

Чэнь Цаньбинь
аспирант Белорусской государственной
академии искусств
(г. Минск, Республика Беларусь)

МАСТЕРА КСИЛОГРАФИИ
ПЕРИОДА КИТАЙСКОЙ РЕСПУБЛИКИ 1910-х –1940-х гг.

Искусство ксилографии (гравюры на дереве) в Китае насчитывает не одно столетие.

Истоки его связаны с традицией печатания иероглифических текстов, с культовыми изображениями буддизма и др. Но только в первой половине XX в. искусство ксилографии

достигло своего неповторимого взлета, стало настоящим видом прогрессивного национального искусства. Оно отразило все исторические перемены и было на передовой борьбы за свободу и справедливость [1, с.5].

С 1912 г., после свержения последней Цинской династии, в Китае начался рост новых революционных форм агитационного искусства графики (карикатуры, плакаты, иллюстрации на газетных страницах и т.п.). Многие творческие личности, а также прогрессивные общественные деятели прекрасно осознавали силу воздействия искусства печатной графики на сознание многомиллионной нации в тот переломный исторический период формирования новых устоев демократического образа жизни.

Начали создаваться разные художественные кружки и организации, которые пытались возродить технику ксилографии для достижения больших идейно-просветительских и воспитательных целей. Получили известность «Общество изучения гравюры на дереве», «Вольный ветер», «Весенняя земля», «Прибой» и др. Их названия сами за себя говорят о том, в какое они романтическое время возникли, и какая атмосфера великих надежд тогда овладела сознанием прогрессивной творческой интеллигенции[1, с.15].

Немаловажная заслуга в распространении граверного мастерства принадлежит великому реформатору китайского искусства, Ли Шутуну, который на страницах “Новой Шанхайской газеты” в 1913 г. начал использовать ксилографические иллюстрации для разных актуальных рубрик и публикаций. Это вызвало небывалую увлеченность гравюрой на дереве других художников, которые понимали значимость лаконизма, остроту выразительных средств и оперативность образного реагирования этого искусства на важные общественные явления[2, с. 15].

Искусство каллиграфии высоко оценил великий китайский писатель-революционер и реформатор Лу Синь (1881–1936). Он был уверен в том, что ксилография сможет быть катализатором, способным вывести из тупика консерватизма, например, традиционное китайское искусство. Этапным произведением писателя был сборник «Утренние цветы сада искусств» (1929 г.). В этом сборнике много место было впервые посвящено примерам современной ксилографии разных стран. В 1930 г. Лу Синь также организовал в Шанхае выставку ксилографии прогрессивных немецких, французских и советских художников [2, с.31].

Китайские зрители смогли ясно уяснить, как выразительные и жизненно-убедительные образы европейской графики могут стать примером для нового поколения отечественных художников в осознанном обращении к злободневным темам современности. В то время наибольшую возможность ежедневного диалога с социумом могли демонстрировать только многотиражные газеты, на печатных страницах которых активно воспринимались черно-белые, идейно-направленные ксилографические композиции.

Молодые художники-графики под идейным руководством Лу Синя создали в Шанхае настоящий демократический центр прогрессивной ксилографии, нацеленной своей образной остротой и проникновенностью на проблемы жизни простых и страдающих современников. В конце 1920-х -- начале 1930-х гг. усилилась идеологическая борьба коммунистической идеологии и правящей партии под руководством Чан Кайши. Начинается период японского вторжения на территорию Китайской Республики.

И искусство не могло быть в стороне от таких обостренных конфликтов того времени. Происходило политическое давление на прогрессивных художников. Их объединения запрещались. Официальные власти поддерживали искусство эстетического конформизма и буржуазного салона, воспринятых от западных стран. Но ксилография смело пробивалась сквозь запреты и несла свежие творческие идеи.

Лу Синь горячо поддерживал в то сложное время талантливого графика Ли Хуа из г. Гуанчжоу, основателя общества «Современная гравюра». Следуя советам великого писателя, этот художник стал широко отражать жизнь китайского народа, напряженного труда, лишений и страданий: «Беженцы» (1935), «Женщины – строители дороги» (1936), «И богатый урожай – не спасет от бедности» (1936), «Потерявшие надежду»(1936) и др. Драматическая тема помогла

художнику создать основу для современного национального стиля китайской графики, в которой органично сливаются приемы традиционной каллиграфии и европейские стилистические начала реализма и экспрессионизма.

В таких произведениях нет места случайным техническим “трюкам”. Все имеет большой эмоциональный заряд, экспрессивная деформация фигур и лиц вполне оправдана сложным психологическим состоянием. А самое главное, художник не просто фиксирует то или иное драматическое событие, но сопереживает своим героям, протестует против несправедливости, призывает к активному противостоянию. Ли Хуа становится лидером движения демократических гравюров 1930-х гг., его пример становится зажигательным для многих художников, несмотря на жесткое политическое противостояние и постоянные попытки подавления прогрессивного творчества [3, с.57].

Время японской интервенции подтолкнуло художников-ксилографов к наиболее обостренным агитационным формам станковой графики, которые были сродни политическому плакату. В 1938 г. в г. Ухань была создана «Всекитайская ассоциация гравюров для борьбы с врагом». Вместе с Ли Хуа в нее вступили такие прогрессивные художники, как Чэнь Янцяо, Хуан Синьбо и др. Военная тематика в тот период возобладала, потому что на полях сражений решалась судьба нации. Стиль ксилографии становится предельно суровым и напряженным.

В это ожесточенное время Чэнь Янцяо сумел создать очень сконцентрированные героические образы, которые передавали дух сопротивления и непобедимости китайского народа, хотя композиции и не посвящаются напрямую активным военным действиям: «Бойцы у костра» (1939) и особенно «Сбор урожая» (1939). В этой гравюре на переднем плане застыл в напряженной позе боец с оружием. Он всматривается вдаль и прислушивается к шуму ветра. А на поле в непрерывном движении работают крестьяне, собирают урожай и невзирая на непогоду и усталость.

Это образное направление получило развитие и в графике других мастеров «героического стиля» 1940-х гг. (Хуан Янь «Жажда», 1942; Цай Дичжи «Семья крестьянина», 1942; Ван Ци «Камнерубы», «Рыбаки», 1943 и др.) С каждым годом нарастают настроения протеста против ужасов войны, против противоборства разных политических сил, что приводит к страшным жертвам и разрушениям. Художники выступают на стороне страдающего народа, пытаются силой графики призывать к милосердию и человеколюбию (Ши Цзечжи «Кто виноват?», 1943; Цай Дичжи «Беженцы», 1944; Ван Шуи «Без вести пропавший», 1945 и др.)

В 1940-х гг. ярко проявился талант ксилографа Чжан Янси, который стал неутомимым и неповторимым хроникером того сложного, трагического, противоречивого времени. Его обостренно-социальное произведение «Два типа детей» (1944) никого не оставляет равнодушным. Мать из преуспевающего семейства дает заработать мелкую монету мальчику-чистильщику обуви. Она с нескрываемым презрением и превосходством взирает сверху на склонившегося к ее ногам тощего и утомленного малыша. И одновременно очень бережно держит на коленях своего сытого и хорошо приодетого сына. Вот такая остросюжетная картина нравов и резкая критика социальной несправедливости, усиленная до предела резкой и правдолюбивой графической линией художника [4, с. 59].

С конца 1930-х гг. начинает активно развивать свое творчество великий китайский ксилограф XX в. Гу Юань. Он был одним из самых успешных студентов а затем и авторитетным преподавателем Академии искусств им. Лу Синя в 1938-1946 гг. в г. Яньань. Не будучи непосредственно участником военных действий в действующей армии, он самым убедительным образом отразил героизм и мужество китайских солдат. Он без прикрас показал правду жизни в прифронтовых районах, суровые условия жизни и острые социальные конфликты, разделенные на два лагеря страны, в которой до 1949 года продолжалась гражданская война.

Выдающимся графическим произведением Гу Юаня стала его трехцветная ксилография «Живой мост» (1949), в которой он изобразил неудержимое стремление к победе безымянных китайских бойцов, перебегающих реку по символическому мосту, прямо в кроваво-красное полыхание пожара братаубийственной войны [4, с. 65].

А в стремительном потоке реки стоят по груди в воде их самоотверженные товарищи по оружию и держат на плечах бревна, по которым можно стремительно перебраться на другой берег. В композиции почти отсутствует белый цвет бумаги. Напряженные контрасты черного, оранжево-красного и сине-бирюзового цвета гравюры передают весь накал сражения и вовлекают зрителя в бесстрашную атмосферу борьбы за объединение страны, где никто не считается с жертвами и потерями. Идея победы тут воспринимается превыше человеческой жизни.

Гу Юань проявил себя как мастер многофигурных композиций. Он создал остросюжетные сцены, где происходит столкновение разных общественных интересов, возникает прозрение и уходит прочь многовековая отсталость, рождается новое поколение свободных граждан народного Китая («Отара овец», 194; «Зимняя школа», 1941; «Собрание крестьян по вопросу снижения арендной платы», 1943; «Народный герой Лю Чжидань среди крестьян», 1944; «Крестьяне сжигают долговые расписки», 1947; «Восстановление», 1948 и др.).

Произведения художника, выражающего суть столь сложного и неповторимого по своей переломной сущности времени можно считать классикой его графического стиля, где каждая уверенная линия и штрих отточены до совершенства и выражают глубокий идейно-образный смысл. Его стиль является одним из вершин героического направления в китайской ксилографии XX века, рожденный проблемами времени и навсегда увековечивший страсть борьбы и силу народных стремлений к новой и достойной жизни.

На принципиальных демократических позициях стоял в своем творчестве 1940-х гг и великий график Ли Хуа. Он показал весь накал военных страстей и бездну трагедии, которую пережили жители гоминдановских территорий, обреченные на страдания и бесчеловечность со стороны властей. Этому посвящены его лучшие работы периода гражданской войны «Погоня за светом», 1946; «Мы солидарны», 1947; «Помогите ему», 1947; «Набор в солдаты», 1947; «Гнев народа», 1947 и др. По своему пафосу осуждения зла и агрессии они создают неповторимую серию человеколюбия, доказывая этим самым, какую великую роль может играть в современном мире боевое искусство графики в борьбе за права человека мирно жить на своей родной земле.

Под воздействием творческих примеров Ли Хуа, оставляющих неизгладимое эмоциональное впечатление и глубоко западающих в память, тягостные стороны жизни Китая в период гражданской войны конца 1940-х гг., выявили многие талантливые и наблюдательные художники-графики. По своей сути их работы максимально приближены к композиции фотокадра, что сообщает им документальность, достоверность и правдивость. Но ксилографическая острота и напряженность линий, выявляющих главное и характерное, создают ярчайшие документы жизненной правды, обладающей большой художественной убедительностью.

Чжан Янси раскрыл обличающую политику вымогательства и произвола властей во всей ее неприглядности, которая требовала от простых людей «излишки» продуктов питания на нужды войны («Грабят рис», 1947). Ему же принадлежит также потрясающая по своей трагичности графическая композиция «Рынок живого товара» (1947). Доведенные до отчаяния голодом и лишениями, бедные родители готовы продать свою молодую дочку на бесправное существование.

К сожалению, такие факты в то время были далеко не единичные. Но чуткий к страданиям людей художник не осуждает безвинную жертву социального беспредела, как это демонстрируют в композиции некоторые надменные покупатели при деньгах и случайные зеваки. Он гневно осуждает те антигуманные социальные причины, которые вынуждают людей на самые низменные поступки.

Гнев и осуждение деспотизма и бесчеловечности по отношению к своим согражданам выразил график Ян Навэй в композиции «Местопребывание пропавших без вести»(1947). На переднем плане резкими, экспрессивными штрихами он изображает тела безвинно погибших мирных жителей. На заднем плане на фоне горного пейзажа с дереушкой он показал на дороге маленьких как букашки карателей, рыскающих в поисках новых жертв.

Свое сочувствие обездоленным выразил в ксилографической композиции «На улице»(1947) художник-демократ Шао Капин. На тротуаре большой и уважаемой улицы лежит в лохмотьях нищий ребенок. А рядом безразличная парочка с собачкой. Но именно самый несчастный и обездоленный человек для художника является высшей образной ценностью на фоне праздной и состоятельной жизни, полной эгоизма и стяжательства.

Брошенные дети, сироты, обездоленные войной люди, неутомимые труженики, жертвы насилия стали настоящими героями остро социального протестного искусства китайской ксилографии того драматического времени. Они по сей день являются творческой вершиной реалистической правды искусства, которое острием своего графического штриха боролось с угнетателями, проходивцами всех оттенков, врагами добра и справедливости на китайской земле.

В июле 1949 года в освобожденном от гоминдановских властей Пекине произошло Всекитайское собрание деятелей культуры и искусства, в котором активное участие принимали практически все известные художники графики. Они проявили поддержку революционным программам Мао Цзедунa и его партии. Были подведены итоги творческим достижениям социально ангажированного искусства и выражены надежды на дальнейшее активное участие творческих личностей в мирном строительстве и восстановлении страны. Однако, не всем надеждам суждено было сбыться.

В КНР с первых шагов новой народной власти была проведена политика объединения всех художников во Всекитайский союз работников изобразительного искусства. Важной идеологической целью культурной политики в молодой стране, только что пережившей все ужасы гражданской войны, было ее восстановление, создание новых устоев общественной жизни на коллективной социалистической основе. Пример соседнего Советского Союза с его всесторонней поддержкой был тогда очень популярный в китайском обществе. Великая сила советского искусства, которая опиралась на профессиональную академическую школу, привлекала одаренных китайских мастеров кисти и резца во имя совершенствования своего художественного мастерства.

Во всех правительственных делегациях, посещавших КНР в первые десятилетия становления Республики, принимали участия и известные советские художники. Среди них были также графики О.Верейский, А.Голованов, М.Богдеску, В.Жуков и др. Они отзывались о китайских художниках, как о достойных уважения коллегам и единомышленникам, высоко ценили их творческие достижения. Это была большая профессиональная поддержка, которая помогала проявляться и развиваться многим молодым художникам, укрепила авторитет мастеров старшего поколения [5, с.7].

Но ксилография уже перестает играть свою ведущую творческую роль, где сам художник определяет свою тематику и личное к ней отношение. С каждым годом нарастают “лакировка действительности” и идеологическая надуманность, которые выпесняют великие достижения, приобретенные в течение предыдущих десятилетий.

Время, к счастью, расставило все значимые акценты. С последней четверти XX в. интерес к творческому наследию великих китайских художников-ксилографов сложного, переломного и напряженного периода прошлого столетия неустанно возрастает.

Китайская ксилография первой половины XX в. пережила величайшую активность в творчестве большого количества демократически настроенных художников, которые связывали с этим искусством патриотические, воспитательные и эстетические задачи. Произведения художников выражали самые значимые темы, которые оказывали неизгладимое идейное и эмоциональное воздействие на многомиллионное китайское общество.

Искусство ксилографии Ли Хуа, Чжана Янси, Гу Юаня, Хуань Синьбо, Чэнь Янцяо и др. является значительным примером и стимулом для модернизации современной китайской графики, которая получила возможность широко и правдиво отражать жизнь китайского народа во всем ее многообразии. Острая и уверенная ксилографическая линия графического искусства вновь может выявлять связи с актуальными проблемами на новом историческом подъеме большой дальневосточной страны.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Червова Н. Современная китайская гравюра 1931–1958 гг. /Н.Червова. -- Москва: Издательство восточной литературы, 1960. – 170 с.
2. 李树生、马克，《中国新兴版画运动五十年》[M].吉林：辽宁美术出版社，1981 // Ли, Хуа, Ли, Шушэн. Пятидесятилетнее движение за новую гравюру в Китае / Хуа Ли, Шушэн Ли. – Ляонин: Издательство изобразительных искусств, 1981. – 237 с.
3. 李树生、李小山，《寒凝大地·1930 – 1940 国统区木刻版画集》，长沙: 湖南美术出版社，2000，379// Шушэн, Ли. 1930 – 1940 Коллекция гравюр на дереве на территории Гоминьдана / Шушэн Ли, Сяошань Ли. – Чанша: Издательство изящных искусств Хунани, 2000. – 379 с.
4. 张望，鲁迅论美术. 北京：人民美术出版社，1982，216 // Чжан, Ван . Лу Синь о изобразительном искусстве / Ван Чжан. – Пекин: Народное издательство изящных искусств , 1982. – 216 с.
5. Советские художники о Китае / автор-составитель С.А. Герасимов. – Москва: Советский художник, 1959. – 135 с.