

П.В. Кульнева

Нанкинская резня в произведениях китайских и японских художников: обида и осознание трагедии

Аннотация. Статья посвящена сравнительному анализу памяти о Нанкинской резне, запечатленной в произведениях китайских и японских художников в послевоенный период. События в Нанкине, произошедшие после захвата города японской армией в декабре 1937 г., когда, по разным оценкам, в результате массовых убийств, жестоких пыток и изнасилований гражданского населения японскими солдатами погибло от 40 тыс. до 400 тыс. человек, до сих пор остаются предметом серьезных противоречий между Китаем и Японией. В то же время для каждой из стран в отдельности, по разным причинам, память о них остается тяжелой исторической травмой: для Китая — из-за обиды на страну-соседа, а для Японии — в силу вызванной поражением в войне потери лица и из-за не прекращающихся обвинений в военных преступлениях. Исследование эволюции восприятия памяти о событиях в Нанкине через призму искусства представляет большой интерес для понимания процесса осмысления этой страницы истории в рассматриваемых странах, может помочь оценить состояние проработки исторической травмы и выявить глубинные причины сохраняющегося конфликта. Статья разделена на две логических части. Первая посвящена идеологизации проблемы Нанкина в КНР в послевоенный период и анализу появившихся в этих условиях произведений китайских художников. Во второй части изложены результаты поиска художественных произведений, посвященных Нанкинской резне, созданных в послевоенной Японии, и сделаны выводы об отношении к трагедии японского художественного сообщества. В обеих частях автор придерживается комплексного подхода, исследуя социальные и политические условия появления тех или иных произведений, исторический фон и мотивацию авторов. Во второй части особое внимание уделено полемике, связанной с Нанкинской резней, которая, на примере сферы искусства, демонстрирует нам ситуацию в японском обществе в целом.

В заключении сделан вывод о важной примиряющей роли искусства, которое способно углублять взаимопонимание между народами и быть инструментом преодоления исторической травмы. Однако это возможно лишь при наличии научно обоснованного консенсуса по проблеме Нанкина и в отсутствие необоснованной политизации памяти об этом эпизоде войны.

Ключевые слова: японо-китайские отношения; японо-китайская война 1937—1945 гг.; историческая память в японо-китайских отношениях; нарративы «исторических обид»; память о Нанкинской резне; Нанкинская резня в искусстве.

Автор: *Кульнева Полина Викторовна*, кандидат экономических наук, участник научного коллектива, проект «Нарративы “исторических обид” в официальном дискурсе и государственной политике стран Северо-Восточной Азии» МГИМО МИД России (адрес: 119454, Москва, проспект Вернадского, 76); научный сотрудник Института востоковедения РАН (адрес: 107031, Москва, ул. Рождественка, 12). ORCID: 0000-0002-8699-5568. E-mail: kpoline@list.ru

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Кульнева П.В. Нанкинская резня в произведениях китайских и японских художников: обида и осознание трагедии // Японские исследования. 2025. № 3. С. 106—128. DOI: 10.55105/2500-2872-2025-3-106-128.

Благодарности. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 23-18-00109 «Нарративы “исторических обид” в официальном дискурсе и государственной политике стран Северо-Восточной Азии»).

P.V. Kulneva

The Nanjing Massacre in the works of Chinese and Japanese artists: Resentment and awareness of the tragedy

Abstract. The article is devoted to a comparative analysis of the memory of the Nanjing Massacre as depicted in the works of Chinese and Japanese artists in the post-war period. The events in Nanjing, that took place after the capture of the city by the Japanese army in December 1937, when, according to different estimates, as a result of mass killings, torture, and rape of civilian population by Japanese soldiers, from 40,000 to 400,000 people died, still remain the subject of serious contentions between China and Japan. For each of the countries, this memory remains a severe historical trauma, with China feeling resentment towards its neighbor, and Japan experiencing a loss of face due to defeat in the war and continuing accusations of war crimes. Studying the evolution of how the memory of the Nanjing Massacre has been portrayed through art is crucial for understanding how the countries cope with this chapter in their history and identifying the causes of the ongoing conflict.

The first part of the article is dedicated to the ideologization of the Nanjing problem in the People's Republic of China and the analysis of the works of Chinese artists that were created in these conditions. The second part presents the works of art dedicated to the Nanjing Massacre created in post-war Japan and draws conclusions about the attitude of the Japanese artistic community towards the tragedy. The author adopts a comprehensive approach, examining the social and political conditions, the historical background, and the motivation of each artist. Special attention is paid to the controversy around the Nanjing Massacre in Japan, which, through the lens of art, reflects the situation in Japanese society as a whole.

The author concludes that art can play a crucial role in enhancing mutual understanding between people and can serve as a tool for overcoming historical trauma. This, however, is only possible with a scientifically backed consensus on the Nanjing issue and provided that the memory is not unjustifiably politicized.

Keywords: Japan-China relations, Second Sino-Japanese War, historical memory in Japan-China relations, narratives of “historical grievances”, memory of the Nanjing Massacre, Nanjing Massacre in art.

Author: Kulneva Polina V., Ph.D. (Economics), member of the research team of the project “Narratives of ‘historical grievances’ in the official discourse and state policy of the countries of Northeast Asia”, Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation (address: 76, Prospect Vernadskogo, Moscow, 119454, Russian Federation); Researcher, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences (address: 12, Rozhdestvenka St., Moscow, 107031, Russian Federation). ORCID: 0000-0002-8699-5568.
E-mail: kpoline@list.ru

Conflict of interests. The author declares the absence of the conflict of interests.

For citation: Kulneva, P.V. (2025). Nankinskaya reznya v proizvedeniyakh kitaiskikh i yaponskikh khudozhnikov: obida i osoznanie tragedii [The Nanjing Massacre in the works of Chinese and Japanese artists: Resentment and awareness of the tragedy]. *Yaponskiye issledovaniya* [Japanese Studies in Russia], 2025, 3, 106—128. (In Russian). DOI: 10.55105/2500-2872-2025-3-106-128.

Acknowledgements. The research is accomplished under the Russian Science Foundation, grant № 23-18-00109 “Narratives of ‘historical grievances’ in the official discourse and state policy of the countries of Northeast Asia”.

Введение

Среди тяжелейших эпизодов японо-китайской войны 1937—1945 гг. можно отметить Нанкинскую резню, продолжавшуюся на протяжении шести недель после захвата японскими войсками г. Нанкина в конце 1937 г. По разным оценкам в результате массовых убийств, жестоких пыток и изнасилований гражданского населения японскими солдатами в городе погибло от 40 тыс. до 400 тыс. человек¹. По прошествии достаточно длительного времени после окончания войны для жителей КНР события в Нанкине остаются предметом глубокой обиды на Японию, а для японцев — тяжелой исторической травмой, в первую очередь из-за непрекращающихся споров о масштабах нанкинской трагедии и обвинений в ней со стороны КНР и других стран, пострадавших от японской агрессии. Не случайно фактор памяти о войне, в частности о захвате Нанкина японской Императорской армией, выделяется в совместных японо-китайских опросах общественного мнения как одна из причин негативного отношения китайского и японского народов друг к другу². Это делает тему Нанкина интересным предметом анализа с точки зрения эволюции восприятия в послевоенный период, отраженной в различных медиа памяти (то есть носителях исторической информации).

Одной из сфер, где, как в зеркале, отражаются проблемы исторического прошлого стран и отношение к ним общества и государства, является искусство. По своей природе искусство — сложная сфера человеческой деятельности, которая, будучи тесно переплетенной с политикой, при определенных обстоятельствах может стать не только полем для выражения индивидуальных переживаний ху-

¹ Нижней границей в академической среде считается число 40 тыс. [Wakabayashi 2008, p. 384], в то время как в книге американской исследовательницы китайского происхождения Айрис Чан «Насилие в Нанкине: Забытый холокост времен Второй мировой войны» приводится цифра 350 тыс. [Chang 2011, pp. 110—115]. Согласно оценке китайского историка Сунь Чжайвэя, которую можно считать одной из максимальных, при включении в общее число погибших жителей города и его окрестностей получается цифра, превышающая 400 тыс.: 研究南京大屠杀新书证实遇难同胞人数达40万 [Новая книга с исследованием Нанкинской резни подтверждает, что погибло 400 тыс. граждан]. Sina, 19.07.2005. URL: <https://mil.news.sina.com.cn/2005-07-18/0828306710.html?from=wap> (дата обращения: 21.04.2025).

² См., например: 第15回日中共同世論調査 [15-й совместный японо-китайский опрос общественного мнения]. The Genron NPO, 2019. URL: <https://www.genron-npo.net/pdf/15th.pdf> (дата обращения: 21.04.2025). С. 18—19.

дожников, но и частью официального дискурса. Это ярко проявляется и в КНР и, как ни странно, в Японии, где болезненность памяти о Нанкинской резне определила политические и социальные рамки освещения этой темы.

В существующих научных исследованиях и других публикациях, связанных с событиями в Нанкине, приводятся изображения преимущественно документального характера, предназначенные для того, чтобы подтвердить или оспорить факт Нанкинской резни или дать ей более взвешенную оценку. Сопоставлений посвященных этой теме художественных произведений, появившихся в КНР и Японии после войны, еще не проводилось, и в данном исследовании мы обращаемся именно к творчеству китайских и японских художников, так как результаты этого творчества могут не только фиксировать определенные факты, но и в значительной степени отражать их восприятие и переосмысление.

Цель данного исследования — проиллюстрировать нарративы исторических обид, связанные с памятью о японо-китайской войне 1937—1945 гг. в КНР и Японии, в художественном контексте на примере одного из тяжелейших эпизодов этой войны — Нанкинской резни. Для этого будет произведен поиск ключевых работ китайских и японских художников, посвященных теме Нанкинской резни, будут проанализированы условия их создания и сделаны выводы о значении для каждой из сторон с точки зрения проработки этой темы. При сопоставлении ракурсов, с которых тема Нанкинской резни отражена в китайской и японской живописи в послевоенный период, автор будет придерживаться комплексного анализа, рассматривая развитие искусства в конкретных политических и социальных условиях. Среди других методов исследования можно отметить хронологический и компаративный. Последний позволит выявить суть конфликта, сохраняющегося между китайским и японским обществом по прошествии длительного времени после окончания войны, на примере художественного творчества как наглядной модели.

Идеологизация проблемы Нанкина и китайская живопись

Прежде чем рассмотреть место такой темы, как Нанкинская резня, в китайском изобразительном искусстве, необходимо отметить, что на протяжении истории КНР, как при Мао Цзэду, так и при последующих поколениях руководителей, искусство было в сильной степени идеологизировано и развивалось в русле господствовавших нарративов. В этом смысле оно было и остается не только и не столько средством выражения внутренних переживаний художников, сколько инструментом государственной политики (хотя первое, безусловно, имеет место там, где не идет вразрез с официальной повесткой).

События в Нанкине, с одной стороны, имеют государственное значение, с другой, являются болезненной страницей памяти для жителей КНР. Совпадение этих факторов, казалось бы, открывает перед художниками большие возможности для анализа и рефлексии. Однако в первые послевоенные десятилетия значимых художественных произведений, посвященных Нанкину, не появилось. Для тех, кто стал свидетелем трагических событий, память о них, по всей видимости,

была слишком болезненной, чтобы облекать ее в художественную форму. На государственном же уровне тема Нанкина не поднималась по идеологическим причинам.

В первые несколько послевоенных лет усилия коммунистов были сосредоточены на фронтах гражданской войны, которая подходила к своему завершению и вскоре окончилась триумфальной победой и основанием нового государства (1949). В условиях господства героического нарратива победы в освободительной борьбе против иностранных захватчиков и армии Чан Кайши тема недавней агрессии Японии не были приоритетной, более того, Мао Цзэдун упоминал о заслугах страны-соседа в «пробуждении» китайского народа и благоприятном исходе борьбы с Гоминьданом [Мао 1999, р. 201]. Сотрудничество с Японией было важным еще и ввиду необходимости выхода КНР из международной изоляции: именно Япония, находящаяся в орбите влияния США, могла стать для этого подходящей точкой опоры [Стрельцов 2016, с. 338—339]. В 1950-е, 1960-е и 1970-е гг., вплоть до нормализации отношений с Японией (1972) и активизации двустороннего сотрудничества, восприятие этой страны было, в целом, положительным, и отсутствие резкой критики японской агрессии не способствовало созданию атмосферы, где тема Нанкинской резни привлекла бы внимание художественных кругов, а ее изображение нашло бы соответствующий отклик у аудитории.

После смерти Мао Цзэдуна (1976) Китай столкнулся с новыми проблемами экономического и политического характера. Неудача «большого скачка», а затем Культурная революция вызвали тяжелый кризис легитимности власти, который потребовал смены идеологической парадигмы. С этого времени маоистский героический нарратив начал сменяться нарративом «виктимизации» (то есть представления Китая как жертвы агрессивных действий иностранных захватчиков), и усиление критики Японии стало одной из его главных составляющих¹. В 1982 г. КНР и Ю. Корея впервые выразили официальный протест в связи с содержанием японских учебников истории. Примерно в это же время начинает звучать критика в адрес официальных лиц Японии в связи с посещением ими синтоистского храма Ясукуни [Молодякова 2007, с. 62], где наряду с другими погибшими почитается память лиц, непосредственно участвовавших в массовых убийствах гражданского населения и осужденных международными трибуналами.

Определенные изменения претерпевает культурная политика. В 1980-е гг. китайские власти начинают подчеркивать важность музеев в создании «духовной цивилизации». В связи с нашим исследованием важно, что главной площадкой для демонстрации документальных материалов и произведений искусства, связанных с трагическими событиями в Нанкине, становится «Мемориальный ком-

¹ «Обида» на иностранных захватчиков берет начало с опиумных войн середины XIX в., когда западные страны фактически делили Китай на части, и особенно сильна в отношении Японии — территориально и культурно близкой к Китаю страны, которая впоследствии присоединилась к этой захватнической политике. Так называемое столетие унижения (кит. 百年國恥) заканчивается победой во Второй мировой войне. Считается, что, будучи силой, которая внесла наибольший вклад в эту победу, именно коммунистическая партия вернула Китаю его былое величие.

плекс памяти жертв Нанкинской резни, пострадавших от японских захватчиков», открытый в 1985 г. Помимо постоянной экспозиции, которая время от времени пополняется новыми материалами и экспонатами, там проводятся временные выставки китайских и зарубежных художников.

Антияпонская риторика, связанная с памятью о войне и нацеленная на усиление сплоченности вокруг КПК как силы, возродившей былое величие китайской нации, набирает обороты в 1990-е и 2000-е гг.: в 1990-е гг. — при Цзян Цзэмине, который запускает кампанию «патриотического воспитания»¹, а в 2000-е гг. — при Ху Цзиньтао и, в более выраженной форме, при Си Цзиньпине, который в 2013 г. формулирует стратегическую концепцию «китайской мечты» (кит. 中国梦)².

В 1980-е гг. тема Нанкина начинает привлекать все большее внимание, в том числе среди китайской творческой интеллигенции. По словам автора серии гравюр с изображением сцен Нанкинской резни Чэн Мян (род. в 1933, кит. 程勉), он начал изучать документальные тексты, фото и видеоизображения событий в Нанкине после того, как узнал в 1982 г. о правках, внесенных Министерством образования Японии в учебники истории. Информация об этих правках, как вспоминает художник, сопровождалась «огромными протестами внутри страны». Важным обстоятельством, заставившим его погрузиться в проблему Нанкина, стала также гибель отца от рук японских военных. Приступив к работе над эскизами, Чэн Мян ярко видел перед собой образы жертв Нанкинской резни: «куда бы я ни посмотрел, всюду были кровь, крики под дулами автоматов, плач матерей и младенцев, окровавленная река Циньхуай, груды трупов, сожжения и люди, которых хоронили заживо» — вспоминает художник³.

В 1986 г., после тщательного отбора, появляется серия из 14 гравюр Чэн Мян под названием «Всюду кровь» (кит. 血震). Серия включает виды города во время и после трагических событий, сцены преступлений, крупные планы жертв, изображенные крупными штрихами в тяжелой, черно-белой гамме. Будто из чувства презрения художник не изобразил ни одного солдата японской армии, сосредоточив внимание именно на жертвах, однако выбранные сюжеты полностью передают ощущение присутствия врага и ужас, охвативший жителей города. Мы видим

¹ Инициированная Цзян Цзэмином кампания «патриотического воспитания» (кит. 爱国主义教育) включала широкое использование в китайских школах утвержденной патриотической литературы, развитие патриотического кинематографа и распространение патриотических песен. Важной составляющей кампании было создание «пунктов патриотического воспитания» — национальных музеев и памятников, которые будут транслировать идею национального единства через знакомые каждому китайцу исторические сюжеты.

² В более широкой формулировке — «мечта о великом возрождении китайской нации» (кит. 中华民族伟大复兴). Концепция подразумевает постановку и реализацию комплекса экономических, политических, социокультурных, духовных целей, направленных на развитие государства и формирование чувства национального достоинства. В связи с темой нашего исследования важно отметить, что в 2014 г. День памяти жертв Нанкинской резни (13 декабря) был выведен на уровень национального траура, что говорит о возрастающем значении памяти о Нанкине.

³ 这组版画花了我30年时间, 但是出于艺术创作的需要 — 版画家程勉谈“南京大屠杀”木刻组画 [«На эту серию гравюр у меня ушло 30 лет, но она была необходима для искусства» — художник Чэн Мян рассказывает о серии гравюр «Нанкинская резня»]. Sina, 20.11.2020. URL: https://k.sina.cn/article_1653603955_v628ffe7302000zk85.html (дата обращения: 21.04.2025).

женщин со сложенными в молитве руками, связанных веревками мужчин в ожидании своей участи, сожжение трупов, мать, держащую на руках мертвого ребенка. Работы, изображающие последствия трагических событий, включают людей, скорбящих по погибшим, и свидетелей трагедии, держащихся за голову, будто они никак не могут освободиться от преследующих их образов и воспоминаний. Тем самым автор демонстрирует нам глубину причиненной травмы. Важной деталью является наличие двух работ, дающих надежду: гравюра, на которой сильный с виду, но изможденный мужчина пытается подняться с земли, и изображение еще одного мужчины с выжившим ребенком на руках. В 2011 г., после большого перерыва, была завершена самая крупная гравюра размером 120x250 см под названием «Кровь — 1937.12.13». Она заняла центральное место в общей композиции. Художником изображены трупы мужчин и женщин, разбросанные по набережной, как общий трагический итог.

Серия гравюр Чэн Мян была высоко оценена китайским и мировым художественным сообществом. В 2006 г. она была включена в коллекцию «Мемориального комплекса памяти жертв Нанкинской резни» в Нанкине, а позже копии работ дополнили также коллекции Художественного музея Цзянсу и Национального художественного музея КНР (только в этих двух музеях можно увидеть композицию, собранную из всех 15 гравюр) (иллюстрация 1). Уменьшенные копии



Иллюстрация 1. Чэн Мян. «Всюду кровь — серия гравюр, посвященных Нанкинской резне». 1984—2012. Полная композиция из 15 гравюр.

Источник: Мемориальный комплекс памяти жертв Нанкинской резни. URL: https://www.19371213.com.cn/sylm/xwzx/202309/t20230919_4014285.html (дата обращения: 21.04.2025).

отдельных работ были также отправлены за рубеж (во Францию, Великобританию, Японию).

Следующим масштабным произведением, посвященным нанкинской трагедии, стала картина «Нанкинская резня» китайского художника Ли Цзыцзяня (1954—, кит. 李自建) (иллюстрация 2). Первый экземпляр холста увидел свет в 1991 г. Будучи этническим ханьцем и уроженцем провинции Хунань, Ли Цзыцзянь проживает в США, и картина была написана там. Художник уехал в Лос-Анджелес через несколько лет после окончания Гуанчжоуской академии изящных искусств и, благодаря сочетанию гуманистических ценностей, проходящих через все его творчество, с духом китайской культуры, в настоящее время пользуется одинаковым уважением и в США, и на родине как художник-реалист с неповторимым восточным стилем. Полотно «Нанкинская резня» было создано по просьбе покровителя Ли Цзыцзяня, известного монаха и филантропа Синъюня, отец которого пропал без вести в Нанкине в 1937 г. Гуманистический посыл картины должен был состоять в том, чтобы как можно больше людей узнали о трагедии и она никогда не повторилась. Как и Чэн Мян, Ли Цзыцзянь изучил большой массив документальных материалов — все, что можно было найти в США — и это произвело на него огромное впечатление. Чтобы представить себя на месте жертв, художник просил жену связать ему руки за спиной, слушал музы-



Иллюстрация 2. Ли Цзяцзянь. «Нанкинская резня». Холст, масло. 1991.

Источник: Мемориальный комплекс памяти жертв Нанкинской резни. URL: https://www.19371213.com.cn/sylm/xwzx/202205/t20220506_3359682.html (дата обращения: 22.04.2025).

ку Бетховена и китайского музыканта Абина. В одном из интервью Ли Цзыцзянь признается, что на протяжении непрерывной работы, которая длилась более 80 дней и ночей, его не отпускало чувство глубокой скорби¹.

Большую часть полотна размером 213х290 см занимает изображение груди тел. Согласно замыслу художника, картина делится на три части: «резня» (кит. 屠), «жизнь» (кит. 生) и «Будда» (кит. 佛). «Резню» иллюстрирует изображение двух улыбающихся японских офицеров в нижнем левом углу картины, один из которых стирает кровь со своего меча. «Жизнь» представлена изображенным в верхней центральной части ребенком, плачущим на груди мертвой матери, а тему «Будды» раскрывает монах в правом нижнем углу, который вытаскивает мертвого старика из груди тел. Сверху на заднем плане виден дым, поднимающийся над городом и водами реки Янцзы.

После своего завершения полотно «Нанкинская резня» побывало в 30 странах (включая спорные территории), расположенных на шести континентах, с передвижной выставкой, посвященной темам любви и гуманизма, а затем вернулось в КНР, на историческую родину художника. В 2000 г. первый экземпляр картины взял в свою постоянную экспозицию «Мемориальный комплекс памяти жертв Нанкинской резни». Имея в виду важность темы для китайского общества и государства, в 2000-е гг. Ли Цзыцзянь создает еще две копии полотна, каждая из которых превышает предшествующую работу по размеру. Второй экземпляр картины вошел в 2013 г. в экспозицию Национального художественного музея КНР, а третий, самый монументальный (445х315 см) был завершен к 2015 г. для включения в экспозицию персонального музея художника (открыт на его родине в провинции Хунань в 2016 г.).

Еще одна крупная серия работ была создана по заказу «Мемориального комплекса памяти жертв Нанкинской резни». Как сообщается на сайте мемориала, в 2007 г. художник из Нанкина Чжан Юйбяо (1950—, кит. 张玉彪), уже известный рядом произведений, получивших национальное признание, был приглашен, чтобы запечатлеть образы пострадавших в Нанкинской резне. По словам художника, ощущая большую ответственность, он начал вместе с женой собирать информацию о нанкинской трагедии. В результате серии личных встреч с родственниками погибших, организованных мемориалом, Чжан Юйбяо удалось восстановить 33 портрета на основе их воспоминаний. Далее художник приступил к созданию портретов свидетелей нанкинской резни, которых еще можно было застать в живых. Результатом стали 50 портретов выживших (иллюстрация 3). Уже в 2011 г. в мемориальном комплексе прошла первая выставка портретов выживших в Нанкинской резне.

Продолжая работать с темой Нанкинской резни, Чжан Юйбяо создал 24 графических изображения мемориального комплекса и его окрестностей, а затем приступил к работе над монументальным полотном, посвященным ежегодной

¹ 李自健: 油画《屠·生·佛——南京大屠杀》为何能引起东西方共鸣? [Ли Цзыцзянь: Почему полотно «Резня / жизнь / Будда. Нанкинская резня» находит отклик и на Востоке, и на Западе?]. Chinanews, 12.12.2022. URL: <https://backend.chinanews.com/m/gn/2022/12-12/9913570.shtml> (дата обращения: 26.03.2025).



Иллюстрация 3. Чжан Юйбяо. Портреты выживших. 2011.

Источник: Мемориальный комплекс памяти жертв Нанкинской резни. URL: https://www.19371213.com.cn/information/news/hotnews/202402/t20240218_4168561.html (дата обращения: 28.03.2025).

молитве о мире. Начиная с 2007 г. художник не пропускал ни одной ежегодной встречи выживших, которые проходили у мемориала в памятную дату захвата Нанкина 13 декабря. Под впечатлением от этих встреч, проходивших со свечами в любую погоду, художник создал картину под названием «Молитва о мире — свет душ выживших в Нанкинской резне» (иллюстрация 4). Ее размер и некоторые детали символичны. Так, длина полотна составляет 1937 сантиметров, что соответствует году захвата Нанкина (1937). К дате 13 декабря (принятое в Китае написание даты 12/13) отсылают изображения двенадцати человек из числа выживших, портреты которых ранее писал художник, и изображенные на полотне тринадцать голубей. Еще одной символической деталью является присутствие среди людей, оплакивающих жертв, представителей разных классов: молодых студентов, монахов, рабочих, интеллигенции. Картина была подарена «Мемориальному комплексу памяти жертв Нанкинской резни» в 2012 г., когда отмечалось 75-летие трагических событий¹.

Кульминацией работы художника над темой Нанкина стало создание огромного холста «Нанкинский трибунал над японскими военными преступниками». В 2014 г.², когда планировалось расширение экспозиции и предполагалось добавить в нее художественное изображение суда над генерал-лейтенантом Императорской армии Японии Тани Хисао³, мемориал искал художника, который мог бы справиться с этой задачей, и выбор пал на Чжан Юйбяо. Как сообщается на

¹ 张玉彪：十年112幅画作铭刻南京大屠杀历史记忆 [Чжан Юйбяо: 112 картин за десять лет, которые запечатлели историческую память о Нанкинской резне]. Мемориальный комплекс памяти жертв Нанкинской резни. URL: https://www.19371213.com.cn/information/news/hotnews/202402/t20240218_4168561.html (дата обращения: 28.03.2025).

² Именно в этот год День памяти жертв Нанкинской резни получил в КНР статус национального траура.

³ Командовал вошедшей в Нанкин 6-й дивизией.



Иллюстрация 4. Чжан Юйбяо. Молитва о мире — свет душ выживших в Нанкинской резне. 2012.

Источник: Мемориальный комплекс памяти жертв Нанкинской резни. URL: https://www.19371213.com.cn/information/news/hotnews/202402/t20240218_4168561.html (дата обращения: 28.03.2025).

сайте мемориала, чтобы картина получилась максимально достоверной и реалистичной, художник вновь приступил к основательному исследованию проблемы, собрав вместе с супругой около тысячи текстов, фотографий и видеоматериалов, встречаясь со свидетелями судебного процесса и обсуждая эскизы с экспертами. Работа была непростой в связи с необходимостью корректировок, размерами холста и климатическими условиями в Нанкине, из-за которых масляная краска долго не высыхала. Художник столкнулся с проблемами со здоровьем, но смог преодолеть их благодаря эмоциональному и патриотическому подъему. Результатом работы, длившейся 540 дней и ночей, стала картина размером 800 сантиметров в длину и 330 сантиметров в высоту с ювелирно прописанными деталями. Не случайной является выбранная техника живописи: темпера. По словам художника, благодаря наложению нескольких слоев, цвета становятся более выразительными и позволяют в полной мере запечатлеть торжественность исторического момента¹. Картина увидела свет уже в 2015 г., когда была помещена в зал нан-

¹ 张玉彪：十年112幅画作铭刻南京大屠杀历史记忆 [Чжан Юйбяо: 112 картин за десять лет, которые запечатлели историческую память о Нанкинской резне]. Мемориальный комплекс памяти жертв Нанкинской резни. URL: https://www.19371213.com.cn/information/news/hotnews/202402/t20240218_4168561.html (дата обращения: 28.03.2025).



Иллюстрация 5. Картина Чжан Юйбяо «Нанкинский трибунал над японскими военными преступниками» (2015) в Мемориальном комплексе памяти жертв Нанкинской резни.

Источник: Мемориальный комплекс памяти жертв Нанкинской резни. URL: https://www.19371213.com.cn/information/news/hotnews/202402/t20240218_4168561.html (дата обращения: 28.03.2025).

кинского мемориала (иллюстрация 5), посвященный концепции «трех решительных побед» (кит. 三个必胜)¹. В этот год по всему Китаю проходили памятные мероприятия, посвященные 70-летию победы.

Как и полотно Ли Цзыцзяна, произведения Чжан Юйбяо хорошо вписалось в актуализировавшийся за последние десятилетия нарратив исторической обиды на Японию, что, конечно, не исключает искренние эмоции художников при работе над этой темой. В то же время, учитывая, что в отличие от предыдущих произведений, серия картин Чжан Юйбяо создана непосредственно по заказу мемориала, в официальном информационном материале нельзя не отметить типичные для пропагандистской риторики стилистические особенности текста.

И все же, можно констатировать, что искусство по-прежнему скорее стремится к отражению официального нарратива, нежели является средством свободного самовыражения. О его сохраняющейся политической функции свидетельствует одна из недавних программных речей Си Цзиньпина. В 2014 г. на кон-

¹ Слова, произнесенные Си Цзиньпином в 2015 г. по поводу 70-летия окончания войны сопротивления Японии, и означающие «решительную победу справедливости, решительную победу мира и решительную победу народа» (正义必胜! 和平必胜! 人民必胜!).

ференции по литературе и искусству в Пекине лидер КНР раскритиковал идею «искусства ради искусства» и заявил, что художники должны «создавать и поддерживать правильные взгляды на историю, национальность, государственность и культуру». Си подчеркнул также роль искусства в формировании общественного сознания и отметил, что темы, которые оно затрагивает, слишком важны, что-бы оставлять их на волю чьих-то творческих прихотей¹.

Среди последних выставок, прошедших в «Мемориальном комплексе памяти жертв Нанкинской резни», можно отметить приуроченную к годовщине Мукденского инцидента выставку «Запечатлеть навечно — эстампы исторической памяти о войне сопротивления японской агрессии». Выставка состоялась в 2023 г. и включала 141 гравюру из Национального художественного музея, Художественного музея провинции Цзянсу, Художественного музея Цзиньлин и, собственно, нанкинского мемориала. На ней можно было увидеть гравюры рассмотренного в нашем исследовании художника Чэн Мян и работы многих других, в том числе молодых авторов, которые были разделены на тематические разделы, посвященные захвату города, нанкинской катастрофе, сопротивлению, народному единству и памяти².

Интересно также отметить внимание администрации мемориала к оценке событий в Нанкине зарубежным художественным сообществом. В 2024 г. прошла выставка работ французского художника Кристиана Пуаро (1961—2024), который после посещения Нанкина полюбил этот город и проникся состраданием к жертвам войны. В период с 2015 по 2019 г. Пуаро была создана серия из 44 картин, часть из которых посвящена боли и ужасу Нанкинской резни, а другая часть — красоте Нанкина глазами художника. На выставке с темой «усилия во имя мира» (为和平而努力 / Working for Peace) было также продемонстрировано современное состояние связей между Китаем и Францией — дружба народов, стремление помнить историю, беречь мир и создавать новое будущее³. В 2015 г. Пуаро был удостоен звания почетного гражданина города Нанкина.

Осознание трагедии японским художественным сообществом

Переходя к проблеме раскрытия темы Нанкинской резни в творчестве японских художников, следует начать с того, что война является особенно болезненной страницей памяти для японского общества и государства. Если в КНР факт победы может быть предметом гордости и сплочения вокруг национальной идеи, то для стороны, потерпевшей поражение, итоги войны связаны с разрушенной картиной мира и уязвленной национальной гордостью. По мнению некоторых

¹ 习近平：在文艺工作座谈会上的讲话 [Речь Си Цзиньпина на конференции по литературе и искусству]. Центральное народное правительство КНР, 15.10.2014. URL: https://www.gov.cn/yaowen/liebiao/202410/content_6980503.htm (дата обращения: 01.04.2025).

² 永远的铭刻——抗战历史记忆版画展 [Выставка Запечатлеть навечно — эстампы исторической памяти о войне сопротивления]. Мемориальный комплекс памяти жертв Нанкинской резни. URL: <https://www.19371213.com.cn/exhibition/> (дата обращения: 31.03.2025).

³ 为和平而努力——法国画家克里斯蒂安·帕赫油画作品展 [Усилия во имя мира — выставка полотен французского живописца Кристиана Пуаро]. Мемориальный комплекс памяти жертв Нанкинской резни. URL: <https://www.19371213.com.cn/exhibition/> (дата обращения: 31.03.2025).

исследователей, особенностью японской культуры является преобладание чувства стыда над чувством вины (на это впервые обратила внимание американский социальный антрополог Рут Бенедикт) [Бенедикт 2007, с. 32—35], и даже если между этими чувствами нельзя провести четкую границу, для японцев характерно обостренное восприятие «позора», будь то позор одного человека перед коллективом или позор целой страны на мировой арене. Кроме того, будучи страной, которая впервые в мировой истории подверглась атомным бомбардировкам, и в целом понесла большие потери среди мирного населения, Япония расценивает окончание войны как наступление долгожданного мира и стабильности, доставшихся очень высокой ценой.

Для связанного с войной нарратива в послевоенной Японии характерно декларирование высшей ценности пацифизма и нежелание вспоминать о позорных страницах истории. Память о войне стала предметом борьбы между консервативными и левыми силами за возможность транслирования в информационном пространстве того, что порочит «лицо» Японии. Полем борьбы являются, в первую очередь, учебники истории, утверждаемые Министерством образования, а также СМИ и частично массовая культура, причем даже при отсутствии прямой цензуры на содержание публикаций и произведений, в силу упомянутых социокультурных факторов включается механизм самоцензуры: из-за принятого отношения к той или иной проблеме публичное обращение к этой проблеме требует известного мужества. Это относится к памяти о Нанкине в японской живописи.

Самым масштабным и единственным в своем роде произведением японских художников, связанным с Нанкинской резней, являются деревянные панели¹ размером 4 на 8 метров с ее изображением, созданные супружеской парой Маруки Ири (1901—1995, яп. 丸木 位里) и Тоси (1912—2000, яп. 丸木 俊) в 1975 г. (иллюстрация 6). Изображение Нанкинской резни (именно «резни», яп. 大虐殺, а не «Нанкинского инцидента» / 南京事件, как эти события часто называют в Японии), производит большое впечатление своей детализацией. На огромной поверхности в черно-белой цветовой гамме прорисованы сцены убийств и изнасилований китайцев японскими солдатами. Перед глазами зрителя предстает груда тел, в том числе обезглавленных; в центре композиции — японский солдат и склонившийся перед ним на колени китаец с руками, связанными за спиной, и только что отрубленной японским мечом головой, которая еще не долетела до земли. На левой панели — обнаженные тела женщин, то ли живых, то ли мертвых, и надругавшиеся над ними японские солдаты. Тут же рядом стоит толпа ожидающих своей участи нанкинцев.

После войны Маруки Ири и Тоси получили известность благодаря серии работ, посвященных трагедии атомных бомбардировок («Панели Хиросимы», 1950). Предсказуемо, что к этой теме художники обратились в первую очередь. Однако панели с изображением Нанкинской резни также появились достаточно рано — раньше, чем рассмотренные нами работы китайских художников Чэн Мяня, Ли Цыцзяня и других. Согласно информации на странице Галереи Маруки, идея композиции «Нанкинская резня» возникла у авторов после их визита в

¹ Панели соединены между собой наподобие японской ширмы.



Иллюстрация 6. Маруки Ири и Тоси. Изображение Нанкинской резни. Деревянные панели. 1975.

Источник: Галерея Маруки. URL: <https://marukigallery.jp/hiroshimapanels/collaboration/> (дата обращения: 28.03.2025).

США в 1970 г. с работами, посвященными Хиросиме. Там они впервые осознали трагедию Нанкина. Супругов Маруки поразила неожиданная аналогия: что если бы сейчас в Японию привезли китайские произведения искусства, посвященные Нанкинской резне? Отправляясь в США с работами об атомных бомбардировках, да еще и во время войны во Вьетнаме, они совершали не менее дерзкий поступок. «Мы никогда не думали, что услышим о Нанкинской резне в Америке. 50 000 военнопленных, 350 000 мирных жителей. Число людей, жестоко убитых японскими оккупационными войсками только в Нанкине в 1937 году, сопоставимо с числом жертв Хиросимы и Нагасаки. Их грабили, поджигали, насиловали, а потом убивали и выбрасывали. В Нанкине развернулись все трагедии, которые мы только можем себе представить»¹.

При сравнении работы супругов Маруки с произведениями китайских художников нельзя не отметить, что она производит не менее сильное впечатление по своему масштабу и отраженным в ней переживаниям. Однако нетипичность такого рода работ для японского послевоенного искусства и существующая вокруг них полемика не позволяют говорить о полной проработке памяти о Нанкине японской стороной. Показательна публикация в японском периодическом журнале об искусстве «*A:то магадзин LR*» статьи художественного критика Хариу Итиро (на тот момент директора Галереи Маруки) с осуждением комментария его коллеги, молодого арт-журналиста Нагоя Сатору, который позволил себе некорректное высказывание в отношении панелей супругов Маруки. В 2000 г. панели с изобра-

¹ Галерея Маруки. URL: <https://marukigallery.jp/hiroshimapanels/collaboration/> (дата обращения: 05.04.2025).

жением Нанкинской резни выставлялись на 3-й биеналле в Кванджу (Ю. Корея), посвященной теме «Человек + пространство»¹, и в одной из своих критических статей Нагоя Сатору написал следующее. «В Японии до сих пор продолжаются споры о том, основана ли эта работа на фактах. Гипотеза о «Нанкинской резне», взятая в качестве темы [произведения], изображена так, будто это что-то самоочевидное. То есть тема, которая должна быть представлена как вымысел, показана в форме реального факта, и это вызывает большие сомнения» [Nagui 2001].

Возражая Нагоя Сатору, Хариу Итиро говорит, что мог ожидать такой оценки от японских политиков или отвергающих «мазохистский взгляд на историю» неолибералов, но никак не от сравнительно молодого арт-журналиста. Он подчеркивает, что даже если спор вокруг Нанкинской резни и имеет место, он может быть только о количестве жертв, но не о самом ее факте, подтвержденном достаточным количеством свидетелей. В то же время, по его мнению, комментарий Нагоя Сатору изначально некорректен, поскольку живопись сама по себе является своего рода вымыслом, и спор об «истинности» изображаемого события не имеет смысла [Nagui 2001]. Иными словами, картина отражает не саму трагедию, а ее осознание автором.

Далее Хариу Итиро излагает мысли, которые проливают свет на процесс осознания трагедии японским художественным сообществом. Во-первых, если посмотреть на панели, посвященные Нанкинской резне, в контексте других работ Маруки Ири и Тоси (художники начинали с изображения атомных бомбардировок, а затем перешли к темам Нанкинской резни и Освенцима, как бы говоря о том, что бомбардировки не были случайным событием), то Япония рассматривается ими как страна, причинившая ущерб (яп. 加害者). Во-вторых, поиск в Японии других аналогичных работ, посвященных теме Нанкинской резни, не увенчался успехом. Будучи художественным критиком и опытным куратором выставок, Хариу Итиро интересовался этим вопросом и даже организовал в середине 1990-х гг. выставку под названием «Нинкин 1937», которая прошла поочередно в Кобэ, Киото, Нагоя и Токио. Однако на ней были представлены в основном китайские работы (в том числе полученные из нанкинского мемориала), а авторов с японской стороны было лишь 10, причем их произведения были совершенно не сопоставимы с мощными панелями Маруки Ири и Тоси. Отсюда Хариу Итиро делает вывод о том, что Нанкинская резня «еще не запечатлена в коллективной памяти [японского общества] и не может быть визуализирована [в Японии]» [Nagui 2001].

Говоря о ситуации в японском искусстве в целом, которая также проливает свет на проблему осмысления Нанкина в Японии, Хариу Итиро отмечает, что после 1970-х гг. оно стало своего рода «огороженной территорией», функционирующей обособленно от насущных политических, экономических, социальных проблем. Именно с этих ограниченных позиций, по мнению Хариу, комментируют организованную им выставку «Искусство и права человека» японские критики. Кроме того, как отмечает куратор, из-за своего политического посыла вы-

¹ В рамках биеналле проходила тематическая выставка «Искусство и права человека», организованная самим Хариу Итиро.

ставка практически не получила освещения в японских СМИ [Harii 2001]. Это не удивительно, так как мысли, выраженные им в предисловии к каталогу выставки, выглядят достаточно радикально для устоявшегося в Японии нарратива. Как следует из публикации, в предисловии к каталогу Хариу Итиро говорил об испытанном им чувстве глубокого стыда после поражения Японии в войне, о необходимости «публичности» как внутренней дисциплины японского народа и о подавлении этой еще не сформировавшейся публичности в капиталистической среде, в результате чего многие деятели искусства так и не смогли найти свою идентичность. Поясняя эту мысль, Хариу Итиро приводит цитату известного японского психиатра и писателя Нода Масааки о том, что «после поражения Япония не развила в себе способности испытывать чувство вины за войну, поэтому сегодня среди людей полно безответственных бюрократов и коррумпированных офисных работников, заботящихся только о себе и игнорирующих проблемы других»¹. Далее, развивая эту мысль, он также выражает уверенность, что «выявление, расследование и оглашение военных преступлений, даже с опозданием на полвека, — это не способ потворствовать критике Японии со стороны других азиатских стран, а неизбежная задача для возвращения к истокам... и внутреннего возрождения Японии, достигшей дна институциональной усталости во всех аспектах политики, экономики и культуры» [Harii 2001].

На примере этой полемики вокруг единственного в Японии масштабного изображения Нанкинской резни мы видим, что искусство отражает проблему японского общества в целом, а именно — неспособность до конца проработать травму войны. Мы видим конфликт между теми, кто призывает не забывать военные преступления, запечатлеть их на бумаге, на деревянных панелях, любым способом, чтобы показать как можно более широкой аудитории, и теми, кто болезненно реагирует на подобные действия, призывает предать тяжелые эпизоды забвению и даже полностью их отрицает.

Полемика обострилась на фоне рассмотренных в предыдущем разделе процессов в Китае, а именно — усиления нарратива виктимизации, которое наблюдалось с 1980-х гг. Если в 1990-е гг. отношение к Японии в КНР было еще относительно благоприятным и сохранялись условия для принятия японских извинений (в частности, хорошо была принята известная речь премьер-министра Т. Мураяма с сожалением об огромном ущербе и страданиях, причиненных Японией народам Азии), то в 2000-е гг. надежда на примирение с КНР по болезненным вопросам исторической памяти стала более зыбкой. Это осознается не только японскими политическими лидерами, которые, поняв, что извинения не находят должного отклика, стали отказываться от их многократного повторения и конкретных формулировок (заявляя даже о том, что современное поколение больше не несет ответственность за события прошлого²), но и японским обществом, которое, в целом, устало от извинений.

¹ Цитата приводится со ссылкой на известную книгу Нода Масааки «Война и вина» (яп. 戦争と罪責).

² Об этом заявил премьер-министр С. Абэ в своей речи, посвященной 70-летию окончания войны в 2015 г.

Поворот в сторону правой, консервативной риторики, в условиях которого работали японские художники и художественные критики, создавал определенную почву для рассмотренной полемики. Кроме того, он способствовал усилению разного рода неформальных табу на освещение темы Нанкина, ограничивая свободу творчества. Так, в приведенном выше примере с биеналле в Кванджу имело место недостаточно широкое освещение японскими СМИ выставки «Искусство и права человека», где японский куратор Хариу Итиро пытался продемонстрировать зарубежной аудитории не принятое в Японии отношение к войне, в частности, к памяти о Нанкине. К этому можно добавить недопуск в японское информационное пространство китайского ракурса. Как сообщается на сайте Художественного музея Ли Цзыцзяня, японские правые силы препятствовали демонстрации китайского полотна «Нанкинская резня», в Амстердаме, Нью-Йорке и других локациях, а в Токио в 1999 г. выставка была вовсе отменена¹. Интересно также, насколько тяжело проходили переговоры с японскими издательствами о переводе на японский язык книги американской писательницы китайского происхождения Айрис Чан о Нанкинской резне². Японские критики называли книгу в худшем случае «ложью» и «подтасовкой исторических фактов», в лучшем — считали ее «антияпонской» и «наносящей ущерб достоинству японских граждан»³. Японская версия книги стала доступна только через десять лет после ее первой публикации, в конце 2007 г.

В этих условиях нарратив о критическом осмыслении прошлого с точки зрения ответственности за произошедшую в Нанкине трагедию не мог стать преобладающим, напротив, доминирующая в Японии после войны линия пацифизма, основанная на «виктимизации» и теме атомных бомбардировок, перекрыла в общественном сознании все остальное. Даже у Маруки Ири и Тоси Нанкинская резня представлена в общем контексте восприятия войны как вселенского зла, и в своих произведениях художники призывают именно к миру. Тем не менее нельзя не отдать им должное за обращение к «неудобной» для Японии теме Нанкина.

Еще один поступок, идущий вразрез с доминирующим в Японии нарративом, — изображение Нанкинской резни в одной из японских манга, опубликованной сравнительно недавно. Хотя печатные издания не входили в круг объектов нашего исследования, манга находится на стыке изобразительного искусства и литературы и создается художником манга. Широкий охват японской читательской аудитории разных возрастов, значительно более широкий, чем можно было бы ожидать от любого другого художественного произведения, делает такое событие, как изображение в манга Нанкинской резни, особенно резонансным.

¹ Художественный музей Ли Цзыцзяня. <http://www.lizijianmsg.com/post/162.html> (дата обращения: 25.04.2025).

² Айрис Чан впервые сравнила Нанкинскую резню с холокостом и рассказала о зверском массовом уничтожении более 300 000 мирных жителей города в своей книге *The Rape of Nanking: The Forgotten Holocaust of World War II* («Насилие в Нанкине: Забытый холокост времен Второй мировой войны»). В 2007 г. на территории мемориального комплекса в Нанкине ей был установлен памятник.

³ *War Again Is Raging Over Japan's Role in 'Nanking'*. Los Angeles Times, June 6, 1999. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-jun-06-mn-44838-story.html> (accessed: 25.04.2025).

Речь идет о девятитомной манга «Страна в огне» (яп. 国が燃える) известного японского автора Мотомия Хироси, которая выходила в период с 2002 по 2005 г. Манга охватывает период истории Японии, предшествующий войне (начало эпохи Сёва), и частично саму войну, завершаясь открытием театра военных действий на Тихом океане (1941). Согласно аннотации, автор пытается ответить на вопрос «смогут ли люди изменить ход событий, вызванных ими?».

Одна из глав манга затрагивает наступление японской армии на город Нанкин и события, последовавшие после захвата города. Художником были изображены горы трупов на улицах и преступные действия японских военных. Среди прочего в манга присутствовала сцена «состязания в убийстве ста человек мечом», которое, как утверждала японская пресса 1937 г., прошло между двумя японскими офицерами при наступлении на город [иллюстрация 7]¹.

После публикации первой версии манга издательство и автор подверглись нападкам со стороны ряда читателей, ученых, консервативных политиков и организаций правого толка. Критики утверждали, что часть, посвященная наступлению на Нанкин и событиям в городе, основана на спорных и недостоверных фактах, в частности, на фальсифицированных фотографиях. Давление было настолько сильным, что издательство было вынуждено приостановить публикацию серии и возобновило ее только после решения об удалении страниц, ставших предметом протеста². По всей видимости, это нарушило первоначальный замысел автора: «Страна в огне» была вскоре завершена и перевыпущена в урезанном виде.

Поступок художника манга Мотомия Хироси, принявшего решение затронуть столь болезненную тему, также, безусловно, может быть расценен как смелый и выходящий за рамки «дозволенного» в Японии. В то же время, с точки зрения Китая, это был шаг к смягчению разногласий в вопросах памяти о войне и отношения к ней. Китайский ресурс NetEase³ приводит слова, некогда сказанные художником, о том, что «ответственность за сделанное собственными руками следует нести самостоятельно в полной мере», и находит в них два основных смысла: первый состоит в том, что Япония должна нести ответственность за агрессию, а те, кто участвовал в агрессивной войне, не должны перекладывать свою вину на

¹ 13 декабря 1937 г. японская газета «Токио нити нити» опубликовала статью о результатах состязания между японскими офицерами Мукаи Тосиаки и Нода Цуёси, где Мукаи убил 106, а Нода 105 человек. Впоследствии, когда события в Нанкине стали предметом научной дискуссии, некоторые ученые пришли к выводу о том, что состязания в том виде, в котором оно было описано в газете, не было [Wakabayashi 2000]. Однако так или иначе, в Нанкине погибло множество мирных жителей, а Мукаи и Нода частично признали свою вину в ходе военного трибунала и были казнены.

² 『週刊ヤングジャンプ』連載漫画 南京大虐殺の描写削除「威嚇で修正、許されない」言論界に広がる「出版・表現の自由守れ」[Сериализованная манга в еженедельнике «Yong Jump» / Удаление Нанкинской резни / «Исправления, внесенные путем запугивания, неприемлемы» / Растущий призыв в прессе «Защитить свободу публикации и выражения»]. Газета «Акахата», 06.12.2004. URL: https://www.jcp.or.jp/akahata/aik3/2004-12-06/15_01.html (дата обращения: 12.04.2025).

³ 一个日本漫画家眼里的日军侵华战争：国家燃烧！[Вторжение японской армии в Китай глазами японского художника манга: Страна в огне!]. NetEase, 25.09.2023. URL: <https://www.163.com/dy/article/IFG4925605532BNHQ.html> (дата обращения: 11.04.2025).



Иллюстрация 7. Фрагменты первой версии манга Мотомия Хироши «Страна в огне».
Источник: NetEase. URL: <https://www.163.com/dy/article/IFG4925605532BNQ.html> (дата обращения: 25.04.2025).

государство; второй — в том, что будучи добросовестным художником манга, Мотомия должен был изобразить правду, что, в свою очередь, входит в сферу его ответственности. Именно это, по мнению китайского источника, имел в виду художник, говоря об ответственности, и это то, что он сделал в своей манга.

Заключение

В статье были отобраны и рассмотрены художественные произведения, связанные с Нанкинской резней, созданные китайскими и японскими художниками в послевоенный период; сделано краткое описание ключевых работ и проанализированы условия их создания.

Говоря об «обиде и осознании трагедии» в заголовке статьи, мы исходили из того, что Нанкинская резня — тяжелый эпизод войны, память о котором остается предметом сильнейшей обиды на Японию для Китая и серьезной травмой для Японии, так как даже по прошествии 80 лет после окончания войны японскому обществу все еще не удалось в полной мере осознать эту трагедию и проработать травму памяти о ней. Собранная нами информация помогла подтвердить и проиллюстрировать этот тезис, позволив также получить более глубокое представление о различиях китайского и японского взглядов на проблему Нанкина и сути сохраняющегося конфликта.

С китайской стороны можно отметить, что тема Нанкинской резни была поднята далеко не сразу и до начала 1980-х гг. фактически отсутствовала в политическом и художественном дискурсе. В то время как на государственном уровне нежелание акцентировать внимание на этом трагическом эпизоде, как и на памяти о японской агрессии в целом, связано с конкретными политическими причинами, в художественных кругах, как можно заключить из ситуации в китайском искусстве (а именно — его развития в русле официальной идеологии) и истории создания конкретных произведений, отсутствие глубокого интереса к теме Нанкина было связано с малым количеством упоминаний о ней в информационном пространстве. Именно поворот к нарративу виктимизации в 1980-е гг. создал условия, при которых нанкинская трагедия привлекла общественное внимание, что, в свою очередь, подтолкнуло художников к активному творческому поиску. В условиях транслирования общенациональной обиды на Японию было естественно возникновение тех же чувств у авторов, которые разделяли ценности национального единства или были знакомы с родственниками жертв.

В Японии, судя по малому количеству работ и возникшей вокруг них дискуссии, сохраняется тенденция к отрицанию произошедшего. С одной стороны, мы видим, что тема Нанкина долгое время отсутствовала в информационном пространстве Японии и даже сейчас не является главной составляющей памяти о войне, будучи вытесненной воспоминаниями об атомных бомбардировках, с другой стороны, даже при достаточном количестве информации и наличии результатов научных исследований о событиях в Нанкине японские художники берутся за тему Нанкинской резни крайне неохотно. На наш взгляд, причины этой ситуации являются комплексными, и сложность визуализации темы Нанкина

связана как с ее болезненностью для японского общества, в том числе для отдельных художников (не так просто бывает осознать и принять поражение родного государства в войне), так и с внешним давлением. Даже при отсутствии цензуры в искусстве как таковой (кроме общепринятого в мире запрета на свободное распространение порнографического контента) японское общество на всех уровнях сопротивляется памяти о событии, которое порочит лицо Японии. Было приведено достаточно примеров внешнего давления в связи с исследуемой темой. Это и дискуссия вокруг панелей Маруки Ири и Тоси, посвященных Нанкинской резне, и недостаточное освещение в японской прессе информации о художественной выставке, затрагивающей тему Нанкина, и вынужденное досрочное завершение манга художника Мотоми Хироси «Страна в огне» с последующим удалением оттуда соответствующих изображений. Таким образом, нельзя говорить о спокойном отношении Японии к этой странице памяти о войне, а значит — о преодолении травмы на уровне общества и государства.

Вместе с тем, искусство лишь отражает глубокие и серьезные процессы осмысления исторических событий, и если тема Нанкина когда-нибудь перестанет быть камнем преткновения в японо-китайских отношениях, то это произойдет благодаря более масштабным изменениям. Иными словами, искусство может помочь взглянуть на существующие проблемы с различных ракурсов, но главные перемены должны происходить не в этой плоскости. В первую очередь необходима объективная научная оценка событий в Нанкине и международный консенсус по этому вопросу. Во-вторых, необходимо избегать политизации проблем исторического прошлого, особенно в связи с современными политическими целями, которые не имеют к ним отношения. Наконец, само японское общество, даже если современное поколение не причастно к трагическим эпизодам войны, должно быть готово признать ошибки, совершенные в прошлом страной, преемницей которой является современная Япония. Важно осознать причины этих ошибок и сохранить память о них, чтобы прошлое больше не повторилось. Наиболее сильное воздействие искусство может оказать именно на эту составляющую. Будучи зеркалом, оно позволяет лучше увидеть проблему со стороны и, при возможности знакомства с произведениями, созданными художниками разных стран, может помочь народам лучше понять друг друга. Чтобы это стало возможным, именно примиряющая функция искусства должна быть выведена на первый план в противовес страху и ограничениям на освещение нежелательных проблем.

Библиографический список

Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры. СПб.: «Наука». 2007.

Молодякова Э.В. Многоаспектность проблемы святилища Ясукуни // *Ежегодник Японии*. 2007. Т. 36. С. 48—68.

Стрельцов Д.В. Идентичности России и Японии в послевоенный период (1945—1991 гг.) // *Ежегодник Японии*. 2016. Т. 45. С. 337—352.

References

Benedict, R. (2007). *Khrizantema i mech. Modeli yaponskoi kul'tury* [The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture]. Saint Petersburg: Nauka. (In Russian).

Molodyakova, E.V. (2007). Mnogoaspektnost' problemy svyatilishcha Yasukuni [Multiple Aspects of the Yasukuni Shrine Problem]. *Yearbook Japan*, 36, 48–68. (In Russian).

Streltsov, D.V. (2016). Identichnosti Rossii i Japonii v poslevoennyy period (1945–1991 gg.) [Identities of Russia and Japan in the Post-War Period (1945–1991)]. *Yearbook Japan*, 45, 337–352. (In Russian).

* * *

Chang, I. (2011). *The Rape of Nanking: The Forgotten Holocaust of World War II*. New York — London: Basic Books.

Hariu, Ichirō (2001). — 'Geijutsu to jinken'-ten o megutte — Nagoya Satoru no itchihankai e no hanron [— Regarding the “Arts and Human Rights” Exhibition — A rebuttal to Satoru Nagoya's half-baked understanding]. *Ato Magajin LR* [Art Magazine LR], 24, March. Retrieved 2025, April 25, from URL: <https://www2a.biglobe.ne.jp/~yamaiku/honhon/lr/lr.hariu.htm> (In Japanese).

Mao, Zedong. (1999). Mei diguozhuyi shi zhongri liangguo renmin de gongtong diren (1960 nian 6 yue 21 ri) [U.S. Imperialism is the Common Enemy of the Chinese and the Japanese People (June 21, 1960)]. In *Mao Zedong wenji* [Collected Works of Mao Zedong], Vol. 8 (pp. 200–208). Beijing: Renmin chubanshe. (In Chinese).

Wakabayashi, B.T. (2000). The Nanking 100-Man Killing Contest Debate: War Guilt amid Fabricated Illusions, 1971–75. *The Journal of Japanese Studies*, 26 (2), 307–340. DOI: <https://doi.org/10.2307/133271>

Wakabayashi, B.T. (2008). Leftover Problems. In Wakabayashi, Bob Tadashi (ed.). *The Nanking Atrocity, 1937–38: Complicating the Picture* (pp. 357–393). New York — Oxford: Berghahn Books. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt1x76dqr.21>

Поступила в редакцию: 30.04.2025
Принята к публикации: 21.07.2025

Received: 30 April 2025
Accepted: 21 July 2025