

# ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ 50-х ГОДОВ ХХ ВЕКА ПОД ВЛИЯНИЕМ СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ К. МАКСИМОВА

УДК 1(091):7

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-38-45>

**Ван Цишэнь,**

аспирант кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Российская Федерация,  
e-mail: 1321892358@qq.com

**Аннотация.** Статья посвящена анализу развития социалистического реализма в живописи Китая 1950-х годов и его ключевой роли в формировании новой идеологической системы. Автор подчеркивает, что социалистический реализм выступал не только как художественный стиль, но и как инструмент идеологической работы, способствующий формированию коллективной идентичности и общественных ценностей. Особое внимание уделяется деятельности советского художника Константина Максимова, организовавшего курс по масляной живописи в Центральной академии изящных искусств в Пекине. Через методику «структурный рисунок – переходная живопись – тематическая композиция» он передал нормы советской художественной школы, успешно адаптированные к китайскому контексту. Эта система обучения способствовала переходу китайских художников к героической и гражданственной проблематике. В заключение подчеркивается, что художественное сотрудничество между СССР и КНР представляло собой не только технический обмен, но и глубокое взаимодействие идеологических парадигм, демонстрируя потенциал искусства как медиатора между политическими структурами и культурными контекстами.

**Ключевые слова:** социалистический реализм в Китае, Константин Максимов, китайская масляная живопись, структурный рисунок, революционное содержание, локализация, межкультурные коммуникации.

**Для цитирования:** Ван Цишэнь. Формирование социалистического реализма в китайской живописи 50-х годов ХХ века под влиянием советской художественной школы К. Максимова // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 38–45. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-38-45>

## THE FORMATION OF SOCIALIST REALISM IN CHINESE PAINTING OF THE 1950s UNDER THE INFLUENCE OF THE SOVIET ART SCHOOL OF K. MAKSIMOV

Wang Qishen,

Postgraduate student, Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: 1321892358@qq.com

*Abstract.* This article focuses on the development of socialist realist painting in 1950s China and its critical role in constructing a new ideological framework. It argues that socialist realism was not merely an artistic style but a tool of ideological engineering, actively shaping collective identity and social values. Special attention is given to the Soviet painter Konstantin Maksimov's teaching practice at the Central Academy of Fine Arts in Beijing. Through a structured methodology of "structural drawing – transitional tone – thematic creation," Maksimov transmitted the ideological norms embedded in Soviet art and successfully localized them. His pedagogical model facilitated a shift in Chinese artists' focus from individual expression to collective heroic narratives. The article further posits that the Sino-Soviet exchange in art education was not simply a matter of technical transfer but a deep ideological-cultural interaction, illustrating how art can mediate between political structures and cultural contexts.

*Keywords:* Socialist Realism in China, Konstantin Maksimov, Chinese oil painting, structural drawing, revolutionary content, localization; intercultural communication.

*For citation:* Wang Qishen. The Formation of Socialist Realism in Chinese Painting of the 1950s under the Influence of the Soviet Art School of K. Maksimov. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts.* 2025, no. 2 (57), pp. 38–45. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-38-45>

С установлением дипломатических отношений на основе Договора о дружбе, союзе и взаимной помощи между КНР и СССР от 14 февраля 1950 года китайская сторона получила не только политическую защиту и экономическую поддержку, но и беспрецедентный доступ к советскому культурно-образовательному опыту. В это время в Китае остро ощущалась нехватка системного обучения реалистической живописи: до 1950-х годов профессиональная подготовка по масляной живописи велась фрагментарно, главным образом под влиянием практики «мастер-классов» и частных школ, тогда как системный академический курс, подобный западноевропейскому, только начинал формироваться. В этих условиях в феврале 1955 года советское правительство направило в Пекин профессора Константина Мэфодьевича Максимова (1913–1993), признанного мастера соцреализма и двукратного лауреата Сталинской премии, который прибыл в качестве руководителя и консультанта только что созданного в Центральной академии изящных искусств (CAFA) двухлетнего учебного курса по масляной живописи [5, с. 256]. Уже в первые месяцы своей работы Максимов совместно с администрацией CAFA разработал «идеологическо-художественный стандарт по масляной живописи» (1955), в котором была чётко структурирована программа из трёх компонентов – рисунок, колористика и творческая

практика. На тот момент в обучении применялось понятие «структурь» в духе системы Чистякова [3, с. 215], а также – монохромной «переходной живописи» для выработки навыков работы со светотеневыми отношениями; идеологическая составляющая подразумевала принцип «искусство служит политике» и настоятельный призыв к «выделению типичного» через погружение в жизнь народа. Именно сочетание политической функции искусства и системного технического тренинга, введённого Максимовым, стало отправной точкой для перехода китайской масляной живописи от прежней, частной практики к единой государственной образовательной системе, что заложило основу для формирования «революционного содержания в национальной форме» [1, с. 19–27].

В качестве главных архивных материалов при изучении данного этапа развития китайской живописи нами привлекались программно-методические документы и лекционные конспекты 1955–1957 годов из фондов Центральной академии изящных искусств (CAFA Archive), а также – устные истории участников класса художников Жана Цзяньцзюня (интервью 1985 года) и Фэн Сюэфэна (интервью 1990 года), хранящиеся в собрании Oral History CAFA. Среди монографий опирались на труд Си Цзинчжи «Максимов» (2010) и автобиографию Цзинь Шаньи и Цао Ханьвэня «Мой путь к масляной живописи» (2000); для теоретического обоснования использовались статьи Гу Ли (2013) «Принятие и трансформация творческого принципа социалистического реализма...» и Фэн Фаси (1955) «Быть мыслящим художником». Для анализа применялись историко-архивный метод, дискурсивный анализ идеологических установок и иконографический сравнительный анализ выпускных работ.

В январе 1957 года Центральная академия изящных искусств официально опубликовала первую редакцию «Учебного плана по масляной живописи», в которой впервые системно зафиксирована триединая структура учебного процесса: «структурный рисунок – колористика – практика». В тексте плана, разработанном при участии профессора К. М. Максимова и пекинских методистов, подчёркивалось, что именно такая трёхкомпонентная схема обеспечивает целостное овладение – как пластическими приёмами, так и идеологическим наполнением соцреалистического искусства [7, с. 7–9.].

Одновременно «идеологическо-художественный стандарт» определил довольно жёсткий пятичасовой ежедневный режим занятий: два часа отводилось на глубокий структурный анализ предмета в рисунке (включая черепно-мышечный аппарат и пространственное построение), три часа – на практическую отработку техники масляной живописи (монохромная переходная живопись, колористические исследования). Такой распорядок, с одной стороны, гарантировал студентам постоянное совершенствование навыков, а с другой – способствовал погружению в партийно-идеологическую программу «искусство служит политике»: в течение каждого дня занятия

начинались с обязательного доклада о «новостях социалистического строительства» и обсуждения тематических эскизов, посвящённых текущим производственным задачам [8, с. 34].

С февраля 1955 года, сразу после прибытия в Пекин, К. М. Максимов приступил к внедрению в идеологическо-художественный стандарт CAFA принципов «структурного рисунка», унаследованных от Павла Петровича Чистякова<sup>1</sup> (1831–1919). Уже к маю 1955 года в «идеологическо-художественный курс по масляной живописи» были по сути своей введены ежедневные занятия, на которых студенты шаг за шагом разбирали поэтапное «разложение» натурного предмета на базовые геометрические формы (цилиндр, куб, сфера) с обязательным учётом костяка и мускулатуры. Такой метод анализа как раз и позволял добиться не просто точного силуэта, но и глубинной пластической убедительности объёмов.

Параллельно, начиная с осени 1956 года, Максимов ввёл практикуmonoхромной (гризайль), рассчитанную на формирование умений работать с градациями света и тени без отвлечения на цветовые нюансы. В течение трёхмесячного курса студенты сначала выполняли линейно-масштабные эскизы в одной ахроматической тональности, а затем последовательно добавляли локальные колористические акценты, чтобы научиться «видеть» форму и освещение как неделимое целое. Данная техника, призванная устранить привычку «отделять» цвет от тонального рисунка, сразу же оказалась ключевым звеном при переходе к полноценной работе в масле и легла в основу всей последующей программы колористики CAFA [11, с. 186–223].

В середине 1950-х годов в практике Центральной академии изящных искусств окончательно утвердился идеологический принцип «революционного содержания + национальной формы». Уже в мае 1953 года, вернувшись из второго визита в СССР, Сюй Бэйхун говорил о том, что советское искусство представляет собой «социалистическое содержание, национальную форму», ставшее образцом для подражания в Китае. Под этим девизом в работах ведущих художников CAFA конца 1950-х годов – например, у Дун Сивуня в «Церемония основания государства» (1953) и Ши Лу в «Передислокация в северный Шэнъси» (1954) – сочетались масштабный исторический нарратив, монументальная композиция и характерные для китайской традиции плоскостные заливки цветом и декоративные мотивы.

Уже в первых выпускных выставках (1957, 1960) почти все дипломные работы были по сути своей посвящены образам строителей и рабочих, сим-

<sup>1</sup> Пáвел Петрóвич Чистяков (23 июня [июнь] 1832, село Пруды, Тверская губерния, Российская империя – 11 ноября 1919, Детское Село, Петроградская губерния, РСФСР) – русский живописец и график, сторонник академизма, один из наиболее влиятельных петербургских художников пореформенной эпохи, педагог; мастер исторической картины, также работал как портретист и жанрист. Создатель авторского метода художественной подготовки, известного под его именем – так называемой системы Чистякова.

волам социалистического строительства. Как отмечает исследователь Инь Шуаньси, в творчестве художников САФА этого периода системно появлялись сцены коллективного труда – металлургов, трактористов, строителей плотин и гидростанций, что подчёркивало реальную связь искусства с повседневным жизненным опытом новоявленных трудовых героев. Так, серия этюдов У Шуюнь, выполненная на строительстве плотины Три ущелья («Водоем назван в честь кладбища тринадцатого императора династии Мин», 1956–1957), демонстрирует не только мастерство пространственного моделирования и структурного рисунка, но и монументальную драматику массового труда, ставшую характерной чертой социалистического реализма в Китае.

Внедрение триединой структуры подготовки и жёсткого идеологического курса по сути своей очень прямо отразилось на качестве и содержании выпускных работ конца 1950-х и начала 1960-х. Технические нововведения – «структурный рисунок» и монохромная «переходная» живопись – создали у студентов чёткое представление о связи формы и света, что позволило единообразно воспроизводить пространственные конструкции, характерные для соцреалистического стиля. Но все же наиболее существенным стало изменение творческих установок: от камерных сюжетов и «бытового» ландшафта школа перешла к масштабным историческим эпопеям, концентрировавшимся на образе народа как движущей силы прогресса [4].

Идеологическое обоснование «искусство служит политике» и доктрина «революционного содержания и национальной формы» обладали по сути двумя плюсами одновременно: они требовали от художника чёткого отражения государственно значимых тем (стройки, социалистического индустриализма, торжественных митингов) и в то же время предусматривали сохранение элементов традиционной эстетики (рельефные цветовые заливки, декоративные мотивы, «плоскостная» композиция). Подобный баланс в итоге и обеспечивал не только чисто визуальную достоверность, но и национальную идентификацию, и в итоге героическая повседневность китайского народа оказывалась подана не как простая копия советского образца, а как «борьба по-китайски» с использованием родных культурных кодов [2, ф. 12, оп. 3, ед. хр. 45].

Однако уже к началу 1960-х стало очевидно, что строгие рамки тематического заказа и идеологический контроль на самом деле неизбежно ограничивают творческую инициативу. Появляются первые жалобы студентов на «однообразие сюжетов» и «штампованность композиционных решений» [10, фонд 7, ед. хр. 112.]. В репрезентативных работах того периода проявляется мастерство владения материалом, но всё чаще возникает ощущение «декоративного повторения» индустриальных тем [8, с. 34].

Система партийно-идеологического руководства в художественной сфере, восходящая к резолюциям Яньянского форума по литературе и искусству (2 мая 1942 года), где Мао Цзэдун впервые провозгласил принцип «искус-

ство служит рабочим, крестьянам и солдатам», обеспечила доминирование партийного заказа над эстетическими поисками. В последующие годы это положение было подтверждено серией официальных документов и выступлений: в мае 1951 года Чжоу Ян в Центральном литературном институте предписывал «усилить перевод и пропаганду» социалистического реализма как «духовной пищи для народа»; в сентябре 1953 года Фэн Сюэфэн назвал его «основным методом творчества и критики» [6, № 1].

Однако системная «диктатура содержания» вскоре показала свою несостоятельность при учёте богатства китайской культурной традиции: уже в июле–августе 1958 года на теоретическом совещании в Хэбэйской партшколе Мао Цзэдун выдвинул идею «двойного сочетания реализма и романтизма» как способа сохранить партийный курс, но при этом включить в искусство элементы народных и классических форм. Финальной институционализацией этого подхода стала III Всекитайская конференция литературы и искусства (22 июля – 13 августа 1960 года), где в докладе Чжоу Яна «Путь социалистической литературы и искусства в Китае» метод двойного сочетания был по сути своей объявлен «наилучшим методом творчества», официально заменив прежнюю «теорию социалистического реализма».

В итоге получилось, что за менее чем двадцать лет партийная художественная политика прошла путь от прямого подчинения искусства политическим задачам к более гибкой стратегии, предполагающей синтез «революционного содержания» и «национальной формы» через сочетание реалистических и романтических начал. Это, конечно же, и создало теоретическую основу для дальнейшей локализации социалистического реализма в китайском искусстве [8, с. 34].

Политика «пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», провозглашённая Мао Цзэдуном 28 апреля 1956 года на расширенном заседании Политбюро ЦК, стала ключевым механизмом смягчения догматического принципа [4] «искусство служит политике» и стимулирования творческой диверсификации в китайском искусстве. Впервые с Яньаньского форума (1942) государство разрешило художникам не только следовать образцам социалистического реализма, но и свободно заимствовать из национальных традиций – от техники тушевой заливки до композиционных приёмов классической «литературной живописи». В результате на уровень официальной художественной практики была поднята локальная адаптация соцреализма, создавались праздничные полотна на тему строительства социализма, которые сочетали монументальную монографичность портрета трудящихся с декоративными мотивами дуньхуанских фресок, проходят дебаты о гармонии народного и партийного в сюжетах и форме.

Технические заимствования, внедрённые Максимовым (структурный рисунок, монохромная эстетика) и эволюционировавшие в САФА, получили по сути своей в новых условиях некую возможность интеграции с нацио-

нальным художественным языком. Так в образцовой картине Дун Сивуня «Церемония основания государства» (1953) архитектурный скелет, отточенный по методике Чистякова, перекликается с плоскостными цветовыми заливками, заимствованными из традиции китайской декоративной живописи. Параллельно «Румынский класс» Эу́гена Попы (1961–1962) внёс элементы модерна: «революцию линии» (энергетическая контурная рисунка) и «эмоциональную выразительность цвета» (контрасты холодных и тёплых тонов), что активизировало поиск синтеза европейских техник и местных эстетических кодов.

Долгосрочным последствием этих процессов стала прочная методологическая основа, на которой в эпоху реформ и «открытости» после 1978 года выстроились многоплановые эксперименты: плюралистический реализм 1980–1990-х, «новая волна» и поверхность личной символики, опирающиеся на академические навыки структурного анализа и работы со светом и цветом САФА. В XXI веке ведущие кафедры САФА продолжают преподавать «структурный рисунок» и колористику по «монохромному переходу», одновременно поощряя студентов к творческому синтезу идеологического и национального, что демонстрирует живучесть и универсальность методики, заложенной в середине 1950-х годов.

Таким образом, система Максимова стала катализатором перехода от эстетики к идеологии институционализации социалистического реализма в Китае. Она была по сути своей катализатором перехода от разрозненных мастерских к единой академической парадигме художественного образования. Созданный в 1957 году единый идеологическо-художественный стандарт, включавший структурный рисунок, колористику и творческую практику, довольно надёжно закрепил в учебных программах Центральной академии изящных искусств и ряда региональных вузов стандарты, позволившие молодым художникам быстро освоить и тиражировать наиболее эффективные приёмы реалистической живописи. Технические новшества – глубокий анализ анатомии и пространственной формы по методике Чистякова и освоение монохромной «переходной» живописи для формирования единства объёма и света в сочетании с жёстким идеологическим курсом («искусство служит политике», «революционное содержание и национальная форма») – радикально изменили как художественный язык, так и тематические приоритеты масляной живописи в Китае.

Полученные результаты демонстрируют модель успешного культурного переноса, когда совместная работа советских и китайских педагогов не просто повторила зарубежную доктрину, но адаптировала её под местные реалии и традиции. В сочетании глобальной идеологической установки и национальных эстетических представлений родилась уникальная методика обучения, обеспечившая переход от частной, фольклорно-академической практики периода до 1949 года к современным академическим стандартам.

Безусловно, деятельность Максимова демонстрирует, что художественная система может стать инструментом идеологической трансформации и носителем культурной адаптации в условиях интенсивного культурного обмена.

Изучение опыта Максимова не только углубляет историческое знание об искусстве живописи в Китае, но и предоставляет новые концептуальные рамки для изучения процессов культурного и идеологического заимствования.

### Список литературы

1. Гу Ли. Принятие и трансформация творческого принципа социалистического реализма в ранний период основания Китайской Народной Республики // Журнал Хэнаньского педагогического университета (издание по философии и социальным наукам). 2013. Т. 40. № 3. С. 19–27 (На китайском языке).
2. Мао Цзэдун. Стенограмма выступления на Яньцзянском форуме по литературе и искусству 2 мая 1942 г. Архив Центральной академии изящных искусств (CAFA Archive), ф. 12, оп. 3, ед. хр. 45 (На китайском языке).
3. Плеханов Г. В. Искусство // Москва: Новая Москва, 1922. 215 с.
4. Постановление Политбюро ЦК КПК «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», 28 апреля 1956 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.gov.cn/test/1956-04/28/content\\_300123.htm](http://www.gov.cn/test/1956-04/28/content_300123.htm) (дата обращения: 23.04.2025). (На китайском языке).
5. Си Цзинчжи. Максимов. Монография. Наньчан: Изд-во изобразительного искусства Цзянси, 2010. 256 с. (На китайском языке).
6. Фэн Сюэфэн. За преодоление отсталости в искусстве и высокое отражение великой реальности // Вэньи бао. 1953. № 1. (На китайском языке).
7. Фэн Фаси. Быть мыслящим художником // Изобразительное искусство. 1955. № 12. С. 7–9. (На китайском языке).
8. Центральная академия изящных искусств. Учебный план по масляной живописи / сост. К. М. Максимов и Педагогический совет CAFA. Пекин: CAFA, 1957. 34 с. (На китайском языке).
9. Цзинь Шаньи, Цао Ханьвэнь. Мой путь к масляной живописи автобиография / Цзинь Шаньи, Цао Ханьвэнь. Чанчунь: Цзилиньское изд-во изобразительного искусства, 2000. 312 с. (На китайском языке).
10. Цзяньцзюнь Ж. Устное интервью участника «Учебный класс по масляной живописи» 1955–1957 гг., 1985 г. Архив Oral History CAFA, фонд 7, ед. хр. 112. (На китайском языке).
11. Чирков В. Ф. Место соцреализма в истории искусства XX века // Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 186–223.