

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Московская государственная художественно-  
промышленная академия имени С.Г. Строганова»

(МГХПА им. С. Г. Строганова)

*На правах рукописи*

**Лу Сяонань**

**ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XX ВЕКА:**

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения,

профессор К.Н. Гаврилин

Москва, 2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Введение .....</b>   | <b>4</b>  |
| <b>Глава 1. Сюй Бэйхун и становление новой школы китайской живописи (1919 – 1949).....</b>                | <b>25</b> |
| 1.1. Зарождение реализма в китайской живописи.....  | 26        |
| 1.2. Расцвет движения «Новая культура» и становление масляной живописи в Китае.....                       | 31        |
| 1.3 Тенденции реализма в творчестве Сюй Бэйхуна .....   | 42        |
| 1.4. Ключевые живописные произведения исторического жанра периода Китайской Республики (1912 - 1949)..... | 45        |
| <b>Глава 2. Историческая живопись КНР с 1949 по 1976 год: пути обновления.....</b>                        | <b>56</b> |
| 2.1. Советское влияние и выбор реализма как основного направления изобразительного искусства.....         | 58        |
| 2.2 «Золотой век» китайской исторической живописи: поиски и достижения (1949 - 1966) .....                | 66        |
| 2.3. Исторические картины, созданные в рамках музейных и выставочных творческих объединений.....          | 72        |
| 2.4. Развитие исторической живописи в 1949-1966 годы на примере творчества Дун Сивэня.....                | 78        |
| 2.5. Историческая живопись периода Культурной революции (1966 – 1976): трагический перелом.....           | 95        |

|   |            |
|---|------------|
| 2.6. Особенности так называемого «Красного искусства».....  | 104        |
| <b>Глава 3. Историческая живопись КНР периода Реформ и открытости (1976 – 2022).....</b>                    | <b>107</b> |
| 3.1. Возрождение художественных традиций после гонений Культурной революции.....                            | 110        |
| 3.2. Новая тенденция исторической живописи: период «Живописи шрамов».....                                   | 113        |
| 3.3. Творчество Гелия Коржева и живопись Нового Китая .....   | 117        |
| 3.4. Новая роль исторической живописи в общественном сознании.....  | 121        |
| 3.5. Обновление китайской исторической живописи: традиция и современность.....                              | 133        |
| 3.6. Историческая живопись в контексте развития китайского общества: «Пробуждение общественной морали»..... | 143        |
| 3.7. Национальные проекты создания произведений исторической живописи.....                                  | 149        |
| 3.8. Современный мастер исторической живописи Чжан Хуннянь .....  | 165        |
| <b>Заключение.....</b>  | <b>175</b> |
| <b>Список литературы.....</b>   | <b>182</b> |

## ВВЕДЕНИЕ

На протяжении XX века во всех сферах жизни Китая: в политике, экономике, культуре образовании произошли важнейшие изменения, во многом определившие облик современного государства. Запрос общества и условия эпохи предопределили становление реализма в качестве ведущего направления искусства Китая прошлого столетия. Масляная живопись, в свою очередь, широко распространившаяся в стране в начале XX в., быстро приобрела особые национальные черты и стала главенствующей техникой китайской живописи.

Историческая живопись с древнейших времён и до наших дней занимает важнейшее место в истории искусства Китая. С развитием масляной живописи исторический жанр постепенно выходит за рамки традиции, вбирая в себя черты не только западного, но и традиционного китайского искусства – древнейшей изобразительной традиции, и определив будущее китайского искусства. Вот почему изучение китайской исторической живописи XX столетия, особенно произведений, выполненных в духе реализма, является крайне важной задачей.

Китайская живопись исторического жанра продолжает активно развиваться, создаётся множество великолепных произведений. Она находит мощную всестороннюю поддержку общества и государства. Представляя собой значительное явление современного китайского искусства, историческая живопись, тем не менее, недостаточно изучена современным искусствознанием: многочисленные каталоги выставок и

отдельные критические статьи не могут заменить серьезного монографического исследования, которое на сегодняшний день, к сожалению, отсутствует.

Большинство исследований реалистической исторической живописи Китая XX века посвящены периоду 1949 – 1966 годов, то есть ограничиваются культурной революцией и не дают целостного представления об этом явлении. Это ставит перед китайскими искусствоведами задачу по восполнению данного пробела. Глубокое изучение китайской исторической живописи последней трети XX в. становится, таким образом, для китайских искусствоведов насущной необходимостью, а также прекрасной альтернативой слепому увлечению искусством современности и постмодернизма, которое стало распространяться в КНР с 1978 года, с начала проведения политики реформ и открытости.

Нельзя отрицать тот факт, что в настоящий момент историческая живопись направления реализма не является ведущим направлением китайского искусства, лишь немногие художники сохраняют к ней интерес, большинство живописцев отдаёт предпочтение стилевым направлениям современного искусства, что, по нашему мнению, не является правильным. Роль и общественная значимость реалистической исторической живописи заключается в том, что она способна своими художественно-выразительными средствами отразить дух значительных изменений, происходящих сейчас в китайском социуме, продемонстрировать успехи,

которых смог добиться китайский народ с момента образования КНР в 1949 г., на что искусство модернизма и постмодернизма абсолютно неспособны.

Перед исследователями стоит ряд вопросов, требующих разрешения. Какое влияние оказала историческая живопись на развитие страны с начала XX века и до сегодняшнего дня? Насколько важное место занимает реализм в искусстве Китая в указанный период? Какие проблемы стоят перед исторической живописью сегодня, в эпоху многовекторного развития и непрерывной интеграции элементов разных стилей и художественных течений? Как она будет развиваться в будущем?

Чтобы продемонстрировать эволюцию исторической масляной живописи Китая, в данной диссертационной работе исследуется становление и развитие китайского реализма и исторической живописи в XX столетии, влияние политики правительства на художественное творчество, роль общества в развитии искусства.

В качестве отправной точки исследования был выбран 1919 год, когда Движение за новую культуру достигло пика своего развития. Оно сыграло заметную роль в распространении реализма в Китае.

Реалистическая живопись маслом на исторические темы представляет собой важное явление в китайском искусстве. Его неоднократно изучали и анализировали в академических кругах, и всё же количество посвященных ему работ сравнительно невелико. Существующие исследования, как правило, фрагментарны, в них отсутствует ясная всеобъемлющая структура. Многие обзоры, посвященные развитию масляной живописи в XX веке,

включены в монографии по общей истории искусства, а не выделены как тематические исследования.

Данное исследование целиком посвящено исторической живописи XX века, исполненной масляными красками. Диссертация состоит из трех глав, введения и заключения.

Первая посвящена анализу известных исторических полотен, созданных в указанный период. Ввиду объективных ограничений и большого объема материала, для исследования были отобраны лишь наиболее известные, знаковые произведения. Мы рассмотрели значительное число полотен, созданных в период с 1949 по 1966 гг., ознакомились с текстами о них и вынуждены признать, что значительная часть исследований слабо структурирована и фактически не содержит итоговых выводов.

Например, «История китайского искусства XX века»<sup>1</sup> Лу Пэна, (ведущего историка искусства и арт-критика, работающего в Китайской академии искусств в Ханчжоу) является первой работой, демонстрирующей системный подход к исследованию развития искусств Китая в XX века и обнаруживающей влияние западного искусства на китайское. В главе 7 «Реализм и художники» описывается развитие реализма в Китайской Республике на примере творчества многих мастеров, что в дальнейшем помогло собрать информацию о развитии реализма в масштабах всей

---

<sup>1</sup> Люй Пэн. История китайского искусства в XX веке. Пекин : Издательство «Пекинский университет». 2009

страны; в главе 14, посвященной начальному периоду истории КНР (1949–1964) и Культурной революции (1966–1976), описаны ключевые исторические полотна и определено значение картин революционной тематики в современной истории, однако, поскольку работа охватывает весь XX век, она содержит сравнительно небольшой объем материала, причём, о масляной живописи написано меньше, чем, скажем, о гохуа.

Цзоу Юэцзинь в книге «История искусства КНР»<sup>2</sup> (2002) изучает роль идеологии в современном китайском искусстве, взаимосвязь модернизации и традиции. В первой главе он последовательно анализирует полотна и объясняет исторические события на основе картин. Во второй и третьей главах объясняет понятия «живопись шрамов» и «заглавная тема» китайского искусства XX века, рассматривает их взаимодействие с западным искусством, описывает наиболее значимые исторические полотна и достижения, которых удалось добиться искусству под руководством правительства.

«История китайской масляной живописи»<sup>3</sup> Лю Чуня – единственная книга, представляющая историю китайской масляной живописи как особенное явление в культуре этой страны. В этой монографии представлены основные тенденции китайской живописи XX в., которые, однако требуют

---

<sup>2</sup> Цзоу Юэцзинь. История изобразительного искусства нового Китая 1949-2000. - Чанша : Хунань мэйшу чубаньшэ. 2002.

<sup>3</sup> Лю Чунь. История китайской масляной живописи. Пекин: Китайское молодёжное изд-во. 2005. 462 с.



существенного дополнения: этой работе посвящена значительная часть нашего исследования.

В работе «История искусства КНР 1949–1966»<sup>4</sup> Чэн Фушэн описывает и анализирует творческий процесс и новаторские идеи революционной исторической живописи в первые годы основания Китайской Народной Республики, когда формируются основные тенденции новейшего искусства.

Коллективная монография под научной редакцией А.В. Лукина «Россия и Китай: четыре века взаимодействия»<sup>5</sup> позволяет по-новому взглянуть на историю Китайской Республики и КНР, переосмыслить влияние Советского Союза на все сферы жизни Нового Китая, в том числе на художественную культуру.

«История современной китайской масляной живописи 1900–1949 годов»<sup>6</sup> Ли Чао – хорошо систематизированное исследование о развитии этого явления в Китайской Республике, особенно после начала антияпонской войны в 1937 году. Шао Дэцзюнь в своей работе «60 лет искусства КНР в беседах и интервью»<sup>7</sup> опрашивает многих известных

---

<sup>4</sup> Чэнь Фушэнь. История искусства КНР 1949–1966. Мэйшу, 1993.

<sup>5</sup> Россия и Китай: четыре века взаимодействия [Текст] : история, современное состояние и перспективы развития российско-китайских отношений / Дипломатическая акад. МИД России ; под ред. А. В. Лукина. - Москва : Весь мир, 2013. - 701, [2] с. : портр., табл.; 24 см.

<sup>6</sup> Ли Чао. История современной китайской масляной живописи. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2007

<sup>7</sup>

художников и анализирует некоторые ставшие классикой исторические полотна. Работы Ци Цзинся «Новая классика изобразительного искусства Китая 1949–1989 годов»<sup>8</sup>, Пан Яочан «История современного искусства Китая»<sup>9</sup>, Люй Пэн и И Дань «История китайского современного искусства (1979–1989)»<sup>10</sup> позволяют дополнить нашу коллекцию исторических картин, написанных маслом, а также углубить понимание социального фона того времени

Среди статей в научных изданиях можно выделить работу Бо Пина «Историческая живопись в диалогах и заметках»<sup>11</sup>, где обсуждается проблема исторической достоверности в живописи, дискутируется «археологический», «документальный» подход или условная, универсальная по духу интерпретация исторических событий. С другой стороны, арт-критики Гао Хун и Хэ Кундэ в публикациях «Исторический материализм в теме революции в живописи» и «Протокол рабочего симпозиума в области создания революционных исторических картин»<sup>12</sup> формулируют список рекомендуемых тем, на которые следует обращать

---

<sup>8</sup> Ци Цзинся. Новая классика изобразительного искусства Китая 1949–1989 годов. Мэйшу, 2003.

<sup>9</sup> Пань Яочан. История современного искусства Китая. Пекин, Центральная академия искусств Китая, 2002.

<sup>10</sup> Люй Пэн, И Дань. История китайского современного искусства: 1979–1989. Чанша, 1992.

<sup>11</sup> Бо Пин. Историческая живопись в диалогах и записях. Мэйшу, 1952

<sup>12</sup> Гао Хун, Хэ Кундэ. Исторический материализм в теме революции в живописи Мэйшу, 1979 (3), с. 12 – 15. и Гао Хун, Хэ Кундэ. Протокол рабочего симпозиума в области создания революционных исторических картин. Мэйшу, 1977 (3), с. 27 – 29.

внимание при создании картин, посвященных истории революции. По мнению этих специалистов, в центре внимания художника должны оказаться политические и военные лидеры, народ и их взаимоотношения, достоверность исторических событий – именно в этом авторы видят цель и значение китайской исторической живописи.

Статья Лю Хайпина «Современные вызовы исторической живописи»<sup>13</sup> посвящена историческому жанру в наши дни. Автор призывает художников расширить спектр тем и смыслов, выйдя за пределы догматического, «партийного» понимания истории, добавив свободу в интерпретацию осмысления исторических событий, не отвергая «неудобные» факты, методы и концепции. Автор подчеркивает, что необходимо использовать передовые возможности и ресурсы при изучении истории, не боясь заявлять собственную точку зрения!

Дэн Пинсян в статье «Современное значение и современные проблемы исторической живописи»<sup>14</sup> идет еще дальше, он смело сопоставляет западную и китайскую историческую картину, раскрывая недостатки западнического мировоззрения, заикленного на односторонней пропаганде европейских ценностей. По его мнению, следует обращать большее внимание на баланс интеллектуального и художественного содержания, идейного и формально-стилевого.

---

<sup>13</sup> Лю Хайпин. Современные вызовы исторической живописи // Мэйшу, 2018 (8), с. 32 – 34.

<sup>14</sup> Дэн Пинсян. Значение и проблемы современной исторической масляной живописи // Мэйшу яньцзю, 1997(4), с. 8-12.

Важно отметить, что дух обновления процветает в современном китайском искусствознании, так Гао Бо и Ма Фэй в своих статьях<sup>15</sup> объясняют особенности исторической масляной живописи наших дней, актуализируя вопросы национальной памяти, национального духа и идеологии в изложении китайской истории.

Кроме того, целый ряд китайских авторов – арт-критиков и историков искусства размышляет о путях и судьбах развития китайской исторической живописи, вызывая острые дискуссии в обществе, прессе, литературных, научных и художественных кругах. Так, например, работы Фань Мэйцзюня<sup>16</sup>, Фэн Миньшэня<sup>17</sup>, Е. Фэна<sup>18</sup>, Би Цзяньсюня<sup>19</sup>, Чжу Ди<sup>20</sup>, «Чжай Сяобина<sup>21</sup>, Чэн Кэпина<sup>22</sup>, Ван Хайоу и У. Даньбо<sup>23</sup>, Ван Цзя<sup>24</sup> обобщают

---

<sup>15</sup> Гао Бо «Ценностное содержание современной масляной исторической живописи», Ма Фэй «К вопросу о значении исторической масляной живописи в современном Китае»

<sup>16</sup> *Фань Мэйцзюнь*. Искусство реализма в своем богатстве и разнообразии направлений развития // Мэйшу гуаньча, 2007(1), с .8-10.

<sup>17</sup> Фэн Миньшэн. Манера и качества современного реализма // Мэйшу, 2007(1), с. 18-22.

<sup>18</sup> Е Фэн. Эстетические ориентиры современного реализма // Мэйшу гуаньча, 2003(10), с.60-61.

<sup>19</sup> Би Цзяньсюнь. Обзор современной масляной живописи // Мэйшу гуаньча, 2005(8), с. 8-10.

<sup>20</sup> Чжу Ди. Диалоги об исторической живописи.

<sup>21</sup> Чжай Сяобин. Эволюция форм и композиции в масляной исторической живописи Китая.

<sup>22</sup> Чэн Кэпин. Анализ современной исторической живописи провинции Гуандун»

<sup>23</sup> Ван Хайоу, У Даньбо. Китайская историческая живопись: развитие и анализ современного положения // Вэньи чжэнминь, 2011(10), с.114-115.

<sup>24</sup> Ван Цзя. Китайская историческая живопись и ее развитие.// Исследование искусства. 2006

теоретический и художественный опыт китайского искусства последних лет описывая новейшие тенденции и подводя итог многолетним поискам и спорам.

Некоторые статьи отражают взгляды и опыт самих художников. Так, например, Дун Сивэнь в своей публикации «Переход от выразительных методов китайской традиционной живописи к самобытному китайскому стилю в живописи маслом»<sup>25</sup>, а также Ло Гунлю в своем тексте «Некоторые проблемы масляной живописи»<sup>26</sup>, помимо того, Цуй Сяодун в «Размышлениях об исторической живописи»<sup>27</sup> и Фан Дамин в его работе «Об исторической живописи периода Революции и теме Революции в исторической живописи в целом»<sup>28</sup>, а также Хоу Иминь в публикации «Знакомство с русским изобразительным искусством: личный опыт»<sup>29</sup>.

Все вышеуказанные авторы работали в жанре исторической картины как художники, потому с позиции собственного опыта могли анализировать тенденции развития современной китайской исторической живописи.

---

<sup>25</sup> Дун Сивэнь. Переход от выразительных методов китайской традиционной живописи к самобытному китайскому стилю в живописи маслом // Мэйшу, 1959(4), с. 23-25.

<sup>26</sup> Ло Гунлю. Некоторые проблемы масляной живописи // Мэйшу, 1961(1), с. 41-52

<sup>27</sup> Цуй Сяодун. Размышления об исторической живописи. // Мэйшу гуаньча, 2001(1). С. 81 – 89.

<sup>28</sup> Фань Дамин. Об исторической живописи революционной эпохи и историческом сюжете революции в искусстве // Мэйшу. 1991(9). - с 63-65. Вэньи яньцзю, 2007 (4) с. 47 – 53.

<sup>29</sup> Хоу Иминь. Новое восприятие русского искусства (4) – мой личный опыт взаимоотношений с русским искусством // Мэйшу, 2000 (9), С. 34-45.

Указанные статьи являются для нас важным источником, исходящим от самих творцов, который сожалению, не учтен современным китайским искусствознанием.

Ряд публикаций посвящены особым направлениям выставочной политики КНР, «культивирующий» исторический жанр как важный инструмент идейной и политической пропаганды государства, необходимой для воспитания широких масс населения. Среди этих публикаций особенно отметим работы Ли Вэня<sup>30</sup>, Гао Тяньминя<sup>31</sup> и, особенно, текст Мэй Шусюэ и Юань Янна «Исправляя недостатки китайской исторической живописи: семинар по проектам поддержки китайской исторической живописи»<sup>32</sup>, в которых авторы подробно анализируют проектную деятельность кураторов и экспозиционеров, а также самих художников в создании огромных экспозиций и выставок, посвященных истории Китая.

Важно отметить, что нашему исследованию посвящен ряд магистерских и кандидатских диссертаций, в которых анализируются отдельные периоды и художники исторического жанра, избегающие глобальных обобщений по этой животрепещущей теме. Так, например, в

---

<sup>30</sup> Ли Вэнь. История, ценности, искусство, организация: резюме симпозиума по Национальному проекту создания исторических произведений искусства // Мэйшу. 2010 (2). - с. 103-107

<sup>31</sup> Гао Тяньминь. Бедность изображений – некоторые вопросы современной исторической живописи // Мэйшу гуаньча, 2010(5), с.103-105.

<sup>32</sup> Мэй Шусюэ, Юань Янна. Исправляя недостатки китайской исторической живописи: симпозиум по проектам поддержки китайской исторической живописи // Мэйшу . 2016 (12). - с. 109-112.

диссертации Хуан Ина «Анализ современной исторической живописи»<sup>33</sup> рассматриваются только лишь самые известные полотна, созданные мастерами масляной живописи КНР с 1949 по 1976 гг. Эта работа исключает информацию о развитии локальных школ и мастеров второго ряда, творчество которых формирует панорамную картину художественной культуры. Диссертация Лю Жуйфэна<sup>34</sup> касается образа лишь одного исторического деятеля, безусловно преобразившего Китай и превратившего его в великую индустриальную державу, название этой работы - «Изучение образа Мао Цзэдуна в живописи времен Культурной революции». Размышления о новых тенденциях и поисках исторической живописи мы находим в диссертации Чжоу Сяосун «Метод идеализации героя, как новый подход создания образа в исторической живописи»<sup>35</sup>, где исследователь фокусируется на творческих методах исторической живописи последних десятилетий.

Кроме того, отметим еще одну диссертацию о китайской исторической живописи XX в. Эта работа анализирует глобальный проект «Историческая живопись», начатый Министерством культуры КНР в 2004 г. В рамках этого проекта государство выделило огромные средства на работу художников исторического жанра. Автор диссертации – Сюй Лянь -

---

<sup>33</sup> Хуан Ин. Анализ современной исторической живописи. Гуанчжоу, 2014.

<sup>34</sup> Лю Жуйфэн. Исследование образа Мао Цзэдуна в живописи эпохи Культурной революции [дисс.]. Чжэцзян лигун дасюэ. 2012.

<sup>35</sup> Чжоу Сяосун. Поэтичность как новый метод в исторической живописи. – Чжунго мэйшу сюэюань [дисс.], 2010.

анализирует полотна, написанные в ходе данного проекта, отмечает их достоинства, предлагает пути исправления недостатков.

К сожалению, автор лишь вскользь упоминает о китайской исторической живописи XX столетия: в начальной главе он описывает характерные произведения, не давая систематического анализа. Отметим также, что предложения по развитию исторической живописи недостаточно конкретны.

Подводя итог вышесказанному, можно констатировать, что некая теоретическая база была создана и существует ряд исследований, посвященных современной китайской исторической живописи, однако отсутствует глобальное монографическое исследование, посвященное истории возникновения, становления и развития этого жанра в истории китайского изобразительного искусства. Это особенно ощутимо в отношении исследования живописи, созданной до 1949 и после 1976 года. Именно поэтому так важно провести научный анализ, восполняя все пробелы в истории развития живописи китайского реализма на протяжении всего XX столетия.

Среди научных исследований на русском языке, отметим ряд публикаций О. Н. Глухарёвой. Прежде всего, исторические очерки «Искусство народного Китая: живопись, графика, скульптура, прикладное искусство» (1958)<sup>36</sup>, а также каталог-путеводитель «Постоянная выставка

---

<sup>36</sup> Глухарёва О. Н. Искусство народного Китая: живопись, графика, скульптура, прикладное искусство. Москва, 1958.



китайского искусства. Путеводитель» (1958). Помимо того, известный очерк «Краткая история искусства Китая», опубликованный Глухарёвой в соавторстве с Б. П. Деннике (1948)<sup>37</sup>, а также книгу Е. И. Завадской «Эстетические проблемы живописи старого Китая» (1975). Особое место в российской историографии занимает фундаментальная монография В. В. Малявина «Китайское искусство»<sup>38</sup>, а также другие публикации этого автора, в которых с разной степенью подробности описываются духовные и эстетические поиски китайского искусства разных периодов.

Отдельно отметим монографию Н. А. Виноградовой «Сюй Бэйхун»<sup>39</sup> (1980), автор которой подробно описывает творческую эволюцию великого мастера, его посредническую роль во взаимоотношениях китайской художественной культуры с искусством стран Запада и Советского союза.

Особенная роль в изучении нашего материала принадлежит книге И. И. Купцова «Константин Мефодьевич Максимов» (1984)<sup>40</sup>, посвященную биографии выдающегося советского художника, приехавшего в КНР в середине 1950-х гг. и основавшего там мощную художественную школу, породившую сотни учеников и последователей. Так, например, творческая мастерская масляной живописи, созданная Максимовым в Пекине, при Центральном институте изобразительных искусств, позволила в краткие

---

<sup>37</sup> Глухарёва О.Н., Деннике В.П. Краткая история искусства Китая. Москва, 1948.

<sup>38</sup> Малявин В.В. Китайское искусство. - М.: ОАО Люкс, 2004

<sup>39</sup> Виноградова Н.А. Сюй Бэйхун. - М. : Изобразительное искусство. 1980г. 64 с.

<sup>40</sup> И. И. Купцов. Константин Мефодьевич Максимов. - Л. : Художник РСФСР, 1984.

сроки передать опыт советского реалистического искусства талантливым китайским художникам, что в значительной степени предопределило развитие живописи в Китае.

Более подробно история русско-китайского академического обмена изучена Ли Япином и опубликована на русском языке в работе «Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР» (2008)<sup>41</sup>. На наш взгляд, на данный момент, это лучшая в мире работа по данной теме. Впоследствии обновленный очерк на данную тему был составлен П. А. Комаровской в статье «К вопросу о новых явлениях в китайском художественном образовании в XX веке» (2016)<sup>42</sup>.

Отдельные аспекты китайской реалистической живописи изучались в диссертационном исследовании А. С. Русаковой «Роль художественных традиций в китайском плакате конца XX – начала XXI веков»<sup>43</sup>, где автор описывает эволюцию китайского реалистического искусства на примере плакатной живописи последних десятилетий.

Объектом исследования является масляная живопись исторического жанра, созданная в Китае с 1919 по 2022 гг. в традициях реализма.

---

<sup>41</sup> Ли Япин. Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР . М., 2008.

<sup>42</sup> Комаровская П. А. К вопросу о новых явлениях в китайском художественном образовании в XX в.// Вестник СПбГУ Сер.17. Философия и конфликтология. 2016

<sup>43</sup> Русакова, Александра Сергеевна. Роль художественной традиции в китайском плакате конца XX - начала XXI века : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Русакова Александра Сергеевна; [Место защиты: С.-Петерб. гос. художеств.-пром. акад. им. А.Л. Штиглица]. - Санкт-Петербург, 2012.

Данное исследование сосредоточено на воссоздании эволюционной картины китайской исторической живописи XX столетия в разных историко-культурных контекстах: от периода Китайской Республики (1919 - 1949), до периода Реформ и открытости (1976 – 2022). Рассматриваются изменения в государственной идеологии, выраженные в трансформации типичных сюжетов и художественно-выразительных средств изобразительного искусства.

Целью работы является изучение эволюции китайской исторической масляной живописи от нач. XX в. до настоящего времени, систематизация основных художественных стилей, исторического контекста, эстетических ценностей и основных произведений данного периода, а также анализ перспектив развития этого жанра в искусстве Китая.

К первоочередным задачам исследования относятся:

1. Сбор письменных и изобразительных источников по теме исследования, с их дальнейшей систематизацией.

2. Анализ исторического контекста развития китайской живописи исторического жанра периода 1919 – 2022 гг., выделение основных факторов (политических, культурных, исторических), повлиявших на её развитие.

3. Выявить отдельные особенности исторического жанра и проследить их развитие в различные периоды современной китайской истории.

4. Всесторонний анализ традиций реализма в становлении и развитии современной китайской исторической живописи.

5. Выявление и анализ творчества выдающихся мастеров и школ китайской исторической масляной живописи XX – нач. XXI в.

Точкой отсчета активного проникновения западного искусства (в том числе и реалистического) в Китай принято считать 1915 год – начало «Движения за новую культуру», которое навсегда изменило китайское общество. До этого момента в китайском искусстве отсутствовало само понятие реализма. Наиболее активно реализм стал развиваться уже после основания КНР в 1949 году, данный процесс продолжается и по сей день, потому именно этому периоду в работе уделено основное внимание.

Благодаря активной государственной поддержке реализм развивался наиболее активно в КНР. Данный факт во многом обусловил географические рамки исследования.

Научная новизна диссертации заключается в том, что данная работа является первой попыткой всестороннего монографического анализа развития исторической масляной живописи в Китае с начала XX века до наших дней. Важно отметить, что в Китае историческая живопись порой становилась полем для творческих поисков и экспериментов.

Принимая во внимание факторы, влияющие на изобразительное искусство - культурные, политические, социальные - данная работа выстраивает теоретическую модель эволюции китайской исторической живописи XX – нач. XXI столетий.

Кроме того, это первое систематизированное исследование развития данного жанра изобразительного искусства периода Китайской Республики (1912 -1949) и Китайской Народной Республики (1949-2022).

Работа прослеживает изменение мотивов, творческого метода, основных концепций и типичных сюжетов китайской реалистической живописи исторического жанра в XX – нач. XXI вв. Выделены и изучены наиболее значимые мастера и направления.

Методологическую основу исследования составляют несколько основных подходов, традиционных для искусствоведческих исследований. Историко-культурный метод позволил воссоздать культурно-исторический контекст развития реалистической живописи Китая 1919 – 2022 гг. Кроме того, историко-культурный метод позволил выявить отдельные периоды в истории художественной культуры. При детальном изучении художественного наследия выдающихся мастеров был применен метод формально-стилистического анализа, позволивший отметить их стилистическое своеобразие и отличительные признаки, а также оценить их творчество с точки зрения художественных достижений. Особо следует отметить необходимость использования иконографического метода, помогающего проследить параллели и взаимовлияния в творческой практике художников различных национальных школ, особенно советской, российской и китайской. Исключительное значение в данном исследовании имеет иконологический метод, использованный для выявления художественных особенностей, сопоставления образности, содержания,

системы символов исследуемых произведений, а также литературных и идейных программ.

К источниковой базе исследования относятся ряд архивных материалов, а также литературные мемуары и интервью деятелей искусства, художественных критиков и писателей. Помимо того, произведения изобразительного искусства – живописи и эскизной графики.

В результате проведенного исследования мы выносим на защиту следующие научные положения:

1. Китайская масляная историческая живопись 1919 – 2022 гг. - самобытное, яркое явление в истории мирового современного искусства.

2. В эволюционном развитии исторического жанра китайской живописи выделяются следующие периоды:

- Становление новой школы китайской живописи эпохи Китайской республики (1919 – 1949);

- Живопись КНР периода «Золотого века» исторической живописи (1949 - 1966);

- Историческая живопись КНР периода Культурной революции (1966 - 1976);

- Историческая живопись КНР периода Реформ и открытости (1976 – 2022).

3. Отмечена роль Сюй Бэйхуна в становлении новой школы китайской масляной живописи и ее исторического жанра.

4. Исторический жанр китайской живописи представлен в особенной взаимосвязи с традициями реалистического искусства XX в., в котором прослеживается многообразие влияний западноевропейской, советской и российской художественных культур.

5. Выявлен культурно-исторический контекст отдельных периодов в истории Китая, повлиявший на специфику сложения исторической картины.

6. Историческая картина представляется важным источником в изучении национальной истории и культуры китайского общества.

7. Исторический жанр живописи представлен как средоточие идеологических, мировоззренческих и культурных парадигм современного Китая (1919 - 2022).

8. Исторический жанр является важнейшим индикатором всех стилевых и идейных перемен в истории китайского искусства.

9. Введен в научный оборот целый ряд имен китайских художников и их произведений, оказавших значительное влияние на развитие исторической картины.

Результаты исследования могут быть использованы в составлении обновленных учебных курсов по истории китайского искусства XX века. Важно отметить, что исследование является принципиально новой теоретической базой изучения китайской исторической живописи для российских исследователей. Диссертация дополняет значительно

расширяет и систематизирует другие тематические исследования китайской масляной живописи исторического жанра в XX – нач. XXI в.

Основные положения диссертации были изложены изложены докладах автором на научных конференциях: «Синтез искусства в пространстве современной жизни». 8 ноября 2017 г.; «НАУЧНАЯ ВЕСНА». 18 апреля 2018 г.; «Современное искусство и традиционная художественная культура». 19 апреля 2018 г.; «Museum-Stroganov-2018. Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра». 23 ноября 2018 г.

Автором диссертационного исследования были опубликованы научные статьи в изданиях, включенных в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, утвержденных ВАК РФ.



## **Глава 1. Сюй Бэйхун и становление новой школы китайской живописи**

В середине XIX века промышленный капитализм полностью изменил облик мира. Западная культура после разрушения религиозных оков периода феодализма вошла в новый, буржуазный, этап своего развития. Именно в этот период западная мысль и наука проникли в традиционный Китай вслед за Опиумными войнами, развязанными европейскими державами на территории Цинской империи.

В конце XIX – начале XX века, после нескольких волн агрессии западных империалистов против Поднебесной, китайские интеллектуалы осознали, что в основе военной мощи Запада лежат наука и культура. Это вызвало в Китае интерес к достижениям западной цивилизации, в том числе и к живописи. Поскольку изобразительные приемы западного искусства сильно отличаются от используемых в китайской традиционной живописи, то сторонники прозападных веяний считали, что их заимствование может послужить толчком для развития китайского общества.

Отдельные деятели искусств полагали, что в живописи выражается дух научного познания, и внедрение передовых идей непременно даст результат. Потому в Китае с начала XX века живопись становится вдохновляющей, получает импульс креативности, и это воспринимается как способ изменения мышления людей, и даже шире – как метод укрепления страны.

### 1.1. Зарождение реализма в китайской живописи

История как научная дисциплина решает задачу описания и объяснения путей развития общества. Процесс этот может быть зафиксирован разными способами, как нематериальными, так и материальными: письменными источниками, скульптурой, архитектурой, живописью. В изобразительном искусстве сформировался особый жанр – историческая живопись.

В «Большой художественной энциклопедии Китая» содержится следующее определение: «...К исторической живописи принято относить картины, изображающие различные исторические события и персонажей, сцены мифов и легенд, религиозные истории и даже полотна, показывающие современные автору события. События, которые становятся темой исторической живописи, часто являются значимыми для определенной нации, и в них появляются образы национальных героев; художники в данном случае обычно прибегают к определенной идеализации и стилизации образов. Значение исторической живописи состоит не столько в правдивости изображения как исторического источника, сколько в формировании исторической памяти нации, ее сохранении и передаче следующим поколениям»<sup>44</sup>.

С нашей точки зрения, историческая живопись должна отвечать трем условиям: во-первых, ее сюжет должен основываться на исторических

---

<sup>44</sup> Большая художественная энциклопедия Китая. – Пекин: Бэйцзин дабайкэ чубаньшэ, 1992, с. 131.

событиях; во-вторых, ни сюжет, ни форма его представления не должны содержать злонамеренных искажений; в-третьих, полотно должно передавать особенности восприятия автора. Сюжет не обязательно должен лежать в далёком прошлом, это может быть значимое событие современной автору эпохи. Вот почему историческая живопись имеет столь значимую образовательную и пропагандистскую функцию.

Истоки исторического жанра можно проследить еще в Древней Месопотамии и Египте. Одним из самых ранних памятников исторического жанра является Александрийская мозаика, найденная в Помпеях. Историческая картина получает широкое распространение в Италии эпохи Возрождения. В начале XIX века историческая живопись считалась самым благородным из жанров, однако с появлением импрессионизма и иных новых течений статус исторической живописи снизился.

В традиционном Китае не существовало понятия «историческая живопись»; как следствие и сегодня в системе художественного образования КНР историческая живопись редко выделяется как отдельное явление. Так, во времена династии Северной Сун (960-1127) обозначали несколько разделов живописи: религиозная (буддийская, даосская), пейзажная, портретная. Позднее, в эпоху династии Мин (1368-1644), искусствовед Тао Чжунь выделял уже 13 направлений, но историческая живопись среди них отсутствовала<sup>45</sup>. В XX веке китайскую живопись обычно разделяли на

---

<sup>45</sup> Чэнь Чуаньси. Исследование теории живописи на протяжении Шести Династий. – Нанкин: Цзянсу мэйшу чубаньшэ, с. 42.

пейзажную, живопись хуаняо («цветы и птицы»), жанровую и портретную, относя историческую живопись к жанровой. Это не означает, что в Китае не существовало исторических картин, напротив, в древнекитайской традиции историческая живопись в современном ее понимании всегда была широко представлена ввиду влияния китайского конфуцианства, где образовательная роль живописи всегда ценилась чрезвычайно высоко.

Чжан Яньюань, известный живописец династии Тан (618–907) утверждал: «Цель творчества художника – это влияние на людей и просветительство, использование жизненных примеров вместо умозрительного творчества»<sup>46</sup>. Древняя китайская живопись ставила своей целью духовное воспитание народа, лучшим примером для которого служит исторический опыт. Изображения событий прошлого, поступков выдающихся людей, батальных сцен оказывали влияние на духовный мир человека того времени.

Моментом появления исторической живописи в Китае можно считать эпоху династии Хань (202 г. до н.э. - 220 г. н.э.): археологам удалось обнаружить ее образцы на фресках и барельефах, найденных в захоронениях. В период династий Тан и Сун (618–1279) китайская историческая живопись достигла пика своего развития, было создано множество шедевров, таких как, картина Янь Либэня «Бунянь Ту». Она повествует о том, как владыка царства Тубо (ныне Тибет) Сунцзань Ганьбу отправил посланца в Чан'ань,

---

<sup>46</sup> Чжан Яньюань «Знаменитые картины прошлых династий». Пекинское народное издательство изящных искусств, 2004 г., стр. 1.

столицу династии Тан, чтобы поприветствовать дочь императора. Справа на картине изображен император династии Тан Ли Шиминь, в окружении дворцовых служанок, посланник в центре. Композиция строится справа налево, плотная толпа постепенно редет, подчеркивая центральную фигуру – императора Ли Шиминя. Это полотно является свидетельством взаимоотношений между Китаем и Тибетом и обладает значительной исторической и художественной ценностью.

Картина «Чжигун Ту» изображала иностранных посланников, которые прибыли в Тан и привезли императору драгоценные дары. На полотне 27 человек, которые двигаются справа налево. В центре и слева видны слуги, несущие над посланниками зонтики, указывающие на высокий статус. Среди даров – попугаи, ценные камни, слоновая кость и другие богатства, рассказывающие о роскоши экзотических стран того времени.

В период династий Юань, Мин и Цин (1271-1912) расцвет переживает живопись художников-литераторов, и портретная живопись постепенно приходит в упадок. Работы художников-литераторов – это фактически произведения, созданные образованной интеллигенцией в древности (700-1900). При написании таких работ используются методы обобщения и преувеличения, богатые ассоциативные ряды. Этот вид искусства, несмотря на кажущуюся простоту, содержит глубокие концепции, раскрывает идеи интеллигенции того времени. Основными объектами изображения становятся горы, вода, цветы, птицы и бамбук. Это, бесспорно, главное

направление китайской живописи в эпоху Юань, Мин и Цин<sup>47</sup>. По этой причине исторический жанр в указанный продолжительный период практически не развивался, находился в стагнации.

После агрессии стран Запада 1840 года, подписания навязанных договоров, репараций и отторжения части территории в стране фактически установился полуколониальный строй. Политика и экономика поздней Цин пришли в упадок, что отразилось и на искусстве. Из-за чрезмерного преобладания живописи литераторов искусство Китая во многом утратило связь с обществом, потеряв при этом потенциал к развитию. «Китайская живопись времен Юань, Мин и Цин не отходила от древних лекал, утратив свою жизненность, настал тот момент, когда традиционные концепции и техники не могли дать ничего нового»<sup>48</sup>. Необходимость порвать с традицией и начать учиться у Запада становилась все более насущной.

В 1915 году, через три года после падения династии Цин, начинается «движение за новую культуру»<sup>49</sup>, пропагандировавшее науку и демократию. Движение нанесло сильный удар по двухтысячелетней традиционной культуре Китая и подстегнуло развитие современной науки. Живопись для присоединившихся к нему интеллектуалов была платформой для

---

<sup>47</sup> У Лифу «Словарь ценителя известных картин Китая», Шанхайское лексикографическое издательство, 1993 год, - с. 1186.

<sup>48</sup> см. Лю Чунь, под ред. «История китайской масляной живописи». Чжунго циннянь чубаньшэ, 2005. с. 30-33

<sup>49</sup> Это движение было основано рядом китайских деятелей образования, получивших образование на Западе, таких как Цай Юаньпэй, Чэнь Дусю, и группировалось вокруг журнала «Новая молодежь». В 1915 г. ими была начата первая интеллектуальная и литературная кампания «против традиционной культуры, Конфуция и старой письменности»

выражения своих взглядов, где они соперничали за право выражать свои мысли. Всё это привело к возникновению новых течений и обширной полемике в культуре тех лет.

## **1.2. Расцвет движения «Новая культура» и становление масляной живописи в Китае**

«Движение за новую культуру» появляется в Китае в начале XX столетия. Тому было множество предпосылок и глубоких причин. Политическое устройство Китая стояло на пороге перемен, стала ощущаться необходимость служения живописи обществу, вот почему так востребована оказалась широко распространенная на Западе система реализма.

Изменение подхода к живописи было важной частью «Движения за новую культуру» в целом. В 1917 году известный китайский политик и реформатор системы образования Кан Ювэй (1858-1927) написал книгу «Ваньму Цаотан Хуацзи» (Альманах живописи соломенного дворца среди мириадом деревьев), ставшую знаменитой на весь мир. В ней он теоретически обосновал свои взгляды на искусство. Он заявил, что из-за длительного господства живописи литераторов и моды на копирование произведений древности китайская живопись деградировала и нуждалась в заимствованиях с Запада. Реформирование изобразительного искусства становилось неизбежным, ведь Кан Ювэй имел значительный вес в

обществе той поры, его идеи распространились среди его учеников и студентов, которые начали передавать и развивать их.

В том же году первый министр образования Китайской республики, известный просветитель Цай Юаньпэй (1868-1940) опубликовал в журнале «Новая молодежь» статью «О замене религии художественным обучением»<sup>50</sup>. Она содержала тезисы об отказе от религии, прозвучавшие слишком резко и не получившие одобрения широких масс, однако главный посыл статьи – через искусство воспитывать у народа чувство прекрасного, способность воспринимать искусство и восхищаться им – оказал огромное влияние на культуру страны XX века и по сей день играет важную роль в системе китайского образования.

В 1918 году Чэнь Дусю (1879-1942) четко задал направление преобразований в культуре. В первом номере «Новой молодежи» он опубликовал заметку «Революция в культуре: ответ Люй Вэю». В ней он писал: «Если мы хотим добиться развития китайской живописи, мы должны изжить все пережитки старой живописи литераторов и учиться у западной реалистической живописи. Художник должен с помощью реализма развивать свой талант, создавать свои произведения, а не подражать прошлому»<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Цай Юаньпэй. Полное собрание сочинений. Т.2. - Ханчжоу:Чжэцзян Образование Издательство, 1998, - с.339.

<sup>51</sup> Чэнь Дусю. Революция в искусстве - ответ Люй Вэй //Новая молодежь, 6-ой том.1919(1).



«Движение за новое искусство» стремительно распространилось по всей стране и определило развитие китайского искусства на годы вперед. Западная живопись, особенно масляная, как отражение его интеллектуальной и научной мощи, стала стандартом для многих молодых художников и своеобразным спасением для китайского искусства. Это движение оказало огромное влияние на творчество многих мастеров нового поколения, таких как Сюй Бэйхун и ряд других.

Масляная живопись впервые появилась в Китае в период династии Мин, она была принесена западными миссионерами в XVI веке. Тогда она использовалась главным образом как средство распространения религиозных доктрин. В начале династии Цин при дворе императора стали появляться иностранные художники, в совершенстве владевшие искусством масляного портрета, самым известным из которых был Джузеппе Кастильоне (китайское имя – Лан Шинин).

В 1887 году Ли Тэфу (1869-1952) отправился в Канаду для изучения масляной живописи в Королевской академии художеств, а затем продолжил занятия в Великобритании в Королевском художественном институте. Он первым из китайцев обучался масляной живописи за границей. Его примеру последовали другие молодые художники.

По возвращении на родину живописцы Ли Шутун, Фэн Ганбай, Ли Иши, Ван Юэцзи, У Фадин, Ли Чаоши, Чэнь Баои, учившиеся в Европе и Японии, под влиянием идей Цай Юаньпэя, стали активно пропагандировать новое художественное образование. Они создали новую художественную

школу, где не только не только обучали студентов работать маслом на картоне и холсте, но и организовали исследовательские группы масляной живописи. Таким образом, масляная живопись, столь популярная за Западе, утверждала свои позиции как нового направления в китайской живописи и стала распространяться по всей стране.

Стоит упомянуть, что Компартия Китая с момента своего основания в 1921 году до образования КНР в 1949 году уже начала задавать вектор развития общества. Объединив в своих рядах миллионы рабочих и крестьян, она стала выразителем интересов большей части населения. Партия стремилась работать непосредственно с народом и нуждалась искусстве, понятном для простых людей. Неудивительно, что вкусы и привычки народа стали основными темами революционного искусства.

В 20-х годах прошлого века в Китае стали распространяться идеи марксизма. В 1930 году китайские литераторы и деятели искусства левого толка создали свое первое объединение, пытаясь продвигать в искусстве то, что было понятно широким массам и отражало мировые художественные течения. «Левый толк» воспевал труд и показывал тяготы жизни народа, подвергнутого многим лишениям. Это открыло новую веху в истории китайской живописи.

В 1931 году, с началом японского вторжения, задача по спасению страны лишь усилила в китайском искусстве позиции реализма: он поднимал воинский дух, служил делу революции и стал основной формой революционного искусства.

### 1.3 Тенденции реализма в творчестве Сюй Бэйхуна

Сюй Бэйхун (1895-1953) – основатель современной китайской живописи и её исследователь – является, пожалуй, величайшим художником и педагогом Китая XX столетия.

Он родился в 1895 году в городе Исине провинции Цзянсу в бедной семье. Его отец Сюй Дачжан был одновременно земледельцем и художником и стал первым учителем сына. В 1914 году Бэйхун уехал в Шанхай, где вскоре стал студентом на курсе Кан Ювэя, под влиянием которого заинтересовался реалистической живописью.

В 1918 году он опубликовал в «Вестнике Пекинского университета»<sup>52</sup> статью «Об улучшении китайской живописи», где, оппонировав сторонникам традиции и подражания прошлому, изложил революционные идеи, основанные на принципах реализма. Именно здесь Сюй Бэйхуном были сформулированы основы развития новейшего китайского искусства.

Любопытно сравнить их с революционными идеями Чэнь Дусю (1879-1942) - инициатора и знаменосца «Движения за новую культуру», главнокомандующего «Движения 4 мая», одного из основателей Коммунистической партии Китая и лидера КПК раннего периода. Оба художника рассматривали реализм как средство обновления китайского

---

<sup>52</sup> Сюй Бэйхун. Об улучшении китайской живописи //Пекинский университет ежедневно,23,мая,1918; Электронный ресурс// <https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E7%94%BB%E6%94%B9%E8%89%AF%E8%A E%BA/5831062?fr=aladdin>

искусства, однако Чэн Дюсю призывал к искоренению традиции в живописи, тогда как Сюй Бэйхун полагал, что элементы китайской и западной живописи могут гармонично сосуществовать.

«Движение за новую культуру» всколыхнуло китайское общество и побудило многих молодых художников отправиться учиться за рубеж. В 1920-30-х годах масляная живопись входит в моду, разрушая старую модель, когда живописцами выступали лишь иностранцы (художники или миссионеры). Масляная живопись привнесла в китайскую культуру ощущение новизны, новый опыт восприятия искусства. Она вызвала изменения в мышлении людей и способствовала прогрессу.

В 1917 году Сюй Бэйхун отправился в Японию изучать живопись и открыл для себя японский реализм. По возвращении он стал преподавать в Пекинском университете в «Обществе по исследованию живописи» и вскоре познакомился с Цай Юаньпэем, Чэнь Шицзэном, Мэй Ланьфаном, Лу Синем и другими известными деятелями искусства и попал под влияние «Движения за новую культуру», которое провозглашало идеи науки и демократии. При поддержке учителя Кан Ювэя в 1919 году Сюй Бэйхун поступил в Национальную академию искусств в Париже и отправился учиться за границу. Он освоил азы контурного рисунка и западной техники масляной живописи, а затем поступил в ученики к известному французскому художнику-академисту П. Даньян-Бувре.

Прилежно изучая во Франции искусство реализма, Сюй Бэйхун систематизировал свои знания. Он охотно представлял на выставках свои

работы, имеющие необычный восточный колорит, которые не раз производили фурор. «Сюй Бэйхун во время учебы в Европе посетил Брюссель, Флоренцию, Милан, Рим, Швейцарию, видел множество работ в стиле реализма, творчество европейских художников стало для него толчком в развитии. Восемь лет учебы в Европе сформировали те эстетические вкусы, идеи, стиль, которым он следовал до конца жизни»<sup>53</sup>.

В 1927 году Сюй Бэйхун вернулся в Китай. Он освоил тонкости западной системы масляной живописи, выделил для себя её преимущества и ставил целью своей жизни ее развитие в Китае. Однажды он сказал: «Все говорят, что я – художник-реалист. Что же, меня хотя бы признают. В искусстве я никогда не ввожу в заблуждение других ради творческих целей, новизны. Те, кто творят, должны пристально наблюдать за природой и жизнью человека, то есть, за всеми вещами этой вселенной»<sup>54</sup>.

Сюй Бэйхун считал, что причиной, по которой деградировало китайское искусство, была оторванность от жизни. Он выступал за обогащение китайского искусства за счёт западных идей и художественных приемов и сформулировал правила китайской школы масляной живописи. Они стали мощным толчком, фактически запустили революцию в китайском искусстве, побудили многих вслед за Сюй Бэйхуном отойти от традиции, длинной в тысячи лет. «Самым большим недостатком китайской

---

<sup>53</sup> Ли Сун. Биография Сюй Бэйхуна. - Пекин: Народный музей изобразительных искусств, издательство, 1985. - с 41.

<sup>54</sup> Речь Сюй Бэйхуна на «Живописной выставке доктора Сюй Бэйхуна» в Сингапуре, Сингапур: газета «Синчжоу Жибао», 15 марта 1939 г.

живописи является её слабость в изображении персонажей. Лишь следуя западным лекалам, мы можем изобразить человека таковым, каков он есть на самом деле, сделать картину экспрессивной, удовлетворить запрос общества»<sup>55</sup>.

Пропагандируя реализм, Сюй Бэйхун четко акцентировал отличия не только его идей, но и художественной системы от традиционной китайской живописи. Основой западной живописи он считал эскиз, который был новым явлением для изобразительного искусства Китая. Сюй Бэйхун настаивал на том, что обучение живописи должно начинаться с прорисовки эскизов и всячески подчеркивал их важность.

При создании своих полотен Сюй Бэйхун подчёркивал, что «искусство должно быть исследованием реальной жизни и природы». Он был первым из китайских художников, кто серьезно занялся вопросами базовых принципов изображения, таких как перспектива, пропорции, анатомия, работа со светом, – всего того, что в западных техниках принято отрабатывать на этапе эскиза. Сюй Бэйхун смог объединить эти задачи с китайской традицией, создав свой собственный, во многом уникальный стиль, отражавший особенности китайской эстетики.

Все эти особенности искусства Сюй Бэйхуна прекрасно иллюстрируют его полотна на исторические темы: «500 воинов Тянь Хэна», «В ожидании нашего правителя», «Цзю Фангао», «Юй-гун двигает гору»

---

<sup>55</sup> Ван Чжэнь. «Размышления Сюй Бэйхуна об искусстве». Шанхай: «Издательство Шанхайской живописи и каллиграфии», 2005, с.116.

и другие. В 1934 году Ван Цзюньчу в своей работе «Эволюция китайских изящных искусств» писал: «У Сюй Бэйхуна мы можем увидеть изысканные техники рисования западного реализма. <...> Персонажи и животные выполнены с невероятным тщанием, обладают полностью реалистичной анатомией и перспективой. Он изображает объекты, отталкиваясь от композиции, очень скрупулезен в технике. <...> Сюй Бэйхун открыл путь, по которому реализм попадет в умы китайского общества»<sup>56</sup>. Это очень важный комментарий, свидетельствующий о том, что понимание реализма, каким его видел Сюй Бэйхун, имело вес уже в 1930-е годы.

Ранее основная задача китайской живописи состояла в том, чтобы следовать идеям традиционной философии, европейская же концепция воплощала собой дух просвещения и рационализм. Западная живопись концентрируется на изображении предметной реальности, тогда как восточная большее внимание уделяет духовному содержанию. Художник-европеец мыслит рационально, он познает мир через наблюдение и изображает именно реальный мир, уделяя большое внимание эскизам в мастерской и на природе, работе со светом и тенью. Художник Востока, как правило, следует образцам древности, сохраняя исходные коннотации, которые наполняют созданные им образы. Но как соединить калейдоскоп мазков, линий, полутонов, многомерность неявных смыслов традиционной китайской картины с западным реализмом?

---

<sup>56</sup> Ван Цзюньчу. «Эволюция китайских изящных искусств». - Пекин: Вэньсюэ Чжисинь Шучзи Чубаньшэ, 1934, - с.96

В 1947 году в своей книге «Шаги по созданию новой китайской живописи» Сюй Бэйхун писал: «В новой китайской живописи образ персонажа должен хотя бы иметь четкий вид, горы и воды (шаньшуй) должны быть написаны так, чтобы было понятно, откуда и зачем они, а использование техники определенной школы живописи здесь – это вторичный вопрос»<sup>57</sup>. В том же году в опубликованной статье «Проблемы современного искусства в Китае» он писал: «Набросок – это основа пластического искусства». Он полагал, что одним из важнейших необходимых изменений является внедрение в китайскую традицию понятия эскиза. Он также привнес западные понятия о перспективе, принципах фокусировки и анатомии, объединив их с традиционной китайской живописью, добился использования приемов западной живописи, без потери сути китайского искусства. Художник говорил: «Я учился живописи Запада, чтобы развивать китайскую».

Примечательно, что Сюй Бэйхун сыграл важную роль в распространении принципов социалистического реализма Советского Союза, возникших после основания Нового Китая. В январе 1934 года Гомиьндан поручил Сюй Бэйхуну провести выставку китайской живописи в Европе. В первую очередь, Сюй Бэйхун организовал такую выставку в Париже, а затем, в августе 1934 года, в Москве и Ленинграде. Выставки имели большой успех, их посетили многие представители советской

---

<sup>57</sup> См. Чэнь Чуаньси. «История китайского изобразительного искусства». - Пекин: Издательство народных искусств, 2000. - с.523



культурной элиты. После закрытия Сюй Бэйхун передал в дар 12 работ китайских художников Музею Зимнего дворца и 15 произведений московскому Музею искусств народов Востока. В ответ советская сторона подарила Китаю 13 полотен своих лучших современных мастеров<sup>58</sup>.

В Советском Союзе Сюй Бэйхун очень заинтересовался советской реалистической живописью. Он привез с собой работы И. Е. Репина, В. И. Сурикова и других художников-реалистов, которые впоследствии оказали сильное влияние на творчество китайских живописцев.

По возвращении в Китай Сюй Бэйхун опубликовал статью «О продвижении китайского искусства в Европе». Он отметил разницу между культурной жизнью стран Европы и СССР, где основными посетителями выставок была широкая публика, а не только интеллигенция. Статья была принята в СССР с большим энтузиазмом, выставки стали основой создания Общества советско-китайской культуры, которое было учреждено 25 октября 1935 года.

В 1949 году Сюй Бэйхун вновь посетил СССР. По итогам поездки он опубликовал свои заметки в виде статьи «Краткий обзор искусства СССР и Чехословакии». В ней он выражает восхищение советским искусством, а также описывает работу Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургский Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е.

---

<sup>58</sup> Сюй Бэйхун: Полное собрание сочинений / под ред. Ван Чжэня. - Шанхай: Шанхай хуабао чубаньшэ, 2005, с. 70.

Репина). «Это было посланием последующим поколениям китайских студентов, отправившимся изучать искусство в СССР, данное учебное заведение обрело серьезный авторитет среди китайских деятелей культуры»<sup>59</sup>.

#### 1.4. Школа Сюй Бэйхуна

Сюй Бэйхун не только следовал своим принципам в творчестве, но и повлиял на многих китайских художников и просветителей. По возвращении из Франции в 1927 году он был принят на должность профессора факультета искусств Центрального государственного университета, крупнейшего ВУЗа Китайской республики, где работал по 1946 годю Он обучил целую плеяду молодых художников: У Цзожэня, Сунь Цзунвэя, Чжан Аньчжи, Фэн Фачжэня, Вэнь Цзиньяна, Дай Цзу, Ли Ху. Они стали признанными мастерами китайского реализма и сформировали школу, которая изменила облик китайской живописи, отдалив ее от традиции.

В 1946 - 1966 годы основным местом, готовящим художников-реалистов, стал Бэйпинский художественный институт<sup>60</sup>. Там работало двадцать два друга и ученика Сюй Бэйхуна, и можно с уверенностью сказать, что без него их творческий путь был бы совсем иным. Но и Сюй Бэйхун без них не занял бы положенного ему места в истории.

---

<sup>59</sup> см. Сюй Бэйхун: Полное собрание сочинений / под ред. Ван Чжэня. - Шанхай: Шанхай хуабao чубаньшэ, 2005, с. 146-148.

<sup>60</sup> Бэйпин, современный Пекин, в 1949 г. название вуза сменилось на Центральный институт изобразительных искусств, крупнейший вуз КНР подобного рода

Одновременно Сюй Бэйхун играл заметную роль как просветитель и общественный деятель, придавший импульс развитию китайскому искусствоведению: он привнёс многие важные понятия и концепции западной школы - карандашный набросок, эскиз акварелью, гуашью, перспектива, анатомия и т.д.

Разработанная Сюй Бэйхуном методика обучения студентов, основанная на работе с эскизами, стала основной в приемных экзаменах в китайские художественные вузы. На экзамене абитуриенты должны были сделать эскиз портрета и показать умение работать с натурой. Это задание стало ключевым в структуре вступительных экзаменов, данная система сохраняется и сегодня. Ай Чжунсинь так отзывался о своем учителе: «За двадцать лет непрерывной работы учителю Сюю удалось воспитать пять поколений талантов, которые продолжают его дело и по сей день. Они сформировали школу реализма и, поскольку одновременно занимались художественной и образовательной деятельностью, добились огромного прогресса китайского искусства»<sup>61</sup>.

### **1.5. Яньаньская школа живописи**

Рассказывая о китайской школе реализма, нельзя не упомянуть «яньаньскую живопись». Город Яньань, колыбель революции, до образования КНР был фактической столицей страны. В 1942 году на проходившей там Конференции по культуре и искусству Мао Цзэдун

---

<sup>61</sup> Би Уин, Сюй Бэйхун и его ученики // Журнал ценных бумаг Китая. 17.01.2015 г.

выступил с речью<sup>62</sup>, где он заявил о необходимости утвердить реализм в качестве ведущего художественного стиля. Так в Китае реализм был официально включен в систему марксистско-ленинской идеологии. Был задан вектор развития искусства на десятилетия вперед, и впервые публично прозвучал тезис о том, что искусство должно служить народу. В этой речи также были озвучены фундаментальные проблемы теории революционного искусства, его связи с жизнью и политикой, подняты вопросы популяризации культуры и соотношения современной и традиционной художественных систем. Эта речь стала эпохальной для развития китайского искусства. «С тех пор китайская реалистическая живопись вступила в новый исторический период, когда простые люди могут стать главными и центральными образами живописи»<sup>63</sup>. После создания Китайской Народной Республики в 1949 году социалистический реализм под влиянием Советского Союза утвердился в качестве основного направления в искусстве.

Мнение Сюй Бэйхуна о реализме во многом совпадало с программой «Яньаньской речи», и после образования КНР его влияние в художественных кругах достигло небывалых высот. Академическая школа реализма, созданная Сюй Бэйхуном, не только сыграла важную роль в развитии масляной живописи в Китае, но и улучшила традиционную

---

<sup>62</sup> Опубликована 09.04. 1943 в газете Цзефан Жибао, в 1964 г. вошла в «Полное собрание сочинений Мао Цзэдуна»

<sup>63</sup> Краткая история китайского искусства. - Центральный институт изобразительных искусств; Китайское молодежное издательство, 2002г. с.407-408

китайскую живопись, приблизив ее к реальности. Его методы обучения, выверенные теоретические концепции, блестящие достижения как художника заложили прочную основу для развития современной реалистической живописи в Китае. Сюй Бэйхун по праву занял место лидера, его школа имеет заметное влияние и по сей день.

### **1.5. Ключевые живописные произведения исторического жанра периода Китайской Республики (1912 - 1949)**

В первой половине XX века, несмотря на общую тенденцию изучения западной живописи в Китае, в творческих кругах развернулась полемика. Реалистическая живопись, действительно, открывала новые пути для китайского искусства и вызвала очень важные изменения, но она была лишь одним из возможных направлений его развития. Необходимость изучения и применения западного реализма и модернизма оставалась предметом спора китайских художников и интеллектуалов с того момента, как в Китай хлынуло большое число произведений западных мастеров.

Когда в начале XX столетия китайские художники стали учиться на Западе, во Франции, Британии и других странах уже развернулись в полную силу модернистские движения. Многие китайские мастера, обучавшиеся за границей, предпочитали модернизм реализму. Вернувшись в Китай, они начали популяризировать модернистскую живопись в стране. Свидетельством ее развития в Китае того времени было, например, появление в самом влиятельном художественном журнале «Мэйшу» (кит. искусство) раздела, посвященного творчеству видных импрессионистов:

Сезанна, Ван Гога, Матисса. В 1929 году известный поэт Сюй Жимо, который поддерживал модернистскую живопись, также вел полемику с Сюй Бэйхуном, лидером китайского реалистического течения. С началом войны с Японией реализм вышел на первый план, поскольку он идеально отвечал новой ситуации.

Однако именно из-за дебатов о путях развития китайской живописи и начала войны, а также сложности самого жанра, число художников, которые создавали исторические полотна во времена Китайской республики, было невелико. Самым известным мастером был Сюй Бэйхун. Качество и число его произведений, а также влияние на общество несопоставимы с авторитетом других живописцев того времени.

Одна из самых известных работ Сюй Бэйхуна – «Пятьсот воинов Тянь Хэна». В 1927 году мастер завершил учебу во Франции и вернулся на родину. Страна переживала социальные потрясения, одновременно Япония начала вторжение в Китай. Правящая партия республики Гоминьдан проводила политику непротивления и компромиссов в отношении японской агрессии, многие люди сдавались японцам без борьбы. Создание работы заняло у Сюй Бэйхуна три года. Он прибегнул к сравнению с событиями из истории Древнего Китая: однажды полководец Тянь Хэн и его солдаты потерпели поражение. Чтобы не допустить гибели последних воинов, военачальник покончил с собой, и пятьсот верных солдат после смерти Тянь Хэна также совершили самоубийство, прыгнув в море.

Автор надеялся, что сцена прощания Тянь Хэна с воинами поможет пробудить в людях патриотизм, он призывал не сдаваться даже перед страхом смерти. Когда картина была выставлена, она привлекла большое внимание специалистов и публики. Это был первый опыт объединения в живописи европейских принципов реализма и сюжета из истории Китая. Это мощное полотно открыло для Сюй Бэйхуна путь в историческую живопись.

Для создания своих творений он использовал контурный рисунок, а также знание анатомии и перспективы. Каждый персонаж написан объемным, с реальной модели; в поисках итогового решения мастер выполнил множество анатомических и композиционных эскизов, а уже потом перенёс всё на холст. Художник использовал классическую трехцветку, широкое небо трактуется не как плоская поверхность, а как глубокий дальний план, расширяя пространство. Полотно было выставлено в Нанкине в сентябре 1932 года и получило высокую оценку современников.

Вскоре после этого успеха Сюй Бэйхун приступил к работе над картинами «В ожидании правителя» и «Цзю Фангао», которая продолжалась несколько лет. Эти произведения выполнены в стилистике китайской живописи: художник выражает протест против темной реальности китайского общества того времени, призывая к свету. Полотна объединены общей идеей: талант правителей древних времен состоял в том, чтобы объединять вокруг себя людей. Материалом для картины «В ожидании правителя» послужила «Книга истории» или «Шу цзин» (самая

ранняя книга по истории в Китае). Картина изображает страдания людей династии Ся, мечтающих о том, чтобы государь спас их. «Цзю Фангао» изображает знаменитого персонажа древности, который славился умением обращаться с лошадьми.

В этих холстах проявляется интерес Сюй Бэйхуна к идеям о личном героизме. В то время лучший друг мастера, революционный художник Тянь Хань (1898-1968), критиковал «непосредственность» мысли Сюй Бэйхуна, отраженную в его работах. Особенно доставалось Сюй Бэйхуну за идею «правителя-спасителя»: «Нельзя называть его реалистом, он по-прежнему «идеалист», он очарован буржуазией и пребывает в мире сладких грез»<sup>64</sup>. В то время японская агрессия и бездействие Гоминьдана заставляли Сюй Бэйхуна все более и более внимательно относиться к сложившейся в стране тяжелой ситуации, трудностям народа. Он переосмыслил многие идеи, упорно трудился, чтобы преодолеть непонимание, кажущуюся внешней «наивность». В конце концов, он вышел за пределы идеальной модели, которую создал, взялся за кисть и снова бросился в борьбу, чтобы противостоять Японии и спасти страну.

В 1940 году Сюй Бэйхун в Индии завершает один из своих шедевров «Юй Гун двигает гору», что является лучшим признаком его выхода из дилеммы идей направления и общественного понимания. Позднее он создал версию картины «Юй Гун двигает гору» в технике масляной живописи.

---

<sup>64</sup> Тянь Хань. Моя критика // Нанкинского художественного института газет, 1930.



Это полотно написано на очень известный в Китае сюжет. По легенде, дорогу к дому Юй Гуна перекрывала гора. Он призвал свою семью взяться за лопаты, чтобы её перенести, и за несколько поколений это удалось. В 1940 году война сопротивления японским захватчикам подошла к тяжелейшему этапу. Чтобы сделать возможной связь с внешним миром, сотни тысяч китайцев строили дорогу в ущелье на границе с Мьянмой, по которой шло снабжение армии. Во время строительства дороги много людей погибло, но Китай не отступил. Художник писал эту картину в Индии, и многие модели, позировавшие для полотна, были индийцами. Сюй Бэйхуна спрашивали, почему он приглашал их, ведь сюжет взят из истории Китая. Он отвечал: «Хоть эти люди индийцы, они тоже являются неутомимыми тружениками, и даже если они по внешнему виду отличаются от китайцев, смысл все равно один и тот же». Картина ярко продемонстрировала, что китайский народ в трудные времена не боится лишений, сохраняет волю и твердую веру в победу.

Эти два произведения показывают, что автор прекрасно разбирался в традиционных техниках живописи Китая и Запада. Для создания силуэтов персонажей, обработки узоров на одеждах и изображения растений используется техника контура, характерная для традиционной китайской живописи, в то время как композиция и анатомические особенности персонажей передаются при помощи перспективы, анатомии (в том числе рисования обнаженной натуры), соотношения света и тени, привнесенных художником из западной живописи.

Завершение работы пришлось на самый трудный этап войны – период сопротивления Китая японским захватчикам. Картина вдохновила народ, вселила в людей уверенность. Это была последняя работа Сюй Бэйхуна на исторический сюжет. Позднее он посвятил себя преподавательской деятельности и реформе китайской живописи.

Исторические картины лишь небольшая часть наследия Сюй Бэйхуна, однако они чрезвычайно важны для искусствоведения. Процесс создания данных работ шел параллельно с его художественными поисками в стиле гохуа. Исследователи творчества Сюй Бэйхуна по-разному объясняют тот факт, что мастер выбирал в качестве сюжетов события древней историей, но через них давал свою оценку современным ему событиям. Так, современный китайский художник Фэн Фасы (1914-2009), в статье «Реалистическая живопись Сюй Бэйхуна» объясняет эту двойственность через восприятие Сюй Бэйхуном реальности, его чувство справедливости, патриотизма, ответственности за нацию. Он считает, что Сюй Бэйхун как художник и человек был чужд политике, потому духовный смысл его произведений может быть очень многогранным.

Многие критиковали Сюй Бэйхуна, обвиняя его в оторванности от жизни. Издатель Ян Цзиньхао (1910-1993) в критической статье «Впечатления от творчества Сюй Бэйхуна» указывает, что «мастер никогда не показывал реальность такой, какая она есть: цеха заводов, городские улицы, перекрестный огонь на поле боя, живущих в трущобах, убогие

деревни»<sup>65</sup>. Однако работы Сюй Бэйхуна на исторические темы получили всеобщее признание, больше того, стали вехой для этого направления. То, как он объединил революционный социалистический реализм и китайское традиционное искусство не имеет аналогов.

Исторические полотна Сюй Бэйхуна являются наиболее показательными произведениями этого жанра периода Китайской Республики, но были и другие примеры. Так, в начале XX века мастер Гао Цзяньфу (1879-1951), учившийся в Японии, написал символическую картину «Дворец Афанг в огне». Она выполнена в технике традиционной китайской живописи, сюжет взят из истории Древнего Китая. Дворец А Фан, вершина архитектуры династии Цинь, погибает у нас на глазах во время восстания.

Гао Цзяньфу тщательно прорабатывает здание дворца, подбирает цвета, играет на контрастах света и тени. Изображая стену, он пытается передать объем, выходя за границы приёмов традиционной китайской живописи. Печальная участь дворца Афанг становится символом свержения императорской династии. Эта работа считается первым историческим полотном, созданным китайским художником в XX веке.

Другой мастер, Лян Динмин (1895-1959), любимый художник президента Китайской Республики Чан Кайши, стремился запечатлеть современную военную историю Китая. К сожалению, многие его работы не

---

<sup>65</sup> Ян Цзиньхао. Впечатления от творчества Сюй Бэйхуна. Шанхайское издательство по живописе и каллиграфии, 1994, с. 17

сохранились. Исследователь Чжоу Аньцин писал: «Среди его работ «Боевые заслуги Хуэйчжоу» (1920-е), «Карта военных действий Цзинаня», «Боевые заслуги Наньчана» и «История Северной экспедиции» (все 1930-е), однако после того как японские захватчики оккупировали Нанкин в 1937 году, все эти картины были уничтожены»<sup>66</sup>. Это невосполнимая утрата для китайской культуры.

До наших дней дошла только картина «Кровавый клинок». Она создана в 1938 году и, по-видимому, является самым ранним живописным полотном с изображением Нанкинской резни. Автор диссертации видит в картине особую привлекательность – и в композиции, и в колорите, и в изображении персонажей – равновесие, тонкую гармонию.

Ли Тефу (1869-1952) – первый китайский художник, который систематически изучал масляную живопись на западе. Его единственная историческая картина, «Жертва героя-революционера Цай Жуйтина», написана под впечатлением от социальной несправедливости. После победы над японскими захватчиками уже совсем немолодой художник увидел коррупцию и беззаконие, творимое гоминдановским правительством, что и послужило толчком к созданию полотна. Автор изображает революционера Цай Жуйтина. Его мертвое тело лежит на земле, глаза широко распахнуты. Художник напоминает о том, что Гоминьдан получил власть в ходе

---

<sup>66</sup> Чжоу Аньцин, «Падение масштабного произведения периода Китайской Республики «История войны Северного похода «: дикость и жестокое разрушение японских солдат», 20 Февраля 2012 года, источник: Вечерняя газета Нанкина

революции, и сокрушается о том, что цели этого переворота так и не были достигнуты.

Ли Тефу обращается к зрителю, призывая его к состраданию. Фон пуст, словно тихая бухта после прилива, тело героя лежит на земле, как рыба, выброшенная на берег. Черный костюм, темно-красная кровь, стекающая из уголков рта, и пожелтевшее лицо создают мрачную атмосферу. Её усиливают детали: наручники, упавшая шляпа, остекленевшие глаза. Впервые в исторических картинах китайские мастера используют художественные приемы современного западного стиля.

Также заслуживает внимания полотно Чжан Аньчжи (1911-1990), ученика Сюй Бэйхуна, «Хоу И стреляет по Солнцу». Картина написана в 1937 году, когда японо-китайская война была в самом разгаре. В основе сюжета древняя легенда: долгое время в небе всходило не одно, а девять солнц, выжигавших землю. Великолепный стрелок из лука Хоу И стрелами сбил восемь из них. Солнце в картине отсылает нас к национальному флагу Японии, этот символ призывает китайский народ противостоять агрессорам. Работа была высоко оценена специалистами и включена в «Национальную художественную выставку».

Картины Фу Баоши (1904-1965) «Су У пасёт овец» и «Цюй Юань» также изображают персонажей из истории Древнего Китая. Первый из них, Су У, скрывался на протяжении двадцати лет, выполняя работу пастуха, так как не хотел сдаваться врагу. Другой после падения столицы покончил жизнь самоубийством. Обе картины были созданы в самый сложный для

Китай период сопротивления японской агрессии (1940-1943) и призывали народ бороться до победного конца.

Картина Чан Шухуна (1904-1994) «Бомбардировка Чунцина» показывает налёты на город, продолжавшиеся на протяжении пяти лет. Художник в то время жил в Чунцине и отразил на холсте пережитое его семьей. Мастер выглядит несчастным. На руках у него сын, рядом дочь и плачущая жена. На первый взгляд, техника владения масляной живописью кажется совершенной, однако грубые мазки передают хаос после бомбардировки, ощущение потерянности и страха. Эта картина получила всеобщее признание. В 2014 году её приобрели на аукционе в Гонконге за 7,8 миллионов гонконгских долларов.

В жанре исторической живописи в те годы творили и другие живописцы, но их работы были утеряны в военные годы. В 1945 году, после победы, китайские преподаватели и студенты вернулись к учебе и работе. Стали восстанавливаться масляная и традиционная живопись (гохуа), налаживаться международный культурный обмен, однако новый виток гражданской войны вновь затормозил развитие исторического жанра.

Итак, мы видим, что Вопрос о развитии исторического жанра в период Китайской Республики изучен недостаточно.

За сорок лет существования этого государства произошло немало событий, достойных кисти художника, однако значимых произведений исторического жанра было создано совсем немного. Это объяснимо: Китай находился в состоянии войны, условия для развития искусства были

неблагоприятными. По объективным причинам правительство не придавало должного значения изобразительному искусству. Особенно пострадал исторический жанр, где полотна часто имеют большие размеры, что усложняет процесс их создания. Ситуация усугублялась тем, что большинство художников неуверенно владело техникой масляной живописи. Вот почему в этот период создаются лишь единичные исторические картины, однако они имеют отличительные черты.

Художники обращаются к истории Древнего Китая (как реальной, так и мифологической), выбирая сюжеты, которые созвучны событиям современности и потому находят живой отклик у зрителя. Сюй Бэйхун, Фу Баоши, Чжан Аньжи ведут разговор с народом, стремясь пробудить гордость и ответственность за страну, поднять уровень национального самосознания.

После Опиумных войн, начатых Великобританией в 1840 году было разгромлено цинское правительство, Китай вступает в столетие унижения, снова и снова переживая военные поражения, соглашаясь на территориальные уступки и контрибуции. С 1840 по 1945 год происходил слом сознания китайского народа: стало ясно, что Китай не является центром мира и стремится наладить отношения с западными державами. «Век унижения» привёл к недовольству народом своего правительства (будь то династия Цин или Китайская Республика). По мнению автора, именно это объясняет выбор сюжетов для исторических картин. Художники обращались к событиям древней истории - эпохе великих свершений.

## **Глава 2. Историческая живопись КНР с 1949 по 1976 год: пути обновления**

После основания КНР в 1949 г. во все сферы жизни китайского общества проникли новые веяния. Основные принципы развития искусства были сформулированы Мао Цзэдуном в «Выступлении на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньане» в 1942 году. Одной из основных задач искусства была провозглашена адаптация к новой политической системе. Художники стали прославлять руководство страны, революцию и победу в войне с Японией, построение социализма и новаторские преобразования. Все это в сумме сформировало облик революционного искусства Нового Китая.

К концу 1950-х годов основным направлением в китайском искусствознании стало изучение теории советского соцреализма. Политическая система и идеология превратили индивидуальную эстетику искусства в инструмент поддержания исторических мифов, политической преданности и доверия к системе, заставили идти рука об руку с социальными преобразованиями. Концепция художественной независимости постепенно сошла на нет.

Подобные изменения требовали от художников выбрать китайскую реалистическую живопись своего рода «путеводным маяком». На первый план вышла тема развития общества, воплотившаяся в изображении рабочих, крестьян, бойцов НОАК, трудящихся во благо развития страны.



Когда меняется власть, всякое новое правительство вынуждено пересматривать историю. Китай до образования КНР прошел сквозь огонь бесчисленных сражений, его независимость была добыта ценой жизнью многих людей, что сформировало определенные идеалы нового общества. Чтобы люди запомнили период, предшествовавший образованию КНР, необходимо было преподавать историю революции, создать сеть исторических музеев, способствовать развитию тематической исторической живописи. Такие сложные комплексные задачи ставились перед правительственными организациями, музеями, мемориальными комплексами и армейскими коллективами. Многие из работ, выполненные в историческом жанре, отразили дух эпохи, стали классическими образцами жанра и вошли в историю китайского искусства. Их авторы сами прошли через трудности и получили опыт, который представили в творчестве и педагогической работе.

Именно в таких условиях формировалась историческая живопись КНР, а семнадцать лет, прошедших с момента образования страны до начала Культурной Революции, считаются её «Золотым Веком».

Историческая живопись периода Культурной Революции занимает особое место в истории китайского искусства. Она является квинтэссенцией искусства эпохи Мао Цзэдуна. Часть нашего исследования посвящена изучению феномена так называемого «красного искусства», включившего образ Мао Цзэдуна, а также влиянию на живопись внутрисполитической обстановки в стране.

## **2.1. Советское влияние и выбор реализма как основного направления изобразительного искусства**

После образования КНР 1 октября 1949 года и прихода к власти КПК во всех сферах жизни китайского общества произошли огромные изменения. Не обошли они стороной и живопись. В истории Китая не было прецедентов, когда образовательным и пропагандистским возможностям живописи уделялось бы такое большое внимание.

Перед искусством была поставлена задача служить правящей партии. Его роль была четко прописана в речи Мао Цзэдуна об искусстве от 1942 года: «Хотя литература и искусство не принадлежат непосредственно политике, но оказывают на неё влияние, а потому должны служить коренным интересам широких масс»<sup>67</sup>. Каждый деятель искусства в начале существования КНР пристально изучал принципы, изложенные в Яньаньской речи. Эти принципы имели влияние на развитие всех движений и направлений в искусстве КНР. Именно для исполнения идей Мао Цзэдуна советский соцреализм был выбран в качестве основного творческого метода.

С начала 1930-х годов китайское искусство начало испытывать советское влияние. Писатель Лу Синь (1881-1936) в 1930 году опубликовал статью «Избранные произведения живописи Новой России», посвященную советскому искусству. В ней кратко описано развитие советского искусства и особенности, которые отличали его от европейского. В статье также

---

<sup>67</sup> Мао Цзэдун. Полное собрание сочинений. Яньаньская речь от 1942 г. - Жэньминь чубаньшэ, 1991, с. 855.

упоминались работы передвижников, ставшие впоследствии очень популярными в Китае. 1930 год считается годом начала массового культурного обмена между Китаем и СССР<sup>68</sup>.

В 1934 году известный китайский живописец Сюй Бэйхун получил разрешение правительства Китайской Республики на проведение выставок в пяти европейских странах, включая Советский Союз.

После посещения советских музеев Сюй Бэйхун начал проявлять большой интерес к советской реалистической живописи и по возвращении в Китай опубликовал статью «О продвижении китайского искусства в Европе», которая была принята в СССР с большим энтузиазмом, а организованные им выставки стали основой создания Общества советско-китайской культуры, учрежденного 25 октября 1935 года в Нанкине. Основной сферой его деятельности был академический обмен между советскими и китайскими искусствоведами, организация тематических выставок и лекций по культуре народов СССР и Китая, публикация научных работ по данной тематике в Китае и Советском Союзе. Указанное общество сыграло огромную роль в культурном обмене между народами двух стран. В 1936 году Сюй Бэйхун написал предисловие к публикуемой «Истории искусства СССР», которое послужило одной из причин распространения художественных приемов советской школы реализма в Китае. К началу

---

<sup>68</sup> Ван Цзяньфэн. Вопросы культурного обмена между Китаем и Советским Союзом в сфере изобразительных искусств (масляной живописи) на его начальном этапе // Вэньи чжэнмин, 2015(4), с.203.

Яньаньского периода многие коммунистические художники также ориентировались в творчестве на советское искусство.

В 1949 году Сюй Бэйхун вновь посетил СССР. По возвращении в Китай он опубликовал свои заметки в статье «Краткий обзор искусства СССР и Чехословакии», где выразил восхищение советским искусством. Мастер также описал работу Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургский Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина).

Поскольку реалистическая живопись Сюй Бэйхуна во многом коррелировалась с идейными принципами «Яньаньского искусства», после образования КНР его взгляды получили широкое распространение в Китае, а сам он стал ректором ведущего вуза в сфере культуры и искусства – Центрального института изобразительных искусства (中央美术学院).

Однако основной причиной поворота китайского искусства к реализму в первые годы после образования КНР стали не только и не столько Сюй Бэйхун и его школа, сколько влияние советских концепций. Сам художник ушел из жизни 1953 году, вскоре после образования КНР. Его влияние на китайскую реалистическую живопись проявилось, прежде всего, в работах учеников и последователей, создавших «школу Сюй Бэйхуна». Второй причиной было то, что стиль Сюй Бэйхуна базировался на французской школе живописи, которая не всегда соответствовала основному требованию времени – служить политике и народу. Поэтому

восприятие идей и методов советской школы не только позволило восполнить пробелы опыта Сюй Бэйхуна в создании масштабных картин, но и адаптировать искусство к историческим условиям.

14 февраля 1950 года КНР и СССР подписали Договор о дружбе, союзе и взаимной помощи. Это стало началом активного сотрудничества двух стран, которое длилось до конца 1950-х годов. В этот период «...Советский Союз в огромных объемах предоставлял Китаю помощь в сферах угледобычи, энергетики, черной и цветной металлургии, химической промышленности и т.д. На протяжении 1950-х годов СССР помог Китаю построить более 250 крупных промышленных предприятий, предоставил более 200 млрд рублей кредитов на льготных условиях. Советский Союз также внёс существенный вклад в создание и развитие китайского авиастроения, радиоэлектроники, автомобильной промышленности и т.д., всего в Китае на тот момент работало более десяти тыс. технических и научных советников в разных сферах»<sup>69</sup>.

Отношения между Китаем и Советским Союзом во многом определили будущее развитие искусства КНР. Китайская ассоциация изобразительных искусств издала ряд рекомендаций, призывавших художников по всей стране широко освещать важность дружбы между двумя странами. В китайских художественных кругах наблюдалась

---

<sup>69</sup> Лукин А.В. Россия и Китай: четыре века взаимодействия. - М.: Весь Мир, 2013. - с 224.

тенденция к изучению картин советского соцреализма, масляная живопись была признана основным направлением живописи.

28 февраля 1950 года комиссия по искусству Северо-Восточного Китая проводит Конференцию по оценке советских произведений искусства. На ней присутствовали многие ведущие художники Китая - Ся Фэн, Ван Маньшо, Лю Сюнь, Гу Юань, и уже в августе, в четвертом номере журнала «Народное искусство» («Жэньминь мэйшу» (кит.)) была опубликована статья под заголовком «Реализм как творческий метод прогрессивного искусства», посвященной советскому искусству и художнику И. Е. Репину.

С этого момента многие советские работы по теории искусства начинают переводиться на китайский язык. В 1954 году был основан журнал «Изобразительное искусство» («Мэйшу» (кит.)), и на передовице первого выпуска были помещены произведения соцреализма: «Ленин и Сталин на даче Горького» (скульптура), «Крейсер Аврора» (живопись, масло), «Ленин за работой» (эскиз), «Ходоки к Ленину» (живопись, масло).

Параллельно в Китае проводились выставки советской живописи. В 1951 году во многих городах Китая были показаны разные виды и жанры советского искусства: историческая картина, пейзаж, портрет, плакат и другие. Художник Ай Чжунсинь в статье «Искусство масляной живописи в Советском Союзе» писал: «Искусство СССР представляет собой новый этап в развитии всего искусства как такового. Советские художники хорошо разбираются в жизненных проблемах народа и, в некоторой степени,

осознают смысл жизни, поэтому перед ними открывается широкий простор выбора материалов. К тому же масляная живопись обладает неповторимой привлекательностью и убедительностью»<sup>70</sup>.

Что касается набросков, то в 1955 году на базе Яньаньской концепции искусства была принята методика, основанная на принципах преподавания выдающегося русского художника-педагога П. П. Чистякова, а также Сюй Бэйхуна. Она была внедрена по всей стране, работа с эскизом стала обязательной во всех художественных учебных заведениях.

В 1952 году китайское правительство отправило первую группу студентов для обучения в Советском Союзе. Среди них были Цюань Шаньши, Ло Гунлю, Сюй Минхуа. Они занимались в ИнЖСА им. И. Е. Репина (г. Ленинград), а по возвращении заняли руководящие посты в художественных вузах Пекина, Ханчжоу, Нанкина и Гуанчжоу. Они освоили принципы советской школы масляной живописи и много сделали для их распространения в Китае. Отметим, что среди студентов были не только художники, но и искусствоведы – Ли Юйлань, Чэн Юнцзян, Цзин Цзинчжи, Тан Юнтай, Шао Дачжэнь. После учебы они вернулись в Китай, где занимались научной и педагогической работой, сыграв важную роль в исследовании и распространении советской теории искусства.

Китай получал значительную помощь от советских специалистов не только в развитии экономики, но и в сфере культуры. Так, СССР направил

---

<sup>70</sup> Ай Чжунсинь. Искусство масляной живописи в Советском Союзе // Мэйшу(11), 1955, с.4.

в Китай профессоров, преподававших масляную живопись в Центральном институте изобразительных искусств. Самым известным из них был знаменитый советский художник, профессор МГАХИ им. В. И. Сурикова К. М. Максимов. В 1955 году он создал мастерскую в Центральном институте изобразительных искусств в Пекине и обучил технике масляной живописи большое количество китайских художников. Среди них были молодые преподаватели и выпускники профильных учебных заведений Цзинь Шаньги, Чжань Цзяньцзюнь, Хэ Кундэ, Фэн Фасы, Хоу Иминь, Ван Ичжу, Жэнь Мэньюй, Гао Хун, Ван Люцю. К. М. Максимов внес большой вклад в развитие китайской масляной живописи, особенно большеформатной. Плеяда его учеников стала новой силой китайской живописи, сменившей последователей Сюй Бэйхуна.

Китай также заимствовал в СССР систему организации высшего художественного образования. В профильных учебных заведениях формировались факультеты масляной живописи, графики, скульптуры, истории искусств. «Объективно говоря, советская художественная система подчеркивает одновременное развитие науки и искусства и требует, чтобы студенты прекрасно владели навыками изобразительной техники, даже в ее самых сложных формах; обладали пониманием концепций художественного творчества и эстетики; стремились подчеркнуть связь искусства и жизни. Заимствование их играет ключевую роль в быстром



создании полной и законченной системы художественного образования в КНР»<sup>71</sup>.

Советская художественная система помогла китайскому искусству разработать основу для «создания социалистического искусства». В первую очередь, это касается техник и творческих методов – того, чего не смогла сформировать реалистическая система Сюй Бэйхуна, и в чём отчаянно нуждались художники-реалисты обновленного Китая.

Художественная теория советского соцреализма, созданная в сталинский период, оказала огромное влияние на китайское искусство, и тому есть две причины. Во-первых, взгляды Мао Цзэдуна на литературу и искусство были вдохновлены советским реализмом. Во-вторых, после основания КНР между Китаем и Советским Союзом установилась тесная связь. Китай стремился «разрушить до основания капитализм», многие прежние нормы в литературе и искусстве были признаны «буржуазными». Культурный обмен между Китаем и странами Запада был прерван, все направления в искусстве, не принятые в странах социалистического лагеря, негласно запрещались.

И даже после разрыва советско-китайских отношений китайское искусство опиралось на идеи Мао Цзэдуна о марксизме, ленинском «партийном духе» и «классовой природе» с добавлением «революционного реализма», который в большей степени соответствовал национальным

---

<sup>71</sup> Чэнь Люйшэн. История нового китайского искусства 1949-1966. - Пекин: Жэньминь циннянь чубаньшэ, 2000, с. 194.

условиям и особенностям страны. Термин «революционный реализм» постепенно сменился термином «социалистический реализм».

В начале 1960-х годов отношения между Китаем и Советским Союзом резко испортились, однако влияние советской живописи на китайскую по-прежнему ощущалось. На раннем этапе становления китайской художественной системы применение советской модели образования в Китае имело некоторые побочные эффекты, но для первого поколения художников Нового Китая преимущества перевешивали недостатки. Уровень образования и навыки китайских живописцев существенно возросли, художники этого поколения стали признанными мастерами современной китайской живописи. В Китае распространение теории советского соцреализма ускорило развитие китайской масляной живописи и закрепило реализм как основное направление её развития во второй половине XX века.

## **2.2 «Золотой век» китайской исторической живописи: поиски и достижения (1949 - 1966)**

Семнадцать лет истории КНР до начала Культурной Революции (1949-1966), стали «золотым веком» китайского реализма. В этот период были написаны лучшие исторические полотна, и их было создано больше, чем когда-либо.

Это особый период в истории искусства Китая, чему есть две причины:

1. правительство активно пропагандировало данное направление в искусстве и оказывало художникам реальную поддержку;

2. строительство большого количества музеев требовало увеличения числа картин, в том числе исторической тематики.

После основания КНР в 1949 году единая идеология и политика в сфере культуры сделали живопись инструментом пропаганды. Стремительное развитие реализма быстро положило конец спорам художников и интеллектуалов по поводу традиционной живописи, модернизма и реализма времен Китайской Республики. Изучение теоретических основ советского соцреализма становилось неотъемлемой частью живописи КНР. Теперь художнику следовало сосредоточиться на реалистических подходах, стремиться объединить реализм и национальный колорит, раскрыть тему социального развития, акцентируя внимание на диалоге с народными массами.

Цзоу Юэцинь писал в предисловии к альманаху, посвященному «Выставке документов Мао Цзэдуна по тематике искусства»: «После основания Нового Китая еще одним важным явлением в искусствоведении стала историческая живопись. В начале 1950-х годов Министерство культуры и Музей истории революции начали разворачивать работу среди художников в данном направлении. Основная функция исторической живописи состоит в том, чтобы обеспечить демонстрацию руководящей и направляющей роли Коммунистической партии Китая, возглавившей

китайскую революцию, показывать её историю, как великий революционный процесс. Без КПК не было бы и страны»<sup>72</sup>.

Таким образом, историческая живопись стала одной из основ изобразительного искусства Нового Китая, играя значительную роль в воспитании людей и поддержке руководства Коммунистической партии Китая. В первом номере журнала «Жэньминь мэйшу» в 1950 году была опубликована статья «Показать образ Нового Китая: общие тезисы», призывавшая работников искусства «создавать новые образы, показывать новые события и новых персонажей». В ней указывалось, что «темами новых произведений следует выбирать эталонные события и персонажей из новой общественной жизни (например, героев и их достижения). Вместе с тем не следует отвергать темы из истории революции, поскольку она может вдохновлять и просвещать людей. Энтузиазм строительства общества Нового Китая может сделать людей более сплоченными, оптимистичными и смелыми и принести пользу делу развития страны. Это должно стать предметом нашей работы»<sup>73</sup>.

1 апреля 1950 года Союз деятелей искусств Китая выпустил «Указания по интенсификации творческой работы в преддверии Национальной Октябрьской художественной выставки», в которой

---

<sup>72</sup> Цзоу Юэцинъ, «Выставка художественной литературы в периоде Мао Цзэдуна». - опубликование журнал «Восточное искусство». 5 мая 2005г. - с 45.

<sup>73</sup> Выразить образ Нового Китая - общие тезисы // Жэньминь мэйшу, 1950(1), с.1.

подтвердил установку на первоочередное внимание к темам эталонных, образцовых событий и персонажей и революционной борьбы.

17 января 1950 года в Нанкине был создан Творческий комитет революционной исторической живописи, поставивший перед Центральным институтом изобразительных искусств новую цель – развитие исторической живописи. Тогда же в рамках института была создана профильная творческо-исследовательская мастерская, с которой сотрудничали Сюй Бэйхун, Цзян Чжаохэ, Дун Сивэнь, Ай Чжунсинь и др. В контексте требований искусства новообразованной КНР масляная живопись заняла особое место - ей было доверено представлять исторические события.

Работа художников в рамках задач, поставленных Министерством культуры, была в основном завершена. На суд общественности были представлены работы: «Народ приветствует Красную Армию» Сюй Бэйхуна, «Переход через горы Цзяцзиньшань» Фэн Фасы, «Председатель Мао создает марксистский кружок в 1902 г.» Ай Чжунсиня, «Открытие» Ху Ичуаня, «Переходя Уцзян» (была уничтожена) Цзян Чжаохэ, «Опиумная война» (была уничтожена) Чжоу Линци и др.

Создание мастерской стало первым опытом творческого поиска в жанре исторической живописи с момента основания КНР. Произведения, созданные в мастерской, отразили общее видение революции под руководством КПК. Они подтверждают, что масляная живопись занимает в искусстве одно из ключевых мест, отодвигая на второй план традиционную китайскую живопись гохуа.

В июне того же года редакционный отдел журнала «Народное искусство» («Жэньминь мэйшу»), провел конференцию «Историческая живопись», в которой приняли участие Сюй Бэйхун, Ван Шиго, Ай Чжунсинь, Цзян Чжаохэ, Ли Хуа, Фэн Фасы, У Цзожэнь, Гу Юань и др. Этим мастерам суждено было стать лучшими в Китае художниками-реалистами исторического жанра.

«На этой встрече обсуждалось, как наиболее точно представить истинный облик истории и достичь цели просвещения масс; проявлять уважение к историческим событиям, не ограничиваясь фактами; как преодолеть противоречия между реальностью и идеалами». На конференции было также предложено обратить внимание на единство истины и разума. «Художники должны максимально тщательно изучить исторические материалы с правильными политическими взглядами, прежде чем приступить к созданию исторических полотен. Необходимо вычлнить репрезентативные темы из сложных явлений, а затем придать произведениям более высокую политическую ценность, необходимо показать возможность исторического развития на примере конкретных явлений, чтобы достичь умов людей, не нарушая при этом сущности и замысла работы»<sup>74</sup>. Результаты этой конференции стали хорошим теоретическим руководством для художников.

---

<sup>74</sup> Бо Пин. Конференция по исторической живописи // Мэйшу, 1950(4), с.65.

1 августа 1957 года в Пекине Политическое управление Народно-освободительной армии Китая, Министерство культуры и Союз художников Китая совместно провели «Художественную выставку, посвященную 30-летию основания Народно-освободительной армии Китая» («Первая художественная выставка армии»).

На открытии Центра культуры трудящихся было представлено 420 различных произведений искусства, созданных более 400 художниками. В этих работах была запечатлена история китайской революции, они отражали дух армии, которая является плоть от плоти народа. Можно выделить такие исторические полотна, как Фэн Фасы «Жертва Лю Хуланя», Ай Чжунсинь «Красная армия идет снежными перевалами», Дун Сивэнь «Красная Армия идет степями», Лу Сыбай «Уличный бои в Вацыз», Хоу Иминь «Переправа через Ялuczян», Гао Хун «Председатель Мао в северном Шэньси»; картины в традиционном китайском стиле гохуа: Ван Шэнле «Восемь женщин-бойцов, утопившихся в реке», Ли Цзе «Восстание в Гуанчжоу», Цзун Цисян «Форсирование Дадухэ», Ван Сюйян «Метели Хингана».

Выставка была посвящена преимущественно военным темам, и всё же она отражала процесс революционной борьбы в Китае и историю вооруженных сил. Многие работы, представленные на этой выставке, стали общепризнанными шедеврами. Они свидетельствуют о том, что после нескольких лет изучения живописи советского соцреализма китайские

художники добились больших успехов в композиции, моделировании, работе с цветом в масляной живописи.

Примером может служить картина «Жертва Лю Хуланя» кисти Фэн Фасы, ученика Сюй Бэйхуна и К. М. Максимова. Общая композиция и отдельные группы персонажей были сформированы вокруг момента перед жертвоприношением Лю Хуланя. Сравнение его работы 1950 года «Переход через горы Цзяцзиньшань» и «Жертва Лю Хуланя» наглядно показывает творческий прогресс автора.

25 января 1958 г. Политический отдел Народно-освободительной армии Китая и Китайский союз художников провели конференцию на тему «Художественная выставка к 30-летию основания армии». На этой конференции обсуждались и анализировалась реакция посетителей на представленные произведения искусства, а также взаимосвязь искусства и политики, жизни и творчества.

### **2.3. Исторические картины, созданные в рамках музейных и выставочных творческих объединений**

С 1951 года Национальный музей Китая совместно с Музеем китайской революции <sup>75</sup> начал систематическую работу по созданию живописи революционной тематики. За семнадцать лет было проведено три крупных творческих кампании в 1951, 1958 и 1965 годах, в том числе совместно с Музеем истории НОАК. В рамках кампаний было создано

---

<sup>75</sup> Ныне Национальный музей Китая вклю также Музей китайской революции и Музей истории Китая



значительное количество произведений, которые заняли важное место в истории искусства Нового Китая.

Первая кампания была приурочена к 30-летней годовщине основания Коммунистической партии Китая. Созданная в марте 1951 года творческая группа, куда вошли Цай Жохун, Цзян Фэн и Ван Цяовэнь, отвечала за организацию выставки. К июню состав экспозиции был сформирован: 91 произведение со всех уголков страны. Самыми примечательными были следующие полотна: Дун Сивэнь «Помощь Корею в борьбе с американской агрессией» и «Церемония основания страны», Ло Гунлю «Подземная война» и «Доклад Мао Цзэдуна об исправлении стиля в Яньане», Ван Люцю и Ли Цзяньчэнь «Кампания на Хуайхай», Фэн Фасы «Председатель Мао Цзедун в деревне Чанган», У Цзожэнь «Сквозь снежные горы», Ли Цзунцзинь «Оборона моста в Лудине», Ни Идэ «Третье вооруженное восстание шанхайских рабочих».

В этот период обучение технике масляной живописи в КНР ещё было не достаточно хорошо налажено. Известный китайский живописец, гравёр и педагог Ло Гунлю (1916-2004) вспоминал, что начал писать маслом не по собственному желанию, а по приказу ответственного руководителя мастерской<sup>76</sup>. До этого Ло Гунлю занимался исключительно гравюрой и столкнулся с большими сложностями при выполнении этого задания. Его первыми живописными работами стали «Отчет об исправлении стиля» и «Подлинная война».

---

<sup>76</sup> см. Лю Сяочунь. Диалоги об искусстве с Ло Гунлю. - Тайюань: Shanxi jiaoyu chubanshe, 1999, с. 32-33

Между первой и второй кампаниями прошло больше семи лет – с 30 марта 1951 года по август 1958 года. Всё это время китайские художники продолжали создавать исторические картины, качество которых неуклонно возрастало.

В августе 1958 года на рабочем заседании Политбюро ЦК Коммунистической партии Китая было принято решение об открытии для публики Музея китайской революции, Исторического музея и Музея НОАК на площади Тяньаньмэнь, а также об организации «Выставки трех революционных периодов строительства социализма». Всё это было приурочено к 10-летию основания КНР.

Таким образом, музей во второй раз выступил оператором масштабной кампании по сбору произведений искусства революционной тематики. К тому времени в идеологической составляющей произошли существенные изменения.

В связи с этим творческий процесс постоянно корректировался вплоть до июля 1961 года, когда Музей китайской революции официально открылся для публики. Исторические полотна этой выставки являются наиболее знаменитыми работами данного направления в истории искусства КНР. Среди них множество шедевров, знакомых большинству китайцев: Ван Шиго «Сборы в Цзинганшань», Чжан Цзяньцзюнь «Пять героев Ланьяшаня», Ай Чжунсинь «Ночной переход через Хуанхэ», Ван Ичжу «Цзиньтянское восстание», Ван Чжэнсюань «Учанское восстание», Чжун Хань «Речной берег Янхэ», Хоу Иминь «Лю Шаоци и шахтеры Аньюаня»,

Цай Лян «Факел Яньаня», Жэнь Мэнчжан «Великая победа при Пинсингуане», Цюань Шанши «Непоколебимый героизм», Дун Сивэнь, «Миллионная армия переходит Великую Реку», Были также представлены работы в технике китайской живописи гохуа: Ши Лу «На фронтах северной Шэньси», Ли Ху «Помощь крестьян Северной экспедиционной армии» и другие.

Между первой и второй творческими кампаниями по созданию китайской школы исторической живописи было принципиальное отличие. Первая из них была направлена на выполнение политической задачи, тогда как вторая проводилась с целью подготовки художественных кадров. В выставке приняли участие в основном живописцы молодого и среднего возраста<sup>77</sup>. Многие из них подражали советским живописцам, например, Ло Гунлю, Чжан Цзяньцзюнь, Ван Ичжу, Хоу Иминь, Жэнь Мэнюй, Цюань Шанши. Они учились или в СССР, или в мастерской К. М. Максимова, и потому по концепции и технике исполнения историческая живопись этого периода выглядит более цельным явлением, чем разрозненные работы предшественников.

И всё же работы китайских мастеров, несомненно, имеют национальную специфику и особый колорит. Так, в картине Чжан Цзяньцзюня «Пять героев Ланьяшаня» мы видим традиционный для Китая

---

<sup>77</sup> см. Ань Юэхуа «Коллекции и собрания современных культурных реликвий Национального музея Китая // Чжунго гоця боугуань гуанькань, 2012(10). <http://www.chnmuseum.cn/tabid/468/InfoID/85962/frtid/273/Default.aspx>

символический прием – расположение персонажей на фоне гор. Он придаёт полотну монументальность. Ван Чжэнсюан в работе «Учанское восстание» умело комбинирует изобразительные приемы восточных и западных традиций, что придает картине уникальность. Сохранив лучшие свойства масляной живописи – построение пространства и объемов, насыщенность цвета – художник органично сочетает их с отдельными приёмами китайской живописи. Вот почему это произведение стало одним из самых знаменитых в истории китайской живописи.

Другим примером является картина Чжун Ханя «Речной берег Яньхэ». На ней со спины изображен Мао Цзэдун вместе с крестьянином, они идут по берегу реки к горам. Это простое изображение, наполненное теплотой. Надо заметить, что в те годы это был политически рискованный шаг.

Подведём промежуточные итоги. Появление столь выдающихся произведений на революционные темы свидетельствует о том, что живопись исторического жанра значительно продвинулась в развитии. Все названные работы поступили в собрание Национального музея Китая. Они расценивались как новаторские и занимали важное место на выставках и в постоянной экспозиции.

В начале 1960-х годов ужесточаются идеологические требования. Теперь художники должны отображать в своих работах идеи Мао Цзэдуна, в крайнем случае классовые отношения. Это привело к тому, что написанные на тот момент исторические полотна стали неактуальными,

потребовались новые, которые бы соответствовали задачам сегодняшнего дня.

В 1965 году Музей китайской революции в третий раз объявил о начале кампании по созданию картин революционной тематики с их последующим экспонированием в музейных залах. Отдел пропаганды Центрального комитета Коммунистической партии Китая назначил Ли Чжаобина, Ван Цзунъи, Су Ипина, Цай Жохуна и Ван Шицю ответственными за ее проведение и поставил задачу собрать группу художников для создания подходящих картин. Департамент пропаганды нанял более 20 живописцев из разных регионов, которые написали ряд выдающихся исторических полотен.

«Музей китайской революции посвятил много времени работе с этими художниками, творившими в технике масляной живописи. В ходе изучения художественных идей председателя Мао были выбраны 14 основных творческих тем, объединенных общим мотивом – революцией»<sup>78</sup>.

Однако в стране началась Культурная революция, и работа по развитию исторической живописи, которая на тот момент длилась 10 месяцев, была вынужденно приостановлена в апреле 1966 г. Большинство картин, созданных в ходе третьей кампании, не сохранилась. Она завершилась безрезультатно.

---

<sup>78</sup> см. Ань Юэхуа, Коллекции и собрания современных культурных реликвий Национального музея Китая // Чжунго гоцзя боугуань гуанькань, 2012(10).  
<http://www.chnmuseum.cn/tabid/468/InfoID/85962/frtid/273/Default.aspx>

Итак, можно констатировать, что семнадцать лет с момента создания КНР до начала Культурной революции были «золотым веком» китайской исторической живописи. Произведения этого периода были переосмыслением советского опыта в живописи, активный рост количества и качества картин был обусловлен всесторонней поддержкой правительства. «Золотой век» китайской исторической живописи начался только тогда, когда был взят курс на развитие масляной живописи и художники стали усердно изучать теорию и методы советского соцреализма.

#### **2.4. Развитие исторической живописи в 1949-1966 годы на примере творчества Дун Сивэня**

Дун Сивэнь является одним из шести мастеров масляной живописи, которым Председатель Мао Цзэдун лично выразил признательность за их достижения в искусстве<sup>79</sup>. Дун Сивэнь создал много картин в технике масляной живописи, в том числе портрет Мао Цзэдуна на площади Тяньаньмэнь в июле 1949 года. В 1948 году он написал свою первую картину на историческую тему «Казахская пастушка». Полотно «Церемония основания страны» считается образцом исторической живописи в искусстве Китая. В 1956 году художник предложил проводить политику «придания национального колорита масляной живописи». Анализируя работы Дун Сивэня, можно проследить развитие исторической живописи в первые годы после создания КНР.

---

<sup>79</sup> Кроме Дун Сивэня, в группу вошли Сюй Бэйхун, Фу Баоши, Пан Тяньшоу, Хэ Сяннин, Ван Шиго.

Дун Сивэнь (1914-1973) родился в г. Шаосин провинции Чжэцзян. Его отец был известным коллекционером старинной живописи и фарфора. В 1932 году Дун Сивэнь поступил в университет Ханчжоу, но вскоре перевелся в Сучжоуский колледж изобразительных искусств. С 1939 года учился во Французском национальном художественном колледже Аннама в Ханое (современный Вьетнам). Он стремился освоить технику масляной живописи и поехать на практику во Францию, однако из-за японско-китайской войны он отказался от возможности учиться за границей и вернулся на родину.

С 1942 по 1946 год Дун Сивэнь работал научным сотрудником в Художественном институте Дуньхуана. Он копировал древние фрески в провинции Ганьсу, изучал искусство династий Северная Вэй и Тан и публиковал научные статьи об уникальных художественных приемах древнекитайских мастеров. Благодаря исследованию дуньхуанских фресок, Дун Сивэнь использовал в своих живописных полотнах особые цвета и пластический язык.

С момента создания картин «Казахская пастушка» и «Вступление войск в Пекин» до образования КНР Дун Сивэнь пытался найти свой неповторимый стиль, который бы соответствовал концепции реалистической исторической живописи.

В 1948 году Гражданская война в Китае вошла в критическую стадию. В Бэйпине (теперь Пекин) постоянно вспыхивали уличные бои. Дун Сивэнь

вступил в ряды действующей армии и получил приказ Коммунистической партии Китая - защищать музей Пекинского дворца (Гугун) и больницу.

Как ни странно, именно в эти тревожные дни создана картина «Казахская пастушка». Она написана по воспоминаниям: в 1943 году в Дуньхуане он столкнулся с казахами, которые бежали из Синьцзяна в Ганьсу. Тогда он и познакомился с жизнью казахов. Создавая свою картину, художник надеялся, что, глядя на неё, люди поверят в светлое будущее новой демократической революции, возглавляемой Коммунистической партией.

«Казахская пастушка» ясно показывает, что на манеру Дун Сивэня большое влияние оказали фрески Дуньхуана. Традиционная холодная, цветовая гамма с малым числом оттенков сочетается в ней с элементами европейского реализма. Художник умело использует геометрические фигуры для формирования контура и структуры объектов, придавая картине «китайский дух».

Вторая картина «Вступление войск в Пекин» выполнена в стиле няньхуа<sup>80</sup>, традиционной для Китая техники, своего рода новогоднего лубка. Однако и здесь мы находим отблеск древних росписей Дуньхуана. Можно сказать, что эта картина является идейным продолжением «Казахской

---

<sup>80</sup> Няньхуа является разновидностью китайской живописи, одним из наиболее распространенных народных искусств в Китае. Во времена династии Цин в правление императора Гуансюя (1871-1908 г) она официально называлась «новогодней живописью». Как правило, картины няньхуа крепятся к двери или стене и используются как новогоднее украшение.  
[https://baike.baidu.com/item/%E5%B9%B4%E7%94%BB/317478?fr=aladdin#reference-\[1\]-19531065-wrap](https://baike.baidu.com/item/%E5%B9%B4%E7%94%BB/317478?fr=aladdin#reference-[1]-19531065-wrap)



пастушки»: обе работы были созданы по мотивам событий в Бэйпине, они комбинируют элементы западного и китайского искусства. Однако выбор техники няньхуа во второй картине привёл к тому, что форма изображения персонажей слишком простая, различия между людьми почти незаметны.

Вскоре после рождения Нового Китая был созван «Литературно-художественный конгресс». По итогам было решено сформировать организацию, от которой художникам могли бы поступать государственные заказы: «Описание новой эпохи и новой жизни в стиле популярного реализма с добавлением исторической тематики революционной борьбы должно быть творческим приоритетом»<sup>81</sup>.

Создание работы «Вступление войск в Пекин» способствовало тому, что Дун Сивэнь был принят в Коммунистическую партию Китая и начал изучать художественную мысль Мао Цзэдуна: «Искусство должно быть подчинено целям политики и, в свою очередь, влиять на политику, революционное искусство должно служить рабочим, крестьянам, солдатам». После этого Дун Сивэнь стал активно работать в жанре исторической масляной живописи.

В 1950 году на Корейском полуострове началась гражданская война, которая сопровождалась военным вторжением США и поставила под угрозу территориальную целостность страны. Северная Корея попросила китайское правительство о военной помощи, и Китай отправил

---

<sup>81</sup> см. История китайской масляной живописи / под ред. Лю Чуня, Чжунго циньнянь чубаньшэ, 2010, с.153.

добровольцев, чтобы помочь стране противостоять вторжению Соединенных Штатов.

В 1951 году Дун Сивэнь создает картину «Помощь Корее в борьбе с американскими интервентами». На ней изображены добровольцы, сражающиеся за корейский народ. Картина демонстрирует прямую связь с образцами советской живописи, однако здесь мастер не использует собственный «китайский стиль», поэтому по силе воздействия на зрителя она уступает другим его произведениям.

Эта картина экспонировалась на «Памятной выставке 30-й годовщины Коммунистической партии Китая» вместе с работами «Подземная война» и «Кампания на Хуайхай». Все они были тепло приняты зрителями. Однако выставку критиковали за то, что на ней не было ни одной картины, изображающей главное событие в истории КПК – основание КНР.

В 1952 году Центральной академии изобразительных искусств было поручено восполнить этот пробел. Академия доверила это ответственное задание молодому, 37-летнему художнику Дун Сивэню. Он блестяще выполнил поручение, и в 1953 году представил свою работу публике, после чего его влияние в культурных кругах значительно возросло.

В картине «Церемония основания страны» Дун Сивэнь выходит за рамки реализма, выстраивая композицию вопреки принятым канонам. Председатель Мао находится в центре слева, другие лидеры стоят группой еще левее. Таким образом, пространств справа остается пустым. С точки зрения канонов, оно не сбалансировано, однако так мастер подчеркивает

праздничную атмосферу, зрительно связывая фигуры руководителей страны, в особенности председателя Мао, с величественной площадью Тяньаньмэнь.

В этом полотне Дун Сивэнь также сочетает технику западной масляной живописи с национальным колоритом. Он использует подчеркнута простые цвета и одновременно - сложный восточный узор в изображении ковров, ограждений, фонарей и столбов. По примеру фресок Дуньхуана он вводит резкий цветовой контраст - голубое небо и красные объекты, усиливая ощущение праздника, торжественности.

Хотя техника изображения все еще оставалась немного грубой, она воплощает дух того периода. «Церемония основания страны» Дун Сивэня – это классическая работа, сочетающая революционный реализм и художественную форму, потому что эта модель не создана и не придумана Дун Сивэнем, она является продуктом сочетания его внутренних убеждений и художественного, эстетического понимания вещей. Председатель Мао высоко оценил эту работу, сказав: «Китай – это большая страна. Мы создаем живопись мирового уровня. Другие не сравнятся с нами, ведь у нашей живописи есть и особый колорит, и особая, национальная, форма»<sup>82</sup>.

Картина «Церемония основания страны» сразу привлекла к себе большое внимание. 27 сентября 1953 г. её репродукция была напечатана на первой полосе «Жэньминь жибао», в «Жэньминь хуабао» (кит. - «Народная живопись») она была представлена в октябре 1953 г., и в том же месяце

---

<sup>82</sup> См. : "Гуанмин жибао" от 11.02. 1956 г. <http://www.gaokao.com/e/20090909/4b8bcf8674669.shtml>

издательство («Жэньминь мэйшу чубаньшэ» (кит. - «Народное изобразительное искусство») напечатало репродукцию картины тиражом более миллиона экземпляров, включив ее в учебники начальной и средней школы, что сделало её самым известным произведением в истории современной китайской живописи.

Дун Сивэнь использовал художественные приемы «масляной живописи с китайским колоритом», чтобы зафиксировать исторический момент, когда Мао Цзэдун основал Китайскую Народную Республику. Его работа во многом уникальна. После успеха «Церемонии основания страны» китайские художники начали активную дискуссию «о придании национальных черт масляной живописи».

В 1954 году Музей китайской революции заказал Дун Сивэню картину, получившую впоследствии название «Красная армия идет степями». В 1956 году Мао Цзэдун провозгласил лозунг «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», который «в литературном и художественном творчестве позволял произведениям разных стилей, разных жанров, разных тем сосуществовать и свободно развиваться; в академической теории допускались разные теории и разные школы. Концепции можно свободно обсуждать»<sup>83</sup>. Академическая атмосфера в Китае изменилась, стала свободнее.

---

<sup>83</sup> О правильном разрешении противоречий среди народа. / Мао Цзэдун. Избранные труды, с. 388.

Вдохновленный новой политикой, Дун Сивэнь решил создать совершенно необычное произведение, не похожее ни на что прежнее. Работая с цветовой гаммой, он подчеркнул контраст между холодным синим фоном и ярко-оранжевым костром. На рассвете на траве у костра собрались красноармейцы. Трудности и лишения жизни меркнут на фоне оптимизма красноармейцев. Картина содержит характерные черты как примитивных росписей Дуньхуана, так и современных произведений.

Однако в мае 1957 года «...поскольку политика «ста школ и ста цветов» использовалась некоторыми буржуазными правыми (правой оппозицией), предпринявшими тщетную попытку подменить идеологию коммунистического руководства, председатель Мао опубликовал статью «Ситуация меняется», указав на то, что многие члены партии придерживаются буржуазной идеологии, поэтому необходимо создать движение масс против буржуазных правых»<sup>84</sup>. Поэтому, когда 1 августа 1957 года на выставке «День армии» была показана картина «Красная Армия идет степями». Дун Сивэня, автора раскритиковали за то, что он слишком пессимистично настроен по отношению к революции, в картине нет позитивного настроения, революционного оптимизма, а мастер близок к правым уклонистам. Дун Сивэнь был автором «Церемонии основания страны», его нельзя было классифицировать как «правого», но он все равно попал в партийную опалу на два года.

---

<sup>84</sup> см. Борьба с правым уклоном, См .:"Южная газета" 7.09. 2009 г.

Это стало для него сильным ударом. Вплоть до 1961 года он не создавал исторических полотен. Лишь в период второй кампании по созданию исторической живописи, организованной Музеем революции, Дун Сивэнь написал историческое полотно «Миллионная армия переходит Великую Реку», которое стала последней его работой этого жанра.

Картина отражает события конца 1940-х, когда возглавляемая Коммунистической партией Народно-освободительная армия Китая перешла реку Янцзы и освободила Китай. Художник вернулся к ярким краскам и величественной композиции, изображая бесчисленные паруса и корабли на переправе. Как часто говорил мастер, «Чтобы зрители чувствовали себя удовлетворенными, необходимо сделать более высокий уровень обобщения в языке цвета.»<sup>85</sup>.

Работы Дун Сивэня отражают процесс изменения художественного характера и духовного содержания исторической живописи КНР, особенно масляной живописи, посвященной революционной истории, имевшей свои особые национальные черты. Живопись исторического жанра пережила период расцвета после основания КНР, так как ее идейные основы были востребованы государством. Конечно, историческая живопись этого периода создавалась не только Дун Сивэнем, однако именно он стал свидетелем и активным участником её развития и трансформации. Переход от его работ, созданных до 1949 г. («Казахская пастушка» и «Вступление

---

<sup>85</sup> см. Ди Хайян. Художественная концепция и «выражение цвета» в творчестве Донга Сивена // Юхуа, 2017 (1), с. 44.

войск в Пекин» к более поздним произведениям («Церемония основания страны» позволяет говорить о «придании национального колорита масляной живописи» Китая. Однако его работа «Красная Армия идет степями» не была принята общественностью, что стало серьезным ударом для художника, находившегося в зените славы. В картине «Миллионная армия, переходящая Великую реку» автор вернулся к отработанным ранее творческим приёмам. Творческий путь Дун Сивэня ярко отразил историю своего времени.

## **2.6. «Золотой век» китайской исторической живописи: поиски и достижения (1949 - 1966)**

Исторические полотна «Золотого века» китайской масляной живописи написаны в основном на революционные сюжеты. Это продукт конкретного исторического периода, созданный в первые дни существования нового Китая, который создал новую модель в области художественного творчества, обладающую китайским колоритом и характеристиками времени.

Какими бы строгими ни были идеологические ограничения, любое художественное произведение наполнено авторскими интерпретациями и субъективным отношением к истории. Можно выделить следующие общие особенности, исторических полотен революционной тематики:

### **1. Возвышенная духовность.**

В ходе Китайской революции в стране появилось много лидеров и героев, боевые подвиги которых создали историю китайской пролетарской

революции. Живопись демонстрирует не только нестигаемую волю и самоотверженность революционеров, но и более привычные в повседневной жизни трудолюбие и смелость.

Так, картина «Подлинная война» Ло Гунлю рассказывает о подвиге обычных китайцев, которые помогали своей армии в борьбе с японскими захватчиками. В картине «Оборона моста в Лудине» Ли Цзунцзинь изобразил воинов, которые готовы пожертвовать жизнью. Они бросаются на противника, несмотря на то, что вокруг них свистят пули. Полотно Ай Чжунсиня «Красная армия идет снежными перевалами» рассказывает о переходе Красной армии через снежные горы Сюэшаня. Ледяные вершины гор дышат холодом даже на фоне заснеженной равнины. Ай Чжунсинь изображает персонажей предельно просто. Твердый уверенный мазок, скульптурная форма, темные тона создают суровую атмосферу.

Такие произведения формируют художественную сокровищницу китайской нации, её духовный эпос. Их основой, смысловым стержнем, является выраженный в художественной форме благородный дух революции.

## 2. Политизация художественного образа.

Мао Цзэдун ясно указал в своей «Яньаньской речи»: «Необходимо сделать литературу и искусство частью механизма революции, превратить в мощное оружие, объединяющее людей, обучающее людей, сражающееся с врагами и уничтожающее врагов, помогающее людям объединяться и бороться против врага»<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> «Речь на Яньаньской конференции по вопросам литературы и искусства» // Избранные произведения



Создание исторической живописи революционной тематики как средства визуализации истории стало мощным толчком для «просвещения народа и борьбы с врагом». Ключевая задача такого искусства – донести политическую информацию, одновременно оно может также отражать социальные и культурные особенности конкретной эпохи.

Политизация является типичной чертой искусства революционного времени. Творческий процесс основан на политических установках. Они определяют и сюжет, и назначение произведения, и его художественные особенности. Поэтому, создавая картину на революционную тему, живописец сознательно выполняет возложенную на него политическую задачу и тем самым вносит свой вклад в великое дело революции. При этом идеологические задачи выходят на первый план, художественное качество второстепенно. Так на наших глазах складывается главный критерий оценки качества картин на тему революционной истории.

Некоторые политические верные картины получали особое значение в социо-культурной жизни Китая. Полотно Ло Гунлю «Доклад Мао Цзэдуна об исправлении положения в Яньани» стало толчком для возникновения «Движения за исправление Яньань» Коммунистической партии Китая, которое действовало с 1941 по 1945 год, а также утвердило идеи Мао Цзэдуна в качестве руководящей идеологии КПК.

На картине председатель Мао протягивает руку вперед, словно указывая на прекрасное будущее, а висящие у него за спиной портреты В. И.

Ленина и К. Маркса подтверждают, что мысли Мао Цзэдуна созвучны их идеям. Ло Гунлю до создания этой работы не изучал технику масляной живописи, поэтому художественной ценности произведение не имеет, но его политическая значимость восполняет этот недостаток. Это полотно стало вехой в истории китайской масляной живописи. Оно схоже с картиной Д. А. Налбандяна «Власть – Советам, мир – народам», показанной в Пекине на выставке «Изобразительное искусство СССР» 1954 года. Оба художника выстраивают центрированную композицию, характерную при изображении вождей. Она становится стандартной формой творчества новых китайских живописцев.

### 3. Парадная репрезентативность образа.

Китайская живопись революционной тематики основана на традициях советского соцреализма, но включает в себя и некоторые элементы романтизма. Это позволяет говорить об самобытном художественном стиле, который китайские искусствоведы обычно именуют «торжественный репрезентативный стиль».

В качестве примера приведём картину «Жертва Лю Хуланя». Её автор Фэн Фачжэнь был учеником Сюй Бэйхуна, а также посещал мастерскую К. М. Максимова, где системно преподавалось искусство соцреализма. Именно там он и создал эту картину. Художник мастерски выстраивает пространство и размещает в нём многофигурную группу; цветовое решение также подтверждает профессиональную зрелость мастера. Самая яркая часть полотна - сцена объятий матери и сестры Лю Хулана. Выражения их

лиц контрастируют со спокойствием главного героя, подчеркивая его благородство и героический дух. Появление этой работы знаменует собой переход от этапа творческих поисков к этапу зрелости китайской исторической живописи.

За 17 лет, прошедших со дня основания Китайской Народной Республики до начала Культурной революции, в китайской живописи была изменена доминирующей моделью. Заметными особенностями данного периода являлись популяризация живописи как таковой и установление доминирующих позиций реализма взамен стилей традиционной китайской живописи. Для рассматриваемого времени характерны два основных типа исторических полотен: сцены социалистического строительства и революционные исторические события. Характер и дух этих произведений были тесно связаны с общественной жизнью. События революционной истории составляют значительную долю в произведениях описываемого исторического периода. На первый взгляд, это явление противоречит теме социалистического строительства, всегда направленного вперед, в будущее, однако оно отражало патриотизм китайцев, отвечая тем самым духу времени.

Создание Китайской Народной Республики, отображение в живописи темы построения социализма подчинили личные чувства и волю художника политической идеологии. Когда историческая живопись становится проводником государственного курса, это приводит к изменению тематики, содержания и формы творчества.

Искусство Китая показывает, что в любой исторический период правящий класс стремится использовать живопись для убеждения людей с целью укрепления власти и стабилизации общества. Картины исторической тематики также рассматривались как инструмент реализации государственных задач. В период социалистического строительства в КНР во всех сферах жизни общества доминировала политика, и художественная интерпретация исторических событий напрямую зависела от требований правительства. Как сказал председатель Мао: «В современном мире все виды культуры и литература принадлежат определенному классу, принадлежат к определенной политической линии, искусство вне их, как вещь-в-себе не существует»<sup>87</sup>. По этой причине повиновение художника политической воле является первостепенным элементом искусства раннего этапа истории КНР.

КНР была основана в октябре 1949 года, и уже в начале 1950-х годов правительство организовало первую кампанию по созданию исторической живописи. Помимо задачи определения масляной живописи как основного метода творчества, задачами кампании было утверждение постулата, согласно которому «без Коммунистической партии не было бы Нового Китая», что, безусловно, укрепило статус Коммунистической партии Китая как силы, перекроившей историю и возглавившей китайскую революцию.

---

<sup>87</sup> см. Мао Цзэдун. Избранные труды / т.1. - Пекин, Жэньминь чубаньшэ, 1991, с. 865.

В последующие десятилетия правительство и музеи неоднократно проводили кампании по созданию исторической революционной живописи. В статьях, посвященных живописи КНР, критики считают, что идеологические задачи, узкий круг тем привели к тому, что художественное качество живописи резко снизилось. Экономическое и общественное развитие страны, политические задачи и идеология были направлены на консолидацию граждан молодого государства. Историческая живопись закономерно была выбрана как эффективный способ продвижения идей партии внутри страны.

В первые годы существования КНР живопись получила свою социально-значимую роль. Неудивительно, что она отражала политическую обстановку эпохи.

Для деятелей искусства, создающих художественные объединения, в КНР были обеспечены хорошие условия жизни. В тогдашних обстоятельствах это был значимый способ для художников позиционировать себя в обществе. В своей книге «О духовном в искусстве» Кандинский писал: «Художник должен правильно оценивать свое место в этом мире, понимать ответственность за искусство и за себя»<sup>88</sup>.

Самой известной исторической картиной, созданной в КНР, является полотно «Церемония основания страны». Ее всегда называли «художественным свидетелем основания Китайской Народной

---

<sup>88</sup> см.Кандинский В.А., Духовное в искусстве / пер. Ча Ли. - Пекин: Чжунго шэхуй кэсюэюань чубаньшэ, 1987, с. 69.

Республики». Между тем, картина несколько отступает от правды. В действительности председатель Мао Цзэдун собрал вокруг себя гораздо больше отцов-основателей государства. Ценность полотна состоит не в буквальной достоверности, а в напоминании о данном значимом событии и его символической интерпретации художником.

В центре изображен лидер-основатель Мао Цзэдун, но в первом ряду находятся и другие видные деятели Коммунистической партии. Так художник символически показывает, что в управлении партией и государством принимает участие народ. Работа учитывает возможные трансформации в политической системе Китая. В зависимости от линии партии, картина могла изменяться, персонажи могли быть удалены или добавлены.

Приведём пример. В 1954 году, через год после создания полотна, была ликвидирована антипартийная клика Гао Гана, а сам он был исключен из партии и покончил жизнь самоубийством. Музей китайской революции попросил Дун Сивэня внести исправления в картину и удалить изображение Гао Гана.

Или другой пример. После того, как в 1966 году началась Культурная революция, тогдашний Председатель КНР Лю Шаоци был арестован за «буржуазность и правый уклон». Музей китайской революции попросил Дун Сивэня убрать и его с картины. Несмотря на тяжелую болезнь, художник выполнил задание и превратил Лю Шаоци в Дун Биу, одного из основателей Коммунистической партии Китая. В более поздний период

Культурной революции с холста также хотели убрать Линь Боцюя, члена Политбюро с 1945 года, потому что он выступил против бракосочетания Мао Цзэдуна и Цзян Цин. В это время Дун Сивэнь уже скончался, и задание было поручено Цзинь Шаньи в 1972 году. Он не изменял, да и не смог бы изменить картину, но создал ее копию, которая так и не была завершена. Это стало четвертой версией полотна.

После окончания Культурной революции, разгрома «Банды четырех» и реабилитации Лю Шаоци было решено вернуть картине первоначальный вид. Однако оригинальную работу Дун Сивэня было трудно восстановить, к тому же его семья отказалась давать разрешение на переделку. Тогда решили изменить копию и поручили это известному художнику Джин Шаньи, но тот был занят другой работой и рекомендовал двух молодых пекинских мастеров, Янь Чжэндо и Е Улиня. Они восстановили фигуры Лю Шаоци и Гао Гана на копии полотна «Церемония основания страны».

История этой картины отражает десятилетия политических потрясений в КНР и являет собой убедительное доказательство связи художественных и политических реалий. Эта картина запечатлела не только октябрьский день 1949 года, но и те события, которые Китаю еще предстояло пережить.

## **2.5. Историческая живопись периода «Культурной революции»**

### **(1966-1976): Трагический перелом**

Историческая живопись периода Культурной революции занимает особое место в истории китайского искусства, она является квинтэссенцией

искусства эпохи Мао Цзэдуна. Часть нашего исследования посвящена изучению феномена так называемого «красного искусства» и образа Мао Цзэдуна в нём. Исторические картины находятся под влиянием законов искусства и собственного развития художника. Сложные политические требования и социальная среда, общественно-политическая обстановка оказали на искусство этих лет сильное влияние. Объективно говоря, в этот период художники не могут создавать высококлассные произведения, выдающиеся полотна исторического жанра практически отсутствуют, однако, искусство того периода в целом несет на себе печать творческого поиска.

С основанием КНР страна уверенно вступила на путь социалистического строительства. В этот момент Китай столкнулся с другой проблемой: противоречия внутри китайского общества. Остро встал вопрос о необходимости смены курса в политике, экономике и культуре.

Однако изменений в сфере искусства не произошло. Литературно-художественная работа по-прежнему велась в парадигме «классовой борьбы», что закономерно привело к Культурной революции (1966-1976). Формально она была инициирована Председателем Мао Цзэдуном, но, в действительности лидера страны использовала контрреволюционная группа «Банда четырех».

Таким образом, причины Культурной революции крайне сложны, мы попытаемся обобщить их в данной работе. Председатель Мао сформулировал несколько идеологических концепций, одной из которой



было «укрепление революции в сфере идеологии и культуры». Другая мысль Мао Цзэдуна состояла в том, чтобы не допустить ревизионизма в Китае. На это наслонилась политическая борьба в высших эшелонах власти КНР.

Мао Цзэдун не был удовлетворен текущим состоянием искусства и дважды выступал с указаниями об изменениях в культурной жизни страны. В декабре 1963 года он объявил, что в китайской культуре до сих пор сильны позиции феодального и капиталистического искусства. Во втором, в июне 1964 года, он сравнил Союз деятелей искусств КНР с венгерским «кружком Петёфи»<sup>90</sup>.

По его мнению, в искусстве присутствовал заметный феодальный, ревизионистский и капиталистический уклон, который необходимо было исправить силами нового движения в культуре. Этот посыл, верный по своей сути, был использован «Бандой четырех» во главе с женой Мао Цзэдуна – Цзян Цин (1914-1999), которая захватила власть в стране путём заговора.

Начиная с 1960-х годов, политические движения в Китае становились всё более влиятельными, а связь между искусством и политикой всё более тесной. Методы управления творческой работой, художественные объединения, творческие организации при музеях и в армии были обобщены в модель «трех единств», которая широко пропагандировалась

---

<sup>90</sup> Мао Цзэдун. О двух рекомендациях относительно устройства культуры и искусства. Жэньминь жибао, 28.05.1967 г. [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_6f254db80101a0ct.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_6f254db80101a0ct.html)

как шаблон для искусства. Журнал «Мэйшу» (кит. «Искусство») в четвертом номере 1964 г. опубликовал статью «Путь к революции в армейском искусстве», обобщив опыт в шести положениях. Второе из них заключается в использовании метода совмещения трех составляющих – лидера, автора и народных масс: «Объединение наставлений руководства, усилий автора и общества. Руководитель задает общее направление, тему дает общество, а автор объединяет их в единое целое в рамках идеологии Мао Цзэдуна. Иными словами, лидеры дают искусству идеи, творцы – приемы исполнения, а народные массы дают жизнь. Особая ответственность художника состоит в том, чтобы глубоко осознать смысл заданной руководством темы, воплотить её так, чтобы она наилучшим образом соответствовала цели искусства – служению интересам пролетариата».<sup>91</sup>

Вслед за изданием «Директивы 16.05» за подписью Мао Цзэдуна, ознаменовавшей начало Культурной революции, начался самый сложный период в культурной жизни Китая XX столетия. Репрессии против культуры в целом и отдельных ее деятелей нанесли стране огромный урон. С началом Культурной революции «левый» уклон в обществе достиг своего пика, политические темы выходят в живописи на первый план. В этот момент начинает активно внедряться идеология гаодацюань и хунгуанлян. «Гаодацюань» в переводе с китайского «высокий, великий, совершенный», согласно данной концепции, при написании картины следует «показывать

---

<sup>91</sup> см. Чэнь Люйшэн, «Эпоха революции - исследование тематики искусства со времен Яньяня. - Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2009, с. 77

на первом плане самых важных персонажей, выделять среди них героические образы, а из них уже подчеркивать самые главные, чтобы придать полотну возвышенности, величия и совершенства». «Хунгуанлянь» в переводе на русский язык «красный, светлый, яркий», согласно данной идеологической концепции, необходимо в первую очередь изображать образы вождей, героев, рабочих, крестьян и солдат, при этом изображать их необходимо сильными и здоровыми, с алым румянцем на лице. «Свет» означает натуралистичность, прямоту, точность прорисовки, а «яркость» – чистоту, свежесть, красоту, мужество и оптимистический пафос революционной борьбы.<sup>92</sup>

В соответствии с этими концепциями живописцы стали изображать только рекомендованных персонажей – политических лидеров, рабочих, крестьян и солдат. Практически невозможно было создавать полотна, посвященные другим предметам или явлениям. Исходя задач сочетания революционного реализма и элементов романтизма, концепций «трех единств», «гаодацюань» и «хунгуанлянь» в живописи в период Культурной революции происходят те же процессы, как и в других видах искусства. Живопись становится инструментом политической борьбы, в ней практически не осталось «художественного». Эта тенденция привела к жесткому ограничению творческого начала, к катастрофическим потерям художественного качества. Многие художники подвергались преследованиям, были сосланы для трудового перевоспитания в отдаленные

---

<sup>92</sup> <https://baike.baidu.com/item/%E7%BA%A2%E5%85%89%E4%BA%AE/3899441?fr=aladdin>

сельские районы, им было запрещено заниматься живописью. В условиях столь сильной идеологизации и социальных потрясений у художника нет возможности создавать яркие работы, что особенно заметно на примере исторической живописи. Выдающихся исторических работ в этот период создано не было.

За время Культурной революции сильно пострадало высшее художественное образование. Самые известные преподаватели были высланы из городов и лишены возможности работать. То же самое произошло и со студентами: их отправили в деревню на сельскохозяйственные работы. Обучение художников по всей стране фактически прервалось на десять лет. Всё это нанесло большой вред развитию китайского искусства.

Образ, созданный художником, часто становится политическим и культурным символом. В годы Культурной революции живописец был вынужден следовать курсу партии: «Прежде всего сюжет картины должен сочетать в себе реальность жизни и замысел автора, раскрывая конкретную политическую тему, её значимость. Основная задача художника в том, чтобы создать полотно, понятное зрителю без дополнительных объяснений. Из-за этого многие художники бросили все силы на то, чтобы соответствовать идеологии. Сами же картины создавались второпях»<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> см. Чжао Ли, Ю Дин. «Литературный альманах по китайской масляной живописи. - Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002, с. 1116.

Иногда социальная среда способствует появлению шедевров, гениальных творцов даже в самых суровых условиях. Однако в рассматриваемый период художники были обязаны соответствовать сложным и постоянно меняющимся политическим требованиям, которые порою вступали в конфликт с реальной жизнью. Художники сталкивались с большими трудностями при создании исторических картин. Однако многие из них смогли выполнить свои творческие задачи даже в рамках сложной политической ситуации.

В этот период были востребованы только узкие исторические темы, большинство написанных картин были пропагандистскими. Те из них, которые все-таки можно назвать историческими полотнами, посвящены выступлениям председателя Мао в годы революции и войны с Японией. Образ лидера страны разительно отличался от того, который создавали художники 1950-х – начала 1960-х годов. Это уже не тот Мао Цзэдун, близкий народу, образ председателя Мао становится более возвышенным, лицо его покрыто красноватым румянцем, он всегда располагается в центре композиции.

Примером может послужить картина Лю Чуньхуа «Председатель Мао отправляется в Аньюань». В 1921 году Мао Цзэдун организовал забастовки рабочих на заводах Аньюаня. Произведение имеет симметричную композицию: молодой Мао Цзэдун показан в центре с бумажным зонтом в руке, за спиной у него облака и горы. Он в длинных одеяниях, которые развеваются на ветру. Некоторые критики обоснованно указывают на то,

что художник не учитывает очертания тела, совершая грубую техническую ошибку. Есть здесь и искажения сюжета: художник отрицает тот факт, что Мао Цзэдуну помогал Лю Шаоци, намеренно переписывает историю. Отсутствие Лю Шаоци – прямое указание на то, что он объявлен предателем. Работа носила пропагандистский характер, её репродукция была напечатана рекордным тиражом – более 900 млн экземпляров – самым большим в мире. Это полотно - легенда китайской живописи.

Автор, Лю Чуньхуа сказал: «В композиции я специально расположил Председателя Мао в центре картины. Светлый образ Его предстал перед нами как прекрасное восходящее солнце, принося надежду людям. Каждое действие Председателя Мао показывает величие его мысли, и в художественном образе мы должны сделать так, чтобы мельчайшее Его движение имело определенный смысл». <sup>94</sup> В соответствии с этой концепцией каждая деталь произведения имеет символическое значение.

Среди других работ, прославляющих свершения Мао Цзэдуна, можно назвать произведения Тан Сяохэ «Вперед сквозь ветра и волны», Хоу Иминя «Председатель Мао и шахтеры Аньюаня», Гао Хуна и Хэ Кундэ «Лишь в единстве можно прийти к победе», Хэ Кундэ «Совещание в Гутяне», Чэнь Яньнина «Председатель Мао посещает сельские районы Гуандуна», У Юньхуа «Мао Цзэдун осматривает Фушунь», Яна Чжигуана и Оу Яна

---

<sup>94</sup> см. Лю Чуньхуа. Воспетый в песнях Великий Вождь Председатель Мао - наше величайшее счастье // Жэньминь жибао. 07. 07. 1968 г.

<http://sucan.meishujia.cn/index.php?act=app&appid=4100&mid=14703&p=view>

«Слова воодушевления». Все эти картины сформировали цельный образ Великого Мао.

Картина Тан Сяохэ «Вперед сквозь ветра и волны» рассказывает о событиях 1966 года, когда 73-летний Мао Цзэдун плыл по реке Янцзы. На картине Председатель Мао выглядит высоким и статным. Художник изображает его как лидера, который не стареет и способен перенести долгое путешествие по одной из священных рек Китая. Мао показан героем, его приветственный жест символизирует пожелание китайскому народу двигаться вперед. В этом полотне идеология доведена до крайности из-за требований времени. По популярности и широте распространения эта картина в период Культурной революции уступала лишь полотну Лю Чуньхуа.

Необходимо еще раз отметить, что историческая живопись периода Культурной революции была ограничена политическими и идеологическими рамками, что сильно снижало качество живописи. Содержание работ было идеологически выверено, побуждало людей «двигаться вперед к новым свершениям, под руководством Коммунистической партии Китая».

Конечно, в тот период создавались исторические картины и на другие темы. Одна из них – «Война без конца» Тан Сяомина, где изображен Лу Синь (1881-1936), писатель, мыслитель, один из основоположников современной китайской литературы, в последние годы жизни. Грустные глаза, плотно сжатые губы, рука, крепко сжимающая кисть, передают

решительность и яркую индивидуальность революционного писателя, тогда как серый фон создаёт ощущение безнадежности воссоздавая общую атмосферу той эпохи. Этот контраст стал одной из творческих находок эпохи.

На картине Ван Яна «Историю не переписать» изображён старый милиционер из Ташаня, который открыто обличает Линь Бяо после того, как тот предал Родину в 1971 году.

Исследование доступных источников позволяет утверждать, что подобные картины впервые появились на Национальной художественной выставке в 1972 году и создавались в последующие годы. С началом Культурной революции в 1966 году социальные волнения сделали проведение общекитайских художественных выставок невозможным, сохранялись лишь региональные экспозиции и смотры пропагандистской картины. Национальная художественная выставка 1972 года стала первой за долгое время, и на ней вновь появились картины, которые можно назвать историческими полотнами.

## **2.6. Особенности так называемого «Красного искусства»**

Историческая живопись периода Культурной революции как особый продукт эпохи, имела специфические черты, так называемую, «красную» выразительность, которая выгодно отличала ее от всего, что было до и после неё.

Чтобы её продемонстрировать, используем описательный метод иконологии, а именно мысленно поместим его в ту историческую



обстановку, в которой оно и создавалось. Рассматривая его вкуче с формой, образностью и темой, мы ясно видим его подлинный смысл. Подобный метод исследования позволяет объединить автора и зрителя, объективную реальность и субъективное восприятие.

Отправной точкой анализа в иконологии выступает содержание картины, потом изучается историческая обстановка и только после этого делаются выводы о смыслах. Используя этот метод, попробуем отыскать причину формирования особого искусства в этот период.

Во-первых, в современной истории Китая красный – это цвет революции. С началом Культурной революции его символическая роль сильно возросла. Апогеем стала примета времени – «красное море», а именно стены домов и улицы, завешанные красными полотнами с цитатами Мао Цзэдуна и его портретами. Всё вокруг вдруг стало красного цвета, носить на рукаве красную повязку было почетно. Эта тенденция коснулась и исторической живописи, которая тоже должна была стать символически «красной». Пожалуй, наиболее показательным примером будет упомянутая выше картина Тан Сяохэ «Вперед сквозь ветра и волны», где даже кожа у людей имеет красноватый оттенок.

«В 1992 году известный китайский художник Чжань Цзяньцзюнь вспоминал, что однажды иностранный коллега спросил его, почему китайские художники так смело использовали красный цвет при изображении лиц. Г-н Чжань не стал отвечать прямо, лишь сказал: “Мы,

китайцы – неглупый народ, просто на нашу долю выпало больше испытаний, чем прочим”».<sup>95</sup>

Эта фраза отражает суть проблемы, «засилье красного» во времена Культурной революции лежит вне искусства как такового и обусловлено политикой. Конечно, абсолютного запрета на использование оттенков цветов не существовало, но необходимо было правильно подобрать тему работы и обосновать свой выбор. Например, в упоминавшейся выше картине «Война без конца» основным цветом становится серый, он подчеркивает атмосферу безнадежности последних лет Китайской Республики.

Во-вторых, в первые годы Культурной революции ушли из жизни многие выдающиеся художники: 11 мая 1968 года скончался Сяо Чуаньцзю, 29 января 1970 года – Чэнь Баньдин и Ни Идэ, а 28 декабря – Чэнь Яньцяо, 5 сентября 1971 года не стало Пань Тяньшоу, 8 января 1973 года – Дун Сивэня, 23 мая 1973 г – Ван Шиго, 15 сентября 1975 года скончался Фэн Цзыкай, а в ноябре того же года – Ли Ху<sup>96</sup>.

Многие мастера из Центрального института изобразительных искусств были подвергнуты критике и арестованы, новое поколение живописцев лишь формировалось. В полотнах, представленных на Всекитайских художественных выставках 1972 и 1975 годов, уже не было

---

<sup>95</sup> см. Лу Хун. Проблемы развития искусства во времена Культурной Революции // Ишу таньсо, 2005(2), с.30.

<sup>96</sup> см. Лу Пэн. История китайского искусства XX в. - Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2009, с.635.

живости, присущей начальному периоду истории КНР. Известные мастера, изображавшие историю революции, были ограничены рамками политически верных сюжетов, поколение художников уже не могло удовлетворить спрос на искусство, которое порождала постоянно меняющаяся политическая обстановка.

В период Культурной революции были наиболее успешными две картины: «Вперед сквозь ветра и волны» Тан Сяохэ и «Председатель Мао отправляется в Аньюань» Лю Чуньхуа. В момент написания полотен художникам едва исполнилось 30 лет<sup>97</sup>, и они были студентами Центрального института изобразительных искусств.

Другими известными мастерами исторического жанра были У Юньхуа (1944) и Чэнь Яньнин (1945). Их юность пришлась на время тяжелейших общественно-политических потрясений. В своем творчестве они объединяли чувственную восприимчивость и пластичность, сохраняя верность идеалам искусства как средству идейной политики. Во многом поэтому их работы уцелели в водовороте Культурной революции.

Историческая живопись периода Культурной революции обладает собственной индивидуальностью, особым «красным символизмом» форм. В это время не могли появиться по-настоящему выдающиеся произведения исторической живописи. Политика жестко пресекала любые высказывания, которые не соответствовали идеологии, в том числе и художественные.

---

<sup>97</sup> Тан Сяохэ родился в 1941 году, Лю Чуньхуа – в 1944

### **Глава 3. Историческая живопись КНР периода Реформ и открытости (1976-2022)**

По завершении Культурной революции ограничения китайского правительства в искусстве стали ослабевать. В 1978 году Китай объявил о переходе к политике реформ и открытости. Основным вектором общественной мысли стало освобождение умов и поиск истины. Живопись переживала глубинные трансформации, оставляя в прошлом жёсткие идеологические условности и становясь всё более разнообразной.

В 1980-е годы интерес публики к исторической живописи стал угасать. Художники постепенно уходили от грандиозных сюжетов и политических тем и обращались к гуманистическим проблемам и формальным задачам.

В 1990-е годы с быстрым развитием экономики в Китае возник рынок искусства и сформировались частные коллекции. В них сконцентрировалось огромное количество работ китайских художников.

Народ по-прежнему хотел видеть грандиозные полотна, проникнутые идеологией, однако культурное сообщество ощущало влияние рынка и отвечало на его запросы. Вкусы, диктуемые рынком, быстро стали доминировать, поскольку государственные музеи не располагали большими финансовыми возможностями для пополнения фондов. Прежние подходы к работе творческих объединений уходили в прошлое, и создание дорогих и трудоемких исторических полотен почти прекратилось. Вместе с тем индивидуальный выразительный язык художника становился всё более заметным, рождая новые решения, в том числе в историческом жанре.

В начале XXI столетия основными площадками для показа исторической живописи были общенациональные художественные выставки, проводимые Министерством культуры и Китайской ассоциацией художников, а также некоторые тематические показы на местном уровне.

В последние годы государственная политика в области исторической живописи изменилась. Предложено солидное вознаграждение за создание картин этого жанра, что даёт надежду на его дальнейшее развитие.

### **3.1. Возрождение художественных традиций после гонений**

#### **Культурной революции**

В 1976 году произошел ряд важных событий, повлиявших на политику Китая. Этот год стал поворотным в развитии страны и открыл новую главу в истории китайского искусства. 8 января скончался премьер Госсовета КНР Чжоу Эньлай. 5 апреля на площади Тяньаньмэнь разогнали людей, пришедших почтить память покойного. 6 июля скончался маршал Чжу Дэ, один из героев революции. 28 июля произошло разрушительное землетрясение в Таншане. Наконец, 9 сентября произошло самое значительное событие в этом ряду: ушёл из жизни Мао Цзэдун, политический и духовный лидер китайского народа. Сразу после этого, уже 6 октября, «Банда четырех» была арестована, что ознаменовало конец десятилетия Культурной революции.

Китай вступил в новую эру, многие силовые ведомства были реформированы. На политической арене образовались две фракции: одну возглавлял Хуа Гофэн, который был назначен преемником самим Мао

Цзэдуном, другая фракция состояла из старого поколения революционеров во главе с Дэн Сяопином, она выступала за реформы. В итоге страну возглавила «группа реформ». В декабре на третьем пленарном заседании Центрального комитета КПК была восстановлена марксистская идеологическая линия, направленная на «освобождение умов» и поиск истины, провозглашены необходимость построения социализма с китайской спецификой и начало новой эры реформ и открытости миру.

На этой волне историческая живопись на короткое время обратилась к поиску сути искусства, хотя сюжеты о лидерах и героях революции по-прежнему оставались важнейшими темами этого жанра.

Политика «освобождения умов» и реформы лишили лидеров эпохи Культурной революции ореола святости. Их стали изображать как простых людей, обожествление было заменено гуманизмом.

Первые два года со дня окончания Культурной революции стали «переходным периодом». Историческая картина менялась, художники переходили к более гибкому и свободному стилю. Одновременно приходило осознание огромного негативного влияния предыдущего десятилетия, и искусство начинало освобождаться от его оков. Исторической живописи на это потребовалось значительное время, ведь она обладает большой инерцией, и в первые годы сюжеты по-прежнему были связаны с лидерами и героями.

После разгрома «Банды четырех» власть захватил Хуа Гофэн. В стране только что закончились социальные волнения и, чтобы сохранить

стабильность, необходимо было упрочить его позиции. Художники быстро отреагировали на политическую повестку дня, они активно включились в пропаганду, прославляя Хуа Гофэна и других «героев», победивших «Банду четырех»». В целом, это мало отличалось от прославления образа Мао Цзэдуна во времена Культурной революции. Подобный переход не вызывал у художников терзаний, ведь они привыкли к идеологическим условностям. Изображения Хуа Гофэна быстро распространились по всему Китаю. Самые известные из них - репродукции картин «Председатель Хуа в нашем сердце» написанные Хэ Кундэ и Гао Хун, а также «Когда этим заняты вы, мне спокойно» принадлежащие кисти Цзинь Шань и Пэн Бинь.

Последняя описывает, как тяжелобольной Мао Цзэдун сделал Хуа Гофэна своим преемником. 30 апреля 1976 года он отправил ему записку: «Действуйте в соответствии с предыдущим курсом, не торопитесь и не волнуйтесь, когда этим заняты Вы, мне спокойно»<sup>98</sup>. Нет ни одной фотографии, доказывающей существование записки, и художники могли дать волю воображению. Этот сюжет по-разному интерпретировали в живописи по меньшей мере восемь раз.

Есть другие произведения, которые формируют образы Мао Цзэдуна и Хуа Гофэна в искусстве. Картина шанхайских художников Вэй Цзиншаня и Хань Синя «Председатель Мао и Хуа Гофэн» (уничтожена) была запрещена к показу. На ней изображены ослабевшие Мао Цзэдун и Хуа

---

<sup>98</sup> Чжан Цземин, «Элитный рекорд Шанхайского кружка живописи восьмидесятых», Пекинская молодежная газета, 16 июля 2016 г.

Гофэн. Судя по историческим свидетельствам, именно так они и выглядели в преклонном возрасте. Судьба этой картины является подтверждением того, что подобные «неудобные» факты и объективные свидетельства для Китая оставались неприемлемы.

Однако авторы картины не пострадали, и это доказывает, что политические ограничения начинали ослабевать. Если бы работа Вэй Цзиншаня и Хань Синя появилась в эпоху Культурной революции, они, несомненно, были бы арестованы.

Именно в этот период, в 1977 году, был создан шедевр «Захват президентской резиденции» Чэнь Ифэя и Вэй Цзиншаня. Произведение внесло большой вклад в развитие художественного выразительного языка в живопись новой эпохи. Оно стоит в одном ряду с «Церемония основания страны» Дун Сивэня. Появление картины произвело настоящий фурор. Она говорила о событиях 1949 года, когда Народно-освободительная армия Китая оккупировала президентский дворец в Нанкине и подняла над ним красный флаг с пятью звёздами. Величественная, строгая композиция, яркие цвета и тонкое чувство формы придают этой работе монументальный характер. Общественное значение и художественная ценность картины делают её важной вехой в истории современной китайской живописи.

Авторы этого полотна прекрасно умеют работать с эскизом, что характерно для русской школы реалистической живописи. Если сравнить эту картину с шедевром Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ», можно выделить схожие элементы. К примеру, в обоих случаях композиция вписана



в треугольник, она строится вокруг флага и фигуры знаменосца, знамя возвышается над толпой, акцентируя основную мысль. По-видимому, после завершения Культурной революции китайские художники уже имели возможность приобщаться к достижениям западной живописи.

Картина «Захват президентской резиденции» появилась сразу после Культурной революции. Это доказывает, что развитие китайской масляной живописи не останавливалось, оно продолжалось вопреки чрезмерному вниманию идеологии к искусству.

### **3.2. Новая тенденция исторической живописи: период «Живописи шрамов»**

Как уже говорилось выше, в декабре 1978 года третье пленарное заседание Центрального комитета Коммунистической партии Китая одиннадцатого созыва постановило начать проведение политики реформ и открытости, был провозглашен курс на «освобождение умов» в искусстве. Наряду с изменением риторики и направления работы китайского правительства, был скорректирован курс в области литературы и искусства. В октябре 1979 года журнал «Мэйшу» опубликовал статью «Великий поворот в художественном творчестве»<sup>99</sup>, в которой провозглашалось равенство на интеллектуальную свободу и поиск правды в событиях, происходящих в мире.

1979 год стал началом новой эпохи – свободы современной китайской художественной образности. В Китае широко распространилась идея о том,

---

<sup>99</sup> Хэ Жун. Великий поворот в художественном творчестве // Мэйшу, 1979. № 10.- С. 3-5.

что «практика является единственным критерием для проверки правды», которая оказала огромное влияние на развитие китайской живописи, поскольку затрагивала вопросы значения формы в картине, а также проблемы отношения к истории. Начиная с 1979 года во искусствovedческих изданиях стали обсуждаться проблемы развития живописи. Среди лозунгов той эпохи – «Необходимость разнообразия, а не единство стиля», «Стремление к свободе в живописи» и другие<sup>100</sup>.

Одной из причин этого явления стало распространение в Китае западных модернистских форм живописи. Единоличное господство реализма постепенно сходило на нет, но в то же время художники стали тонко чувствовать и умело использовать реалистические приемы, стремясь к более точному отражению реальности. Благодаря этим изменениям, а также смягчению ограничений в литературе и искусстве, историческая живопись получила новый импульс развития, в ней утверждались новые подходы к трактовке исторических событий, а также новый взгляд на художественное качество. Ограничения периода Культурной революции ушли в прошлое.

Помимо председателя Хуа Гофэна, персонажами исторической картины также становятся некоторые отцы-основатели. Это стало поворотным моментом в развитии исторической живописи. Хуа Гофэн планировал что Китай продолжит развиваться по модели, заданной в эпоху

---

<sup>100</sup> У Юнцян. Тенденции искусства и художественная коммуникация в 1980-х годах  
[http://www.sohu.com/a/138008986\\_488269](http://www.sohu.com/a/138008986_488269)

Культурной революции, а Дэн Сяопин и его соратники, подвергшиеся преследованиям в этот период, предлагали радикальные реформы. В этой ситуации многие художники поддержали Дэн Сяопина. Они демонстрировали героические свершения революционеров старшего поколения - Чжоу Эньлая, Пэн Дэхуая, Дэн Сяопина, Чэнь И.

Картина Чжоу Сицуна «Народ и премьер Госсовета» изображает визит премьера Чжоу Эньлая в район бедствия после землетрясения 1966 года в Синтае. На картине Ли Сюши «Сильный ветер» Дэн Сяопин идет вперёд, преодолевая сопротивление ветра. Это картина-символ, рассказывающая, какое сопротивление ему пришлось преодолеть, чтоб провести реформы в Китае. Чжан Цзуин в картине «Созидание стократно сложнее войны» изобразил генерала Чэнь И во время Освободительной войны с Японией. Появление этих героев на полотнах исторического жанра отражало шаткую политическую ситуацию и предвещало перемены.

В этот момент в Китае возникает движение «Живопись шрамов», которое фокусируется на критике Культурной революции, переосмыслении её концепции и результатов. Слова «шрам, увечье» пришли в живопись из литературы. Весной 1979 года Ассоциация китайских писателей провела конкурс, в котором победил роман Лу Синьхуа «Шрам». Он имел большой успех и стал началом нового направления – «литературы шрамов».

В картинах, относящихся к направлению «Живопись шрамов», осмыслялись проблемы Культурной революции, но что ещё важнее, художники уходили от традиционных форм художественного творчества:

«В рамках политики реформ и открытости на китайских художников стали влиять различные новые художественные идеи Запада. С точки зрения выразительности исторические картины больше не ограничивались рамками реализма, особенно, советского соцреализма и искусства Культурной революции. Живопись ушла от героики и начала изображать простых людей»<sup>101</sup>. Этот переход вызвал глубинные изменения в создании китайских живописцев и разрушил повторяющуюся модель политизации искусства, обогатил современный художественный язык. Приведём в пример, картину Гао Сяохуа «Почему?». Она показывает четырех молодых хунвэйбинов в краткий момент отдыха, подчеркивая жестокость и бессмысленность братоубийственной вооруженной борьбы в эпоху Культурной революции.

Лучшей работой этого направления по праву считается полотно Чэнь Цунлина «1968 г. X месяц. X день. Снег». На ней завершился поединок двух юношей, и победитель хватает свою награду – юную студентка. Но девушка смотрит на своего обидчика смело и непреклонно, именно она является центральным персонажем полотна, его героиней. Картина исполнена драматизма, её стиль близок критическому реализму русских передвижников XIX века. Эта картина затронула глубокую рану в сердцах людей, вызвала боль от воспоминаний о лихих временах Культурной революции. Картина получила горячий отклик зрителей. И Ин, профессор

---

<sup>101</sup> <https://baike.baidu.com/item/伤痕美术/5538530>

Центрального института изобразительных искусств, писал: «Это одна из работ, в которой можно уловить влияние русского протестного реализма 1950-60-х годов. Она изображает пик вооруженной борьбы во время Культурной революции. Можно сказать, что эта реалистическая работа положила конец искусству шрамов»<sup>102</sup>. Картина не только показывает сцену вооруженной борьбы, но и передает критическое отношение художника к этому явлению. Тут есть и победители, и проигравшие, и зрители, настоящая трагедия состоит в том, оба участника мерзкой борьбы убеждены, что воплощают собой справедливость.

Интересны также картины «Песнь о верных душах» Ло Чжунли и «Заставляет задуматься» Чжан Хунняня. Художники отходят от традиционных форм реализма, переосмысляя историческую живопись. «Заставляет задуматься» Чжан Хунняня акцентирует внимание зрителя на бедах, вызванных Культурной революцией. Разрозненные сюжеты складываются в непрерывную картину, раздвигая временные и пространственные рамки полотна.

Исторические работы, относящиеся к «Живописи шрамов», демонстрируют критический подход к Культурной революции и ставят ряд вопросов. Зачем она была нужна? Почему китайцы должны были сражаться с оружием в руках? Почему родственники, друзья и коллеги должны были убивать друг друга? Эти полотна напрямую выражают мысли людей.

---

<sup>102</sup> И Ин. От прославления героев до обычного мира // Жэньминь дасюэ, Чжунго жэньминь дасюэ чубаньшэ, 2004, с. 59.

Художники впервые смотрят на историю глазами простого народа, а не с позиции руководства страны. Историческое значение таких работ огромно. Исторические полотна, основанные на объективной трактовке событий, были обнародованы и получили широкий общественный резонанс. Так партия и правительство показали, что, провозгласив политику реформ, готовы соответствовать духу времени и признавать ошибки Культурной революции.

### **3.3. Творчество Гелия Коржева и живопись Нового Китая**

До 1970-х годов в среде китайских художников, работавших в технике масляной живописи, преобладало направление, которое отсылает нас к творчеству В. М. Максимова (1844–1911) и В. К. Мельникова (1914–2006), оказавших огромное влияние на становление и развитие искусства Нового Китая.

Однако с начала 1970-х годов в Китае появилась целая плеяда молодых живописцев, вдохновлявшихся творчеством Гелия Михайловича Коржева (1925–2012). Рассмотрим это межкультурное влияние на примере творчества современных китайских живописцев Гао Сяохуа (род.1955, Нанкин, Китай) и Цзинь Мэй (род. 1969, Аньхой, Китай).

Понятие «сурового стиля» в истории советского искусства возникло во времена хрущевской «оттепели». В отличие от оптимистичного соцреализма более раннего периода, «суровый стиль» ставил задачу правдиво показать тяготы и жизненные невзгоды<sup>103</sup>. В такой живописи

<sup>103</sup> Си Цзинчжи. История искусства СССР и России. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2000. – С.

отсутствовало «возвышенное преувеличение», уступив место «шероховатости» приемов и строгой цветовой гамме, призванные подчеркнуть серьезность и глубину выбранной темы.

Одним из ярких представителей «сурового стиля» был Г. М. Коржев (1925–2012). Советский и российский живописец, Народный художник СССР (1979), выдающийся педагог, который более тридцати лет преподавал в Строгановской академии, возглавляя кафедру монументального искусства. Яркий, узнаваемый пластический язык Г. М. Коржева, смелые ракурсы, кадрирование композиции, тщательно моделированные фигуры, представленные крупным планом, призваны донести до зрителя идею сопротивления несправедливости, переданную через мотив постоянной борьбы. Художник показывает силу и волю обычного человека в разных жизненных ситуациях, от героических и драматических до обыденных и бытовых.

Особо стоит отметить то влияние, которое творческое наследие Г. М. Коржева оказало на мировую художественную культуру второй половины XX столетия. На 31-й Венецианской биеннале 1962 года его работы произвели настоящий фурор. Картина «Художники» моментально приобрела статус современной классики. На волне популярности «левых» идей в Европе в начале 1960-х годов многие видные европейские мастера начали копировать стиль Г. М. Коржева или «строгий социальный реализм», как называл его сам живописец. Работы «Художники», «Следы войны» и

особенно «Поднимающий знамя» (центральное полотно триптиха «Коммунисты») стали источником вдохновения для многих великих европейских мастеров: Ренато Гутузо, Пабло Пикассо, Георга Базелица.

Сегодня творчество мастера не теряет своей актуальности. В мае 2019 года в Венеции состоялось открытие выставки произведений Гелия Коржева «Возвращение в Венецию». По впечатлениям от экспозиции молодой итальянский художник Сальваторе Лигама, работающий в направлении публич-арта, в изображении божества бурной морской стихии Посейдона использовал мотив поднятого красного знамени, мифологизируя прославленный коржевский сюжет.

Ярким представителем «сурового стиля» в китайском искусстве является художник-реалист Гао Сяохуа. В молодые годы он внимательно изучал альбомы произведений советских мастеров, среди которых были и работы Гелия Коржева. В репродукциях хорошо видны особенности работы с формой и цветом и другие приёмы, создающие ощущение тяжеловесности. Подобная живописная манера была очень популярна в Китае в 1970–1980-е годы, так как подрывала основы прежнего идеологизированного искусства. Искренность автора придавала художественным приёмам особую выразительность, а образам – человечность <sup>104</sup>.

Одна из самых известных работ Гао Сяохуа является картина «Почему?», посвященная Культурной революции. В ней нет возвышенного

---

<sup>104</sup> Диалог о трех персоналиях русского искусства: их беседы с Шао Дачжэнем и Си Цзинчжи.  
<https://max.book118.com/html/2017/0821/129361417.shtm>



пафоса, присущего подобным сюжетам в период борьбы с «советским ревизионизмом» (конец 1950-х – 1970-е годы). Мастер акцентирует внимание на жестокости недавнего прошлого и переосмыслении событий той поры.

Гао Сяохуа вдохновлялся работами Гелия Коржева «Художники» и «Поднимающий знамя». Это видно в работе с цветом и передаче движения. Однако китайский мастер не копировал живописные подходы советского художника, а лишь использовал схожие выразительные приемы.

Обоим художникам довелось своими глазами видеть вооруженную борьбу. Гелий Коржев пережил ужасы Второй мировой, тогда как Гао Сяохуа сталкивался с вооруженным насилием и идеологической истерией Культурной революции. Вероятно, многие чувства, которые советский художник вкладывал в свои картины, были понятны и китайскому мастеру. Глубинные истоки их творчества созвучны, отсюда близкий эмоциональный строй работ.

Другим продолжателем живописной традиции Гелия Коржева стала китайская художница Цзинь Мэй. Она окончила МГХПА им. Строганова в 2004 году и сегодня является профессором Китайского университета телекоммуникаций в Пекине. В 2019 году художница создала историческое полотно «В поисках света». Сюжетом для этой работы послужили события 1922 года, когда в Берлине молодой Чжоу Эньлай убеждает Чжу Дэ и Су Бинвэня вступить в Компартию Китая<sup>105</sup>. Картина, выполненная в

---

<sup>105</sup> Чжоу Эньлай (политический деятель Китая, 1898–1976) убеждает Чжу Дэ (военный, политический деятель Китая,

реалистической манере, заимствует отдельные элементы классицизма и романтизма, фокусируя внимание зрителя на образах молодых лидеров будущей революции. Пластическое своеобразие этого полотна напоминает художественные эксперименты советской группы ОСТ 1920-30-х годов, а также живопись Гелия Коржева, что, по-видимому, связано с изучением советской живописи в стенах Строгановской академии.

Хотя сама Цзинь Мэй не была знакома с Коржевым, в ее работах четко прослеживается влияние его индивидуального авторского стиля. В работе «Переезд» Цзинь Мэй изображает кузов старого грузового прицепа с ржавчиной на борту. Он доверху завален скарбом, вокруг него пестрая толпа детей и взрослых, предвкушающих обновление жизни. Цзинь Мэй обращает особое внимание на фактуры, подобно Гелию Коржеву, который с удивительной точностью передавал их в самых разных своих полотнах.

Подводя итоги, отметим, что вклад Гелия Коржева в развитие современного искусства России, стран Запада и Китая был чрезвычайно велик. Тема влияния его творчества на современную китайскую живопись, бесспорно, требует более углубленного и детального изучения.

### **3.4. Новая роль исторической живописи в общественном сознании**

В 1980-е годы в мире китайского искусства, открывшего для себя мастеров Запада, пережившего период «живописи со шрамами», все – и

---

1886–1976) и Су Бинвэня (китайский военачальник, 1892–1975)

художники, и зрители – хотели держаться подальше от политики и тематических картин (особенно исторического жанра). От «Живописи шрамов» художники переходят к «местечковому искусству», отражающему реальную жизнь в ее самых непритязательных, неприглядных и маргинальных формах, где-то вдали от больших городов и культурных центров. Их работы подчеркивали силу духа простого народа, рассказывают о жизни крестьян, их положении, что было высоко оценено обществом.

Масляная живопись была для Китая заимствованным направлением, но развивалась в стране уже более полувека. Из-за войны и политической нестабильности теоретические исследования масляной живописи по таким аспектам, как форма, стиль, техника, почти не велись. С началом политики реформ и открытости искусствоведы стали восполнять эти пробелы.

В период политики Реформ и открытости в Китае началась активная дискуссия о теории живописи, которая затронула не только художественные аспекты, но и вектор развития искусства и культуры Китая с момента основания КНР. В ней приняли участие многие художники и теоретики, она стала главной темой в научных кругах.

Искусство вступило в новый период. Вслед за переосмыслением истории меняется и искусство. «Это переосмысление, с одной стороны, представляло собой возвращение прошлой традиции исторической

живописи, но, что еще более важно, была переосмыслена связь между политикой и искусством»<sup>106</sup>.

В 1979 году известный китайский художник У Гуаньчжун (1919-2010) опубликовал в журнале «Мэйшу» (кит. «Искусство») статью «Красота форм живописи»<sup>107</sup>, где обосновал своё благосклонное отношение к красоте формы. Затем он опубликовал статью «Форма определяет содержание?»<sup>108</sup>, где с философской точки зрения проанализировал связь содержания и формы. Его цель состояла в том, чтобы отделить выражение предмета от образа самого предмета, а также сосредоточиться на выразительном методе при создании образа, критике и переосмыслении постулата «форма определяет содержание». Эта статья нашла отклик в ряде других публикаций: «Письмо к учителю У Гуаньчжуна – обсуждая форму, что определяет содержание»<sup>109</sup> Фэн Сяньи, «Беседа о содержании и форме искусства»<sup>110</sup> Хун Ижэня. Они обсуждали необходимость содержания для определения формы на философском уровне, показывая, что они разделяют взгляды У Гуаньчжуна на художественную онтологию.

---

<sup>106</sup> Обобщая богатый творческий опыт - по материалам расширенного заседания президиума Ассоциации китайских художников// Мэйшу, 1979(12). - с. 7-9

<sup>107</sup> У Гуаньчжун. Красота живописи // Мэйшу. 1979(5). - с. 33-35

<sup>108</sup> У Гуаньчжун. Форма определяет содержания? // Мэйшу, 1981(3). - с.41-43

<sup>109</sup> Фэн Сяньи. Письмо к учителю У Гуаньчжуну - обсуждая "форму, что определяет содержание // Мэйшу, 1981(12). - с. 44-48

<sup>110</sup> Хун Ижэнь. Беседа о содержании и форме искусства // Мэйшу, 1981(6). - с. 4-7.

Эта дискуссия длилась несколько лет, за это время также были опубликованы работы: «Формальная красота и диалектические законы»<sup>111</sup>, «Красота форм искусства и ее законы»<sup>112</sup>, «Исследование формальных смыслов»<sup>113</sup>, но четкий и однозначный ответ так и не был получен.

Между тем участники подошли к вопросу о том, что является главным в искусстве – эстетика или образовательный посыл. Это обсуждение определяет подходы к созданию исторической картины и пути её развития. Известный искусствовед Пэн Дэ сформулировал вывод участников дискуссии: «эстетическая функция является единственной функцией искусства»<sup>114</sup>.

В 1980 году профессор Ху Дэчжи из Пекинской киноакадемии написал статью, в которой утверждал: «нельзя пренебрегать никаким путем, который приближает нас к истине»<sup>115</sup>. Он считал, что «реализм – не единственный способ изобразить мир», но «реалистический дух» следует рассматривать как вечный критерий. Позднее искусствовед Ли Сяньтин опубликовал статью под названием «Реализм – не единственный путь»<sup>116</sup>, её тезисы противоречат мнению Ху Дэчжи о том, что реализм является

---

<sup>111</sup> Чи Кэ, Формальная красота и диалектика, // Мэйшу, 1981(1). -с.23-25

<sup>112</sup> Е. Лан. «Красота форм искусства - ее законы» // Вэньи яньцзю, 1982(6). - с. 74-76.

<sup>113</sup> Чжан Цзяньцзюнь. Исследование формальных смысла // Мэйшу яньцзю, 1980 (4). - с. 12-15.

<sup>114</sup> Пэн Дэ. Эстетическая функция - единственная функция искусства// Мэйшу,1982(5).-с. 15-18.

<sup>115</sup> Ху Дэчжи. Любой путь к истине не следует игнорировать // Мэйшу, 1980, (7). - с. 40-43.

<sup>116</sup> Ли Сяньтин. Реализм - не единственный путь // Мэйшу, 1981(2). - с. 46-47.

наиболее правильным направлением в искусстве. Эта полемика стала важным вкладом в обсуждение роли реализма и соцреализма в этот период.

Названные статьи подготовили дискуссию о концепции реализма, которая включала актуальную проблему: китайские художники оказались перед лицом большого объема западного современного искусства, которое вдруг стало доступно для созерцания, изучения, осмысления. Как мы должны судить о ценности того или иного направления? Каковы правила такого суждения? Действительно ли первоначальные реалистические «законы» всё еще действуют перед лицом новых «не реалистических»? Китайские художники должны были сделать выбор. Вопрос был лишь в том, каким он будет.

Теоретики все больше спорили о «реализме», внедрении западных художественных идей, в том числе из модернистского искусства. Влияние на китайское искусство идей и концепций модернизма было колоссальным и сформировало тенденцию подражательства. Конечно, это было также связано с теоретиками китайского искусства и специализированными журналами по искусству. В 1980-х годах китайские специализированные издания начинают знакомить читателей с западным искусством<sup>117</sup>. В них публиковались различные формы западного классического и современного искусства. «С 1977 по 1985 год в Китае прошло не менее 26

---

<sup>117</sup> В их числе были пекинский «Мэйшу» (кит. «Искусство»), «Исследования искусства» (кит. «Мэйшу яньцзю»), «Искусство мира» (кит. «Шицзе мэйшу»), нанкинский «Вестник живописи Цзянсу» (кит. «Цзянсу хуакань»), чжэцзянское «Новое искусство» (кит. «Синь ишу») и др.

крупномасштабных выставок западного искусства, большинство из которых были связаны с модернизмом»<sup>118</sup>.

В сентябре 1979 года была торжественно открыта «Художественная выставка Стар-арт», а после выставки основана одноименная школа живописи, которая пропагандировала «искусство, стремящееся к свободе и самовыражению, модернизм и творческие эксперименты». Они сыграли важную роль, знаменуя собой начало китайского модернистского искусства.

В соответствии с политикой реформ и открытости Китая, под знаком теории «освобождения умов и поиска истины в фактах» художникам разрешается объединяться, обсуждать и пытаться создавать произведения модернистского искусства. Гао Минлу так писал об этом процессе: «В период с 1982 по 1986 год существовало 79 различных групп молодых художников со всей страны, в которых состояли 2250 человек»<sup>119</sup>. Между 1983 и 1984 годами был короткий период противодействия «духовному загрязнению и буржуазной либерализации». Однако к 1985 году китайское правительство оставило эту идею, активизировав культурный обмен между Китаем и Западом.

Таким образом, создание объединений художников и распространение модернизма, а также свободная государственная политика

---

<sup>118</sup> Кун Синьяо. Эстетика китайской живописи XX века, Цзинань: Шаньдун мэйшу чубаньшэ, 2000, - с. 402.

<sup>119</sup> Гао Минлу. История современного китайского искусства: 1985-1986. - Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1991, с. 612

породили заметное движение, способствовавшее трансформации китайского искусства, – «Новая волна 1985», которое было создано благодаря молодым китайским художникам. Более глубокая причина появления этого течения заключается в том, что некоторые мастера старшего возраста, как и молодые художники были недовольны художественной системой советского соцреализма и отдельными ценностями традиционной культуры, устали от традиционного академического искусства. Они надеялись найти свежую кровь в западном современном искусстве и поднять новую волну развития искусства в Китае.

С самого начала художественного движения «Новая волна 1985» молодое поколение художников бунтовало против китайского традиционного искусства и, особенно против реализма. Они активно изучали искусство Запада. Это явление отражало стремление китайских художников к «новому искусству», способному изменить облик китайской живописи. В рамках «Новой волны 1985» были созданы многие значительные произведения и выдвинуты теоретические положения, но большинство из них было лишь пустым подражанием Западу.

В 1985-1987 годах западные философские концепции продолжали оказывать сильное влияние на Китай, включая теорию Бергсона, экзистенциализм, нигилизм Ницше, фрейдистскую силу воли. Западный сциентизм изменил мировоззрение молодых живописцев, а ведь в то же самое время правительство пропагандировало философию даосизма и чань-буддизма, присущую традиционной китайской культуре. «Почти все



молодые художники считают, что у каждого есть свой метафизический способ существования, постоянный характер, и потому они обращают свои взгляды на “одинокость человека в мире”»<sup>120</sup>.

С 1985 по 1989 год художники проводили самые разные творческие эксперименты в стилистике модернизма, но тревожный дух этого искусства приводил к тому, что китайские мастера воспринимали его лишь поверхностно. В итоге достичь поставленных целей им не удалось.

В этот период реалистическая живопись исторического жанра переживала упадок, самый серьезный со времён основания КНР. Правительство не проводило кампаний по созданию исторической картины, как раньше. Отдельные полотна тоже выставляли редко; на крупных выставках 1980-х годов количество исторических картин и их привлекательность для зрителей существенно снизились.

Модернистов тоже активно критиковали, и некоторые художники начали новые творческие поиски. В 1984 году, на 6-й Национальной художественной выставке, «большинство выставленных работ было связано с конкретными событиями - с победой женской сборной на чемпионате по волейболу в Лос-Анджелесе, улучшением жизни крестьян, ростом производства. Тема повседневной жизни стала основной, и было

---

<sup>120</sup> Цзоу Юэцинь, «История нового китайского искусства: 1949-2000», Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002, с. 203.

представлено лишь несколько работ исторического жанра, а некоторые из них были исключены прямо перед выставкой»<sup>121</sup>.

В 1985-1990 количество исторических живописцев неуклонно снижалось. Не было создано ни одной выдающейся картины исторического жанра. Однако, те полотна, что были написаны, имели новый стиль, который открывал иной путь развития, предвосхищая появление исторической картины, ломающей традицию как по сюжету, так и по технике исполнения.

Знаменитый китайский художник Ян Фэйюнь назвал 1980-е годы «периодом основания, периодом установления ценностей и периодом выбора направления развития в области искусства»<sup>122</sup>. Это было время многих «начинаний». Изучение традиционной живописи казалось чем-то устаревшим. Искусство модернизма, наоборот, стало мейнстримом. Реализм и историческая живопись были оставлены без внимания. Отметим, однако, что некоторые художники отстаивали свои убеждения и продолжали писать исторические картины, отвечавшие эстетическим ценностям своего времени.

В картине «Цюй Цюбай» художник Джин Шаньги рассказывает об аресте Гомиьданом в 1935 году одного из первых лидеров Коммунистической партии Китая Цюй Цюбая. В картине нет «красных» символов, отсылающих нас к теме революции, персонажи не превращаются

---

<sup>121</sup> Лю Силинь. От естественной информации к художественной информации // Мэйшу, 1985(1). - с.11.

<sup>122</sup> Шао ДаЧжэнь. Ценность искусства масляной живописи Ян Фэйюня // Чжунго ишу, 2015(4), - с. 12-13

в «великих героев». Серая гамма подчеркивает стойкость интеллектуала и революционера, его спокойствие.

Ху Юйлин в картине «Ян Цзиньюй» использует приемы грубой экспрессии, холодные тона, грязный снег и цветные блоки, похожие на лезвия. Трагический и торжественный финал антияпонского героя Ян Цзиньюй заставляет зрителей грустить и злиться, а экспрессивные образы героев были высоко оценены зрителями. Картина принята благосклонно, автору вручили бронзовую медаль 6-й Китайской национальной выставки.

«Несправедливость» Вана Чэньи рассказывает о войне с Японией: Гоминьдан не принял во внимание национальный кризис и атаковал антияпонские силы, возглавляемые Коммунистической партией, силами пяти армий, что вызвало в народе ощущение злобы и бессилия.

Картина Лю Юна «Переговоры в Чунцине» впервые в истории новой исторической живописи показала вместе лидеров КПК и Гоминьдана. В центр картины помещён злодей Чан Кайши. Картина стала «символом всесторонних реформ и открытости Китая».

Наиболее заметным явлением в китайском искусстве этого периода стала картина «Я осторожно постучал в дверь» Юй Сяофу. На 6-й Китайской национальной художественной выставке 1984 года она была исключена из программы, что вызвало серьезные споры. Основой картины стала «перекрестная композиция», на ней изображены четыре художника, живших в конце династии Цин в Шанхае: Жэнь Бонянь (1840-1895), Пу Цзоин (1832-1911), Сюй Гу (1823-1896) и У Чаншо (1844-1927). Персонажи

на холсте пьют чай и ведут беседу и вдруг слышат стук в дверь. Мастера традиционной живописи смотрят на новое поколение китайских художников, которые «стучатся в дверь». Старейшины словно бы спрашивают: «Что вы думаете о традиционной живописи и современном искусстве»? В этой работе используется лишь художественный язык масляной живописи, исторический рассказ заменяется личным рассказом, а историческая правда – личной правдой. Возможно, это полотно также ознаменовало начало художественно-концептуальной реформы в китайском художественном сообществе (полгода спустя началось движение «Новая волна 1985»).

Период с 1985 до 1989 года является самым насыщенным в развитии китайского модернистского искусства. Картин на исторические темы в это время создавалось очень мало, но полотно «Красные звезды сияют над Китаем», созданное Шэн Цзявэем в 1987 году, хорошо знакома китайскому зрителю. Картина представляет лидеров Коммунистической партии Китая Мао Цзэдуна, Чжоу Эньлая, Лю Шаоци. Рядом с ними показаны безымянные мученики и молодые воины. Произведение выражает осознание живописцем неизбежности выбора Китаем революционного пути под руководством Коммунистической партии. Лидер и рядовые солдаты находятся в одном строю, что является истинным отражением исторического взгляда художника.

Институт изобразительных искусств имени Лу Синя создаёт первое панорамное историческое полотно в Китае – «Взятие Цзиньчжоу». Длина

картины составляет 122,24 метра, а высота – 16,1 метра. Общая площадь – 1968 кв. м., вес – 4 тонны. На холсте изображено решающее сражение в битве при Ляошэне в октябре 1948 года и преодоление ожесточенного сопротивления в Цзиньчжоу. Живописцы, работавшие над картиной, использовали уникальные художественные средства. Они также игнорируют временные и пространственные ограничения, показывая одновременно и бойцов, поддерживающих линию фронта, и битву, блокирующую Ташань.

Основные характеристики исторических полотен этого периода могут быть сформулированы следующим образом. Во-первых, картины повествуют не только о великих жертвах и усилиях Коммунистической партии Китая в периоды Китайской Республики и КНР, но также о страданиях, пережитых китайским народом. Произошёл переход от грандиозных сюжетов, революционно-исторических тем к изображению простых людей.

Во-вторых, концепция творчества больше не ограничивалась выражением определенной темы, субъективное видение художником духа времени стало не менее важным.

В-третьих, выразительность языка заметно изменилась по сравнению с периодом «золотых семнадцати лет» живописи раннего периода КНР. Хотя он все так же отталкивается от живописи реализма, работы этого периода находились под сильным влиянием западных модернистских методов творчества. В них перекрестная композиция доминирует, а

элементы текстуры, разделения и композиции изображения используются рационально.

Произведения 1980-х годов являются своего рода богатым и сложным «культурным феноменом» реальности, трансцендентности и возвращения к истокам, разоблачения и конструирования, грусти о жестоком прошлом и поиска эстетики. «Единого языка живописи» больше не существует. В работах появляется собственный уникальный художественный стиль, а картины показывают настоящие эмоции, серьезные мысли и пробуждают в зрителе человечность. Хотя в форме выражения произошли некоторые изменения, тяга художника к историческим картинам существовало всегда.

### **3.5. Обновление китайской исторической живописи: традиции и современность**

В 1990-е годы в Китае было переосмыслено соотношение между художественной темой и социальным фоном произведения, а также изменился взгляд автора на социальную и жизненный опыт. В живописи завершился этап подражания западному современному искусству. Теперь изображаемое видится с позиций повседневной жизни, а техника изображения становится более разнообразной. В соответствии с политикой «плюрализма стилей», предложенной правительством, художники начали осмыслять некие общие темы через язык индивидуального свободного выражения.

Однако под «основным направлением в искусстве» пока ещё понимается социалистическое строительство, революционная история китайского народа. Произведения на эту тему по-прежнему появляются на художественных выставках, организованных государством.

В рамках концепции «разнообразия» художники продолжают создавать исторические живописные полотна, но теперь уже на новые темы. Эти работы передают новый взгляд на человеческие ценности, точка зрения наблюдателя становится ближе к собственному видению художника в реальной жизни.

Таким образом, в рамках курса на «разнообразии» меняются повествовательные, сюжетные и тематические паттерны традиционных исторических произведений. Как сказал известный китайский художник Фан Лицзюнь: «Великая трансформация современного искусства заключается в том, что оно тесно связано с условиями жизни людей сегодня или является своего рода размышлением и дискуссией. Эта трансформация не встречается в традиционном китайском искусстве. Таким образом, величайшая ценность современного искусства заключается в том, что люди сталкиваются с реальностью и обсуждают эту реальность»<sup>123</sup>.

По окончании искусства «Новой волны 1985» и интеграции западной культуры в искусство Китая, с непрерывным развитием и изменениями китайского общества, в связи с удовлетворенностью людей материальной

---

<sup>123</sup> Лю Шаоюнь. О характеристиках художественных моделей нового поколения // Ишу бэдя. 2007(6), -с.228.

жизнью, у них появляются новые запросы, новые понятия и новые взгляды на духовную жизнь. В частности, «Выставка современного искусства», проходившая в 1989 году в Китайском национальном художественном музее (Пекин), может рассматриваться как последний взлет нового художественного движения. Контраст между разными стилями живописи, инсталляционным искусством и перформанс-искусством, рациональным и иррациональным проявился на этой выставке под названием «Обзор искусства новой волны», которая демонстрирует решимость искусства новой волны реформировать китайское искусство. Хотя это художественное движение не реализовало весь потенциал реформирования китайского искусства, оно накопило ценный опыт открытости и разнообразия, расширяя кругозор художников.

Поскольку западное направление философии оказало большое влияние на полотна, отражающие господствующую идеологию, включая исторические темы, художественные круги Китая начали выступать против буржуазной либерализации в начале 1990-х годов. Это явление впервые возникло в связи с критикой «Новой волны».

В июне 1990 года известный живописец Ян Чэньинь опубликовал статью «Новые тенденции в изобразительном искусстве»<sup>124</sup>, где выступил с критикой нового искусства. В ответ художник Ду Цзянь написал другую статью «Краткое введение в искусство «новых тенденций»<sup>125</sup>, где

---

<sup>124</sup> Ян Чэньинь. Новые тенденции в изобразительном искусстве // Вэньи газета, 02.06. 1990 г.

<sup>125</sup> Ду Цзянь. Контур искусства «новых тенденций» // Вэньи газета, 29.12 1990 г.



содержалась критика взглядов Ян Чэнъяня. Вскоре к полемике подключился искусствовед Цай Жохун, опубликовавший заметку «Расхождение позиций: мнения о двух статьях Ян Чэнъяня и Ду Цзяня»<sup>126</sup>, где выразил собственное мнение, а также объявил о несогласии с «буржуазной либерализацией». В этот период противодействие западным идеям опиралось на основной курс, поддерживаемый правительством, и теоретики активно обсуждали роль и необходимость пропаганды в искусстве.

В 1980-х годах в контексте идеологического освобождения и реформ, вхождения в новую эру, политика китайского правительства в области искусства была либеральной. Предполагалось, что она должна осуществляться в условиях поддержания социальной стабильности и солидарности, поэтому, когда развитие «Новой волны 1985» вышло за рамки первоначальной концепции, а «реформы и открытость» привели к стабильному росту экономических показателей, правительство постепенно переключило внимание на работу в области построения «духовной культуры».

«В 1991 году Министерство культуры выдвинуло идею «основного курса при поддержании развития разнообразия». Через три года председатель КНР Цзян Цзэминь подробно изложил эту идеологическую концепцию; в 1996 году в ходе шестой пленарной сессии ЦК КПК 14-го

---

<sup>126</sup> Цай Жохун. Расхождение позиций - мнения о двух статьях Ян Ченяня и Ду Цзяня // Мэйшу, 1991(9). - С. 41-44.

созыва официально был провозглашен «призыв к продвижению основной линии и поощрению разнообразия, что должно было стать доминирующей политикой в области искусства»<sup>127</sup>.

Что касается теоретических масштабов «основной линии» и «разнообразия», то правительство также установило рамки: «Основная линия заключается в демонстрации славной истории революционной борьбы народа, идеологического содержания социализма, патриотизма и других аспектов социалистической духовной культуры, в произведениях искусства высокого художественного уровня; диверсификация относится к тем работам, которые отвечают потребностям построения социалистической духовной цивилизации. Художественные произведения должны удовлетворять различные эстетические потребности людей и обладать высоким качеством»<sup>128</sup>. «Основная линия» наследует творческие идеи советской живописи, воплощенные в Китае в 1950-х и 1960-х годах, «разнообразию» же принимает и приспособливает другие формы работ, существующие в этот период, многие картины согласуются с этой творческой установкой, но с некоторыми новыми особенностями.

Другими словами, эту художественную политику можно разделить на искусство «внутри системы» и «вне системы», где «основная линия» находится «внутри системы», а плюрализм – «вне системы». «Основная

---

<sup>127</sup> источник <https://wenku.baidu.com/view/1688e377e009581b6ad9eb68.html>.

<sup>128</sup> Ли Ци, «Принципы основной линии // Мэйшу, 1991(4), с. 11

линия» больше не является обязательной политикой для всей страны, когда не могли появляться другие формы. Масляная живопись на исторические темы «в системе», как правило, демонстрирует персонажей революции, но существуют произведения «вне системы», когда сам художник формирует область своего творчества. Искусство «основной линии», которое представляет господствующую идеологию, является основным средством китайского правительства и Коммунистической партии, направленным на то, чтобы восстановить китайскую духовную культуру.

Однако с быстрым развитием рыночной экономики Китая в 1990-х годах «роль «основной линии» политической идеологии уменьшилась, а судьба людей стала определяться в основном экономическими факторами. Деньги и экономика стали мифами, к которым стремятся люди»<sup>129</sup>. Рынок искусства стал очень активен, частные коллекции постепенно стали основным способом коллекционирования живописи и основным местом продаж работ художников. Историческая живопись требует много времени для создания, эта особенность не соответствует тенденции быстро ускоряющейся эпохи, а в сочетании с другими ее ограничениями, вынуждает многих художников отказаться от нее. Влияние господствующей идеологии постепенно уменьшалось, а рыночной экономики возрастало. Без преувеличения можно сказать, что рынок доминирует над художественным творчеством: музеям, общественным учреждениям культуры, таким как

---

<sup>129</sup> Ван Юэчуань. Глубинная проблема трансформации дискурса в Китае в 1990-е годы // Вэньсюэ пинлунь, 1999 (03), с. 78

художественные галереи, не хватает средств для пополнения фондов, а творческие кампании, организуемые правительством и ассоциациями художников, проводятся редко, поэтому в 1990-х годах историческая живопись Китая по-прежнему находится в упадке.

В 1990-е годы существовало два типа произведений исторической живописи. Первый – полотна, создаваемые художественными организациями при поддержке правительства специально для юбилейных выставок. В 1990-е годы их проводилось относительно немного. «8-я национальная художественная выставка» состоялась в 1994 году и была приурочена к сорок пятой годовщине основания Китайской Народной Республики. «9-я национальная художественная выставка», 1999 года, - к пятидесятой годовщине основания КНР.

Второй тип исторических картин - это работы, созданные авторами по собственному желанию, то есть представляющие свободное, неангажированное творчество. Выбор сюжетов и художественных приемов стал значительно разнообразнее, хотя большинство холстов выполнено в стилистике реализма.

Масштабы создания исторической живописи в 1990-е годы несопоставимы по масштабу и качеству с тем, что было написано в ранние годы существования КНР, однако, благодаря государственной поддержке в сфере исторической живописи по-прежнему наблюдается прогресс.

Назовём основные исторические полотна этого периода. На картине «Совещание в Цзуньи» Шэнь Яои представлено заседание

Коммунистической партии Китая 1935 года, созванное для обсуждения проблем революции. Здесь изображены главные лидеры Коммунистической партии. Картина «Выработка стратегии отправки войск» Гао Цюаня изображает тот момент, когда лидеры китайского государства обсуждают помощь Северной Корее после начала Корейской войны. Работа Ли Жу «Гонконгский концессионный суд» написана в честь возвращения Гонконга Китаю в 1997 году. Она рассказывает о несправедливом отношении к китайцам в суде в период оккупации Гонконга Британией. На картине «Нанкинская резня 1937 г.» Сюй Баочжуна и Гао Гофана изображено истребление китайцев во время японской военной оккупации Нанкина в 1937 году. Работа «Зимний снег» Чэнь Цзяня показывает Хуайхайскую битву в период Освободительной войны (1946-1949), на ней изображены пять известных китайских военачальников: Лю Бочэн (1892-1986 гг.), Чэнь И (1901-1972 гг.), Дэн Сяопин (1904-1997 гг.), Су Юй (1907-1984 гг.), Тан Чжэньлинь (1902-1983 гг.), внесшие большой вклад в создание Нового Китая. Художник создал прекрасные бразы отцов-основателей государства и завоевал бронзовую медаль 9-й национальной художественной выставки.

Эти произведения воплощают в себе резолюцию Коммунистической партии Китая об укреплении строительства социалистической духовной культуры: «Необходимо стремиться к созданию прекрасных произведений литературы и искусства, обладающих единой идеей и мастерством, которые будут привлекать и захватывать народ»<sup>130</sup>. Можно с уверенностью сказать,

---

<sup>130</sup> источник: <https://baike.baidu.com/item/中国共产党第十四届中央委员会第六次全体会议>

что эти произведения полностью отвечают требованиям воплощения «главной темы».

Второй вид произведений – это работы, созданные в соответствии с личными пожеланиями художников, которые на самом деле находятся под влиянием политики «диверсификации», пропагандируемой правительством, и политики реформ и открытости. Изменение идеологии заставило художников перенять множество современных идей и живописных приёмов, у них сформировалось новое понимание искусства, что способствовало переходу от традиционной строгой живописной системы к более гибким, свободным принципам. Эти картины имеют различные духовные коннотации и непосредственно соприкасаются с личным духовным миром и жизненным пространством авторов. Мы видим в них переосмысление окружающего мира. Художники сами выбирают сюжет и средства выразительности, создают атмосферу и расставляют акценты, исходя из собственного отношения, концепций и ценностей, что наполняет их произведения индивидуальностью и личностным опытом.

Рассмотрим основные работы этой группы. Выпускная картина Ян Шэньцзюня «Лица, оставшиеся в истории, – триста тысяч погибших в Нанкине соотечественников» разоблачает преступления, совершенные японскими солдатами против китайского народа. Автор использовал технику трансцендентального пространства и времени. Реальные

изображения интегрированы в картину: они располагаются на заднем плане, создавая визуальный эффект времени и пространства.

Основной темой произведения Чжоу Сянлия (1955) «12 ноября 1969 г. – Кайфын» является смерть председателя Китая Лю Шаоци в период Культурной революции. Несмотря на серьёзность сюжета, в композиции и выразительных приёмах видна гибкость и свобода. Художнику удалось точно передать атмосферу, оказывающую сильное эмоциональное воздействие на зрителя.

Также заслуживает внимания живописец Ван Кэвэй (1950). До 1990-х годов он рисовал комиксы на военные темы, в 1988 - 1991 годах путешествовал по США и странам Европы, а вернувшись в Китай создал серию исторических картин на сюжет из эпохи династий Хань и Тан Древнего Китая, куда вошли полотна «Чжаоцзюнь покидает пределы Родины», «Летняя ночь», «Павшие герои», «Песнь о военной колеснице». Ван Кэвэй с детских лет интересовался историей Древнего Китая. Его картины переносят зрителя на поле древних сражений. Есть и другие сюжеты, позволяющие зрителям ощутить очарование женщин давно ушедшей эпохи. Благодаря своему удивительному воображению и мастерству, Ван Кэвэй смог улучшить художественные приемы китайской исторической живописи, вывести её на новый уровень.

На основе анализа исторической живописи 1990-х годов можно сделать вывод, что с точки зрения «основной темы» картины в основном отражают революцию или важные исторические события разных эпох. В

разнообразном творчестве форма, техника и содержание достигли значительного прогресса, особенно в технике выражения. В сравнении с историческим жанром предшествующего десятилетия, картины художников 1990-х годов более оригинальны. Некоторые мастера вводят в них новые материалы, к примеру, фотографии, но такие примеры встречаются редко. В целом, несмотря на изменение художественной политики государства, публика и большинство художников не проявляли интереса к историческому жанру. В 1990-е годы их интересовали только экономика и новизна, поэтому историческая картина остается на периферии китайского искусства.

### **3.6. Историческая живопись в контексте развития китайского общества: «Пробуждение общественной морали»**

В XXI веке быстрый рост экономики Китая привел к значительным социальным изменениям. Стремительное развитие современного искусства разнообразило облик китайской живописи, однако, это также привело ко многим явлениям, нарушающим законы творчества. Современному искусству стало сложно отражать различные проблемы и явления в меняющемся китайском обществе. В этих условиях возвращение реализма в качестве основного художественного направления стало неизбежным.

В 2005 и 2012 годах правительство инициировало «Национальный проект создания исторических произведений искусства важных тем – Коммунистическая партия Китая и великое возрождение китайской нации» и «Проект создания произведений искусства китайской цивилизации и



истории». На их реализацию ушло в общей сложности десять лет, поэтому после вступления в XXI век в Китае появилось множество произведений реалистической живописи исторического жанра.

После проведения политики реформ и открытости в 1980-х годах Китай начал впитывать западные идеи современного искусства, реализм как художественная система стал исключаться из рамок мейнстрима творческих кругов Китая. Эта ситуация продлилась до середины 90-х гг., когда китайское правительство начало проводить политику «сосуществования основной темы и диверсификации». Под «основной темой» здесь понимается это официальная линия правительства и партии организации. Диверсификация подразумевает личный творческий путь художника. Реализм в искусстве, как наиболее подходящее средство пропаганды, стал проявлять признаки оживления, но эти признаки отражались только в реалистических литературных произведениях. Например, роман «Утопическая поэма» Ши Тэшэна и «Факты и вымысел» Ван Аньи, «Разговор во сне ночных путешественников» и «Словарь Мацяо» Хань Шаогуна и т.д. Указанные литературные произведения отражают рациональное критическое сознание и настойчивое стремление к истине жизни, а также усилия по поиску и выявлению смысла жизни и развития человека, что делает возможным возрождение реалистической литературы в период социально-культурных преобразований.

В области искусства в январе 1995 г. в Пекине был проведен художественный семинар на тему «Восточное искусство XXI в.», где

известный художник Цзинь Шанъи выступил с лекцией на тему «Реализм и основное направление китайской масляной живописи»<sup>131</sup>. В данной статье раскрываются значение и ценность существования реализма в китайских художественных кругах, а также способы развития реалистического искусства в будущем.

Во втором номере 2000 г. ведущего периодического издания художественной тематики «Мэйшу» был опубликован «Обзор нового века: резолюция Национальной конференции по теории изобразительных искусств», где в очередной раз с момента образования КНР официально была подтверждена лидирующая позиция реализма в развитии китайского изобразительного искусства. В 2005 г. в журнале «Мэйшу» вышел материал «Научный семинар по реализму», где с теоретической точки зрения вновь обсуждалось значение реализма в искусстве<sup>132</sup>.

Что же касается возвращения реализма, за которое выступает мир искусства, то мы понимаем его не просто как возврат к традиционному реализму со времен основания Китайской Народной Республики, но как реконструкцию духа реализма в современную эпоху. «Реализм – это сочетание духа поиска истины, духа поиска доказательств, духа критики, духа гуманизма, духа бесстрашия и духа независимости. Развитие этого духа и есть величайшая ценность реализма в наше время»<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> Цзинь Шанъи. Реализм и основное направление китайской масляной живописи // Мэйшу. 1995 (4), - с. 12.

<sup>132</sup> Бэй Лунь, Жэнь И. Возрождение великого реализма // Мэйшу, 2005 год (03), - с. 16-27.

<sup>133</sup> Чжан Шу. Современность: жизненная сила реализма// Газета Нанкинского педагогического

Многие ставят под вопрос возможность возвращения реализма. Эти сомнения основаны на том, что на Западе от него отказались, искусство там развивается сейчас в форме постмодернистского искусства, отличительными особенностями которого являются символы, абстракции, образы, действия и концепции. Многие современные китайские художники также концентрируются на современных жанровых формах творчества, считая, что только таким образом можно добиться процветания и развития китайского искусства. Однако эти художники пренебрегают тем фактом, что западное современное искусство – это художественный феномен, созданный в условиях высокоразвитого индустриального общества, в то время как в Китае в 1980-е и 1990-е гг. масштабная индустриализация только начиналась. Даже в XXI в. эстетический уровень китайского народа далек от авангардных эстетических потребностей Запада.

Многие китайские художники, родившиеся в 1960-х и 1970-х гг., создавали модернистские произведения искусства, однако, эти авторы в силу возраста не имели возможности полностью окунуться в китайскую традиционную культуру. После внедрения политики реформ и открытости в 1980-х и 1990-х гг. они оказались под влиянием западных идей современного искусства, став его слепыми поклонниками и отдалившись от китайской культуры. При работе с масляной живописью мастера использовали подходящие им западные стили, а также пренебрегали балансом

культурного развития. Многие работы стали картинами, лишенными исторического и культурного содержания, вследствие чего масляная живопись потеряла свою ведущую идею. Такие работы в большей степени выражают личный опыт художников и не имеют взаимодействия и резонанса с реальной жизнью, поэтому большинство китайских зрителей не способны понять такие произведения искусства. Художникам не хватает понимания ведущей культурной идеологии, чувства долга и ответственности, в их работах отсутствует правильное восприятие ценностей китайского общества.

Правильные «ценности общества» – это «духовное цивилизационное строительство», необходимое в период быстрого экономического развития Китая, поэтому Коммунистическая партия и правительство страны предложили общее развитие «основной темы в искусстве» и «диверсификации». Очевидно, что западный модернизм или постмодернизм как направления не подходят для развития «основной темы искусства Китая», это закладывает возможность для возвращения реализма как ведущего направления китайского искусства.

Эстетическим требованиям китайского правительства и народа отвечают картины, выполненные в стиле реализма с современными и национальными особенностями. При создании современной реалистической живописи необходимо уделять больше внимания обществу, культуре и образу жизни людей, основываться на традиционном реализме и в соответствии со своими собственными чувствами осуществлять

практическое исследование современного культурного духа Китая. «Реализм представляет собой основной метод человеческого творчества, потому что это самый прямой способ решения основного вопроса искусства – проблемы отношения художественного творчества к объективной реальной жизни»<sup>134</sup>. Поэтому, только если произведения интегрируют культурные традиции китайской нации с современной реальной жизнью, соответствуют эстетическому вкусу людей и отражают социальные проблемы, на которые люди стремятся обратить внимание, они могут быть наиболее легко поняты и приняты аудиторией. Это играет важную роль в формировании правильных ценностей общества.

Возвращение реализма можно назвать выбором времени и выбором народа. В современном Китае, где параллельно развиваются экономическая и духовная культуры нового типа, исторические картины, выполненные в стиле реализма (особенно масляная живопись), имеют свои особые широкие образовательные функции. Это наиболее подходящий выбор для формирования правильных ценностей общественной и духовной культуры, который привел к реализации «Проекта создания исторического искусства в Китае», организованного правительством дважды в 2005 и 2012 гг., продлившегося в общей сложности десять лет (2005-2009, 2012-2016). Кроме того, реалистичная живопись предоставляет большие возможности для развития различных художественных школ, стилей, инсталляций и других аспектов изобразительных искусств. Китайская живопись стала

---

<sup>134</sup> Ван Чжун. Снова поговорим о реализме// Музей изобразительных искусств Китая. 2006 г (4). - с. 64.

постепенно формировать условия гармоничного сосуществования «основной темы» и «диверсификации», а историческая масляная живопись встала на путь возрождения.

### **3.7. Национальные проекты создания произведений исторической живописи**

С тех пор как Китай вступил в XXI в., после того, как 11 декабря 2001 г. страна официально присоединилась к «Всемирной торговой организации» (ВТО), начался новый период политики реформ и открытости и экономического строительства государства. Век глобализации также представляет собой еще более открытую эпоху для культуры, науки, техники и искусства. Визуальная культура, создаваемая фотографией, телевидением, киноискусством, компьютерной живописью и т.д., не только способствовала прогрессу художественных направлений живописи, но и сделала её еще более разнообразной. С развитием модернизма и постмодернизма современная китайская реалистическая живопись продвигалась от реалистической живописи к модернизму и постмодернизму, и обратно к современному пропагандируемому реализму в искусстве. При большой организационной поддержке правительства художники также способствовали развитию китайской исторической живописи, вкладывая в нее элементы собственных творческих стилей.

В первые несколько лет нового века правительство выступало за «диверсификацию» художественного развития. Это в какой-то мере способствовало развитию масляной живописи, но работы, которые отвечают

требованиям «основной темы», по-прежнему находились в невыгодном положении по количеству и качеству по сравнению с модернистской и постмодернистской «диверсификацией». «Основная тема» картин, выполненных маслом, главным образом отражает современный социализм и другие аспекты, способствующие формированию социалистической духовной культуры, лишь малое количество произведений могут точно отразить «основную тему» современной китайской революционной истории и истории китайской цивилизации.

Так, на 10-й Национальной художественной выставке 2004 г. многие получившие награды работы были произведениями, выполненными в стиле модернизма, постмодернизма, концептуального искусства, импрессионизма и т.д. Произведений исторической живописи, в том числе китайской национальной живописи гохуа и других жанров, по-прежнему было представлено немного. Выставлялись лишь две масляные картины на историческую тематику. Одна из них «9 сентября 1949 года 9 часов – Нанкин» Чэнь Цзяня, на которой изображена сцена принятия Китаем капитуляции Японии в 1945 г. В этой работе выполнено очень тонкое моделирование с учетом местных деталей и исторической достоверности. Вторым произведением является картина Ло Гэнсина «Западная эра». Художник представляет четырех известных деятелей, сыгравших важную роль в развитии нового Китая, с уникальным и индивидуализированным обликом, избавившись от прежней лепки серьезного образа единства великих людей. Обе работы получили высокие награды, что показывает,

сколь большое значение правительство придает историческим картинам, а также свидетельствует о том, что в современном Китае, где экономическое строительство является опорой развития, рыночная экономика оказывает абсолютное влияние на исторические картины. Если правительство будет выступать только за создание исторических тем без существенных мер поддержки искусства, то создание исторических тем все равно будет существовать только на периферии живописного творчества.

В 2005 г. Отдел пропаганды и агитации Китая, Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства и Министерство финансов совместно организовали «Национальный проект создания исторических произведений искусства». Данный проект организовывался и финансировался правительством и осуществлялся различными органами власти в области культуры, ассоциациями художников и художественными институтами. Это первый культурный проект китайского правительства в новом веке, характеризующийся привлечением художников к написанию картин на историческую тему. Проект был крупномасштабным мероприятием, который активно финансировался и воплотился в большом количестве выполненных произведений искусства.

Говоря об этом проекте, Шао Дачжэнь (1934, теоретик искусства, профессор и научный руководитель Центральной академии художеств) отметил: «Для того, чтобы направить внимание художников на создание работ с глубоким историческим, культурным и социальным значением, а также чтобы китайское художественное творчество стало



процветать и вышло из режима, сформированного после политики реформ и открытости, необходимо уделять больше внимания истории, жизни людей и современной жизни»<sup>135</sup>. Переход от воспевания отдельных революционных исторических тем к реализации национальных проектов создания исторических произведений искусства в новом веке отражает внутренние потребности господствующей идеологии общества, то есть рационального мышления и применения современной исторической концепции, систематического и всестороннего отображения основных исторических событий и фигур.

В рамках проекта с 2005 по 2009 гг. было создано 115 произведений, в том числе 40 картин в стиле гохуа, 55 картин маслом и 20 скульптур. Работы отражают 163 важных исторических события и важных фигур, хронологические рамки охватывают период с 1840 по 2003 гг.. Для того, чтобы художники могли свободно работать, Министерство финансов КНР выделило финансирование для выплаты гонораров на сумму 101,56 млрд юаней, т.е., за одну работу художник мог получить в среднем почти миллион юаней. Такая практика осуществляется впервые с момента основания нового Китая. Поэтому в рамках данного проекта было создано множество выдающихся исторических произведений, половина из них – картины маслом. Поскольку последних было представлено много, нами для анализа были отобраны лишь некоторые:

---

<sup>135</sup> Ли Вэнь. История, ценности, искусство, организация: резюме симпозиума по Национальному проекту создания исторических произведений искусства// Мэйшу. 2010(2). - с. 103.

- работы, изображающие лидеров и политических деятелей Китая, например, «Командующие республики» Чэнь Цзяня, которая показывает образы лидеров КПК в ранний период существования КНР; «Чжоу Эньлай на Бандунской конференции» Цзинь Шанъи, описывает образ Чжоу Эньлая на конференции, собравшей представителей азиатских и африканских государств в Бандунге в 1955 г.; «Поездка на юг» Чжан Цуйина, где изображены сцены осмотра Дэн Сяопином южных городов в рабочей поездке в 1980-х гг. В этих произведениях изображение вождей более выполнено с соблюдением исторической правды, художники надлежащим образом описывают членов Коммунистической партии, которые внесли свой вклад в раннюю историю Коммунистической партии Китая, избегая стремления к вульгаризации.

- работы, изображающие выдающихся исторических личностей. На картине «Шесть ведущих реформаторов ста дней реформ» Ян Шэньцзюня изображены шесть патриотов и интеллектуалов, которые были казнены в конце правления династии Цин из-за провала реформы; «Цзяо Юйлу» Мао Бэньхуа и Ван Гана передают образ Цзяо Юйлу, героя нового Китая, воспроизводя сцену, в которой он ведет людей на борьбу с песчаными бурями, засолением почвы и наводнениями; в триптихе «Лу Синь в Шанхае» Юй Сяофу изображает сцену из жизни Лу Синя в Шанхае (Лу Синь, 1881-1936 гг, писатель, мыслитель, один из основоположников современной китайской литературы). После написания этого полотна китайские интеллектуалы стали в большом количестве появляться на исторических

картинах других художников, их стали изображать с элементами идеализации, что раньше применялось только в образах вождей и героев.

- батальные произведения, посвященные военным действиям. Картина «Цзиньтяньское восстание» Лю Шаокуня и Лэй Бо демонстрирует крестьянское восстание в деревне Цзиньтянь под руководством Хун Сюцюаня во время правления династии Цин в XIX в., в историю оно вошло как Тайпинское восстание. После этого восстания государство повстанцев, названное- Тайпинским небесным царством просуществовало еще 12 лет. В работе «Бедствие в Юаньминьюань» художника Сунь Тао в качестве главных героев картины изображены евнухи и дворцовые девушки во время сжигания Юаньминьюаня союзными войсками восьми держав. На картине «Ляошэньское сражение» Сун Хуэйминь и Чэнь Цзяньцзюнь использовали превосходные техники графического искусства, чтобы создать батальную сцену битвы при Ляошэне. В работе Цюань Шаньши и Вэн Даньсяня «Марш добровольцев» художники изобразили старое поколение революционеров, которые символизируют новую опору Китая. Новым мотивом в изображении войны становятся мотив жестокости, таинственной и страшной атмосферы поля боя. В этом случае у художника появляется собственный самостоятельный выбор возможности создания акцентов, неподвластных цензуре и стереотипам.

- картины, представляющие известные события национальной истории, отличающиеся особой степенью повествовательности. Полотно «Образованная молодежь направляется в деревни» Чэнь Имина показывает

момент, когда государство призвало городскую образованную молодежь отправиться в деревни для «закалки характера» во время Культурной революции. Чэнь Цунлин в своей работе «Дни восстановления государственных вступительных экзаменов» изобразил восстановление системы вступительных экзаменов в высших учебных заведениях Китая 21 октября 1977 г., упраздненной на десять лет во время Культурной революции. Триптих «Борьба с пневмонией» Чжао Чжэньхуа показывает нам образ китайских врачей, которые принимают участие в лечении вируса атипичической пневмонии (САРС), вспышка которого произошла в Китае в 2003 г. Эти события, отраженные в живописи, создают в китайском искусстве более тесную связь с реальной жизнью простых людей.

С начала реализации «Национального проекта создания исторических произведений искусства» работы, представленные в рамках данного мероприятия, вызвали огромный отклик в китайском обществе, их отправляли на выставки в Шанхай, Ханчжоу, Ухань, Шэньчжэнь и др. Благодаря освещению данных событий в различных средствах массовой информации указанные художественные выставки стали одними из самых значительных в истории Нового Китая. Их посетили миллионы людей, что вызвало большой интерес к истории и культуре страны и внесло неоценимый вклад в достижение целей развития духовной культуры и экономического строительства, за которые выступает государство.

Успех «Национального проекта создания исторических произведений искусства важных тем – Коммунистическая партия Китая и великое

возрождение китайской нации» позволил китайскому народу уделить больше внимания развитию исторической живописи и дал правительству понять важную роль исторических картин, которую они играют в новом веке.

В июле 2012 г. Отдел пропаганды и агитации ЦК КПК, Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства и Министерство финансов совместно организовали «Проект создания произведений искусства китайской цивилизации», инвестиции в который составили 150 млн юаней. Это второй национальный проект по созданию произведений искусства на историческую тематику. Это продолжение и расширение предыдущего художественного проекта. В качестве темы была выбрана почти 4000-летняя древняя история страны: с начала письменной истории Китая до 1840 г., диапазон тем, которые могли выбрать художники, участвующие в проекте, был, таким образом, чрезвычайно широк. «Организационный комитет проекта возложил на Институт истории Китайской академии общественных наук задачу отобрать исторические события, фигуры и достижения различных исторических династий, оказавшие важное влияние на развитие китайской цивилизации. После предварительной рекомендации историков и утверждения руководящим комитетом были окончательно определены 150 ключевых тем»<sup>136</sup>.

Проект создания произведений искусства китайской цивилизации просуществовал 5 лет (2012-2016), за этот период было создано 146 работ,

---

<sup>136</sup> источник: <http://arts.cntv.cn/zhwm/20120524/117478.shtml>

среди них 50 картин маслом. Ниже будут представлены наиболее репрезентативные произведения.

На картине «Яо отрекается от престола» Ли Цзяньго изобразил вождя племени Яо, правившего в доциньскую эпоху и передавшего престол следующему правителю Юй (Дата рождения и смерти неизвестна, монарх-основатель династии Ся). «Отец и дети семьи Цао: литература годов цзяньань» Шэнь Цзяюя и Ван Ланя изображает большой вклад Цао Цао (155-220 гг. н.э., выдающийся древнекитайский политик, военный стратег и писатель) и его сына в китайскую литературу конца династии Восточная Хань (25 г. н.э.-220 г. н.э.).

Работа Чжан Хунняня «Марко Поло» отражает путешествия известного итальянского путешественника в Китае в период правления династии Юань. Картина «Битва при Чибии» Ли У и Янь Яна демонстрирует нам захватывающую сцену знаменитой войны, произошедшей в конце династии Восточная Хань (25 г. н.э. - 220 г. н.э.).

В работе «Кровь от ярости в сердце клокочет» художники Хэ Хунчжоу и Хуан Фасян описали образы народного героя династии Сун (960-1279 гг. н.э.) Юэ Фэя (1103-1142 гг. знаменитый полководец, военный стратег и национальный герой древнего Китая) и его солдат. Картина «Порт Цюаньчжоу в эпоху династии Юань» Ши Вэйпина изображает торговую сделку, проводимую иностранцами в порту Цюаньчжоу, отправной точке древнего «Морского Шелкового пути» в Китае.

Юй Сяодун в своей работе «Кам» показывает самый известный

торговый путь между Китаем и зарубежными странами, проходящий по «Шелковому пути» в Китае. Ин Сюн и Ли Гэнь в картине «Фарфор Цинхуа династии Мин» дают нам возможность увидеть знаменитые мастерские по производству фарфора Цинхуа в Древнем Китае.

На картине Ван Хунцзяня «Борьба царств Чу и Хань – Хунмэньский пир» изображен последний банкет, устроенный Лю Баном (247 г. до н.э.-195 г. до н.э.), императором, основавшим династию Хань, в честь своего врага Сян Юя (232 г. до н.э.-202 г. до н.э., знаменитый полководец, военный стратег, государственный деятель последних лет династии Цинь). Автору удалось передать в картине напряженную атмосферу этого банкета. В «Исторических записках» Ю Сяофу показан момент, когда историк, мыслитель и литератор династии Хань Сыма Цянь (135 г. до н.э., год смерти неизвестен) создал первую биографическую книгу по истории Китая.

Фэн Чжиго в картине «Художники династии Мин» показывает нам живую сцену, в которой художники оценивают произведения искусства династии Мин. Работа Сюй Цзяна «Вэнь Тяньсян проходит Линдинъян» изображает сцену ареста известного генерала Вэнь Тяньсяна (1236-1283, известный китайский государственный деятель, стратег и национальный герой.), который сопротивлялся вторжению династии Юань (1271-1368 гг.) в период конца династии Сун (960-1279 гг. н.э.). Художник в своей картине передает удручающую атмосферу. В то же время он восхваляет национальный дух Вэнь Тяньсяна, который не сдался и выбрал смерть.

Цао Ицян, декан института искусств и гуманитарных наук Китайской

академии искусств, прокомментировал «Проект создания произведений искусства китайской цивилизации» следующим образом: «Его значение заключается в продолжении развития китайской культуры с помощью живописи ... Этот проект создан для восполнения и обогащения китайской цивилизации в новом веке»<sup>137</sup>.

«Национальный проект создания исторических произведений искусства важных тем – Коммунистическая партия Китая и великое возрождение китайской нации» и «Проект создания произведений искусства китайской цивилизации» на сегодняшний день являются самыми масштабными и амбициозными проектами подобного рода, в них было вовлечено огромное количество деятелей искусства. Картины маслом, представленные в рамках проектов, были тепло приняты зрителями.

Произведения, написанные в рамках «Национального проекта создания исторических произведений искусства важных тем – Коммунистическая партия Китая и великое возрождение китайской нации» и «Проекта создания произведений искусства китайской цивилизации», являются продолжением и расширением творческой манеры традиционной исторической живописи и развитием реалистического направления в новых социальных и исторических условиях. Идеалы социалистической революции, выраженные в представленных произведениях, лежат в одной плоскости с ценностями традиционной морали китайской цивилизации. В

---

<sup>137</sup> Мэй Шусюэ, Юань Яньна. Восполнение недостатков создания китайских исторических картин – симпозиум по Проекту создания произведений искусства китайской цивилизации// Мэйшу. 2016 (12). - с. 111.



новом веке для китайского правительства особенно важно пропагандировать патриотизм и прививать народу традиционную китайскую культуру и историю, а также проводить политику развития духовной культуры.

Чжэн Гун, заместитель директора Института изобразительных искусств Китайской академии искусств, считает: «В первые 30 лет с момента основания КНР при создании произведений на революционную историческую тематику больше внимания уделялось изображению типичных персоналий, отношения между ними были жестко сюжетно регламентированы. В новом столетии историческая живопись носит бессистемный характер, но в то же время она стала представлять собой своего рода сосуществующее повествовательное пространство. В целом, картины тяготеют к более широкому сюжету, изображение одиночного персонажа стало сводиться к минимуму, у художников появилось больше свободы и индивидуальности при выборе выразительных приемов»<sup>138</sup>.

Многие работы используют современные постмодернистские выразительные приемы, которые хорошо сочетаются с основными формами изобразительного искусства. Например, в работе Цюань Шаньши и Вэн Тансяня «Марш добровольцев» художники изобразили старое поколение революционеров, которые стоят бок о бок на фоне Великой китайской стены, что символизирует новую опору Китая, а красный цвет, как и закат, символизируют надежду. При написании картины «Отец и сын Цао и

---

<sup>138</sup> Ли Вэнь. История, ценности, искусство, организация: резюме симпозиума по Национальному проекту создания исторических произведений искусства// Мэйшу. 2010 (2). - с. 104.

литература годов цзянь-ань» художники Шэнь Цзяюй и Ван Лань собирают на одном полотне несколько известных литераторов и интеллектуалов, с которыми в то время общались Цао Цао и его сын, тем самым подчеркивая вклад Цао Цао и его сына в литературу Цзянь-ань конца династии Хань, которая является первым золотым веком в истории китайской поэзии. В работах «Лу Синь в Шанхае» и «Исторических записях» Юй Сяофу пренебрегает внешней правдоподобностью художественных образов и делает акцент на внутреннем духовном содержании картин. Данные произведения не являются абстрактной живописью, но это и не полностью реалистические картины, они оставляют глубокое впечатление у аудитории.

Испытав на себе влияние модернистского искусства в 1980-х и 1990-х гг., работы по-прежнему сохраняют высокий творческий уровень выразительности, присущий прежде только реалистической живописи, многие из их произведений являются масштабными работами. Например, это видно в картинах «Ляошэньское сражение» Сун Хуйминя и Чэнь Цзяньцзюня, «Я отрекается от престола» Ли Цзяньго, «Битва при Чибби» Ли У и Янь Яна, «Фарфор Цинхуа династии Мин» Ин Сюна и Ли Гэня, «Порт Цюаньчжоу в эпоху династии Юань» Ши Вэйпина, «Бедствие в Юаньминьюань» Сунь Тао и др. Данные темы, по-видимому, не слишком отличаются от наших представлений об истории. Опираясь на документальные записи и данные археологии, зритель может представить соответствующие исторические сцены и воссоздать в своем воображении специфическую историческую атмосферу. Длина и высота этих полотен

превышают 5 метров, а длина некоторых работ достигает 7 метров, работа над ними позволила китайскому художественному сообществу накопить большой опыт для последующего создания масштабных исторических произведений в Китае.

Интересно, что многие работы, созданные в рамках обозначенных проектов, неоднократно исправлялись в ходе работы, вносились коррективы в такие историко-биографические детали, как характерные черты персонажей, рост, социальная среда на разных исторических этапах, нормы этикета и т.д.

Например, в своей работе «Вэнь Тяньсян проходит Линдинъян» Сюй Цзян изначально изобразил главного героя интеллектуалом в белой одежде, чтобы он контрастировал с монгольскими солдатами. Однако историки указывали, что Вэнь Тяньсян был весьма развит физически, и образ интеллектуала не соответствует историческим записям. Поэтому художник изменил образ Вэнь Тяньсяна, представив его стоящим в степи в кандалах, распространенных тогда в Китае. Но современному человеку трудно принять народного героя в таком унижительном образе, ведь такое орудие наказания принуждает «узника» склонить голову и подчиниться врагу. Поэтому в финальной версии картины Вэнь Тяньсян, ноги которого заключены в железные кандалы, поднял голову и смотрит вперед. Очевидно, что такая версия картины может быть правильно воспринята современным зрителем, она визуальна более полна. Красная одежда задает цветовой тон картине, словно кроваво-красный закат, выражение лица и прямая поза

выражает внутренние чувства героя. Степь кажется горячей, темное небо вдалеке привносит множество коннотаций в картину. Благодаря своей выразительности данное произведение может оставить глубокие впечатления у зрителей.

Однако многие работы сталкиваются с очень серьезной проблемой чрезмерной опоры на фотографию в качестве основы, что недопустимо при работе с маслом. Примером может служить картина «Борьба с пневмонией» Чжао Чжэньхуа, она воспринимается как копия фотографии, теряя в выразительности и художественности.

Несмотря на то, что работы, представленные в рамках этих двух проектов, отличаются большим прогрессом в тематике, выразительных формах и имеют большие размеры, работа с цветом зачастую представлена хуже, чем в работах раннего периода истории КНР. Например, хотя у картины «Бедствие в Юаньминьюане» Сунь Тао имеется довольно качественный эскиз (художник окончил Санкт-Петербургский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина), но отсутствие внятной работы с цветом сильно снижает художественную ценность этого произведения, что свидетельствует о том, что многие современные художники не придают значения этой детали. В статье «Мысли о создании картины «Бедствие в Юаньминьюане»» Сунь Тао пишет так: «При создании эскиза я совершенно не осознавал важности и сложности работы с цветом и не в полной мере осознавал роль цветного эскиза. Даже в первые четыре месяца написания картины я не осознавал

этой проблемы. Из четырех лет работы я потратил три с половиной года на создание композиции и эскиза, поэтому в итоге мне не хватило времени, чтобы сформировать выразительную силу цвета»<sup>139</sup>.

Ситуация заставляет задуматься о важности проблемы нехватки времени творческой деятельности. В то время, не будучи подгоняемыми временными рамками в нынешних условиях общественного развития многие художники могут так и не создать историческое произведение при жизни. В этом случае создание исторических тем вернется на периферию живописного творчества. Собственный взгляд на эту проблему будет представлен автором ниже, в разделе предложений по написанию исторических картин.

Резюмируя вышесказанное, необходимо отметить, что в произведениях, созданных уже в XXI в., особенно в рамках двух проектов по созданию исторической живописи, по-прежнему доминирует реалистический стиль. Хотя существуют определенные ограничения в форме живописи, они в значительной степени интегрированы в понимание истории современными художниками. Картины в значительной степени выражают свободу личности, что демонстрирует зрелый стиль и изменение современных китайских произведений исторической живописи. Кроме того, проведение государством данных проектов по созданию исторических

---

<sup>139</sup> Сунь Тао. Мысли о создании картины «Бедствие в Юаньминьюань»// взято из интернет-источника: [http://www.360doc.com/content/15/1008/17/9423541\\_504201185.shtml](http://www.360doc.com/content/15/1008/17/9423541_504201185.shtml)

картин показывает, что масляная живопись исторической тематики по-прежнему обладает огромным потенциалом для изучения как социальных функций, так и художественного творчества в условиях современного экономического процветания.

### **3.8 Современный мастер исторической живописи Чжан Хуннянь**

Чжан Хуннянь является представителем направления «живопись шрамов», сложившегося после завершения Культурной революции в Китае. Его исторические картины несут в себе глубокие смыслы и характеризуются продуманным замыслом, гуманностью и героизмом персонажей. Мастер постоянно совершенствует художественный язык. Он является выдающимся представителем современной китайской школы исторической живописи.

Чжан Хуннянь родился в 1947 году в Нанкине. Семья жила в достатке: его отец Чжан Сюэбинь был генеральным директором Центрального банка города Бэйпин (ныне Пекин). Он с детства проявлял интерес разным областям культуры: с равным увлечением посещал оперу и храмовые ярмарки, народное искусство, «кино», занимался живописью и скульптурой. Будущий художник много читал и создавал рисунки по своим впечатлениям.

Обучаться живописи он начал в возрасте девяти лет. В 1962 году был принят в школу при Центральном институте изобразительных искусств, где применялась система художественного образования СССР. Одним из первых его кумиров был И.Е. Репин. В 1969 году Чжан Хуннянь окончил школу, но из-за Культурной революции все вузы были закрыты, он попал в категорию

«молодой интеллигент» и был отправлен в провинцию на четыре года «перевоспитания», где ему запретили рисовать.

В 1974 году он вернулся в Пекин и был принят на работу в Пекинскую академию живописи. В 1984 году он учился в аспирантуре на факультете масляной живописи Центрального института изобразительных искусств, а в 1985 году – в аспирантуре факультета искусств Нью-Йоркского университета.

Чжан Хуннянь, переживший ужасы Культурной революции, был полон духа сопротивления. В автобиографии он писал: «В 1976 г., после того как Чжоу Эньлай, Чжу Дэ и Мао Цзэдун один за другим ушли из жизни, я снова увидел «Банду четырех», которая подавляла народные протесты против Культурной революции. Меня пригласили создавать пропагандистские материалы о необходимости подавления протестного движения. Я отказался и был готов к сопротивлению»<sup>140</sup>. К счастью, «Банда четырех» вскоре была разгромлена, и Культурная революция закончилась.

Чжан Хуннянь стал свидетелем падения железного занавеса, когда Китай вступил в новую эпоху своего развития. Поэтому в 1976 и 1977 гг. он создал две ранние работы на исторические темы: «Прощание – смерть премьер-министра Чжоу» и «Красный флаг навсегда». «Прощание» демонстрирует катафалк премьер-министра Чжоу Эньлая на улице Чаньань в Пекине, трагическая, трогательная атмосфера прекрасно передана художником; на картине

---

<sup>140</sup> взято с официального сайта Чжан Хунняня «Автобиография 2»  
[https://zhanghongnian.artron.net/news\\_detail\\_836811](https://zhanghongnian.artron.net/news_detail_836811))

«Красный флаг навсегда» изображена молодежь, преисполненная чувства ответственности, которая клянется нести красные знамена, поднятые ее предками. Этот период оказался концом Культурной революции, искусство постепенно вернулось к своим истокам. Чжан Хуннянь виртуозно владел рисунком, масляной техникой живописи и был выдающимся колористом.

Однако с началом Политики реформ и открытости в 1978 году, «освобождением умов» и ослаблением политических репрессий, в Китай начали проникать различные культурные и художественные идеи западного мира, искусство постепенно вошло в стадию «диверсификации» и «плюрализма мнений», положив конец единству творческой мысли, бытовавшему с момента основания нового Китая. Эти серьезные изменения оказали большое влияние на творчество Чжан Хунняня и других художников.

В 1978 г. Чжан Хуннянь вступил в Пекинскую исследовательскую ассоциацию масляной живописи, инициаторами создания которой были Цзян Фэн, Лу Сюнь, У Гуанчжун, Цзинь Шань и другие видные деятели искусств прошлого. Он также вместе с Ван Хуайцином, Чжан Хунту, Чэнь Даньцином, Сунь Цзинбо, Бай Цзинчжоу, Сунь Вэйминем и другими молодыми художниками создал художественную ассоциацию «Современники». В этой ассоциации художникам, которые пострадали от Культурной революции, было предоставлено свободное пространство для создания произведений и высвобождения художественного духа, который сдерживался в течение многих лет. В этой относительно расслабленной обстановке они создали множество произведений, не зависящих от



господствующего политического режима и выражающих их собственные внутренние ощущения»<sup>141</sup>. В то же время Чжан Хуннянь считался членом «Школы живописи Син-Син» и находился под влиянием ее творческих идей, а именно стремление к свободе и самовыражению в искусстве, продвижение экспериментальных работ с модернистским стилем, деятельность и события с особым историческим значением.

Под влиянием творческой свободы и модернистских художественных идей Чжан Хуннянь одно за другим создавал произведения, подвергающие критике традиционные темы китайской истории, примерами являются картины «Заставляет задуматься» и «Тогда мы были молоды». Он переносил на холст оригинальные визуальные образы, возникающие в его сознании в процессе размышления о социальных проблемах. Эти разрозненные сюжеты, не ограниченные временем и пространством точно так же, как картины, составленные из кадров фильма, которые увеличивают глубину и ширину картины, были названы китайскими критиками «поток сознания». При помощи уникальных выразительных приемов в своих работах Чжан Хуннянь изображает общую судьбу разных поколений людей, которые испытали потрясения Культурной революции, так что зрители, смотря на эти картины, могут пережить в памяти или впервые ощутить тот период растерянности, разочарования и беспомощности. Поэтому вместе с Ло Чжунли, Гао Сяохуа и Чэн Цзюнем Чжан Хуннянь стал представителем «возрожденческого искусства», а его работы стали выдающимися для

---

<sup>141</sup> У Цзин. Возвращение к искусству – мысли «Современников»// Ишу Китая. 2008,(2). - с. 5.

данного периода.

Чжан Хуннянь постоянно занимался изучением новых форм искусства. В 1983 г. он отправился в Тибет в творческую командировку, и это изменило его представление об инновациях в искусстве. Среди широких снежных равнин и гор, под открытым и спокойным голубым небом время словно потеряло для художника свой смысл. Чжан Хуннянь был потрясен красотой природы и написал об этом в автобиографии: «Внезапно я осознал, что художественные новшества, которые я пробовал раньше, были бессмысленными, я почувствовал одиночество и усталость. Успехи, аплодисменты и свет софитов стали не важны. Я хотел вернуться в детство и стать обычным ребенком, чтобы просто рисовать»<sup>142</sup>. С этого момента он начал возвращаться в творчестве к реалистической живописи, отказался от творческих поисков «потока сознания» и начал искать ценность существования в самой живописи. На 6-й Национальной художественной выставке в 1984 г. его работа «Заготовка травы к зиме» получила бронзовую премию. Изысканные техники и живые приемы, прекрасная серая гамма картины произвели глубокое впечатление на зрителей.

В 1985 году Чжан Хуннянь поступил на факультет искусств Нью-Йоркского городского университета. Это был тяжелый период в судьбе художника. Чтобы заработать на жизнь, он создавал много произведений. В 1986 г. вместе с Цзинь Гао, Ван Чжида, Чэнь Даньцином и Ли Цюанью Чжан

---

<sup>142</sup> взято с официального сайта Чжан Хунняня «Автобиография 4»  
[https://zhanghongnian.artron.net/news\\_detail\\_836762](https://zhanghongnian.artron.net/news_detail_836762)

Хуннянь организовал выставку «Реализм из Китая» в центральной галерее Нью-Йорка. Именно благодаря этой выставке он подписал контракт с музеем Метрополитэн, что обеспечило ему стабильный доход.

С 1985 по 1996 гг. Чжан Хуннянь начал большое количество творческих работ, чтобы лучше прочувствовать жизнь в Соединенных Штатах. Его реалистические картины на тему Тибета и сельской жизни в США становились все более зрелыми. В 1996 г. журналом “National Geographic»” он был приглашен к участию в проекте по созданию картин на тему истории Древнего Китая. Этот момент стал вершиной карьеры Чжан Хунняня.

Картина Чжан Хунняня «Озера вина и леса мяса» отражает распутную жизнь императоров династии Шан в Древнем Китае, работа «Фу Хао на войне» изображает первую в истории женщину-генерала династии Шан, Фу Хао. Полотно «Последняя церемония поклонения предкам» прославляет великие достижения бронзового века Китая. Эти три работы были добавлены в коллекцию журнала “National Geographic”, а Чжан Хунняню был присвоен неофициальный титул «посла китайской культуры».

Заказ журнала “National Geographic” работ Чжан Хунняня стимулировал его энтузиазм к созданию исторических произведений. Чжан Хуннянь написал в своей статье «Моя особая любовь к историческим картинам»: «На рынке живописи данный вид работ, характеризующийся длительным периодом создания и большими размерами, не нравится многим коллекционерам, и является самоубийственным выбором для

художников. Но из-за моей любви к китайской истории, я пошел на жертву и начал заполнять пробелы в современной живописи на тему древней истории»<sup>143</sup>. С 1996 г. по настоящее время Чжан Хуннянь создал множество картин, изображающих древние исторические события и персонажей, знакомых китайскому народу, например, «Возвращение Чжан Цяня», «Семь путешествий Чжэн Хэ», «Сожжение книг и истребление конфуцианцев», «Великий Шелковый путь», «Свадьба принцессы Вэньчэн», «Вечная печаль», «Марко Поло» и др.. В работах Чжан Хунняня можно выделить два характерных аспекта:

1) Представление китайской истории с мотивом «красоты человеческой природы». Глядя на современную историческую живопись Китая, становится очевидно, что в большинстве работ изображается ожесточенная революционная и классовая борьба XX в., в то время как работы Чжан Хунняня наполняют сердца зрителей человечностью и эмоциями. Например, «Сжигание книг и истребление конфуцианцев» описывает сюжет погребения интеллектуалов заживо по приказу Цинь Шихуанди. Художник в своей картине показывает сцену прощания перед смертью учителей и учеников со своими семьями и друзьями и превращает это трагическое событие в момент, отражающий красоту человеческой природы. «Вечная печаль» изображает тот момент, когда любимую наложницу знаменитого императора династии Тан Ли Лунцзи, Ян Гуйфэй

---

<sup>143</sup> Чжан Хуннянь. Моя особая любовь к историческим картинам. // Художественные круги. 2008 г (5). - с. 10.

убивают? Казнят?, потому что чиновники считали, что гражданские беспорядки были вызваны ею, а не самой системой династии Тан. На картине император Ли Лунцзи беспомощно склонил голову, в это время Ян Гуйфэй обернулась и взглянула на императора в последний раз. Настроение картины передается каждому зрителю, вызывает у него гнев от трагизма и несправедливости исторического события и в то же время заставляет больше ценить любимых. В работе «Фу Хао на войне» Чжан Хуннянь изображает жестокость войны, при создании полотна использует серые тона и нечеткие фигуры, тем самым вызывая у зрителя задумчивость и скорбь.

2) «Драматизм» и театральность многофигурных сцен за счет работы со светом и цветовой гаммой. Произведения Чжан Хунняня изображают крупные сцены и множество персонажей, при этом ему удается разумно контролировать баланс картины. Его произведения обладают пространственной иерархией и общим направлением движения картины, это отражается в изменениях в световых или цветовых блоках. Например, в картинах «Возвращение Чжан Цяня», «Великий Шелковый путь», «Свадьба принцессы Вэньчэн» пространство, персонажи и сюжеты выделяются из тьмы направленным солнечным светом, что вносит определенный «драматизм» в картину, напоминая приёмы караваджизма, западноевропейского барокко. За свой многолетний опыт живописи Чжан Хуннянь пробовал различные способы работы с цветом, в его палитре прочно утвердились только противоположные цвета: красный и зеленый, синий и оранжевый, фиолетовый и красный. Основной колорит картин

«Семь путешествий Чжэн Хэ», «Последняя церемония поклонения предкам», «Марко Поло», построены на градациях синего и оранжевого цветов.

В 2000 г. Чжан Хуннянь со своей женой опубликовал англоязычную версию книги «Инь и Ян в живописи». Согласно древней китайской философии о взаимном дополнении энергий Инь и Ян, использование двух основных цветов в живописи можно разнообразить многочисленными цветовыми переходами. Книга имеет большое влияние в американских художественных кругах и стала бестселлером, потому что создание картины по методу, описанному в книге, позволяет эффективно избежать проблемы «грязных» цветов в живописи.

Чжан Хуннянь, безусловно, являлся мастером исторической живописи. В его произведениях рационально трактуется эпическая композиция величественных сцен и изображаются различные исторические личности и драматические события. Чжан Хуннянь мастерски сочетает особенности изображаемого исторического момента и объектов на картине, введение в широкий оборот этого приема стимулировало развитие современной исторической живописи Китая и обогатило выразительные приемы китайской живописи. По мнению автора данной работы, этого одаренного художника можно назвать «Репиным» современной живописи Китая.

Изучая исторические темы, созданные Чжаном Хуннянем, мы можем обнаружить, что от его первой исторической работы «Прощание – смерть премьера Чжоу» до недавней работы «Свадьба принцессы Вэньчэн», будь то

в технике выражения или в выборе темы, мы можем легко обнаружить процесс развития и трансформации создания китайских исторических тем с 1976 г. по настоящее время. Если исторические работы Сюй Бэйхуна представляют собой период Китайской Республики, а произведения Дун Сивэня представляют ранние дни нового Китая, то полотна Чжан Хунняня являются лучшим ориентиром для изучения современной китайской исторической живописи от начала политики реформ и открытости до наших дней.

## Заключение

Историческая картина в Китае прошла интересный путь становления и развития. На всех этапах своей длительной эволюции она находилась в тесной зависимости от идеологии, выбор сюжетов был обусловлен актуальными тенденциями в политической жизни. Вместе с тем, без государственной поддержки этот жанр врядли получил бы столь мощную, глубокую и содержательную историю в китайской художественной культуре. Жанр, обогащенный новаторской техникой масляной живописи, распространившейся в Китае еще в начале XX в., получил возможности нового формально-стилевого воплощения, быстро воспринятого китайской культурой.

Являясь существенной частью истории искусства Китая XX в., масляная историческая живопись имеет исключительное, непреходящее значение. Этот жанр, пришедший извне, получил национальное своеобразие, заняв прочное место в мировом искусстве.

Наша диссертация представляет первый опыт монографического исследования становления и развития всей китайской исторической масляной живописи за последние сто лет и разделен нами на периоды:

1. Становление новой школы китайской живописи эпохи Китайской республики (1919 – 1949);
2. Живопись КНР периода «Золотого века» исторической живописи (1949 - 1966);
3. Историческая живопись КНР периода Культурной революции (1966



- 1976);

4. Историческая живопись КНР периода Реформ и открытости (1976 – 2022).

Кроме того, выделена роль выдающихся мастеров исторического жанра, оказавших огромное влияние на развитие живописи и национальной художественной школы, в их числе Сюй Бейхун, Дун Сивэнь и Джан Хуннянь.

Помимо того, выявлена роль не только западноевропейских, но и советских, и российских влияний на развитие тенденций и направлений исторического жанра китайской живописи. Отмечена роль ряда выдающихся мастеров советской живописи, оказавших глобальное влияние на изобразительное искусство Нового Китая (1949 - 2022). В их числе - В. М. Максимов (1844–1911), В. К. Мельников (1914–2006), и Г. М. Коржев (1925 - 2012), имевшие множество учеников и последователей. В этой связи нельзя не учесть блестящий опыт русской исторической живописи второй пол. XIX в., представленной именами таких мастеров как Н. Н. Ге, В. И. Суриков и И. Е. Репин – особенно почитаемые китайскими художниками.

Также выявлена роль масштабных государственных музейно-выставочных программ в развитии целых направлений китайской исторической живописи. Мощные государственные заказы, обеспеченные финансированием, способствовали созданию десятков огромных картин-панно на темы национальной истории, украсивших различные типы общественных зданий, пробуждавших национальное самосознание после

многих десятилетий доминирования унифицированной идеологии.

Тесная связь исторического жанра с задачами государственного строительства и идеологического развитие обеспечили ему не только процветание, но и перспективу дальнейшего развития. Этой тенденции способствуют оживление интереса к национальной истории и художественной культуре среди населения, а также организация и строительство огромных и многочисленных образовательных учреждений, и музеев не только художественной, но и археологической, этнографической, исторической направленности.

Воспитание нравственности изначально является важнейшей функцией китайской исторической живописи. Особенно это касается искусства начала XX в., большинство работ указанного периода пропитаны патриотизмом и национальным духом на фоне больбы с колониальными притязаниями западных стран. Историческая живопись стала холстом, на котором с помощью выразительных средств реалистического искусства художники показывают выдающихся героев и события прошлых эпох, отображая особый путь борьбы китайской нации.

В 1990-е гг. в целях общего развития литературы и искусства правительство установило политику «основной темы» и «диверсификации стилей». Позднее, в 2005 г. власти приступили к реализации «Национального проекта создания исторических произведений искусства», благодаря которому произошло возрождение исторической живописи. Организация правительством данного проекта и крупные инвестиции в него

дали художникам возможность свободно творить, что стимулировало появление большого количества выдающихся произведений. Затем правительством были организованы такие проекты, как «Проект создания произведений искусства китайской цивилизации» и «Национальный проект создания произведений искусства важных тем – Коммунистическая партия Китая и великое возрождение китайской нации». Исключительно важными они стали после проведения Коммунистической партией Китая 18 октября 2017 г. XIX Всекитайского собрания народных представителей, на котором утверждалось: «...творческие методы, основанные на реализме, снова были выбраны в качестве основных»<sup>144</sup>, это неразрывно связало историческую живопись и реализм. По нашему мнению, прямо сейчас вновь наступает следующий период расцвета исторической живописи Китая.

Именно по причине поддержки правительства, тема революции заняла господствующее место в исторической живописи, остальным событиям, как правило, отводилась меньшая роль. Тем не менее, в любом государстве художник в процессе создания исторического полотна не может избежать политического и общественно-идеологического дискурсов. «Ограничительная позиция» правительства в данном вопросе понятна и естественна.

---

<sup>144</sup> Хоу Чжимин. Глубоко изучить дух Девятнадцатого Всекитайского съезда Коммунистической партии и усилить создание реалистических тем// Литературные круги современности. 2018 г, номер 1. - с. 1.

Однако, быстрое экономическое развитие Китая и повышение культурного уровня населения, приводят к постепенному повышению уровня интеллектуальных запросов общества, что, в конечном счете, приводит к тому, что одна лишь мейнстримная тематика революции уже не способна удовлетворить эстетические потребности людей. Вся длительная и богатая на события история Китая, его культура постепенно становятся основной темой в искусстве исторической тематики. С помощью исторической живописи можно показать великую историю Китая, образы героев, принесших огромные жертвы для страны и народа, повысить уровень культуры общества, привить народу чувства самоуважения, уверенности и гордости. С опорой на неё можно производить патриотическое воспитание народа, повышая его уровень эстетических запросов в искусстве.

Широта исторической тематики создает глубину духовного мира произведений, определяя также способы визуальной выразительности. «Тема исторического полотна – история, но дух его – современный и может быть только лишь современным»<sup>145</sup>. «История» в искусстве не есть простое изображение личностей или событий, но прикосновение и чувство творца к ней.

В 2017 г. во время празднования 70-летия основания КНР и 100-летия основания Коммунистической партии Китая, Министерство культуры

---

<sup>145</sup> Дай Шихэ. Об исторической живописи Чэнь Шудуна в письмах // Китайская масляная живопись, 2005(12), - с. 23.

Китай организовало «Национальный проект создания произведений искусства важнейшей тематики – Коммунистическая партия Китая и великое возрождение китайской нации». Кроме того, подобные масштабные тематические выставки были запланированы на 2019 и 2021 гг. Новые работы будут выставляться вместе с классическими произведениями в Центральном музее изобразительных искусств Китая (г. Пекин). Отдельные выдающиеся работы будут позже добавлены в коллекцию Музея изобразительных искусств Китая. У художников, принимающих участие в этом проекте, будет пять лет, на создание произведений на две темы: первая – реалистическое описание крупных достижений социалистического строительства, больших изменений в социальной жизни и позитивного духовного мировоззрения народа, проявившихся за 40 лет с момента внедрения политики реформы и открытия в 1978 г. Вторая тема, которая продолжает традицию двух предыдущих проектов, – важные исторические события и фигуры в истории КНР.

Благодаря продолжительной и богатой на различные сюжеты истории Китая и акценте правительства на строительстве высокодуховного общества, историческая живопись по-прежнему будет иметь большое пространство для развития в будущем.

Проекты по созданию произведений искусства созвучны идеологическим требованиям, заданным XIX Всекитайским съездом народных представителей, созванным Коммунистической партией Китая в 2017 г., в ходе которого было утверждено предложение председателя Си

Цзиньпина о том, что: «Необходимо вернуть на достойное место реалистический метод в литературе и искусстве, а также постоянно создавать шедевры во славу народа, Родины, героев и Коммунистической партии Китая»<sup>148</sup>. Это обеспечило мощную политическую поддержку для будущего развития реалистической и исторической живописи в КНР.

---

<sup>148</sup> Хоу Чжимин. Глубоко изучить дух Девятнадцатого Всекитайского съезда Коммунистической партии и усилить создание реалистических тем// Литературные круги современности. 2018 г, номер 1. - с. 1.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### На русском языке

1. Виноградова Н.А. Сюй Бэйхун. - М. : Изобразительное искусство. 1980г. 64 с.
2. Го Сяобинь. Влияние советской живописи 1950-1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая [D]. Специальность: 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2017.
3. Го Сяобинь. Китайская живопись.// Этносоциум и межнациональная культура. 2011. – №4 (36). – с. 219–223.
4. Го Сяобинь. Классификация традиционной китайской живописи// Этносоциум и межнациональная культура. – 2011. – №5 (37). – с. 214–221.
5. Древний Китай глазами художников. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://himanru.livejournal.com/36436.html>
6. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. - М.: Искусство, 1975. - 440 с.
7. И. И. Купцов. Константин Мефодьевич Максимов. - Л. : Художник РСФСР, 1984. - 136 с.
8. Искусство Китая. Государственный музей искусства народов

Востока. М.: Союзрекламкультура, 1990. - 47 с.

9. Лукин. А. В. Россия и Китай: четыре века взаимодействия. - Москва: Весь Мир. 2013 г. - 706 с.

10. Лу Сяонань. Каменный барельеф династии Хан.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. ВЕСТНИК МГХПА Т. 1 № 2. 2018. - с.193-195.

11. Лу Сяонань. Развитие исторического жанра в КНР до культурной революции. Ранний период творчестве Дун Сивэна.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. ВЕСТНИК МГХПА». 4/2018. Часть2. - с 116-124.

12. Лу Сяонань. Историческая живопись, созданная в рамках музейных творческих объединений на начальном этапе истории КНР.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. ВЕСТНИК МГХПА. 1/2019.Часть1. - с 189-194.

13. Лу Сяонань. «Красная Армия идёт степями» - непонятый шедевр Дун Сивэня.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. ВЕСТНИК МГХПА.1/2019.Часть1. – с. 195-200.

14. Ли Япин. Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР. Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. - Санкт-Петербург, 2008 г. - 196 с.

15. Малявин В.В. Китайское искусство. -М.: ОАО Люкс, 2004. - 178 с.  
ил.



16. Нин Бо. Ленинградский период в жизни и творчестве китайского художника Цюань Шаньши // Искусство и диалог культур: IV междунар. науч.-практ. конф. Вып. 4: Сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена / Под ред. С.В. Анчукова. СПб.: НОУ «Экспресс», [февраль] 2010. С. 7 – 11.

17. Нин Бо. Линь-Ган – воспитанник ленинградской мастерской Б.В. Иогансона (к вопросу о создании сюжетно-тематической картины) // Искусство и диалог культур: II международная научно-практическая конференция. Вып. 2: Сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. / Под ред. П.А. Кудина. СПб.: НОУ «Экспресс», 2008. С. 190 – 194.

18. Нин Бо. Ма Юньхун – выпускник ленинградской мастерской театральной живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ / Московский гос. худ.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. М.: МГХПУ, 2009. № 3. С. 169 – 177.

19. Нин Бо. Творческий путь Фын Чжень – выпускницы мастерской Е.Е. Моисеенко (к вопросу о роли советского художественного образования в китайском изобразительном искусстве) // Известия Уральского государственного университета. Серия 1 «Проблемы образования, науки и культуры». [май] 2010. № 2 (75). С. 89 – 95

20. Нин Бо. Китайский живописец и педагог Чжан Хуацин – воспитанник ленинградской художественной школы // Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке: Сб. ст. по мат. Международной науч.-практ. конф. Вып. 2. / под ред. Э.В. Махровой и др. СПб.: НОУ

«Экспресс», 2011. С. 127 – 135.

21. Пань Икуй. Исторический жанр в живописи Цюань Шаньши // Вестник Орловского государственного университета: Федеральный научно-практический журнал. Серия «Новые гуманитарные исследования. 2012. № 9 (29). С. 181 – 184.

22. П. А. Комаровская. К вопросу о новых явлениях в китайском художественном образовании в XX в.// Вестник СПбГУ Сер.17. Философия и конфликтология. 2016 г. - с 120-128.

23. Пин Ван. Влияние русской художественной школы на развитие китайской традиции живописи маслом. Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Социологические науки. 2013. -С 207-214.

24. Светлана Степанова. Заказ для китайской духовной миссии русскому академику. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2018-58/zakaz-dlya-kitaiskoi-dukhovnoi-missii-russkomu-akademiku>

25. Художник HongNian Zhang. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.crown6.org/publ/3-1-0-6455>

26. Цзинь Лихуа. Чжан Хуацин и его творческая жизнь // Научные труды. Вып. Вопросы художественного образования. Июль/сентябрь : Сб. статей / Науч. ред. СПб. : Ин-т имени И.Е.Репина. 2015. - с 99-114.

27. Цзинь Лихуа. Дай Шихэ и его живопись // Вопросы художественного образования. Вып. 38: Сб. науч. тр.// СПбИЖСиА имени И.Е. Репина. / Науч. ред. В.А. Могилевцев, В.С. Песиков. СПб.: Институт имени И.Е. Репина, июль/сентябрь. 2016. С. 128 – 142.

28. Цзян Дэсай. Развитие жанра пейзаж в китайской масляной живописи XX – начала XXI века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2018.

29. Яковлева Е.П., Нин Бо. Россия – Китай: к истории культурно-художественных связей // Золотая палитра. Художественный журнал. 2012. № 1. С. 74 – 77.

30. Чжан Аньчжи. История китайской живописи. Пер. С. Демин/Аньчжи Чжан. – Ростов/н/Д.: Феникс, 2008. – 352 с.

31. Чжао Пэн. Китайский художник и педагог Хоу Иминь // Университетский научный журнал / Humanities & Science University Journal. Филологические и исторические науки, искусствоведение / Philology, History and Art: Рецензируемый научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. СПб. 2015. № 11. С. 89–96.

#### **На английском языке**

32. Nochlin, Linda. "Realism." New York: Penguin Books, 1971. - 367 Pp.

33. ArthurC Danto. After the end of art : contemporary art and the pale of history.(пер на кит. Ван Чуньчэнь.2007 г). Princeton University Press; New Ed

edition (29 Nov. 1998). - 264 Pp.

34. Shu-mei Shih. The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937 (Berkeley Series in Interdisciplinary Studies of China).(пер на кит. Хэ Вэй.2007) University of California Press; First. 2001. - 462 Pp.

35. Michael Sullivan. Art and Artists of Twentieth Century China. (пер на кит. Чэнь Жуйлинь.1998г) University of California Press. 1996. - 354 Pp.

### На китайском языке

36. Ай Чжунсинь. Искусство масляной живописи в Советском Союзе.// Пекин : Изобразительное искусство. 1954 г. (11) , - с 3-6. 艾中信. 《苏联的油画艺术》.北京 : 《美术》.1954年, 第(11)期.第3-6页.

37. Ай Чжунсинь. Творческие дороги и искусственные подготовки художника Дун Сивэна.// Художественные исследования. 1-ый выпуск 1979 г. с 52-60. 艾中信. 《画家董希文的创作道路和艺术素养》.《美术研究》.1979年, 第(1)期.第52-60页.

38. Ай Чжунсинь. Изучая Сюй Бэйхуна. – Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1984, с. 185. 艾中信. 《徐悲鸿的研究》.上海 : 上海人民美术出版社.1984年.185页.

39. Альманах избранных экспонатов Музея китайской революции. – Пекин: Вэньчу чубаньшэ, 2003, с. 304. 《中国革命博物馆藏品选》.北京 : 文博出版社.2003年.304页.

40. Артшулер Т., Ганаро Р. Искусство: как оно позволяет человеку стать человеком. / пер. У Шань, Шу Юй. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2012, с.642. 理查德·加纳罗/特尔玛·阿特休勒.《艺术：让人成为人》.北京：北京大学出版社.2012年.642页.

41. Бай Е. Реалистичное содержание и реализм.// информация взята с интернет-источника: <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2018/1112/c421319-30395912.html> 白焯.《现实题材与现实主义》.来源：互联网.

42. Би Цзяньсюнь. Обзор современной масляной живописи // Мэйшу гуаньча, 2005(8), с. 8-10. 毕建勋.《当代历史画创作前瞻》.美术观察.2005年, 第(8)期.8-10页.

43. Бо Пин. Краткие очерки симпозиумов по исторической живописи // Мэйшу, 1950(4), с. 65-66. 泊萍.《历史画座谈会略记》.美术.1950年, 第(4)期.65-66页.

44. Бэй Лунь, Жэнь И. Возрождение великого реализма// Мэйшу, 2005 год (03), - с. 16-27. 北云, 人毅.《重新振兴伟大的现实主义》.美术, 2005年, 第(3)期.16-27页.

45. Ван Боминь. История китайской живописи. - Шанхай: Шанхайское народное издательство. 1982. - 747 с. 王伯敏.《中国绘画史》.上海：上海人民出版社.1982年.747页.

46. Ван Хайюу, У Даньбо. Китайская историческая живопись: развитие и анализ современного положения // Вэньи чжэнминь, 2011(10), с.114-115.

王海鸥, 吴丹波.《中国历史题材绘画发展的现状分析》.文艺争鸣.2011年, 第(10)期.114-115页.

47. Ван Хунвэй. Историческая живопись и история живописи – исследования древней исторической живописи // Чжунго лиши боугуань гуанькань, 1994(2), с. 101-115. 王宏钧.《历史的绘画与绘画的历史---探讨古代历史画的研究与鉴赏》.中国历史博物馆馆刊.1994年, 第(2)期.101-115页.

48. Ван Цзецин. Школа Сюй Бэйхуна // Мэйшу, 2002(1), с. 54-57. 王泽庆.《徐悲鸿学派》.美术.2002年, 第(1)期.54-57页.

49. Ван Цзинь. Те, что ушли от сути реализма – мнение о состоянии современной китайской масляной реалистической живописи // Мэйшу гуаньча, 2007(2), с. 14-16. 王进.《迷失于现实的»现实主义»画家—对中国当前现实主义油画创作现状的一点看法》.美术观察.2007年, 第(2)期.14-16页.

50. Ван Цзя. китайская историческая живопись и ее развитие.// исследование художества. 2006 г. (3), - с 73 -77. 王嘉.《中国历史画及其发展》.艺术研究.2006年, 第(3)期.73-77页.

51. Ван Цзяньфэн. К вопросу о развитии масляной живописи в контексте раннего культурного этапа обмена между Россией и Китаем // Вэньи Чжэнминь, 2015 (4), с.202-207. 王剑锋.《浅论中俄美术(油画)的初期交流与发展》.文艺争鸣.2015年, 第(4)期.202-207页.

52. Ван Чжун. Снова поговорим о реализме// Музей изобразительных искусств Китая. 2006 г (4). - с. 63-67. 王仲. 《新论现实主义》. 中国美术馆. 2006年, 第(4)期. 63-67页.

53. Ван Чжучунь. Современное состояние и пути развития китайской масляной живописи – мнение известного художника Цзинь Шаньши // Мэйшу, 1991 (6), с. 4-8. 王志纯. 《中国油画的现状与发展—访著名油画家靳尚谊》. 美术. 1991年, 第(6)期. 4-8页.

54. Ван Чжэнь. Размышления Сюй Бэйхуна об искусстве. - Шанхай : «Издательство Шанхайской живописи и каллиграфии», 2005г. - 245 с. 王震. 《徐悲鸿文集》. 上海 : 上海画报出版社. 2005年. 258页.

55. Ван Юэчуань. Глубинная проблема трансформации дискурса в Китае в 1990-е годы // Вэньсюэ пинлунь, 1999 (03), с. 71-79. 王岳川. 《中国九十年代话语转型的深层问题》. 文学评论. 1999年, 第(3)期. 71-79.

56. Вань Цзюньчжу. Эволюция китайских художеств. - Тайюань: Народное издательство Шаньси. Версия. 2014 г. - с 96. 王钧初. 《中国美术的演变》. 太原 : 山西人民出版社. 2014年. 96页.

57. Ву Липу. Критический словарь известных произведений китайской живописи.- Шанхай: Шанхайский словарь издательства. 1993. - 1253 с. 伍蠡甫. 《中国名画鉴赏辞典》. 上海 : 上海辞书出版社. 1993年. 1253页.

58. Ву Юнцян. Тенденции искусства и художественная коммуникация в 1980-х годах [http://www.sohu.com/a/138008986\\_488269](http://www.sohu.com/a/138008986_488269). 吴

永强.《1980年代的美术思潮与美术传播》.来源：网络.

59. Выдержки из протоколов симпозиума революционной исторической живописи. Автор неизвестен. // Мэйшу, 1961(4), с. 65-66. 《革命历史画创作座谈会纪要》. 没有作者. 美术. 1961年, 第(4)期. 65-66页.

60. Гао Бо. Современная ценность масляной исторической живописи Чунцина // Вэньи яньцзю, 2010(7), с.159-160. 高波.《重大历史题材油画创作的当代价值》. 文艺研究. 2010年, 第(7)期. 159-160页.

61. Гао Минлу. История современного китайского искусства: 1985-1986. - Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1991, - 731. с. 高名潞.《中国当代美术史:1985-1986》. 上海: 上海人民出版社. 1991年. 731页.

62. Гао Тяньминь. Бедность изображений – некоторые вопросы современной исторической живописи // Мэйшу гуаньча, 2010(5), с.103-105. 高天民.《图像的贫困—关于当代历史画创作中的几个相关问题》. 美术观察. 2010年, 第(5)期. 第103-105页.

63. Гао Фэй. «Искусство масляной живописи Дун Сивена». Вэньи яньцзю // 2007г(3). с 170-171. 高飞.《董希文的油画艺术》. 文艺研究. 2007年, 第(3)期. 第170-171页.

64. Гао Хун, Хэ Кундэ. Необходимо относится к революционной исторической живописи с неизменным осознанием духа исторического материализма // Мэйшу, 1979(1), с.11-12. 高虹、何孔德.《要用历史唯物主义的态度对待革命历史画的创作》. 美术. 1979年, 第(1)期. 第11-12页.



65. Гонг Сюэ. Преемник школы реализма Сюй Бэйхуна--- исследование Ай Чжунсина. Шоду Шфан университет. Магистерская диссертация. 2014 г. 龚雪.《徐悲鸿现实主义画派的继承者--艾中信研究》. 首都师范大学硕士学位论文.2014 年.

66. Гу Пин. Понимание общественно-исторического научного метода в истории искусства. // Мэйшу гуаньча, 2001(3), с. 48-49. 顾平.《对美术史社会历史学研究方法的反思》.美术观察.2001 年, 第 (1) 期.第 48-49 页.

67. Гэ Лу. Мой взгляд на революционный реализм и романтизм как единое целое // Мэйшу, 1959(2), с. 9-11. 葛路.《我对革命现实主义和革命浪漫主义结合的理解》.美术.1959 年, 第 (2) 期.第 9-11 页.

68. Дай Шихэ. Об исторической живописи Чэнь Шудуна в письмах.// Китайская масляная живопись, 2005(12), - с. 23. 戴世和.《关于陈树东历史画创作的一封信》.中国油画.2005 年, 第 (12) 期.第 23 页.

69. Ди Хайян. Художественная концепция и« выражение цвета » в творчестве Дун Сивена // Юхуа, 2017 (1), с. 41-45. 季海洋.《董希文创作中的意境和色彩表达》.油画.2017 年, 第 (1) 期.第 41-45 页.

70. Дун Сивэнь. Взгляд на китайский стиль масляной живописи с точки зрения изобразительных приемов и методов китайской живописи // Мэйшу, 1957(1), с. 55-58. 董希文.《从中国绘画的表现方法谈到油画中国风》.美术.1957 年, 第 (1) 期.第 55-58 页.

71. Дэн Пинсян. Значение и проблемы современной исторической

масляной живописи – вдохновлено выставкой тематических работ (1997 г.)  
// Мэйшу яньцзю, 1997(4), с. 8-12. 邓平祥. 《历史画的当代意义和当代问题——1997年历史画和主题性作品展览启示》.美术研究.1997年,第(4)期.第8-12页.

72. Е Фэн. Эстетические ориентиры современного реализма // Мэйшу гуаньча, 2003(10), с.60-61. 叶锋. 《当下现实主义绘画的审美取向》.美术观察.2003年,第(10)期.第60-61页.

73. Е. Лан. «Красота форм искусства - ее законы» // Вэньи яньцзю, 1980(6). - с.74-76. 叶朗. 《艺术形式美的一条规律》.文艺研究.1980年,第(6)期.第74-76页.

74. И Ин. От героических песен к обыденному миру – идейные течения современного китайского искусства. – Пекин: Чжунго жэньминь дасюэ чубаньшэ, 2004, с. 222. 易英. 《从英雄颂歌到平凡世界——中国现代美术思潮》.北京:中国人民大学出版社.2004年.222页.

75. Иллюстрированный атлас современного китайского современного искусства 1979-1999: масляная живопись / под ред. Лу Хуна. – Ухань: Хубэй цзяоюй чубаньшэ, 2001, с. 179. 主编:鲁虹.《中国当代美术图鉴:1979~1999.油画分册》.武汉:湖北教育出版社.2001年.179页.

76. источник

<https://wenku.baidu.com/view/1688e377e009581b6ad9eb68.html>

77. Кафедра истории китайских искусств факультета история искусства

Центрального института художества. «Краткая история китайского художества». - Пекин : Китайское молодежное издательство. 2002 г. - 443с.  
中央美术学院美术史系.《中国美术简史》.北京 :中国青年出版社.2002年.443页.

78. Кун Синьмяо. Эстетика китайской живописи XX века, Цзинань: Шаньдун мэйшу чубаньшэ, 2000, - 526. с. 孔新苗.《二十世纪中国绘画美学》.济南 : 山东美术出版社.2000年.526页.

79. Ли Вэймин. История китайского искусства XX в. эскизах и набросках. – Пекин: Чжунго жэньминт дасюэ чубаньшэ, 2005, - 409 с. 李伟铭.《图像与历史-20世纪美术史论稿》.北京 : 中国人民大学出版社.2005年.409页.

80. Ли Вэнь. История, ценности, искусство, организация: резюме симпозиума по Национальному проекту создания исторических произведений искусства// Мэйшу. 2010 (2). - с. 103-107. 李雯.《历史、价值、艺术、组织—国家重大历史题材美术创作工程学术研讨会综述》.美术.2010年, 第(2)期.第103-107页.

81. Ли Ли, Ма Синьцзюнь. Дух реалистической живописи – реалистическая живопись в современном Китае // Ихай, 2010(6), с. 69-70. 李犁, 马新君.《现实主义绘画精神----中国当代的现实主义绘画》.艺海.2010年, 第(6)期.第69-70页.

82. Ли Сун. Биография Сюй Бэйхуна. - Пекин: Народный изобразительных искусств издательство.1985.- 134 с. 李松.《徐悲鸿年谱》.

北京：北京人民美术出版社.1985年.134页.

83. Ли Сяньтин. Реализм - не единственный путь // Мэйшу, 1981(2). - с. 46-47. 栗宪庭.《现实主义不是唯一正确的途径》.美术.1981年,第(2)期.第46-47页.

84. Ли Сяо. «Возникновение» и «жизненный путь» сунских байсинов». Журнал «Истории литературы», 2013(10).

85. Ли Сяобинь. Значение системы наброска Павла Чистякова для китайской школы эскиза // Мэйшу цзяоюй яньцзю, 2014 (13), с. 144-145. 李晓斌.《契斯恰科夫素描体系对中国画素描教学的价值》.美术教育研究.2014年,第(13)期.第144-145页.

86. Ли Тяньсян. Революционная историческая живопись – продукт новой эпохи// Мэйшу, 1983(7), с. 18-22. 李天祥.《革命历史画是新时代的产物》.美术.1983年,第(7)期.第18-22页.

87. Ли Ци, «Принципы основной линии // Мэйшу, 1991(4), с. 11. 李琦.《主旋律随想》.美术.1991年,第(4)期.第11页.

88. Ли Чао. История современной китайской масляной живописи. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2007, с. 392. 李超《中国现代油画史》.上海：上海书画出版社.2007年.392页.

89. Линь Му. Возрождение великой страны и изменение образа Китая как тренд современного искусства. // Мэйшу, 2009(4), с.83-84. 林木.《大国崛起与中国国家形象的重塑—从中国当代艺术趋向谈起》.美术.2009年,第

(4) 期.第 83-84 页.

90. Линь Сяочу. Исследование третьего поколения китайских масляных живописцев. – Чжунъян мэйшу сюэюань[дисс.], 2012. 林笑初. 《第三代中国油画家研究》.中央美术学院博士学位论文.2012 年.

91. Ло Вэй. Историческая ответственность - размышления о наиболее выдающихся произведениях исторического жанра[J] // Мэйшу гуаньца. 2005(8). - с 12-13. 罗薇. 《历史的责任—对中国重大历史题材美术作品的思考》.美术观察.2005 年, 第 (8) 期.第 12-13 页.

92. Ло Гунлю. К некоторым вопросам масляной живописи // Мэйшу, 1961(1), с. 41-52. 罗工柳. 《关于油画的几个问题》.美术.1961 年, 第 (1) 期.第 41-52 页.

93. Лу Хун. Эпоха Культурной революции как вызов для деятелей искусства // Ишу таньсо, 2005(2). - с 23 -31. 鲁虹. 《«文革»期间艺术家面临的问题情境》.艺术探索.2005 年, 第 (2) 期.第 23-31 页.

94. Лю Силинь. Исторический сюжет и исторический опыт // Мэйшу, 2010(2), с.87-94. 刘曦林. 《历史题材与历史经验》.美术.2010 年, 第 (2) 期.第 87-94 页.

95. Лю Жуйфэн. Исследование образа Мао Цзэдуна в живописи эпохи Культурной революции[D]. Чжэцзян лигун дасюэ. 2012г. 刘瑞峰. 《«文革»期间毛泽东主题绘画研究》.浙江理工大学硕士论文.

96. Лю Силинь. От естественной информации к художественной

информации // Мэйшу. 1985(1). - с.9-11. 刘曦林. 《由自然信息到艺术信息》. 美术.1985年, 第(1)期.第9-11页.

97. Лю Хайпин. Современные вызовы исторической живописи // Мэйшу, 2018 (8), с. 14-22. 刘海平. 《历史画的当代挑战》. 美术.2018年, 第(8)期.第14-22页.

98. Лю Цунь. История китайской масляной живописи. - Пекин : Китайское молодежное издательство. июль 2005 г. - 462 с. 刘纯. 《中国油画史》.北京 : 中国青年出版社. 2005年7月. 462页.

99. Лю Шаою. О характеристиках художественных моделей нового поколения // Ишу бэдя. 2007(6), -с.228-230. 刘少牛. 《论新生代油画艺术图式的特征》. 艺术百家.2007年, 第(6)期. 第228-230页.

100. Лю Юйшань, Чэнь Фушэн. Серия обсуждений масляной живописи. Пекин: Народное художество издательство, октябрь 1993 г. - 352 с. 刘玉山, 陈履生. 《油画讨论集》.北京 : 人民美术出版社.1993年.352页.

101. Люй Пэн, И Дань. История современного китайского искусства (1979-1989). – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 1995, - 409 с. 吕澎, 易丹. 《中国现代艺术史 (1979-1989) 》.长沙 : 湖南美术出版社.1995年.409页.

102. Люй Пэн. История китайского искусства в XX веке. Пекин : Издательство «Пекинский университет». 2009 г. - 1107 с. 吕澎. 《20世纪中国艺术史》.北京 : 北京大学出版社.2009年.1107页.

103. Ляо Цзинвэнь. Жизнь Сюй Бэйхуна. – Пекин: Чжунго циньнянь

чубаньшэ, 2007г, - 403 с. 廖静文. 《徐悲鸿的一生》.北京：中国青年出版社.2007年.403页.

104. Ма Кэ . Политическая пропаганда в живописи - 10 лет с момента основания КНР // Мэйшу яньцзю. 1959(1). - с 4-9. 马克《建国十年来的政治宣传画》.美术研究.1959年, 第(1)期.第4-9页.

105. Ма Цзюнь. Обновление «реалистической живописи» в ситуации языка современного китайского изобразительного искусства // Шувэй шишан (синь шу цзюэ ишу), 2013(4), с.24-27. 马骏.《现实主义绘画在中国当代美术语境下的重构》.数位时尚(新视觉艺术).2013年, 第(4)期.第24-27页.

106. Мао Цзэдун. О правильном разрешении противоречий среди народа. // Пекин: Народное издательство. 1991 г. - с 373 - 388. 毛泽东《关于正确处理人民内部矛盾的问题》.北京：人民出版社.1991年.第373-388页.

107. Мао Цзэдуна. Выступление на Яньаньском форуме по литературе и искусству---Полное собрание сочинений Мао Цзэдуна - третий том. - Пекин : Народное издательство. 1991 г. - с 847- 868. 毛泽东.《毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话 - 毛泽东的全集 - 第三卷》.北京：人民出版社.1991年.第847-868页.

108. Мэй Шусюэ, Юань Яньна. Восполнить недостатки создания китайских исторических картин – симпозиум по Проекту создания произведений искусства китайской цивилизации и истории.//Мэйшу . 2016 (12). - с. 109-112. 梅树雪,袁艳娜《弥补中国历史画创作缺失的遗憾--中华

文明历史题材美术创作工程作品研讨会》.美术.2016年,第(12)期.第109-112页.

109. официальный сайт Чжан Хунняня «Автобиография»  
[https://zhanghongnian.artron.net/news\\_detail\\_836811](https://zhanghongnian.artron.net/news_detail_836811). 来源 : 张红年官方网址.

110. Пань Тяньшоу. История китайской живописи. - Шанхай :  
издательство Шанхайского века, 2016 г. - 285 с. 潘天寿.《中国绘画史》.上  
海 : 上海世纪出版社.2016年.285页.

111. Пэн Дэ. Эстетическая функция - единственная функция  
искусства// Мэйшу,1982(5).-с. 15-18. 彭德.《审美作用是美术的唯一功能》.  
美术.1982年,第(5)期.第15-18页.

112. Редакция главной редакционной коллегии «большой  
энциклопедии Китая ». «большой энциклопедии Китая - искусство I». –  
Пекин: издательство Китайской большая энциклопедии, 1992 г. - 622 с. 中  
国大百科全书总编辑委员会.《中国大百科全书-美术1》.北京 : 中国大百科  
全书出版社.1992年.622页.

113. Собрание сочинений Сюй Бэйхуан / под ред. Ван Чжэня. –  
Шанхай: Шанхай хуабэо чубаньшэ, 2005, с.258. 编辑 :王震.《徐悲鸿文集》.  
上海 : 上海画报出版社. 2005年. 258页

114. Сунь Тао. Мысли о создании картины «Бедствие в  
Юаньминьюань// взято из интернет-источника:  
[http://www.360doc.com/content/15/1008/17/9423541\\_504201185.shtml](http://www.360doc.com/content/15/1008/17/9423541_504201185.shtml) 孙韬.



《关于创作火烧圆明园的思考》.来源：网络资料.

115. Сунь Чэньхуа. Текущее развитие современного реализма // Мэйшу гуаньча, 2007(1), с. 17-19. 孙振华.《现实主义的当代境遇》.美术观察.2007年,第(1)期.第17-19页.

116. Сюй Бэйхун. Об улучшении китайской живописи // - Пекин : Пекинский университет ежедневно, 23.мая.1918. Электронный ресурс// <https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E7%94%BB%E6%94%B9%E8%89%AF%E8%AE%BA/5831062?fr=aladdin> . 徐悲鸿.《中国画改良论》.北京：北京大学日刊.1918年5月23日.来源：网络资料.

117. Сюй Лянь. Искусство, история и человек – исследования важнейшего проекта «Исторический жанр искусстве[D]. Чжунян мэйшу сюэюань. 2010г. 徐莲《\_艺术\_建构历史与人自身》.中央美术学院博士论文.2010年.

118. Тань Цзинся. Искусство Нового Китая: классические образцы 60-х годов. – Ухань: Хубэй мэйшу чубаньшэ, 2004, с. 171. 谭京侠.《新中国美术经典-60年代》.武汉：湖北美术出版社.2004年.171页.

119. У Гуаньчжун. Красота живописи // Мэйшу. 1979(5). - с. 33-35. 吴冠中.《绘画的形式美》.美术.1979年,第(5)期.第33-35页.

120. У Гуаньчжун. Форма определяет содержания? // Мэйшу, 1981(3). - с.41-43. 吴冠中.《内容决定形式?》.美术.1981年,第(3)期.第41-43页.

121. У Цзин. Возвращение к искусству – мысли «Современников»//

Ишу Китая. 2008,(2). - с. 5-8. 吴静. 《回到艺术自身—«同代人»的意义》. 中国艺术.2008年, 第(2)期.第5-8页.

122. Фань Вэньнань. Влияние советского художественного образования на школу китайской масляной живописи // Мэйшу дагуань. 2010(3), с.184-189. 范文南. 《浅谈苏联美术教育对中国油画的影响》. 美术大观.2010年, 第(3)期.第184-189页.

123. Фань Дамин. О исторической живописи революционной эпохи и историческом сюжете революции в искусстве // Мэйшу. 1991(9). - с 63-65. 范达明. 《关于革命历史画与革命历史题材创作》. 美术.1991年, 第(9)期. 第63-65页.

124. Фань Мэйся. Направление интеллектуального развития «реализма» после 2000 г. // Мэйшу гуаньча, 2007(2), с. 12-13. 范美霞. 《2000年以来的»现实主义»精神走向范》. 美术观察.2007年, 第(2)期.第12-13页.

125. Фань Мэйцзюнь. Искусство реализма в своем богатстве и разнообразии направлений развития // Мэйшу гуаньча, 2007(1), с .8-10. 范美俊. 《»现实主义»美术在丰富和异化中拓展》. 美术观察.2007年, 第(2)期.第8-10页.

126. Фэн Миньшэн. Манера и качества современного реализма // Мэйшу, 2007(1), с. 18-22. 冯民生.《现实主义的品格与气度》. 美术.2007年, 第(1)期.第18-22页.

127. Фэн Сяньи. Письмо к учителю У Гуаньчжуну - обсуждая «форму, что определяет содержание // Мэйшу, 1981(12). - с. 44-48. 冯湘一. 《给吴冠中老师的信—也谈»内容决定形式»》.美术.1981年,第(12)期.第44-48页.

128. Хоу Иминь. Новое восприятие русского искусства (4) – мой личный опыт взаимоотношений с русским искусством // Мэйшу, 2000 (9), С. 34-45. 侯一民.《俄罗斯美术再认识笔谈(4)—我对俄罗斯美术的一点实际体会》.美术.2000年,第(9)期.第34-45页.

129. Хоу Чжимин. Глубоко изучить дух Девятнадцатого Всекитайского съезда Коммунистической партии и усилить создание реалистических тем// Литературные круги современности. 2018 г, номер 1. - с. 1. 侯志明.《深入学习贯彻党的十九大精神加强现实题材创作奋力书写无愧于时代和人民的精品力作》.当代文坛.2018年,第(1)期.第1页.

130. Ху Дэчжи. Любой путь к истине не следует игнорировать // Мэйшу, 1980, (7). - с. 40-43. 胡德智.《任何一条通往真理的途径都不应该忽视—只有现实主义精神才是永恒的》.美术.1980年,第(7)期.第40-43页.

131. Хун Ижань. Беседа о содержании и форме искусства // Мэйшу, 1981(6). - с. 4-7. 洪毅然.《谈谈艺术的内容和形式—兼与吴冠中同志商榷》.美术.1981年,第(6)期.第4-7页.

132. Хэ Жун. Великий поворот в художественном творчестве // Мэйшу, 1979. №9.- С. 3-5. 何溶.《美术创作的伟大转折》.美术.1979年,第(9)期.第3-5页.

133. Цай Жохун. Расхождение позиций - мнения о двух статьях Ян Чениня и Ду Цзяня // Мэйшу, 1991(9). - С. 41-44. 蔡若虹. 《分歧在于不同的立场—对杨成寅、杜键同志两篇文章的意见》.美术.1991年,第(9)期.第41-44页.

134. Цай Чжэньхуэй. Сохраняющееся очарование реализма // Мэйшу, 2007(4), с. 84-87. 蔡振辉. 《现实主义魅力依然》.美术.2007年,第(4)期.第84-87页.

135. Цай Юаньпэй. Полное собрание сочинений. Т.2. - Ханчжоу : «Чжэцзян Образование Издательство», 1998. - 503 с. 蔡元培. 《蔡元培全集-第2卷》.杭州:浙江教育出版社.1998年.503页.

136. Цао Ицян. Взгляд на историю искусства: теория, метод и значение исследования изображений. – Ханчжоу: Чжунго мэйшюань чубаньшэ, 2007, - 641с. 曹意强. 《艺术史视野:图像研究的理论、方法与意义》.杭州:中国美术学院出版社.2007年.641页

137. Цао Ицян. Искусство и история. Ханчжоу : Чжунго мэйшюань чубаньшэ. январь 2001 г. - 220.с. 曹意强. 《艺术与历史》.杭州:中国美术学院出版社.2001年.220页.

138. Цао Цинхуй. Образовательный вклад и влияние школы Максимова на китайскую масляную живопись // Чжунго мэйшу, 2012(6), с. 13-17. 曹庆晖. 《马克西莫夫油画训练班的教学内容和影响》.中国美术.2012年,第(6)页.第13-17页.

139. Цзи Цинбинь. Исторические материалы выставок Сюй Бэйхуна в СССР // Чжунго лишу боугуань гуанькань, 1994(2), - с.4-13. 纪清彬. 《徐悲鸿赴苏举办画展史料》.中国历史博物馆馆刊.1994年,第(2)期.第4-13页.

140. Цзинь Шаньи. Реализм и основное направление китайской масляной живописи//Мэйшу. 1995 (4), - с. 12. 靳尚谊. 《现实主义与中国油画主流》.美术.1995年,第(4)期.第12页.

141. Цзоу Юецзинь. Выставка художественной литературы в периоде Мао Цзэдуна.// Восточное искусство. 5 мая 2005г. - с 44-48. 邹跃进. 《毛泽东时代美术文献展》.东方艺术.2005年,第(5)期.第44-48页.

142. Цзоу Юецзинь. история искусства нового Китая 1949-2000. - Чанша : Хунань мэйшу чубаньшэ. ноября 2002 г. - 337 с. 邹跃进. 《新中国美术史 1949-2000》.长沙 : 湖南美术出版社.2002年11月.337页.

143. Цзян Вэньбо. Яньаньский период: видение искусства и программы и его развития // Чуаншань сюэкань, 2008(1), с.158-160. 蒋文博. 《延安时期的美术观念与美术方案》.船山学刊. 2008年,第(1)期.第158-160页.

144. Чжан Сяолин. Эстетика исторического нарратива и создание эскизов // Мэйшу, 2017(4), с.18-21. 张晓凌. 《历史的审美叙事与图像建构—重大题材美术创作论纲》.美术.2017年,第(4)期.第18-21页.

145. Чжан Хуннянь. Моя особая любовь к историческим картинам.//Художественные круги. 2008 г(5). - с. 10-15. 张红年. 《我对历史

画情有独钟》.美术界.2008年,第(5)期.第10-15页.

146. Чжан Цзе. Новый анализ «гаодацюань» и «хунгуанлянь» // Цяньчуань, 2011(20), с. 177-179. 张杰.《«高大全»与«红光亮»之新解析》.前沿.2011年,第(20)期.第177-179页.

147. Чжан Цзуин. Сто лет портретного искусства китайской масляной живописи. - Тяньцзин : Тяньцзинское народное художество. 1997г. - 183 с. 张祖英.《中国油画肖像艺术百年》.天津 : 天津人民美术出版社.1997年.183页.

148. Чжан Цзяньцзюнь. Исследование формальных смысла // Мэйшу яньцзю, 1980 (4). - с. 12-15. 詹建俊.《形式感的探求》.美术研究.1980年,第(4)期.第12-15页.

149. Чжан Яньюань. записи известных картин прошлых династий. - Шанхай: народное художественное издательство Шанхай 1964г. 10 глава. 张彦远《历代名画记》.上海 : 上海人民美术出版社.1964年.10卷.

150. Чжоу Сяосун. Понимание исторической философии из истории-- Историческое понимание в создании исторических картин.// Новый мэйшу. 2010 г. (5): - с 63-65. 周小松.《从历史意识到历史哲学—历史画创作中的历史认识》.新美术.2010年,第(5)期.第63-65页.

151. Чжоу Сяосун. Поэтичность как новый метод в исторической живописи. - Чжунго мэйшу сюэюань [дисс.], 2010. 周小松.《诗性表现—新历史画创作方法研究》.中国美术学院博士学位论文. 2010年.

152. Чжу Ша. Влияние приемов монументализма на масляную живопись постреволюционного Китая // Наньцзин ишу сюэюань сюэбао: мэйшу юй шэцзи, 2012(2), с. 22-27. 朱沙. 《纪念碑性手法对新中国油画创作的影响》.南京艺术学院报:美术与设计.2012年,第(2)期.第22-27页.

153. Чжэн Гун. Эволюция и движение – модернизация китайского искусства. – Наньнин: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2002, - 468 с. 郑工. 《演进与运动—中国美术的现代化》.南宁:广西美术出版社.2002年.468页.

154. Чэнь Дусю. Революция в искусстве - ответ Люй Вэй //Новая молодежь, 6-ой том.1919(1). 陈独秀. 《美术革命---回答吕微》.《新青年》第六卷第1号, 1919年1月15日.

155. Чэнь Кэпин. Анализ современной исторической живописи провинции Гуандун // Хуанань шифань дасюэ сюэбао: шэхуй кэсюэ бань, 1996(3), с.100-105. 陈克平. 《广东近年来历史画创作浅析》.华南师范大学学报:社会科学版,1996年,第(3)期.第100-105页.

156. Чэнь Люйшэн. В эпоху многообразия государственная музейная сфера обязана преодолевать узость взглядов // Гоцзяхуа(4), с. 14-15. 陈履生. 《多元化时代的国家收藏应该寻求突破价值观的瓶颈》.杂志《国画家》.第(4)期.第14-15页.

157. Чэнь Пэн. «Школа масляной живописи Максимова» и китайская масляная живопись // Чжунго мэйшу, 2012(6), с. 5-9. 晨朋. 《«马克西莫夫油画训练班»与中国油画》.中国美术.2012年,第(06)期.第5-9页

158. Чэнь Чуаньси. Исследования живописи Шести Династий. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2006, с. 280. 陈传席.《六朝画论研究》.天津:天津人民美术出版社. 2006年.280页

159. Чэнь Шицзэн. История китайской живописи. Пекин: Издательство «Китайский Жэньминьский университет». 2004 г. - 172 с. 陈师曾.《中国绘画史》.北京:中国人民大学出版社.2004年.172页.

160. Шао ДаЧжэнь. Художественная ценность масляной живописи Ян Фэя // Чжунго ишу, 2015(4), с.8-13. 邵大箴.《杨飞云油画艺术的价值》.中国艺术.2015年,第(4)期.第8-13页.

161. Шао ДаЧжэнь. Китайский дух в ста годах развития китайской масляной живописи // Мэйшу, 2000 (8), с.25. 邵大箴.《融入了中华民族的血液—中国油画100年》.美术.2000年,第(8)期.第25页.

162. Ши Шэнсюнь. Современное искусство Китая: от исторического нарратива к современности // Миньцзу ишу, 2013(3), с. 63-68. 时胜勋.《中国当代艺术:从历史叙事到中国现代性》.民族艺术.2013年,第(03)期.第63-68页.

163. Юй Ян. Лишь расширение способно выйти за пределы тематического содержания и дать в будущем новые возможности // Мэйшу гуаньша, 2017(1), с.9-11. 于洋.《只有拓展才能超越—主题性美术创作的内涵范畴与未来机遇》.美术观察,2017年,第(1)期.第9-11页.

164. Ян Чуньши. Проблемы понимания и толковани реализма и



романтизма в Китае // Шэхуй кэсюэюань чжаньсянь, 2007(4), с. 100-107. 杨春时.《现实主义、浪漫主义在中国的误读与误判》.社会科学战线.2007年,第(04)期.第100-107页

165. Янь Сяобин. Основные исторические течения в методах композиции китайской исторической масляной живописи // Вэньи чжэнмин, 2016(4), с. 185-188. 翟晓冰.《中国重大历史题材油画创作构图形式的历史流变》.文艺争鸣.2016年,第(4)期.第185-188页.

166. Яо Чжунхуа. Обсуждение эстетических характеров искусства Дун Сивэна в попытке. // Мэйшу.1994(12), с 13-16. 姚钟华.《试论董希文艺术的美学特征》.美术.1994年,第(12)期.第13-16页.