ЛИНЬ ЦЗЯНЬЮН
Аспирант РГХПУ имени С. Г. Строганова
e-mail: skylat@126.com

LIN JIANYONG
PhD student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: skylat@126.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_454_463

ФОРМИРОВАНИЕ КАНОНИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА: ИССЛЕДОВАНИЕ ЖИВОПИСНОГО ЯЗЫКА ЧЭНЬ ИФЭЯ В КАРТИНЕ «ШТУРМ ПРЕЗИДЕНТСКОГО ДВОРЦА»

CONSTRUCTING A CANONICAL ARTISTIC IMAGE: A STUDY OF CHEN YIFEI'S PICTORIAL LANGUAGE IN THE ASSAULT ON THE PRESIDENTIAL PALACE

Созданная в 1977 году Чэнь Ифэем и Вэй Цзиньшанем картина «Штурм Президентского дворца», благодаря своей предельно концентрированной композиционной структуре, символически нагруженной светотональной организации и монументализированному образу героев, стала одним из наиболее репрезентативных «красных канонических образов» в истории современного китайского искусства. В данной статье эта работа рассматривается как основной объект исследования; на основе иконографического анализа и изучения механизмов канонизации внимание сосредоточено на том, каким образом данное произведение постепенно закрепилось в статусе «классического художественного образа» в процессе развития его формального языка, символической структуры и путей визуальной репрезентации.

Created in 1977 by Chen Yifei and Wei Jingshan, the oil painting the Assault on the Presidential Palace has become one of the most representative "red canonical images" in contemporary Chinese art

due to its highly concentrated compositional structure, symbolically charged use of light and color, and monumentalized portrayal of figures. Taking this work as its primary case study, this article employs iconographic analysis and examines mechanisms of canon formation to explore how the painting gradually acquired the status of a "canonical artistic image" through its formal language, symbolic construction, and modes of visual dissemination.

Ключевые слова: Чэнь Ифэй, Штурм Президентского дворца, канонический образ, историческая живопись, монументальный образ, шанхайская школа масляной живописи, живописный язык, визуальная репрезентация.
Keywords: Chen Yifei, the Assault on the Presidential Palace, canonical image, historical painting, monumental imagery, Shanghai oil painting, pictorial language, image dissemination.

После начала политики реформ и открытости китайская реалистическая живопись претерпела существенные изменения как в форме, так и в содержании. Художники все более ясно осознавали социальную функцию реализма и подчеркивали необходимость следования внутренним законам художественного творчества, чтобы раскрыть полноценный потенциал масляной живописи [1, с. 35]. На этом фоне картина «Штурм Президентского дворца» («攻占总统府»), созданная Чэнь Ифэем и Вэй Цзиншанем в 1977 году, сформировалась на пересечении государственного нарратива, советской реалистической школы и шанхайской профессиональной художественной системы, представляя собой монументальное произведение, переосмысляющее важное историческое событие [2, с. 26]. Чэнь Ифэй (陈逸飞, 1946–2005), один из наиболее влиятельных мастеров современной китайской масляной живописи, создал целый ряд широко известных произведений в национальном живописном стиле [3, с. 11]. Вэй Цзиншань (1943–) — один из «трёх мушкетёров шанхайской масляной живописи» наряду с Чэнь Ифэем и Ся Баоюанем (1944–) — также внёс значительный вклад в развитие тематической живописи своего времени.

Согласно позиции настоящего исследования, «классичность» картины «Штурм Президентского дворца» определяется не только ее масштабом или техническим совершенством, но прежде всего тем, что художники с помощью сочетания политической символики, устойчивых

формальных моделей и эмоционально насыщенного визуального языка смогли преобразовать конкретный исторический эпизод — взятие Нанкина в образец, поддающийся многократному просмотру, пересказу и коллективному запоминанию. Произведение занимает важное место в системе исторической живописи нового Китая и, выходя за пределы профессиональной художественной среды, участвует в формировании визуальной памяти о «победе революции» и «смене политического строя» в современном китайском обществе.

I. Исторический контекст и иконографические мотивы: от форсирования Янцзы к «Штурм Президентского дворца»

Реальная история и ее художественно-визуальное воплощение никогда не совпадают полностью; их соотношение представляет собой состояние постоянного сближения и расхождения. Эрнст Кассирер (1874–1945), рассматривая предмет истории как «символическую вселенную», подчеркивал: «Каждый исторический факт, каким бы простым он ни казался, может быть определён и понят только посредством предварительного анализа различных символических форм» [4, с. 300], поэтому смысловое значение картины «Штурм Президентского дворца» необходимо рассматривать в контексте освобождения Нанкина в 1949 году и художественной ситуации конца 1970-х. В апреле 1949 года Народно-освободительная армия форсировала Янцзы, вошла в Нанкин, заняла Президентский дворец и водрузила над ним красное знамя, тем самым объявив о конце гоминьдановской власти на материке. Это событие вскоре стало частью государственного нарратива, символизируя «гибель старого мира и рождение нового», и неоднократно переосмысливалось в официальной историографии, искусстве и литературе.



Рис. 1. Ян Цзяньхоу. Освобождение Нанкина (почтовая марка), 1957

В 1957 году такие произведения, как «Освобождение Нанкина» (ил. 1) художника Ян Цзяньхоу (1910–1993), уже получили широкое распространение благодаря почтовым маркам и иллюстрированным альбомам,

тем самым заложив раннюю модель иконографической группы «Президентский дворец — красное знамя — Народно-освободительная армия» [5, с. 118]. После 1975 года китайское изобразительное искусство вступило в сложный переходный этап. С одной стороны, «революционная историческая живопись» по-прежнему оставалась ведущим жанром, а создание произведений на значимые политические темы рассматривалось как важная форма участия художника в государственном нарративе. С другой стороны, на фоне постепенного смягчения политической атмосферы все более актуальными становились требования к визуальной достоверности образов, к эмоциональной выразительности персонажей и к повышению художественного качества полотен, что постепенно вытесняло прежнюю схематичность и плакатность, характерные для периода «лозунговых» изображений. Именно в таком контексте Китайский музей революционной военной истории пригласил шанхайских художников создать масштабное историческое полотно, посвященное штурму Президентского дворца Народно-освободительной армией, с целью сформировать произведение, способное стать визуальным символом памяти об «Освобождении Нанкина» и войти в разряд подлинных «государственных образов».

Выбор Чэнь Ифэя и Вэй Цзиншаня для создания «Штурм Президентского дворца» связан с особой ролью Шанхая в развитии китайской масляной живописи XX века. Оба художника, воспитанные в шанхайских художественных институциях и работавшие в Шанхайской мастерской масляной живописи и скульптуры — ключевом центре, объединявшем советскую реалистическую школу, традицию тематической живописи и «шанхайский» визуальный опыт, создавали произведение, изначально ориентированное на статус государственного образа. Завершенная в 1977 году, картина стала не документом боя, а художественным переосмыслением истории: на основе архивов и свидетельств художники свели сложную операцию к одному символическому моменту — подъему на фронтон дворца и смене флага. Такая концентрированная визуализация «точки исторического перелома» превратила эпизод в образ падения старого режима и утверждения нового, что и обеспечило последующее канонизирование картины.

II. Монументальная композиция и светотональная риторика: формирование канонического образа

Причина того, что картина «Штурм Президентского дворца» (ил. 2) выделяется среди множества визуальных репрезентаций освобожде-

ния Нанкина и становится классическим образом, многократно цитируемым и воспроизводимым в различных медиа, заключается в ее сознательно выстроенном «монументализме». Полотно использует панорамную композицию и крупный формат, создавая у зрителя ощущение исторической сцены, превосходящей индивидуальную точку восприятия. Здание Президентского дворца занимает центральную, слегка смещенную в глубину позицию; трехступенчатая лестница и флагшток формируют перевернутую Т-образную структуру, служащую устойчивым и в то же время символически нагруженным геометрическим каркасом композиции. Небольшое отклонение перспективы в изображении фасада придает всей архитектуре легкий эффект «потери устойчивости», намекая на шаткость и неизбежный крах старого политического режима. В противовес этому центрально расположенный флагшток изображен строго вертикально, его направление устремлено к небу, что символизирует грядущее утверждение нового государственного порядка [6, с. 10].



Рис. 2. Чэнь Ифэй, Вэй Цзиньшань. Штурм Президентского дворца, 335 см х 460 см. Масло на холсте, 1977

Преднамеренно повышенная линия горизонта помещает зрителя в позицию своеобразного «исторического наблюдателя», позволяя ему сверху охватить всю сцену штурма. Такое решение придает фасаду Президентского дворца и фигурам бойцов сценическую развернутость, усиливает ритуальный характер композиции и одновременно предоставляет зрителю точку зрения, близкую к повествовательной. Организация групповой фигурации дополнительно подчеркивает монументальность: бойцы на переднем и среднем плане, выстроенные по треугольно-пирамидальной схеме, образуют «человеческий монумент», где различие возрастов и мимики формирует собирательный образ Народно-освободительной армии. Опытный боец, расположенный справа от центра и поднимающий красное знамя, слегка отклоняется назад, становясь композиционным центром. Молодой солдат на переднем плане крепко сжимает винтовку и устремляет взгляд к поднимающемуся флагу, тогда как

командир, склонившись над часами, словно стремится зафиксировать этот «момент, предназначенный для истории» [7, с. 25]. Эти три фигуры — опыт, будущее и память — соединены в едином мгновении, придавая сцене глубокую временную и историческую насыщенность.

Обработка цвета и света придает картине мощное эмоциональное напряжение и выраженную символическую глубину. Фасад Президентского дворца и фигуры бойцов освещены ярким, устойчивым светом, благодаря чему их объемы, построенные на тепло-серых и охристых тонах, выглядят монументально. На заднем плане Нанкин погружен в дымку и холодно-сине-серую палитру, словно в образ уходящего «старого мира». Контраст между передним и задним планами в цветовой температуре и яркости естественным образом раскрывает символические отношения «нового и старого», «света и тьмы». Ярко-красное знамя Пятизвёздное становится визуальным фокусом, превращая абстрактную концепцию «смены власти» в визуальный язык, обладающий мощной выразительной силой. Реализм картины носит ярко выраженный риторический характер: траектория флага, направление клубов дыма и умеренно преувеличенные жесты персонажей формируют восходящую динамику, невольно направляя взгляд зрителя к центральному «моменту красного знамени» и тем самым позволяя форме самой по себе рассказать о неизбежности революционной победы.

В стилистике картины заметны влияния советской монументальной живописи — подчеркнутая пластика тел, драматическое освещение и скульптурная организация группы персонажей. Однако эти элементы органично сочетаются с западными принципами современной композиции и с традиционным китайским стремлением к созданию «великого порыва» (циши), формируя язык, который одновременно соответствует нормам социалистического реализма и превосходит рамки агитационного шаблона. Классичность образа определяется не отдельным «знаковым эпизодом», а высокой согласованностью композиции, колористики, жестовой выразительности и символических мотивов, которые образуют целостную «визуальную формулу», легко распознаваемую и многократно воспроизводимую. Такая «формульность без схематизма» обеспечивает картине долговечную актуальность и превращает ее в устойчивую точку отсчета для последующих визуальных интерпретаций темы «освобождения Нанкина».

III. От исторической живописи к «красной классике»: визуальная циркуляция, коллективная память и современные переосмысления

Статус картины как «классического художественного образа» определяется ее постоянным присутствием в искусствоведческом дискурсе и современной визуальной культуре. Картина «Штурм Президентского дворца» с момента создания находится в коллекции Музея революционной военной истории Китая и долгие годы экспонировалась там как знаковое произведение, отражающее традиции Народно-освободительной армии и историю рождения нового Китая. В работах по истории искусства и в партийно-исторических сборниках картина многократно выбиралась как репрезентативный образ «освобождения Нанкина» и характеризовалась как «классическое произведение искусства нового Китая» [8, с. 258]. Одновременно изображение картины активно входит в более широкий общественный нарратив: в СМИ и региональных историко-культурных обзорах оно часто используется для обозначения темы «нанкинской памяти» и «духа форсирования Янцзы». Даже отдельные фрагменты картины без пояснений легко узнаются публикой как визуальный символ «освобождения Нанкина». Так произведение выходит за пределы профессиональной среды и используется в партийно-идеологическом и историческом образовании, военно-патриотическом воспитании и формировании городского образа, становясь важным элементом «иконографии рождения нового Китая». Его классичность усиливается благодаря постоянному воспроизводству и переинтерпретации.

Одновременно с этим «Штурм Президентского дворца» утвердило свой образцовый статус и в сопоставлении с другими произведениями на ту же тему. Так, картина Дун Сивэня (1914–1973) «Миллионная армия



Рис. 3. Дун Сивэнь. Миллионная армия спускается к Янцзы, 200 см х 420 см. Масло на холсте, 1959. Коллекция Национального музея Китая

спускается к Янцзы» (ил. 3) передаёт грандиозный масштаб и мощь войск через изображение сцены форсирования реки [9, с. 76]; работа Чэнь Цзяня (1951–) «Весна 1949 года: Вступление в президентский дворец Нанкина» (ил. 4) сосредоточена на образах руководителей, находящихся в колоннаде дворца. По сравнению с этими произведениями, «Штурм Президентского дворца» сознательно делает акцент на безымянных солдатах и моменте подъема знамени. Такой выбор точки зрения позволяет избежать чрезмерной зависимости от изображения конкретных лидеров и одновременно подчеркивает повествовательную установку на «народную армию как подлинного исторического субъекта». Благодаря этой позиции, картина обладает большей политической универсальностью: она достаточно масштабна, чтобы выступать символом великого исторического события, и в то же время достаточно открыта, чтобы быть признанной и интерпретированной разными социальными группами. Именно такое уравновешивание «большого нарратива» и «анонимного субъекта» стало одной из ключевых причин того, что произведение обрело статус классического образа: оно и достаточно репрезентативно, и достаточно инклюзивно, чтобы занять устойчивое место в коллективной исторической визуальности.



Рис. 4. Чэнь Цзянь. Весна 1949 года: Вступление в президентский дворец Нанкина, 170 см х 220 см. Масло на холсте, 2001. Коллекция Музея современной истории Нанкина

Следует отметить, что произведение «Штурм Президентского дворца» существует не только как «классический образ», который принято восхвалять, но и как важная точка отсчёта для современных художников и исследователей культуры, стремящихся переосмыслить исторический нарратив. В ряде современных живописных произведений композиция данной картины становится основой для художественной реконструкции, направленной на исследование новой семантики «революционного образа» в условиях современности. На этой основе возникает целый спектр художественных стратегий — концептуальная интерпретация, историческая коррекция, визуальная деконструкция. Например, работа Цао Юна (1970–) «Штурм Президентского дворца. Редакция» (ил. 5), выполненная в манере магического реализма, намеренно изменяет и искажает фигуры, пространство и символические объекты оригинала, создавая эффект

иронии, подрыва и пародийного дистанцирования [10, с. 41]. Еще одним показателем подобного переосмысления является работа Юэ Миньцзюня (1962–) «Пейзаж без людей: Штурм Президентского дворца» (ил. 6), представляющая собой яркий пример деконструкции и реконфигурации: художник полностью исключает всех персонажей оригинала, сохраняя лишь окружающую архитектурную сцену. Посредством постмодернистские художественные приемы он формирует резкий контраст между визуальным образом и культурной памятью, заставляя историю «проявляться» в новой, парадоксальной форме [11, с. 74]. В этих произведениях классическая композиционная схема, исторические представления и современная действительность вступают в сложный диалог. Художники включают в процесс переосмысления собственные гуманистические интенции и актуальные дискурсивные вопросы, превращая классический образ в пространство критического размышления и культурной рефлексии.



Рис. 5. Цао Юн. Штурм Президентского дворца. Редакция, 155 см х 208 см. Масло на холсте, 2005



Рис. 6. Юэ Миньцзюнь. Пейзаж без людей: Штурм Президентского дворца, 230 см х 320 см. Масло на холсте, 2009

Таким образом, статус «классического художественного образа» картины «Штурм Президентского дворца» основан как на зрелости ее внутреннего пластического языка и высокой степени символической насыщенности, так и на ее длительном воспроизводстве в национальных музеях, искусствоведческой литературе и современной визуальной культуре. В иконографическом плане «классика» проявляет себя как динамический процесс: в ходе повторного просмотра, цитирования, копирования и критического осмысления произведение вновь и вновь утверждает свое цен-

тральное значение. Монументальность, поэтичность и нарративность живописного языка Чэнь Ифэя именно в этом цикле получают историческое закрепление, превращаясь в аналитически значимую модель. Детальное исследование подобных образов — как их формального строя, так и исторического контекста — не только углубляет понимание художественного наследия Чэнь Ифэя, но и открывает важные методологические перспективы для реконструкции истории китайской масляной живописи XX века, особенно шанхайской традиции и феномена «красной классики».

Список литературы:

1. *Ван Цзяньчунь.* Краткий анализ художественных характеристик и духовного содержания китайской реалистической масляной живописи // Шицзячжуан: Народное искусство и литература. — 2011. — № 15. — С. 35.

2. *Чжан Ханьвэнь.* Анализ особенностей реалистической художественной тематики: на примере живописи Чэнь Ифэя // Хэфэй: Исследования художественного образования. — 2023. — № 4. — С. 26.

3. *Чжу Сяоли.* Анализ многообразия тематических направлений в масляной живописи Чэнь Ифэя // Шицзячжуан: Большая сцена. —2015. — № 6. — С. 11.

4. *Эрнст Кассирер*. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры. Шанхай: Издательство «Шанхайские переводы», 2013. — С. 300.

5. *У Сюэшань.* Освобождение Нанкина: история, образ и медиа // Пекин: Исследования литературы и искусства. — 2013. — № 6. — С. 118.

6. *Дэн Цзыцун*. Исследование композиции в картине «Штурм Президентского дворца» // Пекин: Китайская академия художественных исследований, 2022. — С. 10.

7. *Ша Вэй*. Красная классика — красные сюжеты в живописи Чэнь Ифэя // Цюаньчжоу: Восточная коллекция. — 2021. — № 13. — С. 25.

8. *Шан Хуэй*. Красная классика изобразительного искусства // Шицзячжуан: Издательство «Хэбэй изобразительное искусство». — 2011. — С. 258.

9. *Пэй Жуйсинь, Ян Дань.* Медиа, тема и форма: творческий процесс Дун Сивэня и исследование масляной живописи в картине «Миллионная армия спускается к Янцзы» // Цзинань: Цилу Июань. — 2025. — № 3. — С. 76.

10. *Хэ Вэйпин.* Переговоры между историей и искусством: иконографическая история и изъяны картины «Штурм Президентского дворца» // Пекин: Центральная академия изящных искусств, 2015. — С. 41.

11. *И Ин*. Бесхозная территория: анализ «серии сцен» Юэ Миньцзюня // Пекин: Мировое искусство. — 2009. — № 3. — С. 74.