ЧЖАН ЦЗЯХЭ

Аспирант кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: Johnchzhan@gmail.com

ZHANG JIAHE

Postgraduate student at the Department of History of Arts and Humanities at the Stroganov Russian State University of Art and Industry
e-mail: Johnchzhan@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_438_446

БАТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ В ВОЕННОМ МУЗЕЕ НАРОДНОЙ РЕВОЛЮЦИИ КИТАЯ

BATTLE PAINTINGS AT THE MILITARY MUSEUM OF THE PEOPLE'S REVOLUTION OF CHINA

В истории искусства Нового Китая становление современного жанра батальной живописи практически совпало по времени с созданием Военного Музея народной революции. Оба явления возникли в контексте политико-культурных потребностей периода становления нового народного государства: батальная живопись визуально раскрывала историю, тогда как Музей выступал в качестве институциональной площадки, предоставляющей пространство для демонстрации и трансляции этих живописных произведений. Появление Музея сделало военную тематику не просто направлением художественного творчества, но придало ей четко выраженную культурную функцию, включив ее в систему формирования государственной идеологии и народного образования.

In the history of New China art, the emergence of the modern genre of battle painting practically coincided with the creation of the Military Museum of the People's Revolution. Both phenomena arose in the context of the political and cultural needs of the formation of the new people's state: battle painting contributed to the historical narrative through visual narrative, while the museum acted as

an institutional platform, providing a space for the display and dissemination of these paintings. The establishment of the museum transformed military themes from simply a field of artistic expression to a clearly defined "cultural function", incorporating them into the formation of state ideology and public education.

Ключевые слова: Военный Музей, батальная живопись, творческая мастерская живописи, идеология в искусстве, визуализированная история.
Keywords: Military Museum, battle painting, creative painting studio, ideology in art, visualized history.

Уникальность Военного Музея народной революции Китая состоит не только в комплексе его экспозиций или масштабах коллекции, но и в том, что он стал одним из немногих государственных институтов в стране, совмещающих функции «экспозиционного учреждения» и «творческой мастерской». Так, уже в начале 1960-х годов при Музее была создана Творческая мастерская живописи, которая сразу же заняла ключевое место в национальной системе художественного производства, превращая музей из простого «экспозиционного терминала» в «источник производства образов». С появлением этой Мастерской, представлявшей собой поистине первопроходческий проект, связана новая страница в истории китайской батальной живописи.

Первыми членами Творческой мастерской Военного музея стали талантливые бойцы, за плечами которых была война. Все они в прошлом были фронтовыми художниками, пережившими все тяготы военного времени. Их мастерство оттачивалось не в академиях, а в перерывах между боями; это были самородки, обладавшие и талантом, и незаурядными способностями, которые они развили на практике [1].

Задача Творческой мастерской состояла в том, чтобы посредством институциализированного производства батальной живописи достичь визуального переосмысления революционной истории и унифицированного ее истолкования. И с 1960-х годов в ней последовательно создаются серии тематических, отражающих важные исторические события, произведений, ставших типичными примерами развития музейной батальной живописи, в частности, такие произведения, как «Урок политрука с красноармейцами» даты, здесь и далее (Чжэн Хунлю, 郑洪流),



Рис. 1. Чжэн Хунлю (郑洪流). «Урок политрука с красноармейцами». 1960. 134 × 88 см



Рис. 2. Гао Цюань (高泉) «Партия рождается на собраниях роты». 1977. 198×188 см

«Партия рождается на собраниях роты» (Гао Цюань, 高泉), «Цзуньи, 1935» (Лю Сянпин, 刘向平) и «Раскаты грома удаляются» (Ли Жу, 李如) (ил. 1–4).

Эти произведения не только фиксировали сцены войны, но и выполняли функцию своего рода «основополагающего нарратива» национальной визуальной памяти, формируя государственный художественный канон нового, социалистического, представления о войне и народной армии.

Создание Творческой мастерской живописи при Музее, знаменовавшее новую страницу в истории пропагандистской живописи Китая, напрямую было связано с институциональным наследием и опиралось на сложившиеся традиции батальной живописи в истории современного Китая. Так, если во времена военного сопротивления японской агрессии пропагандистские задачи искусства активно решались мастерами, трудившимися на художественном факультете Яньаньской академии искусств имени Лу Синя, то в период войны за освобождение этой работой занимались художественные бригады при армии, где военное искусство всегда было тесно связано с политической пропагандой и мобилизацией общества [2]. Литературная и художественная работа, руководство которой взяла на себя Коммунистическая партия Китая, находилась в процессе постоянного развития: литераторы и художники углубляли свое понимание и осознание революции, что способствовало повышению уровня художественных произведений. Постепенно происходил переход от раннего, ориентированного преимущественно на фронтовые задачи подхода, основанного на «отказе от пера ради штыка», от идеи защиты Родины, к более глубокому

осмыслению судьбы нации с художественной точки зрения. Искусство эволюционирует от простого отражения событий революционной борьбы к выполнению боевой функции, направленной на содействие Коммунистической партии Китая в достижении революционных задач в соответствии с развитием революционной ситуации [3]. Создание Творческой мастерской при Военном Музее народной революции Китая стало институциализированным продолжением этой традиции, а объединение внутри одного учреждения трех функций: собирательско-систематизаторской, экспозиционной и творческой — сформировало завершенную систему художественного «производства».



Рис. 3. Лю Сяньпин (刘向平) «Цзуньи, 1935». 1983. 365×154 см



Рис. 4. Ли Жу (李如) «Раскаты грома удаляются». 2006. 200×110 см

В рамках этой институциональной парадигмы Военный Музей Китайской народной революции стал центральной платформой национального военного художественного творчества: художники, работающие в музее, где соединяются исследование военной истории, экспозиция материальных объектов и практика художественного творчества, получили не только возможность непосредственного доступа к историческим реликвиям: образцам оружия, амуниции, обмундирования, иным артефактам, но также возможность работать совместно с военными историками и историками искусства, политологами и пропагандистами. Все это способствовало созданию множества тематических серий высокохудожественных произведений, отражающих важные исторические события, а мультидисциплинарный механизм сотрудничества, позволяющий художникам достигать высокой степени исторической достоверности, стал уникальным преимуществом Музея в визуализации национальной памяти [4].

Важную особенность работы Творческой мастерской составляло то, что художники выступали не просто как творцы-созидатели, но и

как проводники государственной «нарративной линии»: на всех этапах создания произведения — от выработки концепции и проведения исследовательских работ и до завершения работы — они получали в свое распоряжение не только все необходимые государственные ресурсы, но и методическое руководство, что обеспечивало замыслам художников, избираемым ими темам живописных полотен, стилистике исполнения точное соответствие политическому контексту эпохи, и творческая деятельность художников в рамках музея служила одновременно и искусству, и решению политических задач.

Таким образом, основой поддерживаемого на протяжении долгого времени высокого художественного и пропагандистского уровня создаваемых в Творческой мастерской произведений является, прежде всего, то, что Военный музей обладает огромным массивом исторических реликвий и архивных материалов, обеспечивающих прочную фактологическую основу для художественного творчества, а создание картин основывается на исторически проверенных фактах, которые изучают художники (личные записи бойцов, боевые отчеты, фотографии с полей сражений и реальные образцы оружия), чтобы гарантировать исторически документальную точность произведений.

Необходимо отметить также особую роль в формировании будущего костяка художников Творческой мастерской, которую в 1950-е годы сыграла учебная студия масляной живописи под руководством К.М. Максимова при Центральной академии изящных искусств (1955–1957) — советского живописца и педагога, профессора Суриковского училища, лауреата Сталинских премий Константина Мефодьевича Максимова, приглашенного в Китай в те годы, когда живопись маслом воспринималась еще как недостаточно рафинированное искусство, а специализированные художественные вузы не имели сформированной системы обучения масляной живописи. «Класс масляной живописи Максимова» стал первым в Китае коллективом, в котором обучали исключительно живописи маслом и создавали ее в реалистической манере. Ценность «класса Максимова», который привнес в китайскую масляную живопись систематическое художественное образование и научный творческий метод, заключается в его основополагающем и новаторском характере. Такие художники, как Хэ Кундэ (何孔德), Гао Хун (高虹), Фэн Фацы (冯法祀), Жэнь Мэнчжан (任梦璋), Хоу Иминь (侯一民), Цзинь Шанъи (靳尚谊), Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊), Ван Дэвэй (王德威) и другие, не только создали в то время ряд вли-



Рис. 5. Хэ Кундэ (何孔德), Чжэн Хунлю (郑洪流). «Гуанчжоуское восстание». 1962. 310×170 см



Рис. 6. Лю Гошу (刘国枢). «Молниеносный штурм моста Людин». 1957. 180 ×133 см

ятельных произведений, но и на протяжении всего своего последующего творческого пути постоянно находились в поиске и развивались, став важными фигурами в мире китайской масляной живописи.

Длительная плодотворная практика Творческой мастерской живописи Военного Музея народной революции Китая привела к утверждению ведущих эстетических и нарративных принципов китайской батальной живописи, один из которых находит свое отражение в том, что художники, с уважением относящиеся к истории, в то же время стремятся «превзойти» ее, посредством визуальной реконструкции превращая «факты» в «убеждения». Вэй Цзиншань (魏景山) даже считает, что если произведение достоверно с художественной точки зрения, то оно не искажает историю, поскольку визуальное искусство, в отличие от текста, не может быть досконально подробным — «оно способно выразить замысел лишь через одну сцену или один образ» (цитируется по [5, с. 241–242], перев.автора). Так, например, работа Хэ Кундэ (何孔德) и Чжэн Хунлю (郑洪流) «Гуанчжоуское восстание» (ил. 5) не является механическим воспроизведением исторических реалий: в ней обработка света и пространства служит выражению духа «момента восстания» и позволяет произведению выйти за рамки документальности и войти в художественное пространство символического значения.

Хотя с 1950-х годов китайская батальная живопись испытывала значительное влияние советского социалистического реализма, китайские художники, в отличие от советского документального повествования, больше внимания уделяют формированию «духовного образа», часто используя для усиления эмоционального напряжения не только типизацию персонажей и централизацию композиции, но и светотеневую сим-



Рис. 7. Гао Хун (高虹). «Манёвр по Северному Шэньси». 1957. 277×136 см



Рис. 8. Хэ Кундэ (何孔德). «Встреча на горе Цзинганшань». 1980. 250×200 см

волизацию. Например, в картине кисти Лю Гошу (刘国枢) «Молниеносный штурм моста Людин» (ил. 6) автор стремится не к объективированному воспроизведению боевой обстановки, а через динамичную диагональную композицию фиксирует момент дерзкого перехода красноармейцев по подвесному мосту как длящуюся визуальную эпопею. Ярко-красная цветовая гамма и энергичные мазки не только передают жестокую атмосферу сражения, но и передают бесстрашие духа воинов революции. На картине позы и выражения лиц бойцов лишаются индивидуальности, это уже не конкретные солдаты, а коллективный символ несокрушимости и воли к победе. Такое стремление к созданию «духовного образа» позволяет китайской революционной реалистической живописи превзойти задачу простого запечатления батальных сцен и подняться до уровня духовного символа, несущего национальные идеалы.

Со временем акцент с изображения индивидуального мужества все больше смещается в сторону демонстрации проявления общенародной воли и массового героизма. Так, если в ранних работах Творческой мастерской, например, в работе Гао Хун (高虹) «Манёвр по Северному Шэньси» (ил. 7), выделяется личность Мао Цзэдуна, то в работе Хэ Кундэ «Встреча на горе Цзинганшань» (ил. 8) в массовой сцене, проявляющей монолитность народных войск, демонстрируется коллективная победа. Этот нарративный сдвиг отражает историческую эволюцию китайской военной живописи: от «революционного пыла» к «рациональной силе».

С началом политики Реформ и открытости Творческая мастерская Военного Музея народной революции Китая получает большую академическую и творческую автономию и начинает уделять все большее

внимание художественным и гуманистическим аспектам создаваемых произведений. Так, например, в картине «Инцидент на мосту Лугоуцяо 7 июля» ее авторы Ян Кэшань (杨克山) и Цуй Кайси (崔开玺) (ил. 9), сохраняя с помощью документально выверенных штрихов психологическое напряжение и реалистичность показа исторической сцены, тем не менее, стилистически — через обращение к панорамно-диагональной композиции и к масштабному, эпическому изображению — достигают философского осмысления атмосферы войны и дрейфуют в решении пропагандистских задач батальной живописи от преимущественно документальных средств к собственно художественным [6].



Рис. 9. Ян Кэшань (杨克山), Цуй Кайси (崔开玺). «Инцидент на мосту Лугоуцяо 7 июля». 2009. 400×220 см

В Творческой мастерской Военного музея Китайской народной революции удалось собрать коллектив экспертов, представляющих художественные и военные вузы всей страны, что сформировало междисциплинарную исследовательскую модель глубокого сотрудничества историков, военных специалистов и искусствоведов.

Деятельность Военного музея китайской народной революции на протяжении вот уже более чем шестидесяти лет свидетельствует об эволюции китайской батальной живописи, которая формирует национальную визуальную память посредством институционализированного художественного производства. За эти годы Музей прошел путь от революционного реализма раннего периода своего основания до обогащения изобразительного языка гуманистической составляющей в эпоху Реформ и открытости, неизменно стремясь к балансу между исторической достоверностью и художественным обобщением. Механизм формирования визуальной памяти, основанный на музейном собрании, опирающийся на академическую науку и ориентированный на творчество, превратил музей в важное пространство, связующее историю и современность, военное дело и искусство. В новую эпоху эта модель продолжит стимулировать новаторство в области военно-исторической живописи, создавая визуальную эпопею, созвучную идее национального возрождения.

Список литературы:

1. *Гао Гэ.* Общность и индивидуальность в создании произведений революционно-исторической живописи: на примере изображений Великого похода из собрания Военного Музея Китайской народной революции // Газета Культурного Китая. — 2023. — 22 окт. — С. 4. 高阁. 革命历史画创作的共性与个性——以军博馆藏长征美术图像为例 [N]. 中国文化报, 2023-10-22 (4).

2. *Сюй Сянцюнь.* Красная эпопея: ретроспектива китайского военного искусства 1927–1977 // Газета Народного политического консультативного совета провинции Гуйчжоу. — 2018. — 27 июля (B1). 许向群. 红色史诗：中国军事题材美术回眸（1927—1977) [N]. 贵州省政协报, 2018-07-27.

3. *Чжан Цзюньго, Гао Линь.* Особенности партийной литературно-художественной работы в период революционных войн и их практическое значение для современности // Вестник Партийной школы Яньаня. — 2016. — Т. 32, № 5. — С. 24–27. 张俊国, 高琳. 党在革命战争时期文艺工作的特点及其现实启示[J]. 延安党校学报, 2016, 32 (05): 24-27.

4. *Чжан Шуньюэ.* История строительства Военного Музея народной революции Китая // Байнян Чао. — 2023. — №2. — С. 44-50. 章舜粤. 中国人民革命军事博物馆修建始末 [J]. 百年潮, 2023 (02): 44-50.

5. *Шао Дачжэнь.* Ваньшань Хунбянь. Беседы о шестидесятилетии изобразительного искусства Нового Китая 1949–2009. — Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2009. — С. 241–242. 邵大箴. 万山红遍：新中国美术60年访谈录：1949—2009 [M]. 北京：人民美术出版社，2009: 241-242.

6. *Ян Кэшань, Цуй Кайси.* Инцидент на мосту Лугоуцяо 7 июля // Иллюстрированный журнал. — 2010. — № 7. — С. 38–39. 杨克山, 崔开玺. 七七事变•卢沟桥 [J]. 连环画报. 2010 (7). 38-39.