной живописи во многих местах китайской провинции Шаньси, заложив прочный фундамент для формирования своего позднего художественного стиля. *Основные работы:* «Го Цзыи празднует долголетие» (郭子仪庆寿图)
№ 98 **Цинь Дон(秦东)**	*Биография:* Он родился в 1964 году в Сиане (西安), провинция Шэньси (陕西), и в июле 1986 года

Годы жизни: 1964	окончил Центральный институт прикладного искусства (ныне Академия искусств и ремесел Университета Цинхуа, 清华大学美术学院) по специальности «монументальная живопись» на факультете специальных искусств и ремесел под руководством таких известных художников, как Чжан Дин (张仃), Юань Юньфу (袁运甫), Фань Цзэн (范曾), Ду Дакай (杜大恺) и др. *Основные работы:* « Дерево культуры » (文化树)
№ 99 **Цинь Лин (秦岭)** *Годы жизни:* 1931	*Биография:* Родился в Пекине (北京) в 1931 году, в 1949 году поступил на факультет живописи Национальной академии искусств, в 1953 году работал в Народной художественной студии в Пекине. В 1956 году был принят на факультет масляной живописи Центральной академии изящных искусств для дальнейшего обучения, а после окончания в 1959 году преподавал в Средней школе Центральной академии изящных искусств, на факультете масляной живописи и на факультете монументальной живописи до выхода на пенсию в 1991 году. Он является членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会) и был членом Комитета по монументальной живописи. *Основные работы:* «Песнопение света»(光华颂), «Сяньян, Сяньян» (咸阳 , 咸阳)

№ 100 **Чуй Дигуан(丘棣广)** *Годы жизни:* 1947	*Биография:* Родился в 1947 году в Синьнине (新宁), провинция Гуандун (广东). Специализируясь на лаковой живописи и китайской росписи, в 1974 году он поступил на курсы гравюры в Академию изящных искусств Гуанчжоу (广州美术学院). *Основные работы:* «Лунный свет над лотосовым прудом» (荷塘月色)
№ 101 **Чуань Чженхуань (权正环)** *Годы жизни:* 1932-2009	*Биография:* Поступил в Пекинский национальный колледж искусств (北京国立艺术学院) в 1949 году. (Переведен в Центральную академию изящных искусств (中央美术学院) в 1950 году, окончил в 1953 году); начал преподавать в Центральном институте прикладного искусства (中央工艺美术学院) в 1956 году. В основном преподает рисунок, цветоведение и декоративную живопись. Был заместителем директора Департамента декоративной живописи и директором Департамента преподавания и исследований живописи. *Основные работы:* «Истоки и течение»(源远流长), «Мелодия»(旋律), «Легенда о Белой змее»(白蛇传), «Пастух и ткачиха»(牛郎织女), «Танец Китая» (华夏之舞)
№ 102 **Жэнь Гуанхуэй(任光**	*Биография:* Родился в 1967 году, уезд Гуанграо, провинция Шаньдун. Член Китайской ассоциации

辉) *Годы жизни:* 1967	художников, директор Китайского общества искусств и ремесел, заместитель председателя Комитета по искусству волокон Китайского общества искусств и ремесел, член исследовательской группы Института искусств текстиля Академии искусств и дизайна Университета Цинхуа. *Основные работы:* « Свет жизни » (生命之光)
№ 103 **Жэнь Мэнчжан(任梦璋)** *Годы жизни:* 1934	*Биография:* Родился в 1934 году в провинции Хэбэй (河北), Китай. В 1953 году окончил факультет живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), в 1955 году был принят на курсы Максимова по подготовке советских специалистов в области масляной живописи при Центральной академии изящных искусств, с 1978 года является директором факультета масляной живописи Академии изящных искусств имени Лу Сюня (鲁迅美术学院), преподавателем аспирантуры, заместителем декана и директором Научно-исследовательского института изящных искусств, профессором Творческого исследовательского центра художественного образования, заместителем директора Мастерской монументальной живописи, консультантом Ассоциации художников Ляонина (辽宁美术家协会). *Основные работы:* «Битва у реки Цинчуань» (清川江畔围歼战)

№ 104 **Рен Шимин(任世民)** *Годы жизни:* 1950	*Биография:* Профессиональный комитет по настенному искусству Архитектурного общества Китая (中国建筑学会), член, исполнительный директор Пекинского общества искусств и ремесел (北京工艺美术学会), исполнительный директор Китайского общества настенной живописи (中国壁画学会), вице-президент Китайского общества искусства художественного металла (中国金属艺术学会), член Ассоциации немецких художников. *Основные работы:* «Моя кровь – жертва Ксуаньюаню» (我以我血荐轩辕)
№ 105 **Шан Либина(尚立滨)** *Годы жизни:* 1942	*Биография:* В 1957 году он поступил в Центральную академию изящных искусств (中央美术学院), а в 1960 году - на факультет китайской живописи Центральной академии изящных искусств, где ему преподавали Е Цянюй (叶浅予), Цзян Чжаохо (蒋兆和), Ли Кэран (李可染), Ли Кучан (李苦禅) и другие известные мастера, и окончил его в 1965 году. *Основные работы:* «Душа Китая»(华夏魂), «Восстание пиков»(群峰崛起), «Природный образ» (天然图面)
№ 106 **Шао Б у(哨布)**	*Биография:* Ляонин Цзяньчан (辽宁建昌). Специализируется на масляной живописи. Окончил

Годы жизни: 1958	факультет изобразительных искусств Педагогического университета Внутренней Монголии (内蒙古师范大学), а в 1985 году продолжил обучение в студии Сюй Бэйхуна (徐悲鸿) при Центральной академии изящных искусств (中央美术学院). Художественный дизайнер и заместитель научного библиотекаря Выставочного центра Внутренней Монголии. *Основные работы:* «Танец на коне» (舞 • 骑), «Восходящее солнце над степью» (草原上升起不落的太阳)
№ 107 **Сун Хуэйминь (宋惠民)** *Годы жизни:* 1937	*Биография:* Чанчунь, Цзилинь (长春 ， 吉林), китайский художник, был президентом и профессором Академии изящных искусств Луксун (鲁迅美术学院), директором Китайской ассоциации художников (中国美术家协会). *Основные работы:* «Взятие Цзиньчжоу»(攻克锦州), «Битва у Чиби»(赤壁之战), «Битва у реки Цинчуань» (清川江畔围歼战)
№ 108 **Сун Ке(宋克)** *Годы жизни:* 1963	*Биография:* Он учился у Юань Юньфу (袁运甫) в Центральном институте прикладного искусства (中央工艺美术学院), Центральной академии художеств (中央美术学院) и Академии художеств им. И.Е. Репина. *Основные работы:* « Путь красоты » (美的历程)

№ 109 **Сун Чанцин (宋长青)** *Годы жизни:* 1963	*Биография:* В настоящее время он является профессором Института искусств Северного политехнического университета (北方工业大学), заместителем директора Департамента искусства и дизайна, членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), членом Китайского общества настенной живописи (中国壁画学会) и заместителем генерального секретаря Профессионального комитета по искусству настенной живописи Архитектурного общества Китая (中国建筑学会). *Основные работы:* «Мелодия любви»(爱之曲), «Вступление в новую эпоху» (走进新时代)
№ 110 **Су Хайцин(苏海青)** *Годы жизни:* 1958	*Биография:* Родился в Циндао (青岛) в 1958 году и является членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会). В настоящее время он также является членом совета Китайского общества настенной живописи (中国壁画学会). *Основные работы:* «Пятьсот героев Тяньхана»(田横五百壮士),» Китайский герой Ци Цзигуан» (中华民族英雄戚继光)
№ 111 **Су Сюэфэн(苏雪峰)** *Годы жизни:* 1968	*Биография:* Член Китайской ассоциации художников маслом (中国油画学会), окончил Китайскую академию искусств (中国美术学院).

	Основные работы: «История китайских железных дорог» (中国铁路史)
№ 112 **Сунь Хайцин(孙海青)** *Годы жизни:* 1956	*Биография:* Уроженец Тайюаня (太原), Шаньси (山西), специализирующийся на масляной и китайской живописи, он окончил Тайюаньский технологический институт (太原理工大学) в 1983 году по специальности «окрашивание текстиля и художественный дизайн» и является членом Академии живописи Шаньси, Китайской ассоциации художников (中国美术家协会) и Китайского общества настенной живописи (中国壁画学会). *Основные работы:* «Дзен-сады Суэлинь»(双林禅境) , «Красота и цветы» (妍姿群芳)
№ 113 **Сунь Цзинбо(孙景波)** *Годы жизни:* 1945	*Биография:* Мупин, Шаньдун (牟平 ， 山东), окончил среднюю школу при Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) в 1964 году, ассоциацию художников Юньнань (云南美术家协会), и остался в школе преподавать после окончания исследовательского класса масляной живописи Центральной академии изящных искусств, директор Китайской ассоциации художников, работающих в технике маслом, (中国油画学会), член Китайской ассоциации художников (中国美术家协会).

	Основные работы: «Морские мечты - великолепная симфония»(海天畅想 - 辉煌的乐章), «Морские вариации - серебряная мелодия»(海天变奏 - 银色的旋律), «Следы Конфуция»(孔迹图), «Великая Китайская стена»(万里长城), «Эссенция аромата»(凝韵图), «Истории Желтого журавля - пир Чжоу Юй»(黄鹤楼史话 - 周瑜设宴), «Истории Желтого журавля - строительство Сунь Цюанем»(黄鹤楼史话 - 孙权筑城、), «Феникс прилетел»(有凤来仪), «Песня океана» (海洋之歌)
№ 114 **Сун Мёнюй(孙明宇)** *Годы жизни:* 1971	*Биография:* Родился в Харбине (哈尔滨) в 1971 году. Магистр искусств, доцент, аспирант, преподаватель кафедры масляной живописи Академии изящных искусств Харбинского педагогического университета (哈尔滨师范大学). *Основные работы:* «Новый век, Новая Олимпиада» (新世纪新奥运)
№ 115 **Сунь Тао (孙韬)** *Годы жизни:* 1969	*Биография:* Окончил Центральную академию изящных искусств (中央美术学院) в 1989 году, поступив на отделение настенной живописи. В 1989 году уехал в Ленинград, СССР, чтобы учиться в магистратуре Академии художеств им. И.Е. Репина, и получил степень магистра в 1996 году. Он был удостоен высшей награды Академии художеств им.

	И.Е. Репина и участвовал во многих выставках. *Основные работы:* «Преследование солнца»(逐日), «Дымка Чиби(Древней Греции)» (逐日、赤壁风烟), «Звёздное небо Древней Греции» (古罗星空)
№ 116 **Тан Хуэй (唐晖)** *Годы жизни:* 1968	*Биография:* Родился в Ухане (武汉), окончил среднюю школу Академии изящных искусств Хубэя (湖北美术学院附中) в 1987 году, в 1991 году окончил факультет настенной живописи Центральной академии изящных искусств в Пекине (中央美术学院), остался работать в школе в качестве преподавателя, а в 1997 году был отобран для участия в Международной программе пребывания молодых художников, организованной Японским фондом международных обменов и правительством префектуры Ибараки. В настоящее время он является профессором кафедры настенной живописи в Центральной академии изящных искусств в Пекине, Китай. *Основные работы:* «Вместе с солнцем и луной»(与日月齐光), «Вместе с небом и землёй»(与天地同辉), «Удар времени и пространства» (时空一击)
№ 117 **Тан Минюэ (唐鸣岳)** *Годы жизни:* 1959	*Биография:* Он является профессором третьего класса и преподавателем магистратуры Шаньдунской академии искусств (山东艺术学院),

	членом Комитета по искусству настенной живописи Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), вице-президентом и исполнительным директором Китайского общества настенной живописи (中国壁画学会), членом Китайской ассоциации художников, а также членом Комитета по руководству преподаванием изобразительного искусства в высших учебных заведениях при Министерстве образования. *Основные работы:* «Поток реки И на восток»(沂水东流), «Подводный мир» (海底世界)
№ 118 **Тан Вэй(唐薇)** *Годы жизни:* 1953	*Биография:* Художник, родилась в 1953 году, окончила Центральный институт прикладного искусства (中央工艺美术学院) в январе 1982 года, в настоящее время является профессором Академии изящных искусств Университета Цинхуа (清华大学美术学院), преподавателем декоративной живописи на кафедре декоративного искусства, занимается преподаванием, творчеством и исследованием творчества Чжан Гуаньюя (张光宇). *Основные работы:* «Мэй Ланьфан в полном цвету» (梅兰芳菲)
№ 119 **Тан Сяохэ (唐小禾)**	*Биография:* Родился в 1941 году в Ухане (武汉), провинция Хубэй (湖北). Известный художник.

Годы жизни: 1941	Специализируется на картинах маслом и монументальной живописи. Бывший член Национального комитета Китайской федерации литературных и художественных кружков (中国文学艺术界联合会), президент и почетный президент Хубэйской федерации литературных и художественных кружков (湖北省文学艺术界联合会), президент Хубэйской академии изящных искусств (湖北美术学院), вице-президент Хубэйской академии изящных искусств; в настоящее время президент Ассоциации художников Хубэя (湖北美术家协会) и директор Комитета по искусству настенной живописи Китайской ассоциации художников (中国美术家协会). *Основные работы:* «Навсегда»(天长地久), «Музыка Чу»(楚乐), «Семь тысяч лет цивилизации Египта»(埃及七千年文明史),» Голоса небес»(天籁), «Феникс из огня»(火中凤凰), «Обстановка антияпонской войны»(抗战风云), «Зелёный дом»(绿色家园), «Эпоха информации» (信息时代)
№ 120 **Цзян Чэньцянь(蒋陈忏)** *Годы жизни:* 1943-2010	*Биография:* Окончил Центральный институт прикладного искусства (中央工艺美术学院) в 1969 году. Работал руководителем по созданию новых проектов в творческом отделе политического управления ВВС Цзинаня, директором творческого

	отдела художественного музея провинции Шаньдун (山东), художником первой категории. Член городского комитета по скульптурному искусству провинции Шаньдун. Заместитель председателя и генеральный секретарь Ассоциации полиграфистов провинции Шаньдун. Его картины маслом, гравюры и скульптуры были отобраны для участия в тринадцати национальных художественных выставках. *Основные работы:* « Картина божественного воина » (兵圣图)
№ 121 **Ван Чэнъи (汪诚一)** *Годы жизни:* 1930-2023	*Биография:* Ван Чэнъи родился в уезде Шэсянь (歙县) провинции Аньхой (安徽), в 1954 году окончил отделение живописи Восточно-китайского филиала Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), в 1957 году - курс обучения масляной живописи имени Максимова при Центральной академии изящных искусств, а затем в течение тридцати лет преподавал в Китайской академии изящных искусств (中国美术学院). *Основные работы:* « Свет искусства » (艺术之光)
№ 122 **Ван Ганцин (汪港清)** *Годы жизни:* 1962	*Биография:* Родился в Пекине (北京) в 1962 году, с 1980 по 1982 год изучал китайскую живопись в Технологическом университете Сичэн (四川科技大学) в Пекине под руководством ряда известных

	мастеров китайской живописи и каллиграфии, в 1982 году поступил на бакалавриат факультета изобразительных искусств Столичного педагогического университета (首都师范大学), который окончил и остался работать преподавателем в 1986 году, а затем с 1997 по 1999 год учился в аспирантуре факультета монументальной живописи Китайской центральной академии изящных искусств (中央美术学院), где получил степень магистра. В настоящее время он является директором отделения китайской живописи Академии изящных искусств Столичного педагогического университета. *Основные работы:* «Сражение за Чанша между Китаем и Японией»(中日常德会战), «Городские танцевальные шаги» (城市舞步)
№ 123 **Шу Хунъянь (书红燕)** *Годы жизни:* 1958	*Биография:* Художник, родилась в Пекине (北京) в 1958 году, родом из Шэньси (陕西), окончила факультет изобразительных искусств Пекинского педагогического университета (北京师范大学) в 1989 году со степенью магистра под руководством господина Лю Фуфанга (刘福芳). В настоящее время она является профессором и руководителем докторантуры в Академии изящных искусств Столичного педагогического университета. *Основные работы:* «Сражение за Чанша между Китаем и Японией»(中日常德会战), «Городские

	танцевальные шаги» (城市舞步)
№ 124 **Ван Яомин (汪耀民)** *Годы жизни:* 1965	*Биография:* Родился в 1965 году в Шаньдуне (山东), член Китайской ассоциации художников (中国美术家协会). Окончил Колледж изящных искусств Хэбэйского педагогического университета (河北师范大学) в 1991 году, сейчас работает на факультете изящных искусств колледжа Шицзячжуан (石家庄学院). *Основные работы:* «Бронзовый век»(青铜时代), «Эпоха развития» (发展时代)
№ 125 **Ван Ти(王惕)** *Годы жизни:* 1938	*Биография:* Художник , родилась в Пекине (北京) в 1938 году , в 1958 году окончила Центральную школу изящных искусств и была направлена в Тяньцзиньское народное издательство изящных искусств (天津人民美术出版社) в качестве редактора . Сначала она изучала новогоднюю живопись Янлюцина (杨柳青). Позже обратилась к китайской живописи и настенной росписи. *Основные работы:* Серия стенных росписей о Сюаньцзане (玄奘三藏院壁画系列)
№ 126 **Ван Вэньбинь (王文彬)** *Годы жизни:* 1928-	*Биография:* В 1962 году окончил студию Луо Гунлю (罗工柳) при отделении масляной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院). Работал учителем в средней школе при

2001	Центральной академии изящных искусств, а затем стал профессором кафедры монументальной живописи Центральной академии изящных искусств, занимаясь созданием и преподаванием масляной живописи и монументальной живописи. Он является членом Комитета по искусству монументальной живописи Китайской ассоциации художников (中国美术家协会). *Основные работы:* «Песнь о горах и реках»(山河颂), «Звуки оленьих песен» (呦呦鹿鸣)
№ 127 **Ван Симинь (王熙民)** *Годы жизни:* 1917-2015	*Биография:* Родился в Яньтае (烟台), провинция Шаньдун (山东), в январе 1917 года. Ван Симин - скульптор и художник масляной живописи, занимающий важное место в истории китайского искусства. В 1936 году он поступил на отделение западной живописи в Бэйпинскую национальную академию изящных искусств, где учился у таких мастеров, как Ци Байши (齐白石), Чан Шухун (常书鸿) и других. В 1947 году художник уехал во Францию, чтобы продолжить обучение в Парижской академии изящных искусств, специализируясь на скульптуре и живописи маслом. В 1961 году Ван Симинь основал исследовательский отдел архитектурного пространственного искусства в Китайской академии строительных исследований (中国建筑科学研究院) и вместе с Чжан Дином (张仃) способствовал развитию архитектурного

	пространственного искусства в Китае. В 1981 году он основал кафедру настенной живописи в Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) в качестве аспиранта и привнес новые концепции в китайское архитектурное искусство, выступая в двойной роли архитектора и художника. *Основные работы:* «Память о премьер-министре Чжоу»(缅怀周总理), «Культурный стиль города Янтай»(烟台文化风采), «Святость бескорыстия»(无己即圣), «Ода радости»(乐颂), «Герой Ян Кайхуэй» (烈士杨开慧)
№ 128 **Ван Иншен (王颖生)** *Годы жизни:* 1963	*Биография:* Шаньцю (商丘), провинция Хэнань (河南), окончил факультет изобразительного искусства Хэнаньского университета (河南大学) в 1983 году и преподавал там же. В 1995 году он был принят в аспирантуру факультета китайской живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) и окончил ее со степенью магистра в 1997 году. Сейчас он является членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), заместителем директора и профессором кафедры монументальной живописи Центральной академии изящных искусств. *Основные работы:* «Парение»(畅翔), «Шаг в сторону»(踱步), «Великий хань»(一代天骄), «Прибытие всех наций» (万国来朝)

№ 129 **Ван Чансин (王长兴)** *Годы жизни:* 1980	*Биография:* В 2000 году поступил в Центральную академию изящных искусств (中央美术学院). В 2009 году окончил магистратуру и остался работать в академии. Занимается современной монументальной росписью, станковой масляной живописью, рельефной скульптурой и созданием крупномасштабных историко-тематических полотен, совмещая практику с научными исследованиями. В настоящее время — заместитель заведующего кафедрой монументальной живописи Центральной академии изящных искусств, доцент, научный руководитель магистрантов. *Основные работы:* «Битва у Чжуолу»(涿鹿之战), «Переворот Вуху»(戊戌之变), «Монгольские легенды» (蒙古传说)
№ 130 **Вэнь Липэн (闻立鹏)** *Годы жизни:* 1931	*Биография:* Известный китайский художник масляной живописи и педагог. Его творческая карьера началась в 1947 году, когда он поступил на отделение изобразительного искусства Колледжа литературы и искусства Северного университета, а в 1963 году, после окончания аспирантуры в Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), Вэнь Липэн остался там преподавать, занимая должности доцента, профессора и заведующего кафедрой масляной живописи, внеся выдающийся вклад в развитие китайской масляной живописи и художественного творчества.

	Основные работы: « Предисловие красной свечи » (红烛序曲)
№ 131 **У Керен(吴可人)** *Годы жизни:* 1952	*Биография:* Родился в 1952 году в городе Исин (宜兴), провинция Цзянсу (江苏). Доцент Школы изящных искусств Нанкинского педагогического университета (南京师范大学), директор Китайской ассоциации исследований лаковой живописи, член художественного комитета по лаковой живописи и настенной живописи Ассоциации художников провинции Цзянсу (江苏美术家协会), вице-президент Ассоциации исследований архитектурной настенной живописи провинции Цзянсу. Он является членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会) и молодым художником-лакировщиком в Китае. *Основные работы:* « Воспоминания о Сишуанбанна » (西双版纳的记忆)
№ 132 **У Цзуорэн (吴作人)** *Годы жизни:* 1908-1997	*Биография:* У Цзуорэн (吴作人) поступил на факультет живописи Шанхайского университета изящных искусств в 1927 году, затем перешел на факультет изящных искусств Южной академии изящных искусств (现为广州美术学院) в 1928 году, был принят в парижскую Школу изящных искусств (É cole des Beaux - Arts de Paris) в 1930 году и вернулся в Китай в качестве преподавателя

	факультета изящных искусств Центрального университета Китая (现为南京大学) в 1935 году. Творчество У Цзуорена делится на две категории: масляная и китайская живопись: до 1950-х годов он писал в основном картины маслом; после 1950-х годов, хотя время от времени появлялись новые картины маслом, он больше погрузился в создание китайской живописи. В ранние годы он учился в Бельгии и Франции, специализируясь на масляной живописи и скульптуре, а его поездка на Запад в 1943-1945 годах, особенно озарение и вдохновение, полученные после восхищения и копирования фресок Дуньхуана, подтолкнули его к признанию и принятию национальных традиций. *Основные работы:* «Росписи купола Пекинского планетария»(北京天文馆穹顶画), «Шесть искусств» (六艺)
№ 133 **Чи Хайфэй(郗海飞)** *Годы жизни:* 1955	*Биография:* Родился в Янчжоу (扬州), провинция Цзянсу (江苏), в 1955 году. Был заместителем директора факультета живописи и директором студии настенной живописи и общественного искусства Академии изящных искусств Университета Цинхуа (清华大学美术学院). В настоящее время является профессором кафедры живописи Академии изящных искусств Университета Цинхуа, членом Комитета по искусству настенной живописи Китайской

	ассоциации художников (中国美术家协会), научным сотрудником Китайской национальной академии живописи (中国国家画院), директором Китайского общества настенной живописи (中国壁画学会), членом Китайской ассоциации художников, членом Китайского общества масляной живописи (中国油画学会), членом Комитета общественного искусства Пекинской ассоциации художников (北京美术家协会), членом Пекинского общества акварели, научным сотрудником Центра исследований искусства У Гуаньчжуна (吴冠中艺术研究中心), художником-сотрудником Сети художественной критики, а также 4-м Вице-президентом и исполнительным директором Китайского общества настенной живописи. *Основные работы:* « Вселенная в пальме » (贝叶天下)
№ 134 **Сяо Хуэсян(肖惠祥)** *Годы жизни:* 1933	*Биография:* Художник, родилась в 1933 году в Чанша (长沙), провинция Хунань (湖南), Китай. Член Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), бывший доцент Центрального института прикладного искусства (中央工艺美术学院), сейчас живет в Пекине (北京), Китай. 1953-1958 Окончила Центральную академию искусств и ремесел, Пекин, Китай. 1959-1979 Преподавала в Шаньсийской академии искусств (山西艺术学院),

	Тайюань (太原), Шаньси (山西), Китай. 1961-1979 Преподавала на художественном факультете Хунаньского педагогического колледжа (湖南师范学院), Чанша, Хунань, Китай. 1979-1988 Преподавала в Центральной академии искусств и ремесел, Пекин, Китай. Участвовала в создании монументальной живописи для Пекинского аэропорта. *Основные работы:* « Весна науки » (科学的春天)
№ 135 **Сюй Цзячан(徐家昌)** *Годы жизни:* 1942	*Биография:* Родился в Шанхае (上海) в 1942 году. В настоящее время он является членом Печатного общества Силин (西泠印社), исполнительным директором Ассоциации художников Ханчжоу (杭州美术家协会) и профессором Китайской академии искусств (中国美术学院). Он также является заместителем председателя Ассоциации художников птиц и цветов провинции Чжэцзян (浙江省花鸟画家协会). В 1966 году он окончил факультет китайской живописи Чжэцзянской академии изящных искусств (浙江美术学院) по специальности «живопись птиц и цветов» и учился у Пань Тяньшоу (潘天寿) и других известных художников-живописцев. *Основные работы:* «Легенда о острове Банчуйдао» (棒棰岛的传说)

№ 136 **Сюй Жунчу (许荣初)** *Годы жизни:* 1934	*Биография:* Родился в 1934 году в уезде Вуцзинь (吴江), провинция Цзянсу (江苏), Китай. Профессор кафедры масляной живописи Академии изящных искусств Луксун (鲁迅美术学院). Специализируется на масляной живописи, настенной живописи, принимает участие в решении вопросов художественного образования. Заместитель директора Комитета настенного искусства Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), он поступил на отделение живописи факультета изобразительных искусств Академии изящных искусств Лу Сюнь на северо-востоке в 1952 году, окончил его в 1955 году и остался преподавать в этой школе. Он был директором академического комитета Академии изящных искусств Лу Сюнь и заместителем председателя Ассоциации художников провинции Ляонин (辽宁美术家协会). *Основные работы:* «В космос»(向太空), «Чжэн Хэ отправляется в Западное море»(郑和下西洋), «Люди, играющие весной»(乐女游春图),» Весенний ветер – Жизнь»(春风 · 生命), «Взятие Цзиньчжоу»(攻克锦州), «Битва у Чиби»(赤壁之战), «Битва у реки Цинчуань» (清川江畔围歼战)
№ 137 **Янь Шандэ (严尚德)** *Годы жизни:* 1936	*Биография:* Родился в 1936 году в Чаои (朝邑), провинция Шэньси (陕西). Специализируясь на настенной живописи, он окончил факультет

	изобразительных искусств Северо-Западной академии искусств (西北美术学院) в 1955 году и уехал в Институт изобразительного искусства во Вроцлаве (Польша), чтобы изучить ремесло инкрустированной настенной живописи в 1955 году. В 1958 году он перешел преподавать на факультет декоративного искусства Центрального института прикладного искусства (中央工艺美术学院), где был профессором и наставником студентов магистратуры, а в 1979 году участвовал в создании настенной живописи для здания терминала Столичного международного аэропорта в Пекине. *Основные работы:* «Утренняя песня - солнце, луна и звёзды»(晨曲 - 日月星辰), «Шелковый путь» (丝绸之路)
№ 138 **Янь Дун(彦东)** *Годы жизни:* 1948	*Биография:* Родился в Синтае (邢台), Хэбэй (河北), в 1948 году, окончил Центральную академию изящных искусств (中央美术学院) в 1973 году и был принят в Центральный институт прикладного искусства (中央工艺美术学院) в качестве аспиранта настенной живописи на кафедре специальных искусств в 1979 году, затем стал преподавателем на кафедре специальных искусств в Центральном институте прикладного искусства в 1981 году, уехал в мастерскую настенной живописи Высшей национальной школы изящных искусств (É cole nationale sup é rieure des beaux - arts) для

	продолжения обучения во Франции в 1986 году, а затем стал преподавателем в Центральном институте прикладного искусства после 1988 года. *Основные работы:* «Путешествие на Запад» (西游记), «Зелёный парк Цанву» (苍梧绿园)
№ 139 **Е Вулинь (叶武林)** *Годы жизни:* 1944	*Биография:* Родился в 1944 году в Сиане (西安), провинция Шэньси (陕西). Специализируясь на масляной живописи, он окончил Центральную академию изящных искусств (中央美术学院) в 1962 году и факультет масляной живописи Центральной академии изящных искусств в 1967 году, был преподавателем и доцентом Пекинской киноакадемии (北京电影学院); в 1988 году он уехал в США в качестве художника галереи, а в 1993 году вернулся в Китай, где впоследствии стал профессиональным художником. *Основные работы:* «Повстанцы – мученики» (反抗者 - 受难者), «Витраж в Музее современной литературы Китая»(中国现代文学馆壁画 彩色玻璃镶嵌), «Кочевники в одеждах Ху» (胡服骑射)
№ 140 **Лю Кэмин(刘克敏)** *Годы жизни:* 1938	*Биография:* Родился в 1938 году в городе Таншань (唐山) провинции Хэбэй (河北), окончил факультет масляной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院) в 1965 году и был направлен в Университет Тунцзи

	(同济大学) как выдающийся выпускник Центральной академии изящных искусств. Он является членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), Шанхайской ассоциации художников (上海美术家协会) и Китайской ассоциации настенной живописи (中国壁画学会). *Основные работы:* «Зелёный дом»(绿色家园), «Песнь о радуге»(霓赏曲), «Весенняя красота и осенние плоды» (春华秋实)
№ 141 **Юй Мэйчэн (于美成)** *Годы жизни:* 1943	*Биография:* Родился в 1943 году в провинции Хэйлунцзян (黑龙江). Преподаватель искусства национального уровня. Член Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), член второго и третьего комитета по монументальной живописи Китайской ассоциации художников, член жюри 10-й и 11-й национальных художественных выставок. Его произведения искусства были отобраны для многих национальных художественных выставок с 1972 года, а также для 7-й, 10-й, 11-й и 13-й национальных художественных выставок, его труды были опубликованы и распространены, а его произведения искусства и труды были удостоены национальных наград. *Основные работы:* «Великий Тан объявляет о создании Бохайского округа»(大唐册封渤海郡王), «Песнь радости»(欢乐歌), «Цивилизация- Наука-Мудрость» (文明 科学 智慧)

№ 142 **Юань Юань(袁元)** *Годы жизни:* 1971	*Биография:* Родился в 1971 году в Нанкине (南京), провинция Цзянсу (江苏), окончил Центральную академию изящных искусств (中央美术学院) и учился у Цзинь Шаньи (靳尚谊). В настоящее время он является профессором Центральной академии изящных искусств, руководителем докторантуры в Центральной академии изящных искусств, директором первой студии отделения масляной живописи Центральной академии изящных искусств, членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会) и членом совета Китайского общества масляной живописи (中国油画学会). *Основные работы:* «Песнь моря»(海韵), «Гармония ветра и дождя» (风调雨顺)
№ 143 **Юань Юньпоу (袁运甫)** *Годы жизни:* 1933-2017	*Биография:* Родился в мае 1933 года в Наньтуне (南通), провинция Цзянсу (江苏), и является одной из главных фигур в китайском мире искусства, чья жизнь была посвящена художественному образованию и развитию общественного искусства. Его образование началось в 1949 году, когда он учился в Национальном художественном колледже Ханчжоу (杭州国立美术学院), а в 1954 году окончил Центральную академию изящных искусств (中央美术学院). Карьера Юань Юньфу (袁运福) охватывает широкий спектр художественного

	образования и управления. Он стал преподавателем Центрального института прикладного искусства (中央工艺美术学院), когда она была основана в 1956 году, и занимал должности заведующего кафедрами специальных искусств и декоративного искусства, а также директора Института декоративного искусства. После того как академия была включена в состав Университета Цинхуа (清华大学), он продолжал работать профессором и руководителем докторантуры в Академии изящных искусств при Университете Цинхуа. *Основные работы:* «Горы и воды провинции Сычуань» (巴山蜀水), «Великая китайская стена»(万里长城), «Свет Китая»(华夏之光), «Великое развитие цивилизации»(文明的飞跃), «Слава Тысячелетней Китайской Цивилизации»(中华千秋领)
№ 144 **Юань Юньшэн (袁运生)** *Годы жизни:* 1937	*Биография:* Родился в 1937 году в Наньтуне (南通), провинция Цзянсу (江苏), и является известным современным китайским художником. Юань Юншэн (袁运盛) окончил факультет масляной живописи Центральной академии изящных искусств (中 央美术学院 ,) в 1962 году и в последующие годы (1962-1980) работал во Дворце культуры трудящихся города Чанчунь (长春) провинции Цзилинь (吉林). В 1980 году он начал преподавать искусство на факультетах настенной и

	масляной живописи Центральной академии изящных искусств (ЦАИ), оказав влияние на несколько поколений художников. *Основные работы:* «Праздник разбрызгивания воды — Ода жизни»(欢乐的泼水节 - 生命的赞歌)
№ 145 **Чжан Чуньхэ (张春和)** *Годы жизни:* 1958	*Биография:* Родился в Лицзяне (丽江), провинция Юньнань (云南), в 1958 году, по национальности наси (纳西族), и является разносторонним военным художником и кинохудожником, который был принят на факультет изобразительных искусств Центральной академии для национальностей (中央民族大学美术学院) в 1985 году и закончил его в 1987 году. Он создал более 80 картин, включая картины маслом и произведения монументальной живописи. *Основные работы:* «Шангри-Ла»(香格里拉), «Мелодии Донба» (东巴神韵)
№ 146 **Чжан Дин(张仃)** *Годы жизни:* 1917-2010	*Биография:* Родился в 1910 году в Черногории (黑山), провинция Ляонин (辽宁), и является известным современным китайским национальным художником, карикатуристом, художником-монументалистом, каллиграфом, ремесленником, педагогом и теоретиком искусства. На протяжении своей богатой карьеры Чжан Дин занимал ряд важных должностей, в том числе исполнительного

	директора Китайской ассоциации художников (中国美术家协会) и председателя Национального рабочего комитета по настенной живописи. Его художественный вклад был весьма обширным и охватывал такие области, как дизайн национальных гербов, дизайн марок, анимационный дизайн и дизайн фресок. Работы и образовательная философия Чжан Дина оказали глубокое влияние на мир китайского искусства, и он считается важной фигурой в китайском искусстве XX века. *Основные работы:* «Картина Великой китайской стены»(长城万里图), «Картина Великой китайской стены в горах Яньшань»(燕山长城图), «Картина заката на горе Сихуэй»(西岳夕照图), «Нэчжа борется с морем»(哪吒闹海)
№ 147 **Чжан Гуаньюй(张光宇)** *Годы жизни:* 1900-1965	*Биография:* Родился в Уси (无锡), провинция Цзянсу (江苏), в 1900 году и является одним из основоположников современного китайского декоративного искусства. В ранние годы он работал в рекламной индустрии, затем основал несколько издательских и полиграфических компаний, активно занимался карикатурой, а после 1949 года стал профессором Центрального института прикладного искусства (中央工艺美术学院) и членом Китайской ассоциации художников (中国美术家协会). Он известен своими политическими и социальными сатирическими картинами, а его

	творческий стиль сочетает в себе сильные стороны национального и зарубежного искусства с сильным чувством времени. *Основные работы:* «Великий переполох в небесном дворце» (大闹天宫)
№ 148 **Чжан Гофань (张国藩)** *Годы жизни:* 1934-2023	*Биография:* Родился в 1934 году в Лайчжоу (莱州), провинция Шаньдун (山东), профессор Академии искусств и дизайна при Университете Цинхуа (清华大学美术学院 ,(бывший Центральный институт прикладного искусства), один из пионеров современного китайского настенного искусства. Он учился в Праге, специализируясь на настенной живописи и художественном дизайне. После возвращения в Китай преподавал и занимался обучением и созданием основ дизайна, декоративного искусства и фресок. Он создал ряд крупномасштабных фресок и способствовал возрождению китайского настенного искусства, объединив традиционные и современные стили декоративного искусства. *Основные работы:* «Гармония между человеком и природой» (天地人和) , «Солнце и луна светят одинаково ярко»(日月同辉), «Народные танцы» (民间舞蹈)
№ 149	*Биография:* Родился в Янчжоу (扬州), провинция

Чжан Шичун(张世椿) *Годы жизни:* 1935-1997	Цзянсу (江苏), в 1935 году и является профессором Центральной академии изящных искусств (中央美术学院). Специализируясь на монументальной живописи и скульптуре, он окончил Центральную академию изящных искусств в 1954 году и аспирантуру в 1959 году, после чего остался преподавать. Он является заместителем директора и профессором кафедры настенной живописи Центральной академии изящных искусств. *Основные работы:* «Полёт»(翔), «Человек и природа» (人与自然)
№ 150 **Чжан Шиян (张世彦)** *Годы жизни:* 1938-2022	*Биография:* Родился в 1938 году в Пэнлае (蓬莱), провинция Шаньдун (山东), специализируется на лаковой живописи и занимает профессорскую должность в Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), а также ряд ключевых постов в различных художественных организациях, в том числе вице-президента и генерального секретаря Китайского общества настенной живописи (中国壁画学会). Его образование связано с Центральным институтом прикладного искусства (中央工艺美术学院), где он учился у Чжан Гуаньюя (张光宇), Пан Лицина (庞薰琹) и Чжан Дин (张仃). Он оказал глубокое влияние на сферу художественного образования и публичного искусства. *Основные работы:* «Поло тангских людей» (唐人马

	球图), «Ясная вода реки Ли»(漓江清湛), «Встреча Ли Бая и Ду Фу»(李杜初会图), «Я - бог богатства, и бог богатства - это я»(我是财神 , 财神是我), «Кочевники в одеждах Ху» (胡服骑射)
№ 151 **Чжан Суннань (张颂南)** *Годы жизни:* 1942	*Биография:* Родился в Шанхае (上海) в 1942 году, в 1964 году окончил отделение масляной живописи Центральной академии изящных искусств (中央美术学院), студию Дун Сивэня (董希文), затем работал в Культурном центре района Чаоян (朝阳) в Пекине. В 1978 году поступил в аспирантуру отделения масляной живописи Центральной академии изящных искусств, окончил ее в 1980 году и остался работать преподавателем в школе. В 1984-1985 годах был направлен на годичную стажировку в Академию изящных искусств Парижа (Франция). В 1985-1987 годах был помощником президента Центральной академии изящных искусств и доцентом кафедры монументальной живописи. В 1985-1987 годах - помощник директора Центральной академии изящных искусств, доцент кафедры настенной живописи. *Основные работы:* «Сейчас и в будущем» (现在与未来)
№ 152 **Чжан Йиминь (张一**	*Биография:* Родился в 1943 году в уезде Бинсянь (滨县) провинции Шаньдун (山东), окончил

民) *Годы жизни:* 1943-2021	Центральный институт прикладного искусства (中央工艺美术学院) в 1963 году, испытал глубокое влияние Чжан Гуаньюя (张光宇), Пан Лицина (庞薰琹), Чжан Дина (张仃), Юань Юньфу (袁运甫) и др. и уже давно посвятил себя исследованию декоративной и формальной красоты. Член парткома Шаньдунской академии искусств и ремесел, профессор, бывший президент, заместитель директора Комитета монументальной живописи Китайской ассоциации художников (中国美术家协会), вице-президент Китайского общества монументальной живописи (中国壁画学会). *Основные работы:* «Шунь обрабатывает землю на горе Лишань»(舜耕历山), «Собрание героев у водоёма»(水泊英雄聚义图), «Великий Шунь - рассвет цивилизации» (大舜图 - 文明的曙光)
№ 153 **Чжан Чжункан(张仲康)** *Годы жизни:* 1934-1984	*Биография:* Родился в 1934 году в Аньци (安次), провинция Хэбэй (河北), окончил Центральный институт прикладного искусства (中央工艺美术学院) и остался преподавать на кафедре красильного и ткацкого искусства. Он известен своим выдающимся талантом в области красильного и ткацкого искусства и китайской живописи. *Основные работы:* «Черный дизайн под небесами»(黛色参天), «Большой проспект» (大观园)

№ 154 **Чжао Дажюнь (赵大钧)** *Годы жизни:* 1937-2023	*Биография:* Родился в 1937 году в Ханькоу, Ухань (汉口 , 武汉), окончил и преподавал в Академии изящных искусств Луксун (鲁迅美术学院). Занимал должности председателя педагогического совета Академии изящных искусств Луксун и заместителя директора академического комитета Академии, известен как художник-маринист и преподаватель искусства. *Основные работы:* «Чжэн Хэ отправляется в Западное море»(郑和下西洋), «Люди, играющие весной»(乐女游春图), «Весенний ветер – Жизнь»(春风 · 生命)
№ 155 **Чжао Сунцин (赵嵩青)** *Годы жизни:* 1957	*Биография:* Художник , родилась в 1957 году в Цзилине (吉林), в 1982 году окончила Цзилиньский художественный институт (吉林艺术学院) по специальности «декоративная живопись», а затем поступила в Центральную академию изящных искусств (中央美术学院) для дальнейшего обучения на отделении настенной живописи . В настоящее время она является профессором и магистрантом Школы дизайна Шаньдунской академии искусств (山东艺术学院), где занимает должность заведующей кафедрой декоративного искусства и директора Института декоративного искусства . В сферу ее научных интересов входит изучение интегрированных

	материалов в декоративном искусстве. *Основные работы:* « Облака мира » (祥和之云)
№ 156 **Чжоу Линчжао (周令釗)** *Годы жизни:* 1919-2023	*Биография:* Родился в 1919 году в Пинцзяне (盘县), провинция Хунань (湖南), и является китайским художником , арт - педагогом и профессором Центральной академии изящных искусств (中央美术学院). Он один из пионеров движения настенной живописи в Китае и лауреат 10-й премии за достижения в области пластических искусств от Китайской федерации литературных и художественных кружков (中国文联). Он внес значительный вклад в область художественного дизайна , в том числе создал первый плакат «Новый Китай», «Воскрешение» и дизайн статуи председателя Мао на площади Тяньаньмэнь (天安门广场) во время церемонии основания . Творческая карьера Чжоу Линчжао оказала глубокое влияние на китайское художественное образование и дизайн, и он известен как «китайский мастер искусства и дизайна». *Основные работы:* «Белые облака, жёлтый журавль»(白云黄鹤), «Великое единство народов мира»(世界人民大团结), «Счастье и горе под одной крышей»(天下忧乐情满楼), «Весенний ветер снова зеленит Баньшицзоу» (春风又绿磐石洲)

№ 157 **Чжу Данянь (祝大年)** *Годы жизни:* 1916-1995	*Биография:* Родился в 1916 году в Чжуцзи (诸暨), провинция Чжэцзян (浙江), является профессором Академии искусств и ремесел при Университете Цинхуа (清华大学美术学院 , бывший Центральнаый институт прикладного искусства) и пионером в области китайского керамического искусства , современной настенной живописи и современной кисти и тяжелого цвета (техника чжунцай). В ранние годы он изучал керамическое искусство в Японии , а после возвращения в Китай участвовал в разработке и производстве фарфора «Цзяньго» (建国窑). Он был удостоен звания «Мастер китайского искусства и дизайна» и оказал огромное влияние на искусство и образование. *Основные работы:* « Песнь леса » (森林之歌)