

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Инь Ф. Гендерный символизм в культурном коде живописи китайского соцреализма // Культура и искусство. 2025. № 7. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.7.75236 EDN: JXBTRL URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=75236](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75236)

## Гендерный символизм в культурном коде живописи китайского соцреализма

Инь Фань

ORCID: 0009-0002-3170-4329

аспирант; кафедра дизайна и технологий; Владивостокский государственный университет  
690014, Россия, Приморский край, г. Владивосток, Ленинский р-н, ул. Гоголя, д. 41

✉ mtvtaganrog@yandex.ru



[Статья из рубрики "Эстетика и теория искусства"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.7.75236

### EDN:

JXBTRL

### Дата направления статьи в редакцию:

21-07-2025

**Аннотация:** Предметом исследования является цивилизационная уникальность гендерных знаков и символов, входящих в архетипическую структуру кодов китайской культуры на уровне древних традиций и современной морфологии, включая новейшую социалистическую доктрину. Неизменность базовых атрибутов гендерной семиотики нашла выражение во всех ключевых сферах культуры, включая искусство и живопись, что определило цель и задачи исследования: обосновать иконографические образы «мужского» и «женского» в китайском соцреализме посредством связи с древней традицией саньцзяо, архетипы и символы которой фиксируют культовое почитание «мужчины-Отца» как главы рода и основателя нации; раскрыть причины и следствия утверждения социалистического реализма в китайской живописи XX-XXI вв.; преодолеть узость определения «соцреализма» как художественного метода и признать его специфичным проявлением в культуре КНР и СССР идеологической веры в оптимистическое будущее социалистического общества, основанного на трудовом героизме, равенстве мужчин и женщин, социальной справедливости и отсутствии классов. Методологический инструментарий исследования включил совокупность

методов и приемов семиотического анализа текстов культуры, устной и письменной традиции, изображений живописи, цифровых аналогов художественной визуализации. Описательные, исторические, сравнительные, структурные, формально-логические методы применялись в сочетании друг с другом, чтобы обеспечить всестороннее понимание искусства соцреализма. По результатам исследования получены выводы, имеющие новизну и актуальность в сфере теории культуры и искусства: доказано, что соцреализм в КНР и СССР был типом культуры с характерными атрибутами системы коллективных ценностей и коммунистического мировоззрения, утвердившего веру в справедливое будущее человека нового типа; определена морфологическая структура гендерных образов в живописи художников реалистов периодов «Большого скачка» (1958–1960) и Культурной революции (1966–1976), настоящего времени; классифицированы гендерные образы в живописи соцреализма в соответствии с архетипами мужчины-Отца, Мудреца, Праведника, Героя, женщины-Матери, юной красавицы; установлены социально-политические компоненты изменений в создании иконографии «мужского» и «женского» в контексте сложившейся историко-культурной ситуации и обоснована связь с архетипическими структурами культурного кода. Полученные выводы могут быть рекомендованы в практической области применения: теории и истории культуры, семиотики культуры, реалистическом искусстве.

### **Ключевые слова:**

культурный код, традиционная китайская культура, саньцзяо, гендерные архетипы, мужское и женское, социалистическая культура, реализм, китайский соцреализм, советский соцреализм, коммунистическая идеология

## **ВВЕДЕНИЕ**

Исследование соцреализма как художественного метода имеет богатую традицию, которая берет начало еще с 1930-х гг., от даты его провозглашения в качестве основного метода «советской литературы и критики», выполняющего роль пропаганды самоотверженного труда советского человека, что было заложено работами: А. В. Луначарского [1], М. Горького [2], А. К. Воронского [3] и др., а затем было подхвачено и реализовано в творческой жизни и деятельности практически всех деятелей искусства времен СССР. В Китае о нем заговорили в 1960-х гг. и с тех пор он не утратил своего актуального значения, как это видно на примере современных исследований Чэн Чжэн Вэй [4], Ли Япин [5] и др.

После распада СССР, краха советской идеологии и в течение последующих десятилетий, соцреализм стал не только предметом критики, но и получил всестороннюю оценку как метод «своего исторического времени», к такой позиции склонялись: Е. Добренко [6], Н. В. Дубровина [7], М. А. Литовская [8], Т. Круглова [9], А. И. Морозов [10], М. А. Чегодаева [11]. Однако в этих работах, посвященных изучению стилистического характера и содержательной ценности соцреализма, в нем была раскрыта потенциальная сила художественного способа отображения мира в его социальной достоверности, одобряемой обществом, живущим в эпоху советского и китайского социализма. В частности, об этом писали Г. С. Гультяева [12], Э.Э. Шульц [13] и др. В последнее время соцреализм стали рассматривать в качестве отдельного типа культуры такие исследователи, как В. А. Гончарова и И. И. Орлов [14], П. П. Козорезенко [15], Д. Я.

Северюхин [16], В. Ф. Чирков [17] и др. В настоящем исследовании соцреализм трактуется с учетом нового культурологически широкого взгляда - как феномен социалистической культуры, существовавшей не только в конкретном историческом времени и пространстве, но и выражавшей интересы, идеалы, ценности нескольких поколений, живущих до сих пор. Такой взгляд находит подтверждение в исследованиях: И. В. Белой [18], А. С. Бельченко и М. Г. Новоселовой [19], Э. М. Колчевой [20], К. К. Меркулова [21] и др.

Поэтому основной научной проблемой видится необходимость обоснования соцреализма как уникального культурно-цивилизационного типа, имеющего связь с глубинными структурами коллективного бессознательного народа и выраженного в совокупности символических художественных форм, в том числе, гендерных образов, идеалов и ценностей. В соответствие с этим, целью исследования выступает описание морфологических структур культуры соцреализма, закрепившей нормы гендерных отношений и статусов в системе «кодов», которые были репрезентированы в художественных образах «мужского» и «женского». Для достижения поставленной цели решаются теоретически емкие задачи построения категориального аппарата, уточнения дефиниций понятий «гендерный символизм», «культурный код»; задачи установления преемственной связи культурных кодов от архаических ментальных форм и традиций, в частности, саньцзяо, и вплоть до государственной доктрины «Великого скачка» и «Культурной революции»; задачи классификации художественных образов «мужского» и «женского» в их символической архитектонике древних знаков и их значений. Многообразие эмпирического материала, связанного с анализом творчества китайских художников реалистов, обобщено и типологизировано согласно устоявшейся искусствоведческой традиции, заложенной фундаментальными трудами Го Сяо Бинь [22], Чжу Яньвэнь [23], Хань Дунь [24] и др.

Значительным характером новизны данного исследования является также погружение его предмета в контекст семиотики культуры, теории архетипов и символов. Ни в российской науке, ни в китайских академических трудах аналогичные результаты не были представлены. Принципиальной новизной отличаются разработки трансформации гендерных символов, возникших в структурах традиционной китайской культуры и сохранивших свою морфологическую устойчивость в артефактах культуры социалистического реализма, что, например, подтверждается иконографикой Мао Дзедуна как «Отца нации», «Великого Кормчего», выполненной в духе архетипической символики мужского образа «Пророка» и «Мудреца». Китайский соцреализм в искусстве и живописи был и остается богатейшим источником понимания цивилизационной уникальности и своеобразия древнейшей культуры всего человечества.

Гендерный символизм включает комплекс стереотипных правил, норм и ценностей, определяющих образ «мужчины» и «женщины» согласно закрепленному в культуре традиционному представлению о мужчине и женщине, который проявляется в семиотическом пространстве языка, веры, мировоззрения, искусства и т.д. Знаки и символы, обозначающие «мужское» и «женское», восходят к архетипам как наиболее устойчивым формам коллективного бессознательного, хранящегося в кодах исторической памяти культуры и цивилизации. Гендерные архетипы и символы обладают универсальными признаками и присутствуют во всем континуальном разнообразии человеческой деятельности, но их репрезентация в конкретных формах относится к числу уникальных свойств, по которым маркируется культурно-цивилизационный тип [20]. Культурный код открывает доступ и служит ключом к пониманию основополагающих черт

культурно-цивилизационного, этно-национального отличия и вместе с тем выступает идентификационным инструментом, обеспечивающим процессы инкультурации и социализации личности.

Понятие «культурный код» шире по своему объему, чем «архетип» и «символ», т.к. не относится исключительно к бессознательным пластам и структурам коллективного сознания, но включает в себя непроявленные и проявленные элементы системы культурно-цивилизационной и этно-национальной уникальности. Сфера искусства, в том числе, изобразительного искусства предоставляет широкую возможность для выявления и последующего изучения культурных кодов, а также скрытых в них архетипов и символов коллективного бессознательного, презентированного в конкретных художественных образах. Не только стилевые и жанровые особенности художественного творчества, но и совокупность изобразительных средств относятся к культурному коду.

В искусстве и культуре реализм первоначально появился как стилистическое направление, стремившееся отображать действительность такой, какой она есть, т.е. предельно правдоподобной, затем реализм расширился до уровня мировоззрения и нашел свое воплощение во всех видах творчества, а в XX веке реалистический подход сам привел к возникновению новых стилевых решений, включая социалистический реализм, критический реализм, магический реализм, неореализм и т.д.

Социалистический реализм стал феноменальным проявлением социалистической культуры, исторической эпохой в развитии стран, в которых совершился политический поворот к государственной идеологии нового общественного порядка. Соцреализм превзошел свое назначение в качестве художественного метода и превратился в тип культуры именно потому, что был тем самым кодом культуры социалистического общества вне зависимости от государственной принадлежности. Поэтому соцреализм в СССР и в КНР весьма схож, поскольку именует одну и ту же семиотическую структуру, и в то же время имеет свои отличия в силу того, что несет на себе «отпечаток» цивилизационной уникальности, которая, в свою очередь, определяется содержанием исторической памяти народа. Соответственно, живопись советского соцреализма и китайского соцреализма сходна на уровне культурного кода, но уникальна и своеобразна в формах его презентации, в передаче скрытых смыслов, идеалов и ценностей, сформированных в историческом прошлом.

Символика соцреализма не возникла на пустом месте, она имела глубокую связь с более ранними историческими формами, восходящими к типу традиционных культур. В этой связи, исследование гендерного символизма в культурном коде живописи китайского соцреализма должно генетически восходить к исторически более ранним формам, когда архетипические образы «мужского» и «женского» проявлялись в строгих нормах и канонах традиции предков.

### **ГЕНДЕРНАЯ ТРАДИЦИЯ В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ САНЬ ЦЗЯО (САНЬЦЗЯО)**

Термин «сань цзяо» (кит. 三教) буквально означает «три религии» или «три учения», он именует уникальное синкретическое мировоззрение, объединяющее буддизм, даосизм и конфуцианство, которое распространилось в Китае с V в. н. э. Его суть можно выразить фразой: «Три учения составляют, по сути, одно», что само по себе также является культурным кодом и отражается в системе архетипических образов, в том числе, его следы можно обнаружить в гендерной символике на изображениях, созданных в канонах классической китайской живописи, а также выявить в ментальных установках, традициях, ритуалах, устных и письменных текстах, в многочисленных артефактах [\[19\]](#).

Хотя, сань цзяо – это комплексное учение, применительно к описанию гендерной традиции, можно обнаружить некоторые отличия. Начнем с того, что бинарный архетип «инь» и «ян» в древнекитайской натурфилософии и даосизме получил устойчивую связь не только с образами «женского» и «мужского» начала, но и обусловил весь ассоциативный ряд, вытекающий из этих гендерных оснований – «земля» и «небо», «темное» и «светлое», «пассивное» и «активное», «смирение» и «власть», «мягкое» и «твёрдое» и т. п. Несмотря на то, что философия дао заключается в следовании баланса и обретении гармонии через нивелирование борьбы противоположностей, иерархия между ними существует. Так, «ян» определяет «могущество» и преобладание над «инь», которая, в свою очередь, означает «подчинение».

Такой смысл закрепился и в нормах даосской гендерной этики: роль женщины всегда была второстепенной, а мужчины – доминирующей. Достаточно обратиться к одному из самых экстравагантных направлений даосизма – «женской алхимии», нюй дань (кит. 女丹), представляющего собой комплекс духовных практик и методик, направленных на преобразование женской психофизиологии до уровня, сходного с мужской, с целью достижения состояния «сянеи» (кит. 斩赤龙), при котором репродуктивная энергия женщины превращается в чистую энергию тела, не подверженного старению и болезням, приводит к бессмертию и дару сверх способностей. Такой путь прошли Си Ванму (кит. 西王母), получившая статус богини в китайской традиции даосизма как «Королева-матерь Западного Рая» и Хэ Сяньгу – единственная женщина из числа восьми бессмертных людей [18]. В итоге, через «очищение» тела при помощи ритуала «Убийства Красного Дракона», женщина должна была приобрести андрогинные черты, утратить репродуктивную способность и полностью отказаться от своей природы.

Конфуцианство еще в большей мере, чем даосизм, следовало устоям патриархальности и андроцентричности морали, вплоть до полной неприязни женщин (мизогинии): жена должна быть покорна мужу, как сын – отцу, подчиненный – начальнику. Социальное предназначение женщины – выполнять работы по дому, заботиться о муже, производить потомство и воспитывать детей. Такая устойчивая традиция, как ритуальное бинтование ног, практиковавшиеся в Китае с X в. н. э., была обусловлена требованием ограничить женщину в ее способности к передвижению и контактам за стенами собственного дома. Уродование ступней закрепилось в виде эстетической и моральной нормы, признака аристократизма и принадлежности к высшему сословию, а женщины, у которых ноги были недостаточно деформированы или сохраняли свой естественный вид и размер, теряли престиж.

В отличие от даосизма и конфуцианства, буддизм был нейтрален по отношению к гендерной иерархии: пол также не был препятствием к достижению просветления и освобождению от «Колеса Сансары». Поэтому в нем и не было конфликта. Бинарный архетип, как таковой, не повлиял на этику ролевых статусов и философию гендерной идентичности.

Таким образом, древняя традиция сань цзяо заложила основы на последующие времена, включая имперские периоды и эпоху Нового Китая; искусство повторяло сложившиеся стереотипы восприятия гендерных ролей и статусов плоть до перехода от канонов традиционной живописи гохуа к заимствованным с Запада и России техникам реализма.

## КУЛЬТУРА КИТАЙСКОГО СОЦРЕАЛИЗМА

Китайский социалистический реализм сформировался на основе советского социалистического реализма и, прежде всего, существовал как стилистическое

художественное направление после 1949-го г., выражающее идеологию коммунизма через прославление социалистических ценностей и достижений [23]. Сходства обусловлены преемственностью идеалов коммунистической доктрины, послужившей фундаментом нового государственно-политического режима, а также стремлением вождя китайского народа Мао Цзедуна продолжить революционное преобразование общества, начатое в СССР при В. И. Ленине и утвердившее себя при авторитарном режиме И. В. Сталина. В этой связи, особенности социалистического реализма в СССР и КНР вполне оправдано считать типом культуры [17], распространившимся не только в сфере искусства и творчества, но и повлиявшим на становление мировоззрения, ментальности, нормативно-нравственной системы особого «типа» человека.

Соцреализм в СССР в публичной лексике появился в 1930-х гг., о чем свидетельствуют архивные материалы записей выступлений И. В. Сталина и других политических деятелей о роли искусства в пропаганде социализма и коммунизма, задачами которой провозглашалось повышение уровня грамотности и образованности рабочих и крестьян как самого многочисленного класса для осознанного изменения действительности и самого себя через упорный самоотверженный труд для создания в будущем нового общества коллективных благ. Таким образом, в СССР соцреализм стал методом воспитания и образования масс, который комплексно структурировал все сферы жизни общества согласно единой доктринальной цели – переходу общества к будущему коммунистическому «раю». Поэтому строительство социализма и коммунизма было столь оптимистичным и самоотверженным именно для того поколения народных масс, которые попали под влияние этой идеологии, что также справедливо и по отношению к соцреализму в Китае.

Со сменой поколений, уже к 1960-м гг. в СССР намечается постепенный отказ от слепого следования этим установкам и соцреализм превращается в формальную, социально одобряемую норму культуры советского общества, соблюдение которой было обязательной для достижения общественно важных целей – получения должности, статуса, льгот, почетных привилегий и т.п., хотя для определенной части общества, он все еще выступал мощным мотивационным стимулом к достижению идеологических целей и оплотом веры в их подлинность. Окончательное разоблачение авторитета соцреализма произошло после распада СССР, в результате которого сменился и доминирующий тип культуры.

В 1940-х гг. Мао Цзедун сформулировал принципы «единства искусства и политики», а также провозгласил важнейшим методом «революционный реализм» и его воспитательные задачи в деле общедоступности искусства и художественного творчества, освещавшего главные политические события, труд, борьбу, патриотические настроения, семейную идиллию. Соцреализм в Китае оказался более устойчив к смене политических режимов и к 1960-м гг., в период «Большого скачка» (1958–1960) и Культурной революции (1966–1976) он достиг своего наивысшего развития, претерпевая дальнейшие изменения, но не утрачивая своей социальной значимости вплоть до настоящего времени [22]. В качестве отдельного стиля и типа культуры он получил свои национальные черты, поскольку сформировался на основе собственной традиции и истории. Китайский соцреализм в живописи, как и в других видах искусства и художественного творчества, воспевал труд рабочих, крестьян, подвиги солдат и все, что олицетворяло собой социалистический прогресс, а также тематически изображал картины индустриализации, партийного национального строительства, общественного труда, свободной жизни китайской деревни, улучшения условий труда, оптимизма и подъема.

Такими были картины Дэн Шу «Учиться культуре», Ли Цюнь «Выборы народных представителей», Цзинь Лан «Получение сертификата на землю», У Цзожэн «Сеятель», Ло Гунлю «Улучшим крестьянскую жизнь», Ма Цзи «Мужчины пашут – женщины прядут – все счастливы», Ли Цюнь «Изобилие», Гу Юань «Организуем отряд Народной армии» и др. [23]. Как и в СССР, идеологической основой китайского соцреализма было формирование человека «нового» типа и в этом искусство живописи должно было следовать определенным канонам в выборе выразительных средств, цвета, композиции, темы [22]. Основными его концептами выступили идеи массовости, партийности и народности. В целом китайский реализм в живописи пережил несколько этапов развития, на каждом из которых доминировали разные стилевые и жанровые особенности, начиная от реализма и соцреализма до неореализма и циничного реализма, подвергающего критике предшествующий исторический опыт.

### **РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГЕНДЕРНЫХ ОБРАЗОВ В КИТАЙСКОМ СОЦРЕАЛИЗМЕ**

Сохраняя связь с гендерной традицией сань цяо, доминирующим символом в соцреализме становится мужчина, в особенности, наделенный властью и силой, что знаменуют собой буквально все изображения Мао Цзедуна и высшего партийного руководства КНР в прошлом и настоящем времени [24]. Остальные образы мужчин хоть и типичны, но достаточно разнообразны: крестьяне, рабочие, солдаты, трудящиеся в различных сферах производства, мужчины-отцы, сыновья, внуки и т. д. К перечисленному ряду можно отнести картины: Дун Сивэня «Основание государства», Мо Пу «Клятва партии», Ай Чжунсинга «Переход через заснеженные горы», Ло Гунлю «Партизанская война», «Доклад», Люй Сыбая «Георгины», «Мост Ланьчжоу» и др. Социально-политический контекст этих и других картин подчеркивался художественно-выразительными средствами: на фоне общей историко-культурной ситуации и судьбоносных для государства и нации событий, психологизм и внутреннее состояние героев оставались скрытыми, они, по сути, лишались своей индивидуальности, в силу чего выглядели шаблонными, статичными и фальшивыми. Однако в этой стереотипности как раз и считывался культурный символический код соцреализма.

Ведущими художниками соцреалистами, утвердившими канон символа мужчины-Вождя, были Дун Сивэнь и Лю Хайсу. Архетипический образ Вождя, характерный для советского и китайского соцреализма, нашел свое отражение во множестве полотен художников данного направления с характерными названиями. Если в СССР В. И. Ленин именовался «Вождем мирового пролетариата», И. В. Сталин – «Вождем народа», то Мао Цзедун имел титул «Великого Кормчего» (кит. 伟大的舵手), который он получил за свою харизму и ту первостепенную роль, которую он сыграл в становлении и развитии социалистического Китая. Архетипический образ «Великого Кормчего» запечатлев Дун Сивэнь на картине «Основание государства» (кит. 开国大典), которая стала образцом политической иконографии, сосредоточивая в себе единство патриотических чувств и веры в светлое будущее китайского народа.

С мужским архетипом Вождя часто связан и другой – Героя, который в китайском соцреализме имел бинарную гендерную презентацию, поскольку, согласно социалистической доктрине мужчины и женщины были равны по своим правам и обязанностям, тем более такое равенство напряженно ощущалось в острые моменты истории государства, а также в минуты борьбы, трагедии и горя. Особую актуальность символика «Героя» приобрела в ходе многочисленных войн китайского народа с японскими захватчиками, а также на фоне Национально-освободительной войны (1937–1945). Вообще, тема антияпонской войны встроена в культурный код китайского

соцреализма наравне с социалистической действительностью и светлым будущим, она занимала особое место в политической иконографии [25]. Эта тема совершенно иначе, чем другие, определилась в системе гендерного символизма, т.к. «Героем» на картинах были представлены не только мужчины, но и женщины. В подобном замысле выполнена картина Луо Гунлю «Туннельная война», посвященная женщине-ополченцу, стоящей на наблюдательном пункте и проявившей стойкий боевой дух наравне с мужчинами.

Архетип «Героя» в бинарной гендерной атрибуции воплощен в картинах художников соцреализма: Цао Чжэньян «Пять героев горы Ланъя», Ван Шэнли «Восемь девушек, бросающихся в реку»; они имеют под собой реальную историю о женщинах-солдатах, прикрывавших отступление войск. Первым же из художников реалистов, кто передал негативные эмоции, психологизм страданий и внутренний мир героев своих картин, изображавших тему войны, был Цзян Чжаохэ, который изобразил трехчастную композицию «Беженцы» на 12-метровом холсте из образов китайского народа разных слоев, переживших одинаковое горе утрат. В теме картины мужчины и женщины разных возрастов, дети и старики изображены в единстве несгибаемой воли к жизни.

Символический образ женщины-героя периода военного сопротивления был воплощен и на картинах более позднего периода, например, на картине Син Цинжэня «Воспоминания о розах» изображены женщины-воины на берегу реки Яньхэ, однако, здесь уже они показаны в простоте повседневной жизни – молча склонившиеся над водой.

Характерной чертой гендерного символизма в китайской живописи соцреализма является акцент на равноправии женщин, который зачастую трактовался как способность и возможность женщины быть социально во всем подобной мужчине. Эта тенденция, как раз шла в разрез с гендерной традицией классической культуры и возникла как результат модернизации, начавшейся в Европе, Америке, России еще в начале XX века. Однако китайский и советский соцреализм демонстрировали эмансипацию как явление, подготавливающее переход к новому типу общества, в котором равенство распространится не только на классы людей, но и на половые статусы и роли. Особенно заметна эта черта в агитационной наглядности, на плакатах, картинках, карикатурах, изображавших женщин в тех сферах труда и общества, которые раньше традиционно принадлежали мужчинам.

Китайские политические плакаты считают родственными народным лубочным картинкам няньхуа (кит. 年画), поздравительным открыткам, представлявшим собой массовый вид графического искусства. При создании няньхуа, также, как и при написании агитационного плаката, использовались приемы гиперболизации, идеализации, условности обозначения. Достаточно распространенным образом политических плакатов были женщины, девушки, образно выражавшие те или иные идеологические или социально-значимые смыслы. На многих из них китайская женщина была представлена под стать русской, которая могла пахать, стрелять, управлять техникой, планировать и одновременно быть хорошей хозяйкой, ответственной матерью, грамотной и аккуратной во внешнем виде. Известны плакаты, посвященные обучению женщин стрельбе из артиллерийского орудия, девушкам-трактористкам, сварщикам, труженицам промышленного производства. Среди вышеуказанных образов можно выделить наиболее устойчивые символы: женщины-труженицы (крестьянки, рабочей, служащей), женщины-войной и женщины-матери – все они несли одну идеологическую миссию пропаганды социализма и претворения его в жизнь человека. Агитационная живопись, как и в целом художественный соцреализм, таким образом, соответствовали базовым категориям

художественной системы – условности, гиперболизации, каноничности и апофеозу.

Изменения в репрезентациях женского образа произошли после 1980-х гг., когда соцреализм стал утрачивать свое лидирующее положение и в живописи появились новые течения – авангард, концептуальное искусство, а сам реализм трансформировался в неореализм и натурализм, нашел свое выражение в «живописи шрамов». В художественных образах этого времени женщины изображаются в своем «естественному» контексте – семьи, труда, города, досуга и пр., они наполняются знаками психологического состояния, в котором их застает художник, стремящийся показать реальные лица, фигуры и повседневную жизнь женщин, уделяя особое внимание мелким деталям: складкам одежды, мимике, выражению глаз и позам.

Показательными для этого периода являются работы Чэнь Даньциня, Цзин Шанъи, Ван Цидуня, Ян Фэйюаня и др. Кроме того, такие художники, как Чжан Шаоцзян или Фан Лэймин весьма успешно преодолевают консервативные нормы соцреализма и создают картины повседневной сельской, трудовой жизни, наполненные эмоциями, чувствами, размышлением о судьбе простого человека. Жизнь обычной женщины в образах тяжелого труда, социальной несправедливости, личных драм и переживаний, конфликта ценностей, вызывают эмпатию и глубокое сочувствие. Таким образом, неореализм и натурализм, обратились к теме женского образа с точки зрения внутреннего мира и противоречий социальной действительности, чем еще раз обозначили символические стороны древнего архетипа.

## **ВЫВОДЫ**

Гендерный символизм в художественной культуре Китая имеет глубинные связи с тем культурным кодом, который характеризует его уникальность как типа цивилизации и вместе с тем несет на себе отпечаток более ранних слоев, уходящих в коллективное бессознательное и родовую память китайского народа, сохранившуюся в виде исторической преемственности, традиций, ритуалов, обычаев.

В живописи образы «мужчины» и «женщины» воплощали архетипы Неба и Земли, Отца и Матери, а также архаические бинарные символы господства и покорности, силы и слабости, в отдельные исторические периоды и эпохи, ознаменовавшие собой появление новых морфологических структур культуры, распространение получали мужские образы Великого правителя, Мудреца, Пророка, а также небинарные, андрогинные образы Героя.

Китайскую традиционную живопись можно отнести к культурному коду китайской цивилизации, поэтому она весьма консервативна и жанрово стилистически устойчива. Однако сама по себе китайская живопись как форма культурного творчества находится под воздействием множества социально-культурных факторов, в том числе она реагирует и приспосабливается к ведущему типу мировоззрения, нормам общественного порядка.

Поэтому такое направление, как китайский социалистический реализм в живописи стал продолжением государственно-политических преобразований, возник и развивался согласно требованиям социалистического порядка и авторитарным доктрина. При этом соцреализм не был лишен связи с древней традицией на уровне знаков и символов, распределяющих гендерные статусы согласно логике исторической памяти культуры народа. На картинах художников реалистов можно увидеть все те же архетипические образы мужчины-правителя, мужчины-отца, мужчины-воина, мужчины-героя и женщины-матери, женщины-жены, женщины в статусе равноправия с мужчиной и др.

Китайский соцреализм, как и советский соцреализм справедливо отнести к общему типу культуры, сложившейся в XX в., в период становления эпохи республик с государственной коммунистической идеологией, при которой отношения людей в обществе подчинялись принципу социальной справедливости, гендерного равенства в труде, обязанностях и свободах, что нашло отражение во всех сферах экономики, образования, творчества, искусства и пр. Одновременно с кризисом авторитаризма и ослаблением идеологического контроля, соцреализм утратил свои доктринальные особенности и трансформировался в новые направления с подчеркнутым характером психологизма, романтизма, иронии, гротеска. В настоящее время китайская реалистическая живопись все еще достаточна популярна и актуальна, что во многом связано с устойчивостью социалистических идеалов в обществе.

## **Библиография**

1. Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. М.: Просвещение, 1971.
2. Спиридонова Л.А. Творчество Горького и возникновение социалистического реализма // *Studia Litterarum*. 2018. № 1. DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-1-212-233.
3. Воронский А., К. Искусство видеть мир (о новом реализме). Портреты. Статьи. М.: "Советский писатель", 1987.
4. Чэнь Чжэн Вэй. Традиции русской реалистической школы в китайской живописи (1950–1976) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 27 (61). С. 311-314. URL: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/27\(61\)/vey\\_27\\_61\\_311\\_314.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/27(61)/vey_27_61_311_314.pdf)
5. Ли Япин. Творчество учеников К. М. Максимова продолжение традиции реалистического искусства живописи в Китае // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 32 (70), ч. 1: (Общественные и гуманитарные науки). С. 211-217. URL: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/32\(70\)1/yapin\\_32\\_70\\_1\\_211\\_217.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/32(70)1/yapin_32_70_1_211_217.pdf)
6. Добренко Е. Стилевое подсознательное соцреализма // Русская литература XX века: Направления и течения. Вып. 4. Екатеринбург, 1998. С. 128-141.
7. Дубровина Н.В. Социалистический реализм: метод или стиль // Вестник ТГУ. 2011. № 7 (99). С. 181-185.
8. Литовская М.А. Социалистический реализм как "Образцовый" творческий метод // Филологический класс. 2008. № 1 (19). С. 14-21. URL: <https://filclass.ru/images/JOURNAL/19/16.pdf> EDN: OPXYML
9. Круглова Т. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного университета, 2005.
10. Морозов А.И. Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007. EDN: QQOHSN
11. Чегодаева М.А. Социалистический реализм: Мифы и реальность. М., 2003.
12. Гульяева Г.С. Реалистическая живопись Китая XX века в контексте визуализации культуры // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18. № 1. С. 32-43. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-1-32-43. EDN: DQAZYE.
13. Шульц Э.Э. Социалистический реализм как тип культуры // Наука. Общество. Оборона. 2024. Т. 39. № 2. С. 15-15. DOI: 10.24412/2311-1763-2024-2-15-15. EDN: LHIHRB.
14. Гончарова В.А., Орлов И.И. Генезис соцреализма: историческая закономерность или историческая случайность в художественно-культурном пространстве СССР? // Манускрипт. 2023. Т. 16. Вып. 6. С. 376-381. DOI: 10.30853/mns20230067 EDN: SFVEJF
15. Орлов И.И., Козорезенко П.П. Некоторые аспекты сложения социалистического реализма в контексте формирования иконографии "сурового стиля" // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2023. № 1-1. DOI: 10.37485/1997-4663\_2022\_1\_1\_19\_27 EDN: HVCNFB
16. Северюхин Д.Я. Социалистический реализм в изобразительном искусстве СССР.

- Взгляд из XXI века // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2024. № 70. С. 173-187. DOI: 10.62625/2782-1889.2024.70.70.012 EDN: AGZOQZ
17. Чирков В.Ф. Место соцреализма в истории искусства XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 186-223. URL: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.015>. EDN: FFPKKA
18. Белая И.В. В поисках "женской алхимии": история создания "нью дань Хэ бянь" // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2018. № 3(27), том 2. С. 111-129. DOI: 10.22405/2304-4772-2018-2-3-111-129. EDN: YVNPB. URL: [https://tsput.ru/fb/hum/2018/%E2%84%963.2\(27\)\\_2018/129/](https://tsput.ru/fb/hum/2018/%E2%84%963.2(27)_2018/129/)
19. Бельченко А.С., Новоселова М.Г. Гендерные аспекты саньцзяо (конфуцианство, даосизм, буддизм) // Modern oriental studies. 2021. № 3(4). URL: <http://mos-journal.com/article/4-2021/gendernye-aspekyt-sanczao-konfucianstvo-daosizm-buddizm-p1>. EDN: AOHNCY.
20. Колчева Э.М. Понятие "Культурный архетип" как инструментарий анализа национального искусства // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 1. С. 254-263. DOI: 10.17805/zpu.2015.1.24. EDN: TRKXQJ.
21. Меркулов К.К. Сравнение культурных архетипов народов России и Китая: обзор источников / Человек и культура Востока. Исследования и переводы. 2022. № 10. / отв. ред. В.Б. Виноградская. – М.: ИКСА РАН. С. 65-93. DOI: 10.48647/IFES.2022.99.16.036. EDN: IFDGBJ.
22. Го Сяо Бинь. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая // Культура и искусство. 2017. № 2. С. 1-5. EDN: YHGIQD.
23. Чжу Яньвэнь. Китайская живопись в стиле соцреализма в XX веке // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2025. № 2-1(101). С. 73-76.
24. Хань Д. Особенности художественной презентации образов народных лидеров в контексте развития системы реалистической живописи Китая в XX – начала XXI века // Культура и искусство. 2024. № 8. С. 94-109. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.8.71390 EDN: YRDWXA URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71390](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71390)
25. Ван Ш. Тема антияпонской войны в изобразительном искусстве Китая XX – начала XXI века // Философия и культура. 2023. № 6. С. 141-151. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.6.40967 EDN: JEKAHF URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=40967](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40967)

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Гендерный символизм в культурном коде живописи китайского соцреализма», в которой проведено исследование особенностей репрезентации концептов «мужского» и «женского» в искусстве Китая XX века.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что знаки и символы, обозначающие «мужское» и «женское», восходят к архетипам как наиболее устойчивым формам коллективного бессознательного, хранящегося в кодах исторической памяти культуры и цивилизации. Автор определяет гендерные архетипы и символы как универсальные и присутствующие во всем континуальном разнообразии человеческой деятельности, однако средства их репрезентации в конкретных формах относится к числу уникальных свойств, по которым маркируется культурно-цивилизационный тип.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью сохранения, трансляции и популяризации материального и духовного культурного наследия в условиях современных цивилизационных вызовов. Практическая значимость заключается в том, что представленный в статье материал помогает осмыслить баланс между модернизацией и культурной идентичностью в современном искусстве и дает ценный исторический опыт для сохранения культурного наследия и возрождения традиционных видов искусства.

Цель исследования состоит в выявлении и систематизации ключевых гендерных архетипов и их репрезентации в китайской философии и искусстве. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: историческое обоснование предпосылок возникновения гендерного неравенства; анализ сущности китайского реализма; изучение средств репрезентации гендерных образов в китайском искусстве периода социалистического реализма.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, включивший как общенаучные методы описания, анализа и синтеза, так и культурно-исторический и компаративный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как Ричард Шехнер, Чжао Вэньфу, Ван Сяошань, Судзуки Тадаси и др. Эмпирическим материалом явились произведения китайских художников эпохи соцреализма (втояя половина XX века).

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая, которое должна содержать постановку проблемы, цели, задачи, библиографический анализ и анализ научной обоснованности проблематики. Автор начинает статью непосредственно с исследования. Из содержания статьи затруднительно сделать вывод и о научной новизне исследования.

Автор видит предпосылки зарождения гендерной символики соцреализма в древней традиции сань цзяо, которая и заложила основы на последующие времена, включая имперские периоды и эпоху Нового Китая. Как отмечает автор, изначально искусство повторяло сложившиеся стереотипы восприятия гендерных ролей и статусов плоть до перехода от канонов традиционной живописи гохуа к заимствованным с Запада и России техникам реализма. В живописи образы «мужчины» и «женщины» воплощали архетипы Неба и Земли, Отца и Матери, а также архаические бинарные символы господства и покорности, силы и слабости, в отдельные исторические периоды и эпохи, ознаменовавшие собой появление новых морфологических структур культуры, распространение получали мужские образы Великого правителя, Мудреца, Пророка, а также небинарные, андрогинные образы Героя.

Автор считает особенности социалистического реализма в СССР и КНР типом культуры, распространившимся не только в сфере искусства и творчества, но и повлиявшим на становление мировоззрения, ментальности, нормативно-нравственной системы особого «типа» человека. Как и в СССР, идеологической основой китайского соцреализма было формирование человека «нового» типа и в этом искусство живописи должно было следовать определенным канонам в выборе выразительных средств, цвета, композиции, темы. Основными его концептами выступили идеи массовости, партийности и народности. Характерной чертой гендерного символизма в китайской живописи соцреализма автор считает акцент на равноправии женщин, который зачастую трактовался как способность и возможность женщины быть социально во всем подобной мужчине.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные

изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение отдельных направлений традиционной художественной культуры и выполняемых ими социокультурных функций представляет существенный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиография исследования составила 11 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле, но носит реферативный характер.

Тем не менее, автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор обозначил в заголовке («Гендерный символизм в культурном коде живописи китайского соцреализма»), является гендерный символизм (в объекте исследования) в культурном коде живописи китайского соцреализма.

Автор достаточно ясно представил программу исследования во введении (слабым место остается отсутствие ссылок на работы упомянутых теоретиков, что снижает качество представленных аргументов). За тем последовательно решает поставленные задачи: 1) раскрывает символику стереотипов гендерных ролей в традиционной китайской культуре, в том числе подчеркнув устойчивые архетипы, составляющие «сань цзяо» (кит. 三教), буквально — «три религии» или «три учения»; 2) уточняет специфику культуры китайского соцреализма; 3) на ярких примерах раскрывает особенности репрезентации гендерных образов в китайском соцреализме.

Автор вполне обосновано выделяет архетипы гендерного символизма в культурном коде живописи китайского соцреализма: маскулинность Вождя и Мудреца, бинарность Героя и массовую символику женской эмансипации, как результата модернизации китайской культуры. Выводы автора хорошо аргументированы и заслуживают доверия.

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на хорошем теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на принципы историзма, объективности и комплексности обобщений. Автор умело интерпретирует изученные авторитетными учеными аспекты гендерного символизма в культурном коде живописи китайского соцреализма. Методика автора релевантна решаемым познавательным задачам. Поставленные задачи решены, цель исследования достигнута.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает тем, что «большинство имеющихся работ, посвященных изучению стилистического характера и содержательной ценности соцреализма, раскрывают в нем потенциальную силу художественного способа отображения мира в его социальной достоверности, такой, какой она была для

общества, живущего в эпоху советского и китайского социализма». Рецензент отмечает, что на работы указанных в качестве подтверждения его мнения теоретиков следует дать ссылки, а сами работы отразить в библиографии.

Научная новизна исследования, заключающаяся в авторской выборке изученной литературы и эмпирического материала, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан в целом научный. Хотя игнорирование редакционных требований к оформлению годов, веков и кавычек в тексте (см. [https://nbpublish.com/camag/info\\_106.html](https://nbpublish.com/camag/info_106.html)) портит впечатление о запланированной статье и требует исправлений.

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо раскрывает проблемное поле исследования, но, по мнению рецензента, описание работ упомянутых в тексте теоретиков дополнительно усилит ценность публикации.

Апелляция к оппонентам, учитывая остроту гендерной тематики, вполне корректна. Автор аргументировано участвует в актуальной теоретической дискуссии.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство», но нуждается в небольшой доработке с учетом замечаний рецензента (исправить оформление по редакционным требованиям, добавить литературу).

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемый текст «Гендерный символизм в культурном коде живописи китайского соцреализма» представляет собой междисциплинарное исследование, в котором китайская живопись 1950-1970-ых гг. рассматривается как в контексте адаптации соалистического реализма на китайской почве, так и в контексте трансформации традиционных конфуцианских архетипов. Предметом исследования при этом являются именно женские образы/гендерный символизм в китайской живописи, что придает работе актуальность; погружение предмета исследования в контекст семиотики культуры, теории архетипов и символов делает работу междисциплинарным и в определенной степени новаторским исследованием. Работе присуща логично выстроенная повествовательная структура: автор сначала обращается к феномену соалистического реализма, затем к гендерной традиции в китайской традиционной культуре, затем к феномену именно китайского соалистического реализма, в рамках которого происходит условный синтез заимствованной советской традиции гендерного равенства и конфуцианских архетипов, приводятся конкретные примеры и т.д. В целом содержательная часть работы логична и последовательна в своих выводах, при этом представляется, что в заключительной части работы автор несколько меняет фокус своих собственных рассуждений: если в основной части работы он вполне обоснованно утверждает «Характерной чертой гендерного символизма в китайской живописи соцреализма является акцент на равноправии женщин, который зачастую трактовался как способность и возможность женщины быть социально во всем подобной мужчине. Эта тенденция, как раз шла в разрез с гендерной традицией классической культуры и возникла как результат модернизации, начавшейся в Европе, Америке, России еще в начале XX века», то в заключении делается акцент на преемственности (весомой, на наш взгляд) образов соцреализма с традиционной культурой: «... соцреализм не был лишен связи с древней традицией на уровне знаков и символов, распределяющих гендерные статусы согласно логике исторической памяти культуры

народа. На картинах художников реалистов можно увидеть все те же архетипические образы мужчины-правителя, мужчины-отца, мужчины-воина, мужчины-героя и женщины-матери, женщины-жены, женщины в статусе равноправия с мужчиной и др» Архетип «женщины в статусе равноправия с мужчиной» или архетип женщины-героя, безусловно и наглядно присутствующий в живописи соцреализма, совершенно отсутствует в традиционной китайской культуре, автор сам пишет :«Конфуцианство еще в большей мере, чем даосизм, следовал устоям патриархальности и андроцентричности морали, вплоть до полной неприязни женщин (мизогинии): жена должна быть покорна мужу, как сын – отцу, подчиненный – начальнику». При этом в целом содержание статьи не вызывает возражений, присутствует развернутое научно-методическое обоснование исследования, заявлены задачи и новации исследования. Несмотря на несколько необоснованный, на наш взгляд, перенос акцентов в заключительной части работы, рецензируемый текст в целом заслуживает внимания и рекомендуется к публикации.