

сходства, а уделяют больше внимания интересу туши и кисти и созданию настроения, с лаконичными мазками и светлыми красками, передающими глубокий художественный колорит [4].

Кроме того, изменения в материалах, используемых для живописи, также оказали значительное влияние на технику раскрашивания. От шелка и вареной бумаги династии Сун до полусырой и вареной бумаги династии Юань - разница в материалах делала слияние кисти, туши и краски более естественным, предоставляя художникам больше творческих возможностей. Эти материальные инновации перекликались с социальными и культурными изменениями династий Сун и Юань и вместе способствовали эволюции и развитию искусства пейзажной живописи.

Заключение

Историческая трансформация цвета в пейзажах эпох Сун и Юань позволяет проследить эволюцию китайской живописи и глубокую трансформацию эстетических концепций. Начиная с блестящих зеленых пейзажей династий Суй и Тан, через крайнее стремление династии Сун к легкому и элегантному настроению и заканчивая сублимацией династии Юань к пику персонализированного выражения, этот процесс является не только накоплением техник и прорывов, но и визуальным представлением культурного духа и философского мышления.

Пейзажные картины династии Сун на фоне процветания культурного правления, как правило, были светлыми и элегантными по цвету, подчеркивая создание настроения и ритм работы тушью и кистью, простые, но далеко идущие цвета, отражающие глубокое понимание художником красоты природы и тонкое выражение внутреннего мира. В эпоху династии Юань резкие социальные перемены побудили художников-литераторов обратиться к исследованию внутреннего мира, колорит стал более свободным и необузданным, с ярко выраженными индивидуальными характеристиками, а каждый мазок содержал уникальные эмоциональные и философские мысли живописцев.

Техника колорита постепенно менялась от тяжелой насыщенности династий Суй и Тан к легкой элегантности и простоте династий Сун и Юань, что не только обогатило художественный язык китайской пейзажной живописи, но и заложило основную парадигму ее колорита, а также дало неисчерпаемые художественные сокровища и творческое вдохновение художникам последующих поколений. Искусство колорита в пейзажной живописи эпох Сун и Юань является памятником в истории китайской живописи, а его влияние во времени и пространстве до сих пор вдохновляет на художественное творчество последующие поколения.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Ван Юэян. Красота живописи эпохи Сун – от панорамы до белого пространства. – Шанхай: Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2020. – 133 с. 王悦阳. 《宋画之美—从全景到留白》上海: 上海书画出版社, 2020年. 133页-
2. Дворцовый музей, изд. Тысячи миль рек и гор – исследование специальной выставки синих и зеленых пейзажных картин на протяжении веков. – Пекин: Palace Press, 2017. – 45 с. 故宫博物院编. 《千里江山——历代青绿山水画特展研究》北京: 故宫出版社, 2017年. 45页
3. Дэн Цяобинь. Исследование живописи династии Сун. – Чжэнчжоу: Издательство Хэнаньского университета, 2004. – 289 с. 邓乔彬. 《宋代绘画研究》郑州: 河南大学出版社, 2004. 第289页
4. Ли Чуцзинь. Восстановление древности: исследование стилистических причин пейзажной живописи при династии Юань // Сборник исследований по истории искусства Китая. – Т. 12. – Пекин: Издательство Центральной академии изящных искусств, 2020. – С. 34-52. 李铸晋. 《复古——元代山水画风成因研究》收录于《中国艺术史研究集刊》第12卷. 北京: 中央美术学院出版社, 2020年. 第34-52页
5. Ниу Кечэн. Цвета китайской живописи – разворачивание истории стилей и направлений китайской живописи. – Чанша: Издательство изобразительного искусства Хунань, 2002. – 205 с. 牛克诚. 色彩的中国绘画--中国绘画样式与风格历史的展开. 长沙: 湖南美术出版社, 2002年. 第205页
6. У Гуаньчжун. Формальная красота и обновление цвета в картинах династии Сун // Art Research. – 1979. – №3. – С. 15-23. 吴冠中. 《宋代绘画的形式美与设色革新》《美术研究》1979年第3期. 第15-23页
7. Чжан Янюань (Тан). Записи о знаменитых картинах на протяжении веков / [С коммент. Юй Цзяньхуа]. – Шанхай: Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 1964. – Тома IV-X. – 87 с. 张彦远 (唐) 撰. 《历代名画记》/ 上海 俞剑华注. 上海人民美术出版社, 1964年. 卷四至卷十. 87
8. Чжао Мэнфу (赵孟頫) (Юань). Сунсюэчжай цзи (Собрание сочинений Сунсюэ). – Чжэцзянское издательство древних книг, 1986. – Т. 10 (Стихи о живописи и каллиграфии). – С. 245-248. 赵孟頫 (元). 《松雪斋集》卷十《题画诗跋》. 浙江古籍出版社, 1986年. 第245-248页

Xie Zhihui

PhD Candidate

Moscow State Pedagogical University

e-mail: xiezhihui@yandex.ru

Russia, Moscow

Viktor D. Uvarov

DSc in Arts, Professor

The Kosygin State University of Russia

e-mail: artuwaroff@yandex.ru

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-41-54

HISTORICAL STAGES OF DEVELOPMENT OF CHINESE MONUMENTAL PAINTING

Summary: Chinese commemorative painting rests on profound traditional foundations, with its historical roots traceable to the artistic heights represented by the Dunhuang Cave murals and the Yongle Palace murals. Taking as its entry points the functional evolution of the Dunhuang murals and the technical system of the Yongle Palace murals, this article traces the core achievements of traditional Chinese mural art and their influence on modern commemorative painting. It then examines how twentieth-century revolutionary history painting, operating within the dual context of inheriting tradition and drawing on Soviet experience, established a paradigm of

modern commemorative painting with distinctly Chinese characteristics. The study demonstrates that the modern transformation of Chinese commemorative painting was the result of the creative conversion of traditional resources combined with the localized absorption of foreign experience. This historical process provides an important cultural backdrop for understanding the exchanges and mutual learning between Chinese and Soviet commemorative painting in the twentieth century.

Keywords: commemorative painting; Dunhuang murals; Yongle Palace murals; revolutionary history painting; traditional foundations.

Commemorative painting is an important category of visual art bearing distinctive historical and cultural significance. Its defining characteristic lies in the use of monumental artistic forms to carry collective memory, shape national spirit, and achieve the material embodiment of historical remembrance. Within the grand narrative of twentieth-century Chinese art history, commemorative painting long occupied a dominant position, closely intertwined with the construction of national ideology and the creation of public space [6]. However, existing scholarship has tended to focus excessively on the external influence of Soviet Socialist Realism on the commemorative painting of New China, while relatively neglecting the deep roots of this art form in indigenous Chinese tradition.

In fact, the historical origins of Chinese commemorative painting far predate the twentieth cen-

ture. The traditional Chinese murals represented by the Dunhuang Mogao Cave murals and the Daoist murals of Yongle Palace had, over centuries of practice, accumulated rich and comprehensive artistic experience in thematic selection, spatial composition, and technical execution. These achievements constitute the indigenous cultural substrate upon which the modern transformation of Chinese commemorative painting was built [8]. It was precisely this profound tradition that enabled twentieth-century Chinese painters to preserve a strong national character while absorbing foreign influences, ultimately giving rise to a commemorative painting art with a distinctly Chinese spirit. Beginning with the legacy of traditional Chinese murals, this article traces the development of revolutionary history painting with the aim of revealing the historical character and artistic val-



Figure 1. King Shibi Cutting Flesh to Save a Dove

ue of the traditional foundations of Chinese commemorative painting.

Construction of the Dunhuang Mogao Caves began in 366 CE. Through successive dynasties — the Wei, Jin, Northern and Southern Dynasties, Sui, Tang, Five Dynasties, Song, and Yuan — continuous building transformed it into a comprehensive artistic treasure house integrating architecture, sculpture, and painting, and the most complete historical archive of traditional Chinese mural art [1]. The artistic history of the Dunhuang murals clearly presents the internal logic of Chinese mural art's evolution from a single function of religious instruction toward multi-dimensional social expression. This trajectory provides an important historical reference for understanding the functional orientation of twentieth-century commemorative painting.

The Dunhuang murals of the Wei, Jin, Northern and Southern Dynasties period were dominated by Buddhist Jataka tales — such as the Story of King Shibi Cutting Flesh to Save a Dove (Fig.1) and the Story of Prince Sattva Sacrificing Himself to Feed a Tiger (Fig.2) [1] — conveying religious concepts of suffering and salvation through

scenes of extreme self-sacrifice. In terms of form, the murals of this period display a fusion of decorative and narrative characteristics: figures are archaic yet rhythmically expressive, the color palette is centered on blue, black, brown, and white, producing a visual effect that is at once mysterious and solemn [3].

The Sui and Tang dynasties marked the golden age of the Dunhuang murals. The unification and prosperity of society prompted a profound transformation in thematic content, with "Transformation Tableaux" (bianxiangtu) becoming the dominant form. The Western Pure Land Tableau (Fig.3) depicts the ideal realm of paradise through a grand and expansive composition, suffused with the splendor and festivity of a flourishing age. The Apsaras (Feitian) figures of this period are particularly emblematic: through the unfurling of a single flowing sash, the painters conjure a sense of weightless, ethereal flight, carrying the Chinese painterly ideal of "meaning beyond the brush" to its utmost refinement [3]. The brushwork of Tang murals is fluid and varied, the figural depictions precise and lively, and the techniques fully mature [11].



Figure 2. Prince Sattva Sacrificing Himself to Feed a Tiger



Figure 3. Western Pure Land Tableaur



Figure 4. Procession of Zhang Yichao and his Army

During the Five Dynasties, Song, and Yuan periods, the Dunhuang murals underwent a marked shift toward secular subject matter. Works such as the Procession of Zhang Yichao and his Army (Fig.4) and the Outing of the Lady of Song State (Fig.5) depict scenes directly drawn from everyday life, while the Map of Mount Wutai (Fig.6) reproduces landscape and mundane activity in the form of a bird's-eye geographical panorama — the Buddhist realm

had been wholly supplanted by worldly concerns [1]. This thematic evolution from religious idealism to secular narrative prefigures a possible trajectory for the expansion of commemorative painting's functions: namely, the transition from unitary ideological propaganda toward plural artistic expression. It was precisely this evolutionary pattern that provided an important historical precedent for the paradigm shift in twentieth-century Chinese com-



Figure 5. Outing of the Lady of Song State

memorative painting from political propaganda to artistic expression.

The Yongle Palace murals, constructed between the thirteenth and early fourteenth centuries, cover a total area of over 960 square meters and represent the culmination of Daoist mural art of the Yuan dynasty [2]. Built upon the inherited techniques of Tang and Song painting and infused with the artistic characteristics of the Yuan period, the Yongle Palace murals achieved a historical summit of traditional Chinese mural art in the areas of compositional organization, color application, and the art of line drawing. They constitute an indispensable technical point of reference for later commemorative painting.

In terms of compositional organization, the Audience with the Supreme Deities (Chaoyuan Tu) (Fig.7) in the Hall of the Three Purities employs a spatial arrangement in which the principal figures are given prominence while the remaining figures recede layer by layer. The main figures stand tall atop auspicious clouds, surrounded by a host of deities arranged in diminishing ranks behind them, producing a monumental composition that is both clearly hierarchical and unified as a whole. This approach, which foregrounds the central subject while simultaneously creating a sweeping sense of the gathered

multitude, became the classic paradigm for large-scale Chinese mural composition, and exerts direct exemplary value for the treatment of spatial hierarchy in multi-figure commemorative painting [7].

In terms of color system, the Chaoyuan Tu employs azurite and malachite green as its dominant hues, balanced by ochre and earth red, achieving an overall palette that is both harmonious and imposing. This approach to unified color organization and the creation of overall coherence became an important tradition in the use of color in Chinese commemorative painting. Distinct from Western historical painting's reliance on chiaroscuro and light-and-shadow effects, it reflects a markedly Eastern aesthetic orientation [15].

The most outstanding achievement of the Yongle Palace murals lies in the art of line drawing. The murals integrate two techniques: the "iron-wire stroke" (tiexian miao), characterized by firm and uniform brushwork and used to delineate the structural contours of figures and hard textiles; and the "orchid-leaf stroke" (lanyemiao), which varies in width and is used to render soft, billowing fabrics [9][10]. The painters employed an exquisite technique of joining brushstrokes so that long lines connect seamlessly, creating a flowing effect of unbroken continuity. This tradition of constructing form through line both



Figure 6. Map of Mount Wutai



Figure 7. Audience with the Supreme Deities (Chaoyuan Tu)

inherits the vigorous energy of the Tang dynasty's "garments borne by the wind" style and incorporates the meticulous precision of the Song period, fusing the use of the calligraphic brush with pictorial figural representation. This constitutes the core artistic characteristic that distinguishes Chinese commemorative painting from its Western counterpart.

The modern transformation of twentieth-century Chinese commemorative painting was marked most significantly by the rise and development of revolutionary history painting. The formation of this genre both inherited the narrative tradition and didactic function of traditional Chinese murals and, in a new historical context, developed distinctive artistic forms and social functions of its own, serving as an important bridge linking traditional commemorative painting with Socialist cultural construction [4].

The earliest stirrings of revolutionary history painting can be traced to the artistic practices of the revolutionary base areas during the 1920s and 1930s. In the Central Soviet Area and other base areas, artistic creation took the form of propaganda posters, cartoons, and slogans — concise and visually direct — in the service of revolutionary mobilization. The subject matter centered on exposing class oppression, depicting unity between the military and the people, and celebrating revolutionary victories. While modest in formal terms, the artistic practice of this period had already established the defining characteristics of taking actual revolutionary struggle as its subject matter and popular education as its purpose, thereby laying a practical foundation for the systematic development of revolutionary history painting after the founding of the People's Republic [5].



Figure 8. Dong Xiwen, The Founding Ceremony (1953)



Figure 9. Wang Shikuo, The Bloodstained Shirt (1959)

After the establishment of New China in 1949, revolutionary history painting entered a period of systematic development. Driven by the practical needs of consolidating the new government, conducting education in revolutionary tradition, and constructing commemorative institutions, the state began to organize and promote such artistic creation. To support the preparation of major cultural facilities including the Museum of Chinese History and the Museum of the Chinese Revolution, cultural authorities mobilized artists to systematically document and depict revolutionary history, producing a number of landmark works: Dong Xiwen's *The Founding Ceremony* (1953) (Fig.8) recreated the historical moment of the proclamation of the People's Republic in a composition of solemn grandeur; Wang Shikuo's *The Bloodstained Shirt* (1959) (Fig.9) laid bare the brutality of class oppression through the powerful language of charcoal drawing; and Zhan Jianjun's *Five Heroes of Langya Mountain* (1959) (Fig.10) crystallized a spirit of heroism into a timeless visual image through symbolic composition [13][14]. These works together established the artistic benchmark for revolutionary history painting.

The implementation in the 1950s of the policy of learning from the Soviet Union profoundly influenced the creative direction of this period. Soviet experts came to China to offer guidance, and Chinese artists traveled to the Soviet Union to study, resulting in the systematic introduction of Soviet revolutionary history painting's realist methods of figural representation, its compositional mode of

grand narrative, and its expressive approach of foregrounding heroic individuals. Oil painting, given its advantages in rendering weighty historical scenes, became the primary medium for revolutionary history subjects. However, Chinese painters did not wholesale adopt the Soviet model; rather, while absorbing foreign influence, they actively drew upon the traditional mural heritage of Dunhuang and Yongle Palace, seeking a synthesis between the national tradition of constructing form through line and the realist methods introduced from abroad, and gradually achieving a localized transformation of the Soviet model [12].

Surveying the historical trajectory of the traditional foundations of Chinese commemorative painting, three dimensions of significance emerge in the legacy of traditional murals for modern commemorative painting. First, with regard to functional orientation: the evolutionary trajectory of the Dunhuang murals from religious propaganda to secular expression provided historical precedent and spiritual resources for the transition of commemorative painting from a singular political function to a pluralistic artistic expression, enabling modern Chinese commemorative painting to retain a pursuit of artistic intrinsic value even while fulfilling political commissions.

Second, with regard to technical system: the compositional methods, color system, and line-drawing artistry of the Yongle Palace murals provided important technical foundations for modern commemorative painting. The tradition of constructing form



Figure 10. Zhan Jianjun, *Five Heroes of Langya Mountain* (1959)

through line, the cultivation of overall coherence through unified tonal arrangement, and the spatial organization of large-scale multi-figure compositions were all creatively inherited and developed in the revolutionary history painting of the 1950s through 1970s, forming a distinctive system of formal language unique to Chinese commemorative painting.

Third, with regard to national character: the artistic language of traditional murals — characterized by the primacy of line and an emphasis on decorative quality — provided indigenous resources and cultural self-confidence for Chinese commemorative painting to maintain its national distinctiveness while drawing upon the Soviet model. After 1949, it was precisely through the traditional mural heritage of Dunhuang and Yongle Palace that Chinese artists were able to incorporate the national aesthetic tradition within the framework of Soviet Realism, avoiding a mechanical replication of the foreign model and ultimately forging an artistic character for Chinese commemorative painting that is distinctly its own [15].

The traditional foundations of Chinese commemorative painting are constituted by a deep historical accumulation. From the nearly thousand-year functional evolution of the Dunhuang murals to the comprehensive technical system of the Yongle Pal-

ace murals, traditional Chinese mural art accumulated rich artistic experience in thematic narration, spatial construction, color application, and the art of line drawing — experience that constitutes the indispensable indigenous cultural substrate for the modern transformation of twentieth-century Chinese commemorative painting [8]. The revolutionary history painting of the twentieth century, inheriting this tradition and fusing it with the foreign resources of Soviet Socialist Realism, accomplished the modern construction of commemorative painting within a creative environment shaped by state ideology [12]. This historical process demonstrates that the modern form of Chinese commemorative painting was not the result of a unidirectional transplantation of foreign influence, but rather the complex product of an interplay between the creative conversion of traditional resources and the localized absorption of foreign experience. A deeper understanding of these traditional foundations not only contributes to a more complete appreciation of the artistic character of Chinese commemorative painting, but also provides the necessary cultural preconditions for a thorough examination of the complex exchanges and mutual learning between Chinese and Soviet commemorative painting in the twentieth century.

REFERENCES:

1. Chu Qi'en. 2012. *A History of Chinese Mural Painting*, Beijing Arts and Crafts Publishing House, Beijing, China, pp.62-67.
2. Jin Weino. 2007. *Complete Collection of Yongle Palace Murals*, Tianjin People's Fine Arts Publishing House, Tianjin, China.
3. Li Zehou. 2002. *The Course of Beauty*, Tianjin Academy of Social Sciences Press, Tianjin, China, pp. 88-141.
4. Li Shibing. 2017. "A Further Discussion of Episodic and Monumental Painting Techniques in the Creation of Historical Subject Oil Paintings", *Art Exploration*, (5), pp.48-55.
5. Lin Daofu. 1999. *A History of Art in the Central Soviet Area*, Jiangxi University Press, Nanchang, China.
6. Lü Peng. 2006. *A History of Twentieth-Century Chinese Art*, Peking University Press, Beijing, China.
7. Sun Zhen. 2008. *Research on the Visual Effects of Commemorative Murals*, Southwest University, Chongqing, China.
8. Wang Bomin. 2008. *A General History of Chinese Painting*, SDX Joint Publishing Company, Beijing, China.
9. Wang Dan. 2012. *Analysis and Study of the Linear Artistic Characteristics of the Yongle Palace Murals*, Minzu University of China, Beijing, China.
10. Wang Suyue. 2015. *An Inquiry into the Beauty of Line Drawing in the Yongle Palace Murals*, Fujian Normal University, Fuzhou, China.
11. Zhang Yanyuan. 2011. *Record of Famous Paintings Through the Ages*, Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, Hangzhou, China.
12. Zhu Sha. 2013. *Soviet Fine Art and New Chinese Oil Painting*, Southeast University Press, Nanjing, China.
13. Fan Di'an. 2018. "From Symbolic Realism to Lyrical Expression: A Reappraisal of Zhan Jianjun's Oil Paintings", *Art Panorama*, pp.4-17.
14. Zhao Jian. 2011. "On the Characteristics of Revolutionary History Subject Oil Painting Creation in the New Period", *Fine Arts*, (7), pp.100-103.
15. Zhu Zhongshou. 2000. *An Outline History of European Mural Painting*, Cultural Relics Press, Beijing, China.

Се Чжихуэй

Аспирант
Московский педагогический
государственный университет
e-mail: xiezhihui@yandex.ru
Москва, Россия

Виктор Дмитриевич Уваров

доктор искусствоведения, профессор
Российский государственный
университет им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: artuwaroff@yandex.ru
Россия, Москва

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-41-54

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация: Китайская монументальная живопись опирается на глубокие традиционные основы, исторические корни которой восходят к художественным вершинам, представленным росписями пещер Могао в Дуньхуане и фресками дворца Юнлэ. Отправляясь от функциональной эволюции дуньхуанских росписей и технической системы росписей дворца Юнлэ, данная статья прослеживает ключевые достижения традиционного китайского монументального живописного искусства и их влияние на современную монументальную живопись. Далее рассматривается, каким образом революционно-историческая живопись XX века — в двойном контексте наследования традиции и использования советского опыта — заложила пара-

Монументальная живопись является важной категорией изобразительного искусства, несущей в себе выраженное историческое и культурное значение. Её определяющая характеристика состоит в использовании монументальных художественных форм для сохранения коллективной памяти, формирования национального духа и материального воплощения исторической памяти. В широком контексте истории китайского искусства XX века монументальная живопись долгое время занимала господствующее положение, будучи тесно связана с конструированием государственной идеологии и формиро-

дигму современной монументальной живописи с ярко выраженными китайскими характеристиками. Исследование доказывает, что современная трансформация китайской монументальной живописи стала результатом творческого преобразования традиционных ресурсов в сочетании с локализованным усвоением иностранного опыта. Данный исторический процесс представляет собой важный культурный фон для понимания обменов и взаимного обогащения между китайской и советской монументальной живописью в XX веке.

Ключевые слова: монументальная живопись; росписи Дуньхуан; росписи дворца Юнлэ; революционно-историческая живопись; традиционные основы.

ванием публичного пространства [6]. Вместе с тем существующая научная литература склонна уделять чрезмерное внимание внешнему влиянию советского социалистического реализма на монументальную живопись Нового Китая, оставляя в тени глубокие корни этого вида искусства в исконно китайской традиции.

В действительности, исторические истоки китайской монументальной живописи уходят в эпохи, значительно более ранние, нежели XX век. Традиционная китайская монументальная живопись, представленная росписями пещер Могао в Дуньхуане и даосскими фресками дворца Юнлэ,

на протяжении столетий накапливала богатый и всесторонний художественный опыт в области тематического отбора, пространственной композиции и технического исполнения. Эти достижения составляют исконный культурный субстрат, на котором строилась современная трансформация китайской монументальной живописи [8]. Именно эта глубокая традиция позволила китайским живописцам XX века сохранять ярко выраженный национальный характер в процессе усвоения иностранных влияний, что в конечном счёте породило искусство монументальной живописи с отчётливо китайским духом. Отправляясь от наследия традиционной китайской монументальной живописи, данная статья прослеживает развитие революционно-исторической живописи с целью раскрыть исторический характер и художественную ценность традиционных основ китайской монументальной живописи.

Строительство пещерного монастыря Могао в Дуньхуане началось в 366 году н.э. На протяжении сменявших друг друга династий — Вэй, Цзинь, Северных и Южных династий, Суй, Тан, Пяти династий, Сун и Юань — непрерывное строительство превратило его в всестороннее художественное сокровище, объединяющее архитектуру, скульптуру и живопись, и наиболее полный исторический архив традиционного китайского монументального живописного искусства [1]. Художественная история дуньхуанских росписей отчётливо представляет внутреннюю логику эволюции китайской монументальной живописи: от единственной функции религиозного наставления к многомерному социальному выражению. Эта траектория служит важным историческим ориентиром для понимания функциональной направленности монументальной живописи XX века.

В дуньхуанских росписях периода Вэй, Цзинь и Северных и Южных династий господствовали буддийские джатаки — такие как «История царя Шиби, срезавшего плоть ради спасения голубя» (рис.1), и «История царевича Саттвы, принёсшего себя в жертву тигру» (рис.2) [1], — передававшие религиозные концепции страдания и спасения через сцены крайнего самопожертвования. В формальном отношении росписи этого периода демонстрируют слияние декоративных и повествовательных черт: фигуры архаичны, но ритмически выразительны, цветовая палитра основана на синем, чёрном, коричневом и белом

цветах, что создаёт одновременно таинственный и торжественный визуальный эффект [3].

Династии Суй и Тан ознаменовали золотой век дуньхуанских росписей. Объединение и процветание общества обусловили глубокое преобразование тематического содержания: господствующей формой стали «Картины-превращения» (бяньсянгу). «Картина западного чистого мира» (рис.3) изображает идеальный рай через грандиозную и широкую композицию, проникнутую великолепием и праздничностью процветающей эпохи. Особенно показательны образы апсар (фэйтянь) этого периода: через разведение единого плавного шарфа художники создают ощущение невесомого, эфирного полёта, доводя китайский живописный идеал «смысла за пределами кисти» до высшего совершенства [3]. Кисть танских фресок изменчива и раскрепощена, образы фигур точны и живы, техника вполне зрелая [11].

В периоды Пяти династий, Сун и Юань дуньхуанские росписи претерпели выраженный сдвиг в сторону светской тематики. Такие произведения, как «Шествие Чжан Ичао и его войска» (рис.4) и «Выезд дамы государства Сун» (рис.5), изображают сцены, непосредственно заимствованные из повседневной жизни, тогда как «Карта горы Утай» (рис.6) воспроизводит пейзаж и мирскую деятельность в форме панорамы с высоты птичьего полёта — буддийский мир был полностью вытеснен мирскими заботами [1]. Эта тематическая эволюция от религиозного идеализма к светскому повествованию предвосхищает возможную траекторию расширения функций монументальной живописи: переход от единой идеологической пропаганды к многообразию художественного выражения. Именно этот эволюционный образец послужил важным историческим прецедентом для парадигмального сдвига в китайской монументальной живописи XX века — от политической пропаганды к художественному самовыражению.

Росписи дворца Юнлэ, созданные в период между XIII и началом XIV века, занимают в общей сложности более 960 квадратных метров и представляют собой вершину даосского монументального живописного искусства династии Юань [2]. Опираясь на унаследованные приёмы живописи эпох Тан и Сун и вобрав в себя художественные особенности периода Юань, росписи дворца Юнлэ достигли исторической

вершины традиционного китайского фрескового искусства в области организации композиции, применения цвета и искусства линейного рисунка. Они составляют незаменимую техническую точку отсчёта для последующей монументальной живописи.

В отношении организации композиции «Аудитория у Верховных Божеств» (Чаоюань ту) (рис.7) в Зале Трёх Чистот использует пространственную расстановку, при которой главные фигуры выдвинуты на первый план, тогда как остальные персонажи последовательно отступают слой за слоем. Главные фигуры величественно возвышаются на благодатных облаках, окружённые сонмом божеств, выстроенных позади в убывающих рядах, что создаёт монументальную композицию, одновременно чётко иерархичную и единую в целом. Этот подход, выдвигающий на первый план центральный объект и вместе с тем создающий всеобъемлющее ощущение собранности множества, стал классической парадигмой для крупномасштабной китайской монументальной композиции и обладает прямой образцовой ценностью для трактовки пространственной иерархии в многофигурной монументальной живописи [7].

В отношении цветовой системы «Чаоюань ту» использует лазурит и малахитово-зелёный в качестве доминирующих тонов, уравновешенных охрой и земляным красным, достигая общей палитры, одновременно гармоничной и величественной. Этот подход к единой организации цвета и созданию общей целостности стал важной традицией в применении цвета в китайской монументальной живописи. В отличие от западной исторической живописи, опирающейся на кьяроскуро и светотеневые эффекты, он отражает ярко выраженную восточную эстетическую ориентацию [15].

Наиболее выдающееся достижение росписей дворца Юнлэ заключается в искусстве линейного рисунка. Росписи интегрируют два приёма: «мазок железной проволоки» (тецянь мяо), характеризующийся твёрдым и равномерным движением кисти и применяемый для обозначения структурных контуров фигур и жёстких тканей; и «мазок орхидейного листа» (ланьецянь мяо), варьирующийся по ширине и используемый для передачи мягких, развевающихся тканей [9][10]. Живописцы применяли изысканную технику соединения мазков, при которой длинные линии

стыкуются без швов, создавая плавный эффект непрерывного течения. Эта традиция построения формы посредством линии одновременно наследует энергичность стиля «одежды, несомой ветром» эпохи Тан и вбирает в себя тщательную точность периода Сун, сплавляя каллиграфическую кисть с изобразительным воплощением фигур. Именно это и составляет ключевую художественную характеристику, отличающую китайскую монументальную живопись от её западного аналога.

Наиболее значимым проявлением современной трансформации китайской монументальной живописи XX века стали подъём и развитие революционно-исторической живописи. Становление этого жанра унаследовало как повествовательную традицию, так и дидактическую функцию традиционной китайской монументальной живописи и в новом историческом контексте выработало собственные самобытные художественные формы и социальные функции, послужив важным мостом, связывающим традиционную монументальную живопись с социалистическим культурным строительством [4].

Первые ростки революционно-исторической живописи прослеживаются в художественных практиках революционных опорных баз в 1920–1930-х годах. В Центральном советском районе и других базах художественное творчество принимало формы пропагандистских плакатов, карикатур и лозунгов — лаконичных и визуально прямолинейных — на службе революционной мобилизации. Тематика сосредотачивалась на разоблачении классового угнетения, изображении единства армии и народа и прославлении революционных побед. Несмотря на скромность формального уровня, художественная практика этого периода уже определила ключевые характеристики: брать в качестве предмета изображения реальную революционную борьбу и преследовать цель народного просвещения, тем самым заложив практическую основу для систематического развития революционно-исторической живописи после образования Китайской Народной Республики [5].

После образования Нового Китая в 1949 году революционно-историческая живопись вступила в период систематического развития. Движимое практическими потребностями консолидации нового государства, проведения воспитания в духе революционной традиции и строительства

монументальных учреждений, государство приступило к организации и стимулированию такого художественного творчества. Для обеспечения подготовки крупных культурных учреждений, в том числе Музея истории Китая и Музея Китайской революции, культурные органы мобилизовали художников для систематической документации и изображения революционной истории, в результате чего были созданы ряд этапных произведений: «Церемония основания» Дун Сивэня (1953) (рис.8) воссоздала исторический момент провозглашения Народной Республики в композиции торжественного величия; «Окровавленная рубаха» Ван Шикуо (1959) (рис.9) обнажила жестокость классового угнетения посредством мощного языка угольного рисунка; «Пять героев горы Ланъя» Чжань Цзяньцзюня (1959) (рис.10) кристаллизовали дух героизма в вневременном визуальном образе через символическую композицию [13][14]. Эти произведения в совокупности установили художественный эталон революционно-исторической живописи.

Реализация в 1950-х годах политики обучения у Советского Союза оказала глубокое влияние на творческое направление этого периода. Советские специалисты приезжали в Китай для наставничества, а китайские художники отправлялись на учёбу в СССР, что повлекло за собой систематическое внедрение реалистических методов изображения фигур в советской революционно-исторической живописи, её композиционного способа грандиозного повествования и выразительного подхода, выдвигающего на первый план героических личностей. Масляная живопись с её преимуществами в передаче масштабных исторических сцен стала основным медиумом для революционно-исторических сюжетов. Однако китайские живописцы не приняли советскую модель оптом; напротив, усваивая иностранное влияние, они активно обращались к традиционному наследию монументальной живописи Дуньхуана и дворца Юнлэ, стремясь к синтезу национальной традиции построения формы посредством линии и реалистических методов, привнесённых из-за рубежа, и постепенно осуществляя локализованную трансформацию советской модели [12].

Обозревая историческую траекторию традиционных основ китайской монументальной живописи, можно выделить три плана значимости в наследии традиционной монументальной жи-

вописи для современной монументальной живописи. Во-первых, в отношении функциональной направленности: эволюционная траектория дуньхуанских росписей от религиозной пропаганды к светскому выражению предоставила исторический прецедент и духовные ресурсы для перехода монументальной живописи от единственной политической функции к плюралистическому художественному выражению, что позволило современной китайской монументальной живописи сохранять стремление к художественной внутренней ценности даже при выполнении политических заказов.

Во-вторых, в отношении технической системы: композиционные методы, цветовая система и мастерство линейного рисунка росписей дворца Юнлэ обеспечили важные технические основы для современной монументальной живописи. Традиция построения формы посредством линии, культивирование общей целостности через единую тональную организацию и пространственная организация крупномасштабных многофигурных композиций — всё это было творчески унаследовано и развито в революционно-исторической живописи 1950–1970-х годов, сформировав самобытную систему формального языка, присущую именно китайской монументальной живописи.

В-третьих, в отношении национального характера: художественный язык традиционной монументальной живописи — характеризующийся первенством линии и акцентом на декоративное качество — предоставил исконные ресурсы и культурную уверенность в себе для сохранения национальной самобытности китайской монументальной живописи в процессе обращения к советской модели. После 1949 года именно через традиционное наследие монументальной живописи Дуньхуана и дворца Юнлэ китайские художники смогли вписать национальную эстетическую традицию в рамки советского реализма, избежав механического воспроизведения иностранной модели и в конечном счёте выковав самобытный художественный характер китайской монументальной живописи [15].

Традиционные основы китайской монументальной живописи образованы глубоким историческим накоплением. От почти тысячелетней функциональной эволюции дуньхуанских росписей до всесторонней технической системы росписей дворца Юнлэ — традиционное китайское

монументальное живописное искусство накопило богатый художественный опыт в области тематического повествования, пространственного построения, применения цвета и искусства линейного рисунка, — опыт, составляющий незаменимый исконный культурный субстрат для современной трансформации китайской монументальной живописи XX века [8]. Революционно-историческая живопись XX века, наследуя эту традицию и сплавляя её с иностранными ресурсами советского социалистического реализма, осуществила современное строительство монументальной живописи в творческой среде, сформированной государственной идеологией [12]. Этот исторический процесс свидетельствует о

том, что современная форма китайской монументальной живописи стала не результатом односторонней трансплантации иностранного влияния, но сложным продуктом взаимодействия между творческим преобразованием традиционных ресурсов и локализованным усвоением иностранного опыта. Более глубокое понимание этих традиционных основ не только способствует более полному постижению художественного характера китайской монументальной живописи, но и создаёт необходимые культурные предпосылки для всестороннего изучения сложных обменов и взаимного обогащения между китайской и советской монументальной живописью в XX веке.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Чу Ци'энь. История китайской монументальной живописи. — Пекин: Пекинское издательство искусства и ремёсел, 2012. — С. 62-67. (楚启恩. 《中国壁画史》 [M]. 北京工艺美术出版社, 2012. С. 62-67).
2. Цзинь Вэйно. Полное собрание росписей дворца Юнлэ. — Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изобразительного искусства, 2007. (金维诺. 《永乐宫壁画全集》 [M]. 天津人民美术出版社, 2007).
3. Ли Цзэхуо. Путь красоты. — Тяньцзинь: Издательство Тяньцзиньской академии общественных наук, 2002. — С. 88-141. (李泽厚. 《美的历程》 [M]. 天津社会科学院出版社, 2002. С. 88-141).
4. Ли Шибин. К вопросу о технике эпизодической и монументальной живописи при создании картин на исторические сюжеты // Исследования искусства. — 2017(5). — С. 48-55. (李时兵. 浅论历史题材绘画创作中情节性与纪念性绘画的技巧[J]. 美术研究, 2017(5): 48-55).
5. Линь Даофу. История искусства Центрального советского района. — Наньчан: Издательство Цзянсийского университета, 1999. (林道福. 《中央苏区美术史》 [M]. 江西高校出版社, 1999).
6. Люй Пэн. История китайского искусства XX века. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2006. (吕澎. 《20世纪中国艺术史》 [M]. 北京大学出版社, 2006).
7. Сунь Чжэнь. Исследование визуальных эффектов мемориальных росписей. — Чунцин: Юго-Западный университет, 2008. (孙真. 《纪念性壁画的视觉效应研究》 [D]. 西南大学, 2008).
8. Ван Боминь. Общая история китайской живописи. — Пекин: Издательство «Сань лян шудянь», 2008. (王伯敏. 《中国绘画通史》 [M]. 三联书店, 2008).
9. Ван Дань. Анализ и исследование линейных художественных особенностей росписей дворца Юнлэ. — Пекин: Центральный университет национальностей Китая, 2012. (王丹. 《永乐宫壁画线条艺术特点解析与研究》 [D]. 中央民族大学, 2012).
10. Ван Суюэ. Исследование красоты линейного рисунка в росписях дворца Юнлэ. — Фучжоу: Фуцзяньский педагогический университет, 2015. (王苏月. 《永乐宫壁画线条之美之探析》 [D]. 福建师范大学, 2015).
11. Чжан Яньюань. Записи о знаменитых картинах всех эпох. — Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство изобразительного искусства, 2011. (张彦远. 《历代名画记》 [M]. 浙江人民美术出版社, 2011).
12. Чжу Ша. Советское изобразительное искусство и масляная живопись Нового Китая. — Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2013. (朱沙. 《苏联美术与新中国油画》 [M]. 东南大学出版社, 2013).
13. Фань Ди'ань. От символического реализма к лирическому выражению: переосмысление масляных картин Чжань Цзяньцзюня // Панорама искусства. — 2018. — С. 4-17. (范迪安. 从象征写实到抒情表现——詹建俊油画再认识[G]. 美术大观, 2018: 4-17).
14. Чжао Цзянь. Об особенностях создания картин на революционно-исторические сюжеты в новый период // Изобразительное искусство. — 2011(7). — С. 100-103. (赵笈. 论新时期革命历史题材油画创作的特征[J]. 美术, 2011(7): 100-103).
15. Чжу Чжуншоу. Краткая история европейской монументальной живописи. — Пекин: Издательство культурных реликвий, 2000. (祝重寿. 《欧洲壁画简史》 [M]. 文物出版社, 2000).

Tatiana V. Kozlova

Russian State University for the Humanities

e-mail: viartaspa01@gmail.com

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-55-68

PARTICIPATION OF A.T. MATVEEV IN THE IMPLEMENTATION OF LENIN'S PLAN OF MONUMENTAL PROPAGANDA

Summary: The plan for monumental propaganda was conceived by V.I. Lenin at the beginning of 1918 and legally formalized by the decree of the Council of People's Commissars "On Monuments of the Republic" dated 12 April 1918. During its implementation in 1918–1919 in Moscow and Petrograd, as well as in other cities, a unique competition was held for the erection of monuments to prominent figures of science, art, and the world revolutionary movement. The sculptures produced in Moscow and Petrograd as a result of the plan's implementation reflected all the stylistic diversity that had developed in this art form. At the same time, in most cases the works demonstrated a complete helplessness from the standpoint of solving the task of creating a monumental image. A.T. Matveev was one of the few sculptors to whom this task was within their capability. In this article we turn to two works created by the artist during the implementation of Lenin's plan – the bust of Karl Marx presented as a study for a monument, and the full-length monument to Karl Marx erected on 7 November 1918 on the square in front of the Smolny in Petrograd. Our aim is to determine the role of the full-length Marx monument in the further development of the nascent Soviet sculpture. By applying formal and iconographic methods, the article substantiates the proposition that the image presented by Matveev most accurately corresponds to the tasks of the competition. As factual confirmation of the significance of Matveev's work for the further development of Soviet sculpture, numerous examples are given of borrowing both the compositional solution proposed by the sculptor and the use of a new plastic language, which represents a synthesis of classical traditions with elements of Cubism. Illustrations from the sphere of contemporary art also allow us to speak of the existence in it of an image created by Matveev. The analysis conducted in the article allows us to conclude that it is legitimate to consider Lenin's plan for monumen-

tal propaganda as a platform for developing new stylistic solutions for Soviet monumental sculpture. Moreover, among all the stylistic diversity of the works presented during the plan's implementation, it is precisely the monument to Karl Marx by A.T. Matveev that served as a kind of model of a new style, offering a new plastic language on the one hand, and remaining comprehensible for perception by a broad circle of "working people", on the other. The topic of the article, from our point of view, represents a special social and scientific significance and may also have practical application. In Russia, to this day there is a state commission for the installation of monuments to outstanding people. Without stopping at the artistic merits of the erected monuments, one would like to note that for influencing the viewer they must, first of all, possess monumentality of image and be expressed in a plastic language corresponding to the historical moment. Often the desired result is not achieved. Lenin's plan for monumental propaganda, in addition to its ideological component, contained enormous artistic and creative potential. Thanks to its implementation, sculpture in Russia, from a "secondary" form of art, turned into a powerful lever of ideological influence. The implementation of the plan became a kind of "creative laboratory," laying the vector of development of Soviet sculpture for many years ahead. Participation in this process of A.T. Matveev can be regarded as a successful example of developing a new plastic language, synthesizing in itself the most significant of the existing stylistic directions at that moment, and can serve as a model when developing an innovative approach in the field of domestic monumental sculpture.

Keywords: *Lenin's plan for monumental propaganda, Decree on Monuments of the Republic, Monumental sculpture, Monument, Stylistics, Pop culture.*