

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ван Ш. Статус китайской масляной живописи в условиях глобализации и межкультурной коммуникации: культурный перевод, идентичность и арт-рынок // Культура и искусство. 2025. № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.71454 EDN: WDBBJE URL: https://nbppublish.com/library_read_article.php?id=71454

Статус китайской масляной живописи в условиях глобализации и межкультурной коммуникации: культурный перевод, идентичность и арт-рынок

Ван Шо

ORCID: 0009-0001-8015-0863

аспирант; факультет культуры и искусств; Забайкальский государственный университет

672000, Россия, Забайкальский край, г. Чита, ул. Бабушкина, 125, оф. 60

✉ wang888shuo@yandex.ru



[Статья из рубрики "Художественная культура и творчество"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.8.71454

EDN:

WDBBJE

Дата направления статьи в редакцию:

11-08-2024

Аннотация: В статье рассматривается эволюция формы и содержания китайской масляной живописи, а также проблема сохранения культурной идентичности в условиях глобализации. Объектом исследования выступает современная китайская масляная живопись как пространство взаимодействия национальных и западных традиций. Предметом являются процессы культурного перевода, сохранения национальной идентичности и художественной адаптации, в ходе которых западные техники и медиа (включая цифровую живопись, видеоарт, VR/AR-инсталляции) интегрируются с традиционными китайскими категориями – се-и, ци-юнь, философией дао и эстетикой пустоты. Особое вниманиеделено стратегиям ведущих современных мастеров живописи в Ките, чьё творчество демонстрирует различные пути синтеза национальной традиции и западных художественных форм и получает высокую оценку на международном арт-рынке. Методологическую основу исследования составляют культурологическая концепция культурного перевода, постколониальные подходы (гибридность, мимикрия, интерстиций), а также междисциплинарный анализ

художественных практик. В культурологическом плане это позволяет интерпретировать китайскую масляную живопись не только как художественное явление, но и как символическое пространство, где национальная традиция вступает в диалог с мировыми тенденциями. Научная новизна исследования состоит в культурологическом осмыслинии китайской масляной живописи как медиатора между локальным и глобальным, где пересекаются традиция и модернизация, национальное и универсальное, эстетическое и рыночное. В статье уточняется категориальное содержание понятия «статус живописи», включающего художественные, институциональные и рыночные измерения. Предложена культурологическая интерпретация китайской масляной живописи как объекта межкультурной коммуникации; выявлены механизмы взаимодействия локальных традиций и глобальных художественных процессов, определяющие её развитие; проанализированы авторские стратегии синтеза (Чэн Ифэй, Ло Гунлю, Линь Фэнмянь и др.), демонстрирующие различные пути интеграции национальной традиции и западных техник; показано влияние цифровизации и новых медиа на процессы сохранения и трансформации художественного языка; обоснована перспектива междисциплинарного подхода, объединяющего культурологические, социологические и искусствоведческие методы; китайская масляная живопись рассмотрена как модель глобально-локального взаимодействия, позволяющая выявить закономерности адаптации западных художественных форм в национальной среде.

Ключевые слова:

межкультурная коммуникация, китайская масляная живопись, интеграция, инновация, глобализация, кросс-культурный обмен, национальный стиль, культурное наследие, культурная идентичность, цифровые технологии

Введение.

Современное искусство Китая, пережившее бурные трансформации во второй половине XX века, является важным индикатором динамики межкультурных коммуникаций и глобализационных процессов. Одним из наиболее показательных художественных феноменов выступает китайская масляная живопись, которая за сравнительно короткий период прошла путь от заимствования западной техники до формирования самостоятельного художественного языка, включённого в международное культурное пространство. Актуальность исследования обусловлена тем, что китайская масляная живопись является одним из наиболее показательных примеров культурного перевода, в котором западный художественный медиум приобретает национальное содержание. За короткое время она прошла путь от «чужеродной» техники до самостоятельного художественного языка, включённого в международное культурное пространство. Её современное состояние отражает не только внутренние закономерности развития китайского искусства, но и общие механизмы взаимодействия локального и глобального в культуре. В условиях глобализации масляная живопись становится важным инструментом сохранения и переосмысливания идентичности, пространством глобализации (Р. Робертсон), где традиция соединяется с модернизацией. Особая значимость темы связана и с тем, что статус китайской масляной живописи сегодня определяется не только художественными характеристиками, но и её институциональной легитимностью, рыночной востребованностью и символическим капиталом (П. Бурдье). Таким образом, изучение статуса китайской масляной живописи позволяет выявить механизмы взаимодействия национальной традиции и глобальных художественных процессов, что

придаёт исследованию высокую культурологическую значимость.

Цель исследования заключается в культурологическом осмыслении статуса китайской масляной живописи в условиях глобализации. Под статусом понимается совокупность её институционального положения в художественной системе, культурной значимости для сохранения и трансляции национальной идентичности, а также рыночной легитимности в международном арт-пространстве. Такой подход позволяет рассматривать масляную живопись не только как художественную практику, но и как форму культурной медиации, включённую в сложные процессы межцивилизационного диалога. **Задачи:** выявить исторические предпосылки становления китайской масляной живописи в контексте межкультурных контактов; рассмотреть трансформации статуса китайской масляной живописи во второй половине XX века в связи с идеологическими установками, культурной политикой и изменениями художественных стратегий; исследовать современные стратегии китайских художников, демонстрирующие характер культурного перевода и глокализации, а также механизмы сохранения национальной идентичности в условиях глобализации; проанализировать роль арт-рынка, музеиных институтов и международных выставок как факторов формирования статуса китайской масляной живописи в глобальном художественном пространстве.

Методологическая основа исследования включает междисциплинарный подход, объединяющий культурологический, социологический и искусствоведческий анализ. В качестве теоретических рамок используются концепция глокализации Р. Робертсона, постколониальные категории гибридности и интерстиции Х. Бхабхи, а также теория поля искусства и символического капитала П. Бурдье. Их применение позволяет рассматривать китайскую масляную живопись как гибридную художественную форму, находящуюся «между» традицией и современностью, национальным и глобальным, локальным и рыночным. В культурологическом плане исследование опирается на категории «локализация», «идентичность» и «глобализация», которые позволяют интерпретировать китайскую масляную живопись не только как художественное явление, но и как символическое пространство, где национальная традиция вступает в диалог с мировыми тенденциями. Социологический подход рассматривает её как социальный институт и форму межкультурной коммуникации, выявляя механизмы функционирования арт-рынка, музеиных и выставочных практик, а также специфику восприятия произведений различными аудиториями. Искусствоведческий анализ направлен на изучение эволюции художественного языка, стилевых особенностей и технических приёмов, включая сопоставление традиционных категорий китайской живописи («ци-юнь», «се-и») с западными техниками и их интерпретацией в современном художественном творчестве. Метод кейс-стади позволяет проанализировать инновационные практики отдельных художников и показать, каким образом они формируют статус китайской масляной живописи в глобальном художественном пространстве. Таким образом, методология исследования обеспечивает комплексное осмысление китайской масляной живописи как феномена культурного перевода, где пересекаются художественная техника, культурная идентичность и социальные условия глобализирующегося мира.

В условиях глобализации категория «статус» китайской масляной живописи раскрывается в трёх взаимосвязанных измерениях: как феномен культурного перевода, в рамках которого универсальная форма масляной живописи, пришедшая из Европы, наполняется китайскими эстетическими и философскими кодами; как инструмент конструирования и сохранения национальной идентичности, обеспечивающий преемственность традиции в новых художественных условиях; как элемент глобального

арт-рынка, где произведения китайских художников обретают институциональную легитимность, рыночную стоимость и символический капитал. Такое трёхуровневое понимание позволяет показать, что современный статус китайской масляной живописи не сводится к художественной технике, но отражает более широкие социокультурные процессы.

Научная новизна исследования состоит в культурологическом осмыслении китайской масляной живописи как медиатора между локальным и глобальным, где пересекаются традиция и модернизация, национальное и универсальное, эстетическое и рыночное. В статье уточняется категориальное содержание понятия «статус живописи», включающего художественные, институциональные и рыночные измерения. Предложена культурологическая интерпретация китайской масляной живописи как объекта межкультурной коммуникации; выявлены механизмы взаимодействия локальных традиций и глобальных художественных процессов, определяющие её развитие; проанализированы авторские стратегии синтеза (Чэн Ифэй, Ло Гунлю, Линь Фэнмянь и др.), демонстрирующие различные пути интеграции национальной традиции и западных техник; показано влияние цифровизации и новых медиа на процессы сохранения и трансформации художественного языка; обоснована перспектива междисциплинарного подхода, объединяющего культурологические, социологические и искусствоведческие методы; китайская масляная живопись рассмотрена как модель глобально-локального взаимодействия, позволяющая выявить закономерности адаптации западных художественных форм в национальной среде.

Говоря о **степени научной разработанности** проблемы, следует отметить, что развитие китайской масляной живописи (油画, yóu huà) в условиях глобализации и межкультурных взаимодействий является предметом внимания как китайских, так и зарубежных исследователей в широком диапазоне – от историко-искусствоведческих реконструкций до культурологических интерпретаций. Вместе с тем существующие работы преимущественно фиксируют отдельные художественные практики этапы и истории жанра, редко анализируя их в более широких социокультурных и институциональных измерениях. Отсутствует комплексное междисциплинарное осмысление статуса китайской масляной живописи в глобальном культурном процессе.

Историко-искусствоведческие исследования (Ли Чанцзу [1], Ли ЧАО [2], Цао Тиншу [3], Сун Ицай [4]) подробно реконструируют процесс локализации западной техники в Китае и адаптацию европейских приёмов к национальной традиции. Эти труды ценны для понимания генезиса жанра, но в основном носят описательный характер и не выходят за рамки хронологического изложения.

Российские исследователи в большей степени концентрируются на вопросах идентичности и восприятия. Так, М.Е. Богаделина [5] отмечает трудности интерпретации китайских художественных кодов западной аудиторией, указывая на проблему межкультурных искажений. М.М. Ринчинова [6] рассматривает живопись как презентацию философских оснований китайской цивилизации (конфуцианство, даосизм, буддизм). О.И. Чердакова [7] исследует синтез традиции и модернизма в творчестве Линь Фэнмяня, а М.А. Неглинская [8] анализирует абстрактный экспрессионизм У Гуаньчжуна. Эти работы выявляют противоречивый характер соединения национальных и западных элементов, фиксируя риски утраты идентичности.

Зарубежные авторы акцентируют внимание на авторских стратегиях ключевых художников. К.В. Цю и соавт. [9] изучают палитру У Гуаньчжуна с использованием

методов спектроскопии, связывая технические особенности с концепцией культурного синтеза. Дж. Ли [10] рассматривает его абстракцию в контексте социокультурных трансформаций 1980-х годов. Л. Ли и Х. Лю [11] анализируют творчество Чжоу Уцзи как пример транснационального художественного языка. Цзинь С. [12] также подчеркивает его уникальный стиль в пространстве глобализации. Эти исследования показывают, что индивидуальные практики художников становятся важными механизмами межкультурной коммуникации.

Наконец, отдельный пласт литературы касается институциональных и образовательных аспектов. Ч. Чун [13] рассматривает музеиные практики как пространство кросс-культурного сотрудничества. Сюн Цзыхао [14] подчеркивает значение инноваций в художественном образовании, а Ван Кунь [15] и Фу Мэнни [16] связывают выставочную деятельность с формированием «духа времени». Ван Хунфу [17] и Ван Шуе [18] анализируют новые жанры, отмечая влияние модернизма и милитарной эстетики.

Отдельного внимания заслуживает обращение к культурологическим и философским концепциям, позволяющим рассматривать китайскую масляную живопись в более широком теоретическом контексте. Так, концепция глокализации Р. Робертсона [19] раскрывает механизм совмещения универсальных художественных форм с локальными культурными кодами. Аналитический инструментарий Х. Бхабхи [20] (гибридность, мимикрия, интерстиций) даёт возможность интерпретировать китайскую живопись как практику, возникающую «между» традициями и формирующую новые механизмы культурной валидности. Идеи П. Бурдье [21] о поле искусства и символическом капитале помогают осмыслить институциональные условия функционирования китайской масляной живописи, тогда как концепция «эстетического режима искусства» Ж. Рансьера [22] позволяет анализировать художественные практики в перспективе культурной политики и демократизации искусства. В свою очередь, размышления В. Беньямина [23] о вопроизводимости и изменении статуса произведения искусства под влиянием технических инноваций открывают важный ракурс для изучения цифровизации и новых медиа в развитии китайской масляной живописи.

Несмотря на разнообразие подходов, в исследованиях недостаточно разработана проблематика цифровизации и влияния новых медиа на сохранение идентичности. Как правило, цифровая среда трактуется лишь как технический контекст, тогда как её культурологическое измерение остаётся в стороне. Дальнейшие исследования требуют именно междисциплинарного подхода, учитывающего художественные, институциональные, социологические и медиа-аспекты, что позволяет рассматривать китайскую масляную живопись как модель глобально-локального культурного взаимодействия.

Восполнение этих лакун в изучении современной китайской масляной живописи и формирование культурологического взгляда на её современный статус, институциональные условия и стратегии сохранения идентичности в условиях глобализации определяют новизну и актуальность настоящего исследования.

Теоретическая значимость связана с развитием культурологических представлений о статусе китайской масляной живописи как феномена глобального художественного процесса. Выявление эволюции её стиля на разных исторических этапах и анализ механизмов культурного перевода, благодаря которым западная художественная

техника интегрировалась в национальную художественную традицию, позволяет расширить понимание межкультурного взаимодействия в искусстве и уточнить категориальное содержание понятий «идентичность», «глобализация» и «статус живописи» применительно к изобразительному искусству современного Китая.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы в области художественного образования, музейной и выставочной практики, а также в культурной политике для поиска баланса между глобализационными процессами и сохранением национальной идентичности. Межкультурный диалог, рассмотренный в работе, способствует диверсификации художественных стратегий и может служить ориентиром для современных художников и институций, заинтересованных в устойчивом развитии китайской масляной живописи в условиях глобального культурного обмена.

1. Исторические основания формирования статуса китайской масляной живописи в контексте межкультурных обменов

Знакомство Китая с масляной живописью относится к XVII веку, когда католические миссионеры-иезуиты, прибывшие ко двору династии Мин, стали использовать европейскую художественную традицию как инструмент культурного посредничества. Маттео Риччи и его последователи привозили в Китай картины маслом, показывая новые принципы изображения объёма, света и перспективы [1]. В то время европейская живопись воспринималась как экзотический феномен и оставалась в пределах придворного искусства. Китайские художники использовали отдельные приёмы, но сохраняли дистанцию: живопись маслом не имела массового распространения, её ценность определялась скорее новизной и престижностью, нежели культурной значимостью.

Однако именно в этот период формируется первая установка на восприятие масляной живописи как носителя иного художественного языка. Западные картины в глазах китайских элит выступали как символ принадлежности к мировой культуре. Таким образом, ещё на раннем этапе масляная живопись в Китае обрела черты «статуса», связанного с её символическим значением как посредника между Китаем и Европой.

В XIX веке в условиях модернизационных процессов и активизации внешних контактов Китай начинает воспринимать западное искусство как возможный инструмент культурной трансформации. Открытие портов и заключение неравноправных договоров в результате Опиумных войн усилило культурный обмен, хотя и в асимметричной форме. Масляная живопись попадала в Китай вместе с европейскими товарами, книгами и образцами техники, постепенно становясь частью культуры [2]. Тем не менее её освоение оставалось ограниченным – для китайских художников она долгое время выступала в качестве «чуждой» техники, не связанной с традиционной системой эстетических категорий.

Ситуация радикально изменилась в начале XX века, когда в Китае впервые начали создавать образовательные структуры для систематического освоения западной художественной техники. В 1902 году при дворе династии Цин открылась школа масляной живописи, где преподавались основы композиции, рисунка и колористики по западным образцам. Это стало началом институционализации нового вида искусства: масляная живопись перестала быть «привозной экзотикой» и вошла в систему образования.

Особое значение имели поездки китайских художников за границу. Уже в 1887 году Ли Тифу (李铁夫) отправился в США, где обучался у известного мастера Джона Сингера Сарджента. Его картины отличались виртуозным владением светотенью и пластическим объёмом, что сразу выделило их среди других ранних произведений китайской масляной живописи. Ли Тифу стал одной из ключевых фигур, задавших стандарты для последующих поколений: его искусство демонстрировало, что китайский художник может овладеть европейской техникой на уровне лучших представителей мировой школы.

Другой выдающийся художник этого периода – Ли Шутун (李叔同), учившийся в Японии, где знакомился как с европейскими методами, так и с опытом модернизации традиционного искусства. Его деятельность в Китае повлияла не только на художественное производство, но и на развитие педагогики и художественного образования [\[15\]](#).

Таким образом, уже на раннем этапе XX века складывается двойственный статус китайской масляной живописи: с одной стороны, она становится частью национальной художественной системы через обучение и институции, с другой – остаётся маркером принадлежности к мировому художественному сообществу, что делало её освоение важным элементом культурной стратегии модернизации.

Начало XX века ознаменовалось массовыми поездками китайских художников во Францию, которая в тот период являлась мировым центром художественной жизни. Париж предлагал уникальные возможности: здесь действовали престижные академии – École des Beaux-Arts, Académie Julian, Académie de la Grande Chaumière, проводились выставки и салоны, зарождались новые направления от импрессионизма до авангарда. Для китайских студентов обучение во Франции означало не только знакомство с передовыми художественными техниками, но и включение в пространство глобальной культуры [\[7\]](#).

Этому способствовали и социально-политические инициативы. В 1910–1920-е годы развивалось «движение труд-учёба» (工学勤俭运动), позволявшее китайской молодёжи совмещать обучение и работу во Франции. В Париж отправились будущие лидеры художественного процесса в Китае: Линь Фэнмянь, Сюй Бэйхун, Пан Юйлян и другие. Для них французский опыт стал источником формирования нового художественного языка, основанного на соединении западных техник и национальной культурной традиции.

Особенно показателен пример Линь Фэнмяня (林风眠), обучавшегося в École des Beaux-Arts. В его творчестве соединились импрессионистическая свобода мазка, внимание к цвету и пространству с китайской поэтикой и каллиграфической ритмикой. Его картины стали символом нового художественного синтеза, а педагогическая деятельность оказала долговременное влияние на становление системы художественного образования в Китае.

Символический статус обучения во Франции заключался в том, что оно воспринималось как показатель прогрессивности и принадлежности к мировой культуре. Вернувшись из Парижа художники заняли руководящие посты в художественных академиях Китая, распространяя идеи модернизма и соединяя их с национальными традициями. Таким образом, французский опыт придал китайской масляной живописи статус искусства, открытого к инновациям и диалогу, одновременно укрепив её место в национальной культурной стратегии модернизации.

Наряду с Францией важную роль сыграл Советский Союз, особенно в 1920–1930-е годы, когда туда отправлялись китайские студенты. В отличие от экспериментальной и модернистской атмосферы Парижа, советская художественная школа строилась на академической строгости, детальной проработке формы, внимании к анатомии, перспективе и композиции. Центральное место занимал реализм, а с конца 1930-х годов – социалистический реализм, провозглашённый официальным методом искусства.

Для китайских студентов обучение в СССР означало освоение систематической техники и академической базы, что отличало советскую школу от французской. Особенно значимым стало влияние советского искусства после 1949 года, когда в КНР социалистический реализм был закреплён как ведущий художественный метод [\[17\]](#). Китайская масляная живопись в этот период получила чёткую институциональную опору: академии, выставочные системы, государственные заказы.

Именно советская школа придала китайской масляной живописи статус «государственного искусства». Она стала не только формой художественного самовыражения, но и инструментом идеологического воздействия, визуализации исторических событий и социалистических ценностей. В 1950-е годы масляная живопись окончательно закрепилась в качестве важнейшего жанра в официальной художественной политике КНР.

Таким образом, французская и советская школы сыграли разные, но взаимодополняющие роли. Франция открыла китайским художникам пространство модернистских экспериментов и придала искусству статус культурной открытости, а СССР обеспечил прочную академическую базу и институциональное признание на государственном уровне [\[19\]](#). Вместе они заложили основы для формирования сложного и многослойного статуса китайской масляной живописи – одновременно национального и интернационального, модернистского и академического.

С середины XX века китайская масляная живопись всё более тесно связывается с государственными идеологическими задачами. После основания КНР (1949) именно живописи маслом была отведена важнейшая роль в формировании образа нового социалистического государства. Государство видело в этом жанре инструмент воспитания народа и визуализации революционных идеалов.

В этот период китайские художники опирались на методы социалистического реализма, заимствованные из советской школы, стремясь включить в него национальную культурную специфику [\[20\]](#). Основное требование сводилось к сочетанию реализма – для правдоподобного и убедительного изображения действительности – с традиционными эстетическими принципами, обеспечивающими «китайское лицо» искусства.

Ярким примером этого синтеза служит творчество Дун Сивэя (董希文, 1914–1973). Его знаменитая картина «Рождение нации» (1953) изображает исторический момент провозглашения КНР на площади Тяньаньмэнь 1 октября 1949 г.. В центре композиции Председатель Центрального Народного Правительства КНР Мао Цзэдун в окружении лидеров партии и правительства читает декларацию о создании нового государства. Картина передает торжество народной революции и начало новой эпохи в истории Китая. В техническом плане в картине отчетливо проявляется синтез китайских и западных художественных традиций. С одной стороны, художник использует заимствованные из западного реализма принципы академической живописи: линейную и воздушную перспективу, тщательно выстроенную композицию и объемное изображение фигур. С другой стороны, в работе заметно влияние традиционной китайской живописи:

декоративность колористического решения, яркая символика красного цвета, плоскостное построение отдельных деталей и внимание к орнаменту. Таким образом, произведение соединяет западные приёмы пространственного реализма с китайской традицией символической и декоративной выразительности, формируя новый художественный язык, отражающий дух эпохи.

В композиции можно увидеть особенности, близкие к китайской монументальной росписи: подчеркнутую фронтальность, акцент на торжественной ритуальности момента, символическую соотнесенность человека и пространства. Западная школа дала художнику техническую основу для передачи материальной убедительности образов, тогда как китайская традиция обеспечила картине национальную интонацию, усиленную использованием локальных цветовых пятен и декоративных мотивов. Такой синтез придаёт картине национальную интонацию и превращает её в символ новой эпохи, эталоном социалистического реализма в Китае, задача которого заключалась не только в воспроизведении действительности, но и в утверждении национальной идентичности в условиях модернизации и идеологического строительства.



Рис. 1. Дун Сивэн. Рождение нации. Холст, масло, 229 × 400 см. 1953. Национальный музей Китая (Пекин).

Другим примером синтеза традиций западной масляной традиции и национальной художественной выразительности служит картина «Туннельная война» Ло Гунлю (罗工柳, Luó Gōngliǔ, 1916 – 2004). Эта картина (рис. 2) отражает события Второй китайско-японской войны (1937–1945), которая стала частью Второй мировой войны. В это время на Севере Китая крестьяне и народные ополченцы вели партизанскую борьбу против японских войск, используя сеть подземных ходов, укрытий и засад для скрытного перемещения, внезапных атак и удержания территорий даже при ограниченных ресурсах. Эта система организации сопротивления получила название получила название туннельной войны. Картина, написанная в 1951 году, героизирует народное сопротивление японской агрессии 1930–40-х годов — тему, важную для национальной памяти и художественной пропаганды первых лет КНР.



Рис. 2. Ло Гунлю. Туннельная война. Холст, масло, 122 × 143 см. 1951. Музей Центральной академии художеств (Пекин).

В картине заметно влияние реалистической школы Запада — это и использование светотеневой моделировки для передачи объема, и динамическая постановка фигур, и драматический эффект композиции, создающий напряженность момента. В то же время работа сохраняет национальные особенности: типажи персонажей, их одежда, бытовая среда и даже акценты на деталях (сельская утварь, архитектура дома) несут отпечаток китайской культурной идентичности.

Художник объединяет западную масляную живопись с присущей китайской традиции повествовательностью: сцена воспринимается как фрагмент народной эпической истории, где каждый персонаж имеет выразительную, почти типизированную роль. Кроме того, характерная для китайской живописи установка на коллективное действие и моральную стойкость проявляется в групповой динамике героев, изображенных в едином порыве сопротивления. Ло Гунлю формирует художественный язык, в котором реалистическая техника Запада служит инструментом выражения национального героического нарратива, а сама композиция превращается в визуальный символ народного единства и патриотизма. Творчество Ло Гунлю соединяло академическую строгость с национальной тематикой, став символом перехода от подчиненного использования масла к его самостоятельной культурной интерпретации.

В портретном жанре также наблюдается активный поиск синтеза. Примером служит «Портрет Ци Байши» работы У Цзожэня (吴作人, Wú Zuòrén, 1908 – 1997) (Рис. 3). В этой картине отчетливо прослеживается синтез западной масляной живописи и традиционных принципов китайского искусства. С одной стороны, художник следует академическим канонам портретного жанра: тщательно моделирует форму при помощи светотени, добивается убедительного пластического объема, использует линейную перспективу и пространственное решение, характерные для западной живописной школы. Благодаря этому образ Ци Байши приобретает материальную убедительность, позволяя зрителю воспринимать его как живого человека, а не условный символ.

С другой стороны, в картине ощущимо влияние китайской художественной традиции. Это проявляется прежде всего в акценте на выражении «внутреннего духа» модели (神韵, shényùn) — категории, которая всегда стояла выше простого внешнего сходства в китайской портретной живописи. У Цзожэн сознательно стремится передать не только физический облик Ци Байши, но и его духовную энергию, характер и творческую

харизму. Такой подход сближает картину с традицией китайского направления живописи Се-и (写意, xiěyì – передача идеи), где художник через минимум внешних средств стремился уловить сущность и темперамент объекта. Композиция отличается сдержанной фронтальностью и лаконизмом, типичными для с китайской традиционной портретной школы (人物画, rénwù huà), а использование локальных цветовых пятен и подчеркнутой линии обостряет символическую выразительность образа.



Рис. 3. У Цзожэнь. Портрет Ци Байши. 1954. Холст, масло, 116 × 89 см. Китайский национальный музей искусства (Пекин).

Соединение двух пластов художественного опыта: европейской техники передачи реальности и китайской установки на выражение духовной природы личности создает цельный художественный образ, в котором фигура Ци Байши предстает не только реальным человеком, но и символом национальной художественной традиции, воплощением авторитета и преемственности китайской культуры.

Особое значение в формировании статуса масляной живописи в Китае имеет деятельность Сюй Бэйхуна (徐悲鸿, 1895–1953). Получив образование во Франции, он не только освоил академический реализм, но и сделал его основой для национальной художественной программы, системно внедряя масляную живопись в образовательный и художественный канон Китая. Сюй рассматривал реалистическую манеру как универсальный художественный язык, способный укрепить авторитет Китая на мировой арене. В качестве ректора Академии изящных искусств в Нанкине, а затем Центральной академии изящных искусств в Пекине он институционализировал обучение масляной живописи, добившись её признания как центральной дисциплины художественного образования. Его собственные произведения – от академических портретов до прославленных изображений лошадей – стали символом соединения западной техники с традиционной китайской тематикой. Тем самым Сюй Бэйхун обеспечил масляной живописи статус «национально значимого» искусства, закрепив её в качестве легитимного и социально престижного направления. В дальнейшем именно его образовательная и художественная программа заложила фундамент, на котором строились эксперименты мастеров второй половины XX века.

Другой важной фигурой был Чэн Ифэй (陈逸飞, 1946–2005). Его творчество стало переломным в понимании того, что масляная живопись может быть не только средством идеологической визуализации, но и пространством личного высказывания. Чэн Ифэй известен своими романтизованными образами женщин, написанными в утончённой манере, сочетающей западные живописные приёмы и китайскую символику. Его участие в международных выставках, работа в США и возвращение в Китай в 1990-е годы продемонстрировали возможность формирования транснациональной художественной

траектории, где индивидуальный стиль становился неотъемлемой частью глобального художественного дискурса. Таким образом, опыт Чэнь Ифэя укрепил статус китайской масляной живописи на мировой арене и показал её конкурентоспособность в условиях глобализации.

Особое место занимает художественное наследие У Гуаньчжуна (吴冠中, 1919–2010), который одним из первых предложил синтетическую модель, соединяющую западную технику и китайские принципы живописи тушью. Его работы отличает стремление передать дух китайской эстетики через язык масла. У Гуаньчжун подчеркивал, что заимствованная техника должна быть «одухотворена» китайским содержанием. Его концепция «национализации масла» стала основой для культурологической интерпретации масляной живописи как медиума сохранения и трансформации идентичности. Благодаря его теоретическим текстам и педагогической деятельности масляная живопись в Китае приобрела не только художественное, но и концептуальное измерение, что существенно изменило её статус в национальном и международном контексте.

Таким образом, в 1950–1970-е годы масляная живопись в Китае утвердилась как инструмент идеологического воспитания и одновременно как пространство национально окрашенного художественного синтеза. Зарубежная академическая школа обеспечивала техническую основу, а китайская традиция – культурную глубину и эмоциональную насыщенность образов.

Историческая эволюция китайской масляной живописи свидетельствует о её сложном и многоуровневом развитии в контексте межкультурных взаимодействий. От первых контактов с западными миссионерами в XVII веке и первых опытов национальных художников начала XX столетия до масштабных образовательных программ во Франции и СССР – каждое историческое звено формировало новый уровень её статуса. Масляная живопись в Китае прошла путь от маргинального «иностранных» искусства до признанного медиума национальной идентичности. Этот путь определил её особую культурную позицию: она одновременно является частью мировой художественной системы и инструментом выражения национального самосознания, что и задаёт основу для её современного культурологического осмысливания в условиях глобализации.

2. Трансформации статуса китайской масляной живописи во второй половине XX в.: идеология, культура и межкультурная коммуникация

Категорию «статус» применительно к современной китайской масляной живописи целесообразно рассматривать одновременно в трёх взаимосвязанных плоскостях – как институционально закреплённое социальное признание внутри страны, как место жанра в национальной культуре и как положение на международной арт-сцене. Внутри Китая масляная живопись имеет устойчивую институциональную базу: кафедра масляной живописи Центральной академии изящных искусств (CAFA) позиционируется как «самая ранняя база» академического обучения масляной живописи в стране, а сама CAFA является ключевым вузом Министерства образования КНР, что фиксирует высокий уровень включённости жанра в систему художественного образования и культурной политики. Это признание формировалось исторически: в XX веке существенное влияние оказали советская школа и социалистический реализм, чьё проникновение в художественное образование и выставочную практику в Китае подробно описано в работах о советско-китайских культурных обменах.

На уровне национальной культуры статус масляной живописи определяется тем, что

жанр перестал быть «заимствованной» западной формой и стал средством репрезентации китайской идентичности через визуально-технический синтез. Канонические фигуры художественной модернизации в Китае демонстрируют локализацию западной техники через включение философско-эстетических принципов китайской традиции (линейность и каллиграфичность мазка, роль пустоты, дух се-и).

С теоретической стороны понятие «статус» полезно соотнести с категориями культурологии и теории глобализации. В рамках концепта глокализации Р. Робертсона статус жанра описывается как динамический результат совмещения глобальных форм и локальных смыслов [28]. Постколониальные категории Х. Бхабхи (гибридность, мимикрия, интерстиций) задают аналитический инструментарий для описания художественных практик «между» традициями и для понимания того, как создаётся новая культурная валидность произведений в глобальном обороте [20]. В этой парадигме статус китайской масляной живописи можно определить как: 1) институционально признанный в национальной системе образования и музеев; 2) культурно значимый как медиатор идентичности; 3) международно легитимированный через участие в глобальных институциях и подтверждённый рыночными индикаторами. Таким образом, обращение к культурологическим концептам глобализации и постколониальной критики позволяет уточнить и углубить понимание статуса китайской масляной живописи. Она предстает не только как часть национального художественного канона или элемент глобального арт-рынка, но и как сложный феномен культурного перевода и гибридизации, где создаётся новая форма художественной легитимности – одновременно локальная и универсальная, национальная и глобальная.

Во второй половине XX века китайская масляная живопись оказалась в центре сложных процессов, связанных с переоценкой её места в национальной культуре и в глобальном художественном пространстве. Если в начале этого периода масляная техника продолжала восприниматься как заимствованный «чужой» медиум, то постепенно она превратилась в инструмент художественной коммуникации, позволивший китайским мастерам формировать собственные стратегии выражения и презентации идентичности. Одним из ключевых факторов трансформации статуса стало влияние культурной политики, определявшей содержание художественного процесса. В условиях жёсткого идеологического контроля живопись рассматривалась как средство воспитания и пропаганды, что придавало ей инструментальный характер. Однако именно в рамках этих ограничений закладывались новые формы визуального языка, в которых традиционные китайские эстетические категории вступали в диалог с западными художественными приёмами.

В 1950–1970-е годы масляная живопись в Китае выполняла функцию своеобразного «официального медиума», обеспечивавшего визуализацию образов современности в соответствии с задачами государства. Художественные союзы, Академия художеств в Пекине и региональные художественные школы формировали единое пространство социалистического реализма, где масляная живопись заняла центральное место как наиболее наглядная и универсальная форма художественной презентации, ориентированной на массовое восприятие и доступной для широких аудиторий. При этом внутри официальной модели сохранялся потенциал культурного перевода: заимствованные из Европы формы использовались для выражения китайских исторических сюжетов, символов и архетипов. Масляная живопись, освоенная через систему академического образования, становилась инструментом конструирования визуального нарратива, в котором соединялись государственные задачи и национальные традиции. В этот период статус масляной живописи был двойственным: с одной стороны,

она оставалась «иностранный» по происхождению техникой, с другой – получала институциональную легитимность как ведущая форма репрезентации социалистической современности.

Вторая половина XX века стала временем постепенного «переписывания» статуса китайской масляной живописи. Из подчинённой идеологии формы она превратилась в медиатор культурных смыслов, обеспечивающий возможность для диалога между Востоком и Западом. Этот процесс подготовил почву для дальнейшего включения китайских художников в мировое арт-пространство и сделал масляную живопись важным инструментом конструирования национальной идентичности в условиях глобализации.

С началом проведения политики реформ и открытости (1978) китайская масляная живопись вступила в новый этап развития. Завершение эпохи жёсткой идеологической регламентации открыло возможность для обращения к разнообразным художественным стратегиям, ранее считавшимся «буржуазными» или «упадочными». Китайское искусство, включая живопись маслом, стало активно вовлекаться в процессы глобализации, усваивая модернистские и постмодернистские направления Запада [\[21\]](#). Это время изменило рамки функционирования искусства. Масляная живопись перестала быть исключительно «официальным» медиумом и приобрела статус пространства художественного эксперимента. Художники получили возможность обращаться к темам, ранее находившимся на периферии официального искусства: частной жизни, повседневности, философским поискам. Это означало качественный сдвиг в понимании статуса масляной живописи: она перестала быть только инструментом идеологии и стала восприниматься как форма индивидуального высказывания, что усилило её значимость в культурном пространстве.

Во второй половине 1980-х годов на фоне реформ и политики открытости китайские художники всё активнее обращались к западным художественным практикам, одновременно стремясь сохранить связь с национальной культурой. Это время стало периодом интенсивных поисков новых стратегий, в которых масляная живопись выступала как медиум культурного перевода и как инструмент выражения личной и коллективной идентичности. В 1980-е годы возникло движение «Новая волна» (新潮美术), которое стало символом стремления художников выйти за рамки социалистического реализма, и другие направления авангардного искусства. Молодые мастера экспериментировали с формой, цветом и композицией, обращались к абстрактной экспрессии, концептуализму, перформативности. Масляная живопись превратилась в поле художественного эксперимента, где происходило соединение западных авангардных техник с национальными мотивами – философскими, каллиграфическими, мифологическими. Важным рубежом стала выставка «Китайское авангардное искусство» 1989 года в Пекине, впервые представившая масштабное разнообразие независимых художественных поисков.

Международные стажировки, участие в выставках, публикации и первые коммерческие контакты с зарубежными галереями создали условия для формирования нового типа художественной биографии – транснациональной. В 1990-е годы китайская масляная живопись вышла на международный арт-рынок и стала предметом интереса ведущих музеев и коллекционеров. Наиболее заметными явлениями стали направления «циничного реализма» и «политического поп-арта». Художники Юэ Минцзюнь и Ван Гуанъи использовали визуальные приёмы западного модернизма (иронию, гротеск, повторение, плакатность) для критического анализа китайской действительности. Их работы не только отражали внутренние социальные трансформации Китая, но и

становились частью глобального художественного диалога, занимая престижные места на международных выставках и аукционах.

Активизация международных выставочных связей позволила китайским художникам в 1980–1990-е годы систематически участвовать в зарубежных биеннале и ярмарках современного искусства. Работы У Гуаньчжуна, Чэнь Ифэя, Юэ Минцзюня и других мастеров начали экспонироваться в Европе и США, что придало китайской масляной живописи новый символический капитал. Она стала восприниматься как часть глобального художественного процесса, но при этом сохраняла национальную специфику.

Одновременно происходили изменения и на внутреннем арт-рынке. Возникновение первых коммерческих галерей в Пекине и Шанхае, развитие аукционных продаж и рост интереса коллекционеров к современному китайскому искусству способствовали институционализации масляной живописи. Этот процесс закрепил её статус не только как художественной практики, но и как социального института, влияющего на формирование культурной идентичности страны. Китайская масляная живопись обрела многослойную структуру. С одной стороны, сохранялось официальное направление социалистического реализма, институционально поддерживаемое и востребованное государством. С другой – активно развивались авангардные и рыночные формы, ориентированные на глобальную аудиторию. В результате китайская масляная живопись превратилась в сложный культурный феномен, сочетающий национальную традицию, идеологическое наследие и современную глобальную динамику.

Таким образом, конец XX века стал временем институционального и культурного признания масляной живописи в Китае. Она перестала восприниматься как вторичный и «заимствованный» медиум, превратилась в самостоятельное художественное направление, обладающее сложным культурным статусом, заняла прочное место в музеиных коллекциях, университетских программах и международных экспозициях. Ведущие художественные академии – Центральная академия изящных искусств в Пекине, Академия художеств Китая в Ханчжоу, Сычуанская академия изящных искусств – включили масляную живопись в число ключевых дисциплин, формируя новое поколение мастеров, способных работать в условиях культурного многоязычия. С одной стороны, это было «локализованное» западное искусство, адаптированное к национальной традиции, с другой – медиатор межкультурного перевода, соединяющий китайскую философию и эстетику с глобальными формами современного искусства.

Опыт художников второй половины XX века, таких как Ло Гунлю, Чэнь Ифэй и У Гуаньчжун, показал, что масляная живопись может быть одновременно средством модернизации и инструментом сохранения культурной памяти. Их авторские стратегии заложили основы культурологического понимания масляной живописи как гибридного феномена, в котором пересекаются национальное и глобальное, традиционное и современное. Эти поиски конца XX века подготовили почву для новых художественных практик XXI века, когда статус китайской масляной живописи определяется уже не только её историческим становлением, но и способностью функционировать в условиях глобализации, глокализации и цифровой трансформации искусства.

Во второй половине XX века китайская масляная живопись прошла сложный путь трансформации культурного и социального статуса – от идеологически обусловленного медиума социалистического реализма до самостоятельной художественной практики, интегрированной в мировое культурное пространство. Идеологический контроль 1950–1970-х годов не только ограничивал, но и стимулировал развитие новых форм

визуального языка, а период реформ и открытости создал условия для поиска личных и коллективных стратегий художественного самовыражения. К концу XX века масляная живопись обрела устойчивый статус медиатора межкультурной коммуникации, что подготовило почву для её институционализации и дальнейшего развития в условиях глобализации XXI века.

Итак, статус китайской масляной живописи рассматривается нами не только как художественная или институциональная категория, но как многоуровневый культурный феномен. Он включает: институциональное признание внутри страны и устойчивую базу в системе художественного образования и культурной политики; культурную значимость как медиатора национальной идентичности и памяти; международную легитимацию через участие в глобальных институциях и подтверждение рыночными индикаторами. Именно на пересечении этих измерений формируется современный статус китайской масляной живописи. Она предстает не как пассивный результат заимствований, а как активный участник глобального художественного диалога, где национальная самобытность выражается через креативный синтез традиции и инновации.

3. Современные стратегии трансформации статуса китайской масляной живописи: культурный перевод и межкультурный диалог

Китайская масляная живопись занимает уникальное положение в художественном пространстве XX–XXI веков. Она стала не только техническим заимствованием с Запада, но и культурным феноменом, воплотившим многослойные процессы модернизации, глобализации и поиска национальной идентичности. На протяжении всего прошлого столетия масляная живопись в Китае выполняла роль своеобразного культурного медиатора: с одной стороны, она свидетельствовала о включении страны в мировой художественный процесс, с другой — позволяла вырабатывать новые стратегии презентации собственных философско-эстетических оснований.

В этом смысле китайскую масляную живопись целесообразно рассматривать не только как художественную практику, но и как текст культуры. В культурологическом измерении «текст» понимается в расширительном значении: как система знаков, выражающих социальный и духовный опыт общества. Каждый элемент произведения — линия, композиция, цветовое пятно, фактура — выступает носителем определённых смыслов, открытых к интерпретации в зависимости от культурной компетенции зрителя. В отличие от европейской живописи, где ключевым критерием была иллюзия трёхмерного пространства, в Китае картина традиционно мыслилась как форма онтологического высказывания о мире. Это различие и обусловило своеобразие статуса масляной живописи в Китае: она была не просто импортированной техникой, а средством поиска новых языков для выражения вечных категорий китайской мысли.

Для анализа данного процесса важным оказывается концепт культурного перевода (*cultural translation*). Он подразумевает не буквальное воспроизведение заимствованного кода, а его трансформацию в рамках иной культурной системы. Китайское освоение масляной живописи демонстрирует именно эту стратегию: техника, рожденная в европейском контексте, была адаптирована через призму локальных категорий — се-и (写意, «фиксация замысла»), ци-юнь (气韵, «одухотворённый ритм»), принципов пустоты и асимметрии.

Так, линейная перспектива и работа с объёмом, привнесённые в китайскую практику, оказались сопряжены с традиционной установкой на «дыхание жизни» в изображении. Пейзаж в масляной живописи не копировал европейский опыт, а трансформировался в

продолжение традиции шаньшуй, где природа выступает не объектом, а субъектом культурного выражения. Западная техника оказалась встроена в иное мировоззренческое поле, что превратило процесс освоения в подлинный акт культурного перевода.

Примером служит творчество Сюй Бэйхуна, который, освоив академическую школу в Европе, использовал её не ради подражания, а для выражения национальных мотивов. Его знаменитые изображения лошадей стали не только демонстрацией мастерства в передаче движения и анатомии, но и символом энергии и жизненной силы китайской нации. Тем самым академическая форма обрела новое — национальное и культурное — содержание.

Китайская масляная живопись XX века может быть охарактеризована как медиатор межкультурной коммуникации. Она обеспечивала взаимодействие между Западом и Востоком на уровне художественных кодов и эстетических стратегий. Причём этот процесс никогда не был односторонним: западные формы подвергались интерпретации и трансформации, что в конечном счёте влияло и на глобальный художественный дискурс. Культурный перевод не только адаптировал форму, но и расширял границы самой традиции, открывая её к диалогу с миром.

Одним из продуктивных инструментов анализа современного статуса китайской масляной живописи выступает категория гибридности, введённая Х. Бхабхи в контексте постколониальной критики. Гибридность описывает явления, возникающие в пограничных культурных зонах, где встречаются разные традиции и формируются новые формы, не сводимые ни к одной из них. Для китайской живописи XX века именно гибридность становится естественным состоянием: западные техники не вытесняют национальные традиции, но и не растворяются в них, а образуют особое «третье пространство», в котором рождается новый художественный язык.

С гибридностью тесно связана категория мимикрии. В понимании Бхабхи мимикрия означает имитацию культурной формы с сохранением дистанции, создающей эффект «почти то же самое, но не совсем». Китайские художники, осваивая западные формы, никогда не стремились к тотальному подражанию. Даже в период господства социалистического реализма (1950–1960-е), когда живопись в значительной степени копировала советские образцы, в ней присутствовали элементы локальной специфики: обращение к традиционным мотивам природы, нациальному колориту, символике китайской истории. Таким образом, мимикрия превращалась в стратегию культурного сопротивления и сохранения самобытности.

Третьим важным понятием является интерстиций — промежуточное пространство, в котором и разворачиваются процессы гибридизации. Китайская масляная живопись занимает именно такую «пограничную» позицию: она не является чисто европейской техникой и в то же время не совпадает с традиционной гохуа. Это межкультурное пространство позволяет создавать уникальные художественные тексты, которые одновременно читаемы в разных культурных кодах.

Наконец, в терминах глобализационной теории этот процесс можно охарактеризовать как глокализацию (Р. Робертсон). Универсальная форма — масляная живопись — встраивается в национальные традиции и обретает локальную наполненность. В результате китайская масляная живопись не просто «осваивает» Запад, а создает новые модели художественной универсальности, в которых глобальное выражено через локальное.

Понимание трансформации масляной живописи в Китае невозможно без обращения к философским и эстетическим категориям, определяющим специфику национального художественного мышления. В отличие от европейской традиции, ориентированной на подражание природе и создание иллюзии объёмного пространства, китайское искусство всегда опиралось на философию единства человека и космоса, где изображение выполняло функцию медитации, постижения внутренней сути явлений.

Ключевое значение имеет категория се-и, давшая название наиболее философскому жанру традиционной китайской живописи(写意, «фиксация замысла»). В традиционной тушевой живописи она означала приоритет внутреннего смысла и духовного ритма над внешней достоверностью формы. Эта установка переносится и в масляную живопись: художник стремится не просто изобразить предмет, но выразить его внутреннюю сущность, его «дух». Даже в тех случаях, когда картина создаётся с использованием западных техник перспективы и объёма, в ней сохраняется принцип се-и — обращение к скрытому, сущностному, а не к видимой поверхности. Не менее важной категорией является ци-юнь (气韵— «одухотворённый ритм»). Он выражает представление о том, что каждое изображение должно содержать «дыхание жизни», передавать движение энергии ци. В европейской живописи схожие эффекты могли достигаться через светотень, динамику композиции, но в китайской традиции это понятие имеет онтологический характер: ритм линии и мазка выражает саму гармонию мироздания. В масляной живописи XX века это проявляется, например, в том, что линии и цветовые пятна обретают музыкальную текучесть, а ритм мазка становится не менее значимым, чем сюжет. Категория «соотношение пустоты и наполненности» сюй-ши(虚实) символизирует свободное пространство картины, предназначенное для воображения и созерцания. В масляной живописи это проявляется в специфике композиции: художники избегают чрезмерного заполнения холста, оставляют зоны «тишины», которые структурируют восприятие и формируют медитативное поле. Особенно это заметно в абстрактных композициях Чжао Уцзи, где пустота становится равноправным элементом образа. И наконец, основополагающая категория — дао(道) как универсальный закон, связывающий всё существующее. Даосская философия пронизывает художественное мышление Китая, задавая особую установку на созерцание и гармонию. Масляная живопись, несмотря на западное происхождение, была встроена в эту систему: изображение природы, индустриального пейзажа или абстрактных форм всегда оставалось способом выразить целостность бытия, а не просто зафиксировать внешний мир.

Символические образы, закрепившиеся в китайской культуре, такие как бамбук (знак стойкости), сосна (символ долголетия) или журавль (воплощение благородства), формируют устойчивый массив культурных ассоциаций, позволяющий зрителю воспринимать произведение не только эстетически, но и как носитель культурной памяти. Наконец, историко-культурными архетипами, медиаторами между традицией и современностью выступают классические живописные жанры: пейзажная живопись гор и водоёмов (山水画 *shānshuǐ huà*), сюжет «цветы-птицы» (花鸟画 *huāniǎo huà*), а также изображения мудрецов и героев (人物画 *rénwù huà*) Каждый из этих жанров несёт устойчивую культурную символику. Так, 山水画 (*shānshuǐ huà*) выражает представление о гармонии человека и природы, воплощает философские идеи единства мироздания и духовного созерцания. 花鸟画 (*huāniǎo huà*) отражает цикличность жизни и сезонные изменения, символизирует обновление, красоту и естественный ритм бытия. 人物画 (*rénwù huà*) фиксирует образы мудрецов, героев и культурных деятелей, выступая как средство сохранения исторической памяти и коллективных ценностей. Включение этих архетипов в масляную живопись наделяет произведения эстетической

выразительностью, превращает полотно в пространство диалога между традицией и её современным художественным переосмыслением. Философско-эстетические основания китайской культуры задают особую траекторию развития масляной живописи как формы выражения традиционных ценностей, механизма культурной памяти и самоидентификации. Коммуникативная функция делает китайскую масляную живопись каналом передачи смыслов и ценностей в условиях глобального художественного обмена. Китайские художники, осваивая западные техники, создают произведения, в которых отражается не только личный художественный опыт, но и коллективная память народа. Это объясняет, почему многие полотна второй половины XX века насыщены символикой, связанной с национальной культурой: традиционные образы природы, героические фигуры, сюжеты, апеллирующие к философским и историческим основаниям китайской цивилизации. Таким образом, современная стратегия китайских художников заключается не просто в освоении западных форм, а в создании новых механизмов культурной валидности. Их произведения находят признание на международной арт-сцене именно потому, что они представляют собой не «копию» западных образцов, а уникальную интерпретацию, в которой глобальные художественные тенденции обретают национальное звучание.

Особенно показательно в этом отношении творчество Сун Вэнчжи (宋文治, Sòng Wéngzhì, 1919–1999), в частности его картины «Индустриализация нового Китая». Несмотря на современный сюжет, связанный с процессами модернизации и социалистического строительства, художник сохраняет принципы традиционной китайской живописи. Композиция полотна построена по канонам жанра *шаньшуй* (山水画), но вместо гор и рек зритель видит заводские корпуса, дымовые трубы и линии электропередач. Дым, поднимающийся над фабриками, визуально рифмуется с туманными облаками классических пейзажей, превращая индустриальный ландшафт в метафору «новых гор и вод» современного Китая. Таким образом, национальная традиция не исчезает, а трансформируется, включая в своё семиотическое поле реалии индустриальной эпохи.

Картина демонстрирует двойную функцию китайского искусства середины XX века. С одной стороны, она подтверждает сохранение культурной идентичности: использование приёмов тушевой живописи и эстетики *гохуа* позволяет закрепить за современным сюжетом национальную художественную интонацию. С другой стороны, произведение иллюстрирует механизм культурного наследования и развития: традиция не только сохраняется, но и активно обновляется, обретая новые формы в изображении индустриального прогресса. В этом синтезе национального и современного проявляется специфика китайской художественной модернизации, где межкультурное взаимодействие и внутренняя преемственность культуры выступают неразрывными элементами единого процесса.



Рис. 3. Картина Сун Вэнъчжи. Индустриализация нового Китая ок. 1973. Бумага, тушь и краски, свиток, 54.5 × 41.4 см. Картина присутствовала на аукционе Sotheby's, Гонконг, июль 2020.

Примером синтетической стратегии выступает и творчество Линь Фэнмяня (林风眠, Lín Fēngmián, 1900–1991). Получив образование во Франции и впитав опыт европейского модернизма, он одним из первых попытался соединить западную живописную технику с эстетическими принципами китайской традиции. Его произведения характеризуются особой пластикой линий и декоративностью, напоминающей китайскую живопись тушью, но выполненной маслом. Линь стремился сохранить «поэтическое дыхание» (气韵, ци-юнь), которое традиционно считалось ключевым качеством китайского искусства. В его творчестве масло перестаёт быть «чужим» материалом и превращается в медиум культурного перевода, позволяющий соединить наследие Востока и Запада. Его живопись, в которой элементы импрессионистической и постимпрессионистской пластики соединялись с лаконизмом китайской композиции, была воспринята как программа формирования новой национальной художественной идентичности³. Институциональная деятельность Линя – преподавание в Академии изящных искусств в Ханчжоу – закрепила статус масляной живописи как легитимного и перспективного направления, вписанного в национальный художественный канон.

Знаковым примером художественного синтеза является картина Линя Фэнмяня «Читающая девушка». Камерная композиция картины создает атмосферу уюта и созерцательности. Европейское влияние ощущается в мягкой моделировке цвета, внимании к пространственной глубине, декоративности фона. Вместе с тем линия, вытянутость силуэта и условная трактовка деталей несут в себе каллиграфическую выразительность и принципы се-и (写意), предполагающие не буквальную передачу формы, а выражение настроения и духа образа. Рассмотрение картины как текста культуры позволяет выявить несколько уровней. Философский уровень связан с конфуцианской идеей чтения как пути к добродетели: девушка изображена не просто как модель, а как носительница культурного идеала духовного самосовершенствования. Символический уровень выражен образом книги и женским образом хранительницы традиции, что акцентирует преемственность и ценность национальной памяти. Коммуникативный уровень отражает многослойность восприятия: для западного зрителя это поэтический портрет в духе модернизованных реалистов, тогда как в китайской

традиции он раскрывается как визуальная метафора культурной идентичности. В целом картина проявляет межкультурную коммуникацию проявляясь как творческий перевод: европейские приёмы вплетаются в национальный символический ряд, создавая гармоничный синтез, преобразуя инокультурное влияние в рамках локальной философии и традиции.



Рис. 4. Линь Фэнмянь. Читающая девушка. Бумага, акварель, тушь, 34,5 × 34,5 см. 1978. Частная коллекция.

Хотя рассматриваемые произведения Сун Вэньчжи и Линь Фэнмяня выполнены не в технике масляной живописи, они имеют принципиальное значение для анализа межкультурных процессов в китайском искусстве XX века, показывая стратегию художественного синтеза, при которой традиционные средства китайской живописи (тушь, бумага, каллиграфическая линия, принципы композиции) используются для выражения новых тем и образов, связанных как с модернизацией страны, так и с обращением к индивидуальному духовному опыту.

Глобальная перспектива особенно ярко проявляется в творчестве Чжао Уцзи (赵无极, Zhào Wújí, 1920-2013), эмигрировавшего во Францию и занявшего место среди ведущих представителей международного абстракционизма. Его живопись, отмеченная глубокой связью с традицией китайской тушевой живописи, в то же время оказалась полностью интегрирована в контекст École de Paris. Международное признание художника закрепилось не только критическим дискурсом, но и рыночными показателями: триптих «Июнь-октябрь 1985» был продан в 2018 г. за рекордные HK\$510 млн, что подтвердило востребованность китайской масляной живописи на мировом арт-рынке [24]. В лице Чжао Уцзи китайская масляная живопись обрела статус равноправного участника глобального художественного процесса, а его индивидуальная траектория стала примером культурной «двойной принадлежности» и глокализации, примером мимикрии в смысле Бхабхи: формально творчество этого художника восходит к западному абстрактному экспрессионизму, но внутренне сохраняет китайское видение пространства и символику. В полотнах Чжао Уцзи цветовые поля и динамические мазки сочетаются с ритмами каллиграфии, а композиция отсылает к традиционной китайской живописи «гор и вод» (山水画, Shānshuǐhuà). Чжао Уцзи создал транснациональный художественный язык, в котором проявляется гибридность – он читается как часть глобального модернизма, но при этом остаётся глубоко укоренённым в китайской культуре.



Чжоу Уцзи. Июнь-октябрь 1985. Холст, масло, 280 x 1,000 см. Частная коллекция.

Кейсы Линь Фэнмяня, У Гуаньчжуна и Чжоу Уцзи иллюстрируют три различных модели культурного перевода: декоративно-символическую, синтетическую и абстрактно-модернистскую. Каждая из них по-своему демонстрирует гибридность и способность китайского искусства интегрироваться в глобальное культурное пространство без потери национальной идентичности. В совокупности они формируют основу для понимания того, каким образом китайская масляная живопись второй половины XX века обрела новый статус – медиатора между локальным и универсальным. Китайская масляная живопись второй половины XX века стала пространством активного поиска новых культурных форм. Художники отказались от простой адаптации западных образцов и начали создавать оригинальные стратегии, в которых живопись маслом выступает как медиум культурного перевода, а не только техника. Такой подход позволил закрепить новый статус китайской живописи: она обрела признание в глобальном художественном процессе именно потому, что сумела предложить уникальные модели интеграции традиции и современности.

Если в XIX – начале XX века локализация западного искусства в Китае касалась главным образом техники, то сегодня речь идёт о сложных формах интеграции. Помимо трансформации традиционных художественных практик, активно осваиваются новейшие медиа – видеоарт, VR- и AR-инсталляции, цифровая живопись. Эти формы подвергаются культурному переводу и обретают национальную специфику: цифровые технологии становятся инструментом выражения категорий гармонии, дао, эстетики пустоты. В новых медиа закрепляются традиционные смыслы, что обеспечивает культурную преемственность в современной форме.

Локализация проявляется и институционально: международные биеннале, цифровые музеи и онлайн-выставки становятся площадками презентации китайской идентичности в глобальном формате. Здесь очевидна стратегия глобализации: участие в мировом арт-процессе сочетается с сохранением национальных кодов. Система художественного образования также выступает полем взаимодействия западных академических моделей и китайских традиций каллиграфии, философии, классического искусства.

Масляная живопись выполняет функцию социального института: закрепляет символы, формирует коллективную память и идентичность, становится частью культурной дипломатии. Она воспитывает новые поколения художников, обеспечивает сохранение наследия и демонстрирует способность китайской культуры соединять традицию и

инновацию.

Локализация западного искусства предстает не как подражание, а как форма культурного творчества, в ходе которого традиционные категории обновляются, а новые стратегии формируются. Масляная живопись становится медиатором между прошлым и будущим, локальным и глобальным, национальным и универсальным. Её устойчивость к трансформациям и способность интегрировать чужие формы при сохранении философского ядра обеспечивают Китаю активное присутствие в мировом художественном ландшафте.

В XX веке китайская масляная живопись развивалась в пространстве межкультурной коммуникации, где западные концепции экспрессионизма и абстракции не заимствовались механически, а стимулировали поиск индивидуальных стратегий. Художники стремились преодолеть ограничения традиционной гохуа, сохраняя её философскую глубину. Приёмы тушевой техники, каллиграфическая линия и принципы композиции стали средствами культурного перевода, соединяющего западные формы с китайскими коннотациями.

Такой диалог обеспечил уникальные эстетические особенности китайской масляной живописи, значимые в глобальном контексте. Картины цитируют и переосмысягают традиционные образы, сохраняя культурную идентичность и утверждая ценность национальных достижений. Через кросс-культурные обмены художники актуализируют архетипы и символы, соединяя их с современными формами. Живопись становится механизмом культурного наследования и продвижения китайской культуры в мировое пространство.

Современная китайская масляная живопись демонстрирует динамику развития: участие в биеннале, музеиных проектах и арт-рынке укрепляет её международные позиции. Кросс-культурные контакты расширяют художественные ресурсы, вводят цифровые медиа и смешанные техники, при этом стимулируют сохранение национальной идентичности. Включённость китайских художников в мировые выставки и коллекции не только укрепляет авторитет искусства Китая, но и делает его важным инструментом культурной дипломатии.

4. Арт-рынок, музейные институции и международные выставки как факторы развития китайской масляной живописи

Одним из важнейших измерений современного статуса китайской масляной живописи является её положение в системе международного арт-рынка и участие в глобальных институциях искусства. В культурологическом плане китайская масляная живопись выступает не только художественным жанром, но и индикатором процессов межкультурного обмена, демонстрирующих трансформацию национального искусства в условиях глобализации [\[25\]](#).

Во второй половине XX века выход китайских художников на международные выставки и аукционные площадки ознаменовал переход от периферийного существования к активному включению в мировое культурное пространство [\[26\]](#). В этот период формируется двойственная позиция китайской масляной живописи: с одной стороны, она воспринималась как «локализованная» адаптация западного медиума, с другой – как новая форма презентации китайской культурной идентичности на глобальной сцене [\[27\]](#).

Международные выставки и биеннале стали важным пространством культурного

перевода. Участие китайских художников в Венецианской биеннале, Документе в Касселе и ряде национальных выставочных проектов дало возможность закрепить статус масляной живописи как носителя национальных образов и одновременно универсального художественного языка [28]. Масляная живопись в таком контексте демонстрировала гибридизацию: заимствованная техника использовалась не для подражания Западу, а для выражения китайских философских категорий, эстетических принципов и символической образности.

Значимую роль в формировании международного признания сыграл арт-рынок. В начале XXI века китайская живопись стала заметным сегментом аукционных торгов, а её ведущие представители заняли прочные позиции в глобальных рейтингах [29]. Однако этот процесс оказался противоречивым: зависимость от западных эстетических предпочтений и конъюнктуры мирового рынка создавала риск утраты культурной самобытности.

Не менее значимым измерением статуса китайской масляной живописи стало её закрепление в системе музеиных и образовательных институций. Включение работ в экспозиции Национального художественного музея Китая (NAMOC), Музея современного искусства в Шанхае, музея Гуань Шаньюэ в Шэньянже обозначило её переход от статуса заимствованного медиума к категории искусства, отражающего национальную культурную память [30].

Особое значение имела институционализация масляной живописи в системе художественного образования. Центральная академия изобразительных искусств в Пекине (CAFA), а также академии в Ханчжоу и Сиане стали лабораториями поиска синтетических моделей, где западная техника интегрировалась с китайскими традиционными принципами [31].

Тем не менее, современная китайская масляная живопись сталкивается с рядом вызовов: сложности интерпретации национальных кодов для зарубежной аудитории, риск подчинения арт-рынку и опасность размывания идентичности под влиянием глобальных тенденций [32].

Новые возможности связаны с цифровизацией художественного процесса: виртуальные выставки, онлайн-музеи и технологии дополненной и виртуальной реальности открывают принципиально иные формы презентации китайской живописи [33]. Произведения перестают существовать исключительно как материальные объекты и начинают функционировать в пространстве цифровой культуры, где они обретают новые смыслы и ценности. Перспективы развития китайской масляной живописи связаны с тройной задачей: сохранением традиционных оснований, активным участием в международных институтах искусства и освоением цифровых технологий [34]. Совокупность этих направлений позволяет определить место китайской масляной живописи в мировом художественном пространстве как медиатора между прошлым и будущим, локальным и глобальным и создает много научных дискурсов, заслуживающих дальнейшего исследования.

Заключение.

Современная китайская масляная живопись занимает особое место в мировом художественном пространстве, выступая медиатором между традицией и инновацией, национальным и глобальным. Её историческое становление в XIX–XX вв. в контексте

межкультурных контактов стало основой для дальнейшего развития, когда западные техники и формы подверглись культурному переводу и обрели китайскую специфику.

Во второй половине XX века трансформация статуса живописи тесно связывалась с идеологическими установками, культурной политикой и поисками новых художественных стратегий. Китайские художники сумели интегрировать западные направления — от экспрессионизма до абстракционизма — в систему национальных ценностей, сохранив философско-эстетическое ядро традиции.

Современный этап демонстрирует стратегии глокализации и культурного перевода, в рамках которых не только масляная живопись, но и новые медиа — цифровая живопись, видеоарт, VR/AR-инсталляции — становятся средствами презентации традиционных категорий (гармонии, пустоты, философии дао). Масляная живопись, будучи первым западным медиумом, освоенным китайскими художниками, задала основу для подобных процессов и продолжает сохранять значимость как связующее звено между классическими формами и новыми технологиями.

Особую роль в формировании статуса китайской масляной живописи играют институциональные факторы — арт-рынок, музейные практики, международные биеннале и выставки. Они не только закрепляют её значимость на глобальной сцене, но и служат инструментами культурной дипломатии, позволяя Китаю утверждать свою культурную самобытность и одновременно участвовать в мировом художественном диалоге.

Таким образом, китайская масляная живопись предстает как пространство культурного синтеза, способное одновременно транслировать традиционные ценности, адаптировать инновационные формы и формировать положительный имидж страны в системе международных коммуникаций. Именно сочетание преемственности и открытости делает её важным элементом глобального художественного процесса и определяет её статус в XXI веке.

Библиография

1. 李昌祖 (Li Changzu). 中国油画的发展历程与本土化研究 [Развитие и локализация китайской масляной живописи]. 北京: 人民美术出版社, 2005. 320 с.
2. 李超 (Li Chao). 中国油画的本土化路径 [Пути локализации китайской масляной живописи] // 美术研究. 2010. № 4. С. 45-52.
3. 曹廷书 (Cao Tingshu). 中国油画史 [История китайской масляной живописи]. 上海: 上海书画出版社, 2008. 412 с.
4. 孙一才 (Sun Yicai). 油画在中国的发展与演变 [Развитие и эволюция масляной живописи в Китае]. 广州: 广东美术出版社, 2012. 276 с.
5. Богаделина М.Е. Проблемы восприятия: современная китайская масляная живопись глазами западного зрителя // Манускрипт. 2018. № 2 (88). С. 107-111. DOI: 10.30853/manuscript.2018-2.24 EDN: YVTJYV.
6. Ринчинова М.М. Китайская живопись как феномен культуры: философско-эстетические основания // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2020. № 3. С. 213-220. DOI: 10.31773/2078-1768-2020-53-213-220. EDN: AENLXA.
7. Чердакова О.И. Диалог традиций в творчестве Линь Фэнмяня // Известия Восточного института. 2024. Т. 2, № 1. С. 350-361. DOI: 10.37485/1997-4663_2024_2_1_350_361. EDN: GBALEQ.
8. Неглинская М.А. Абстрактный экспрессионизм и китайская живопись: творчество У Гуаньчжуна // Искусство и образование. 2021. № 2 (2). С. 15-28. DOI: 10.30884/ipsi/2021.02.02. EDN: HQTKCQ.
9. Chiu K.W., Chan H.M., Zhang J., et al. Technical study of Wu Guanzhong's oil paintings

- using spectroscopy // Journal of Cultural Heritage. 2024. Vol. 65. Pp. 123-134. DOI: 10.1016/j.culher.2024.06.004. EDN: TIUWPB.
10. Li J. Wu Guanzhong and the ideology of abstraction in 1980s China // positions: asia critique. 2023. Vol. 31, No. 4. Pp. 675-703. DOI: 10.1215/10679847-11024330.
11. Li L., Liu H. Zao Wou-Ki: Between East and West // Journal of Contemporary Chinese Art. 2017. Vol. 4, No. 2-3. Pp. 233-248. DOI: 10.1080/17409292.2017.1303973.
12. Jin S. Cultural hybridity in Zao Wou-Ki's works // Asian Journal of Humanities and Social Sciences. 2022. Vol. 5, No. 15. Pp. 110-118. DOI: 10.25236/AJHSS.2022.051511.
13. Chung C. Museum practices and cross-cultural collaboration in contemporary China // International Journal of Cultural Policy. 2022. Vol. 28, No. 6. Pp. 857-873. DOI: 10.1080/10286632.2022.2045978. EDN: TUJUGO.
14. 熊子豪 (Xiong Zihao). 全球化背景下的艺术教育创新 [Инновации художественного образования в условиях глобализации] // 美术教育研究. 2019. № 6. С. 22-28.
15. 王琨 (Wang Kun). 跨文化视野下的中国油画研究 [Китайская масляная живопись в кросс-культурном контексте]. 南京: 南京大学出版社, 2018. 340 с.
16. 傅梦妮 (Fu Mengni). 展览与时代精神的建构 [Выставки и формирование духа времени] // 当代艺术评论. 2020. № 5. С. 41-50.
17. 王洪富 (Wang Hongfu). Современная китайская живопись и западный модернизм // Известия Восточного института. 2023. Т. 4, № 2. С. 331-334. DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_2_331_334.
18. Ван Ш. Современная китайская живопись на военную тематику: «новый реализм» и верность традициям // Человек и культура. 2022. № 4. С. 46-56. DOI: 10.25136/2409-8744.2022.4.38497 EDN: VYFDKP URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38497
19. Robertson, R. Globalization: Social Theory and Global Culture. London: Sage, 1992.
20. Bhabha, H. K. The Location of Culture. London: Routledge, 1994.
21. Бурдье П. Правила искусства: Генезис и структура литературного поля. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
22. Rancière, J. The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible. London: Continuum, 2004.
23. Benjamin, W. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. Harvard University Press, 2008.
24. Juin-Octobre 1985, Largest Work by Abstract Painter Zao Wou-ki, On View in Hong Kong // <https://en.thevalue.com/articles/zao-wou-ki-sothebys-1985-6-10-hong-kong-interview>. Дата обращения – 15 августа 2025.
25. Clarke, David. Chinese Art and Its Encounter with the World. Hong Kong: HKU Press, 2011.
26. Smith, Karen. Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China. Beijing: Timezone 8, 2008.
27. Gao Minglu. Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.
28. Gladston, Paul. Contemporary Chinese Art: A Critical History. London: Reaktion Books, 2014.
29. Robertson, Iain. Understanding Art Markets. London: Routledge, 2020.
30. Wu Hung. Contemporary Chinese Art: Primary Documents. New York: MoMA, 2010.
31. Andrews, Julia F. & Shen, Kuiyi. The Art of Modern China. Berkeley: University of California Press, 2012.
32. Harris, Clare. Globalization and Contemporary Chinese Art. London: Reaktion Books, 2016.
33. Paul, Christiane. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2015.

34. Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press, 2006.

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 «Статус современной китайской масляной живописи в условиях глобальных межкультурных коммуникаций», в которой проведено исследование процесса возникновения, развития и современного состояния жанра масляной живописи в Китае. В работе рассматривается динамический процесс развития современной китайской живописи в контексте межкультурной коммуникации с позиций баланса взаимных влияний, а также проводится сравнение художественных характеристик и определение эволюции стиля на разных исторических этапах.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что кросс-культурные коммуникации являются важной движущей силой инновационного развития китайской масляной живописи. Китайские художники активно впитывают западные методы и концепции и постоянно совершенствуют художественную выразительность своего творчества. На современном этапе китайская масляная живопись как пример локализации западного искусства в Китае представляет собой уникальное художественное явление, интегрирующее зарубежный художественный опыт и китайские живописные традиции.

Актуальность исследования обусловлено уникальностью и потенциалом развития современной китайской живописи маслом, ее техник и приемов. Практическая значимость заключается в возможности применения выработанных автором рекомендаций для стабильного развития китайского художественного направления масляной живописи в контексте глобальных кросс-культурных взаимодействий.

Соответственно, цель данного исследования заключается в изучении пути развития современной китайской масляной живописи в контексте межкультурного взаимодействия, тенденций её эволюции на волне глобализации и выявлении ее уникальной художественной ценности и культурной значимости. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: исследовать исторический контекст развития китайской живописи маслом; изучить влияние межкультурной коммуникации на китайскую масляную живопись; выявить проблемы китайской масляной живописи в контексте межкультурной коммуникации; предложить пути развития китайской масляной живописи в контексте международного обмена и сотрудничества.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий как общенаучные методы анализа и синтеза, дедукции и индукции, так и компаративный, историко-культурный анализ и проблемный анализ. Теоретической основой исследования выступают труды таких российских и китайских искусствоведов как Бакар С.А., Ли Чанцзю, Богаделина М.Е., Ван Кунь и др. Эмпирическую базу составили произведения китайской масляной живописи различных периодов.

На основе анализа научной обоснованности изучаемой проблематики автор несколько направлений исследований, посвященных китайскому искусству масляной живописи: теоретико-методологические разработки, изучение исторического развития, анализ рынка и аудитории, исследование культурной идентичности. Вместе с тем, он отмечает лишь поверхностное исследование роли межкультурной коммуникации в развитии данного направления искусства и недостаточное ее теоретическое обоснование. Детальная проработка данного вопроса и составляет научную новизну исследования.

Автором проведен детальный поэтапный историко-культурный анализ развития китайской масляной живописи. Как отмечает автор, изначально развитие данного направления искусства состояло в простом заимствовании и копировании западных и советских техник, начиная с миссионерской деятельности XVII века, затем обучение китайских художников живописи в европейских странах, межкультурное сотрудничество и обучение китайских художников реалистической живописи в Советском Союзе. Особое внимание автор уделяет описанию и характеристике современного состояния жанра масляной живописи в Китае, отмечая способность китайского искусства к органическому синтезу зарубежных элементов с собственными традициями.

Автором выявлены проблемы, с которыми сталкивается китайское искусство при взаимодействии с западной культурой, а именно: неправильное толкование аутентичных культурных символов, дисбаланс между ценой и ценностью, утрата элементов национального культурного наследия, языковые ограничения, недостаточность коммуникационных мероприятий.

Автор предлагает следующие пути решения данных проблем: укрепление культурной уверенности и следование национальным особенностям; укрепление международного обмена и сотрудничества; реформирование содержания и методов преподавания масляной живописи, увеличение числа межкультурных художественных курсов; формирование сферы художественной критики; увеличение объема теоретических исследований; расширение пространства развития с помощью цифровых технологий и новых медиа-платформ.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам.

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 взаимовлияния различных культур вследствие межкультурного взаимодействия и фактов проявления такого взаимовлияния в предметах художественной культуры представляет несомненный 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. Библиографический список исследования состоит из 12 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле, но нуждается в корректорской и редакторской правке, так как содержит стилистические и грамматические ошибки и опечатки. Автору следует скорректировать и оформление статьи, в частности, убрать нумерованный список из положений исследования.

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, судя по заголовку («Статус современной китайской масляной живописи в условиях глобальных межкультурных коммуникаций»), является некий статус современной китайской масляной живописи (в объекте) в условиях глобальных межкультурных коммуникаций.

Прежде всего обращает на себя внимание тезисно-реферативный характер представленного материала, что, согласно редакционным требованиям, является достаточным основанием для отклонения статьи («Редакция отвергает материалы, напоминающие реферат. Автору нужно не только продемонстрировать хорошее знание обсуждаемого вопроса, работ ученых, исследовавших его прежде, но и привнести своей публикацией определенную научную новизну» см. https://nbpublish.com/camag/info_106.htm). Но предполагая способность автора доработать собранный им материал до теоретического уровня научной статьи, рецензент обращает внимание на ряд методических недоработок.

Во-первых, автор избегает в вводной части статьи однозначной характеристики предмета (что автор понимает под статусом современной китайской масляной живописи?) и объекта (какие именно условия глобальных межкультурных коммуникаций влияют на статус современной китайской масляной живописи?) исследования.

В-вторых, научную статью характеризует наличие некоторой проблему, в решение которой автор вносит вклад своим исследованием. Единственные проблемный вопрос, который упомянут в тексте, касается необходимости углубления изучения заявленной темы за счет усиления её междисциплинарного поля («Несмотря на указанное разнообразие и широту предметной области исследований, во многих из них обнаруживается недостаточная теоретическая глубина. Междисциплинарная интеграция также исследована недостаточно. Несмотря на то, что кросс-культурные обмены имеют культурологические, социологические, психологические аспекты, – большая часть исследований ограничивается методологией искусствоведения и не затрагивает другие дисциплины; анализ межкультурной коммуникации в основном сводится к поверхностному описанию феномена и не выявляет глубинную логику его функционирования. Будущие исследования должны использовать теоретические инструменты культурологии и социологии для более глубокого анализа внутреннего механизма влияния межкультурной коммуникации на развитие современной китайской масляной живописи»). Вместе с тем, обозначив проблему предложенный методологический подход её преодоления (усиление междисциплинарности исследований), автор избегает усиление своей работы методами культурологии или социологии, т. е. обозначенная проблема не решается в представленном материале.

В-третьих, несмотря на четкую структурированность изложения материала, остались неясными цель и задачи исследования, поскольку представленные разделы не содержат решений конкретных научно-познавательных задач, ведущих к достижению теоретически ценного результата, обладающего научной новизной. Заявленная во введении теоретическая и практическая ценность исследования не подтверждается описанными в отдельных разделах статьи сведениями и не обобщается в итоговом выводе.

Методология исследования остается наиболее уязвимой частью запланированной публикации. Программа исследования осталась не проясненной: не ясна цель, не обозначены решаемые для её достижения задачи, не продуманы научные методы решения логичного комплекса задач. Автору следует начать доработку представленного материала именно с формулировки конкретной программы исследования, которая предполагала бы достижение теоретически ценного результата, обладающего научной новизной.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «пути формирования художественного стиля китайской масляной живописи, выявление трудностей соответствия европейским стандартам и определение методов сохранения уникального китайского стиля в этом виде искусства» обостряются «на волне глобализации» и усиления культурных обменов, поскольку «траектория развития китайской масляной живописи, как типичного примера локализации западного искусства в Китае, является в контексте кросс-культурного обмена не только проблемой истории китайского искусства, но и ключом к изучению общих законов искусства». В целом заявлен достаточно интересны ракурс выявления закономерностей развития искусства путем анализа особенностей его локализации. Но в представленном материале (далее по тексту) этот аспект проигнорирован.

Научная новизна представленного материала, как очевидно из приведенных выше замечаний, остается под сомнением.

Стиль текста автор в целом выдержал научный, следует привести в соответствие принятыми в российской научной литературе стандартами подзаголовки (если они выделяются отдельной строкой, то точка после них не ставится) и подписи под рисунками (подпись должна максимально точно атрибутировать изображение, включая технику (холст, масло и т.д.), размеры оригинального изображения и, если речь идет о признанных произведениях искусства, то нужно указать место его хранения или экспонирования).

Структура статьи достаточно прозрачна, но не соответствует логике изложения результатов научного исследования (каждый раздел должен не просто предоставлять сведения, а быть решением конкретной научно-познавательной задачи, а логика последовательности разделов должна очевидным образом вести к достижению цели исследования).

Библиография в некоторой мере раскрывает проблемное поле исследования, но оформлена без учета норм ГОСТа и требований редакции (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.htm).

Апелляция к оппонентам в тексте отсутствует: автор не участвует в каких-либо теоретических дискуссиях и, очевидно, не предполагает продуктивной теоретической критики своей работы со стороны коллег.

Представленный на рецензирование материал может представлять интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» только после существенной его доработки с учетом высказанных рецензентом замечаний.

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 «Статус китайской масляной живописи в условиях глобализации и межкультурной коммуникации: культурный перевод, идентичность и арт-рынок» представляет собой развернутое компетентное исследование китайской масляной живописи как примера культурной трансформации исходно западной художественной формы в ярко выраженный национальный феномен. Многостороннее рассмотрение китайской масляной живописи (историко-культурологический анализ, социально-философское содержание, адаптация к механизмам арт-коммерции и др.) делает рассматриваемый текст действительно междисциплинарным исследованием. Автор придерживается традиционной схемы построения научного текста, последовательно обозначая значимость исследования, его цели, методологию, указывая на степень

научной разработанности, теоретическую и практическую значимость исследования и др. Отметим, что заявленное автором заглавие («Статус китайской масляной живописи в условиях глобализации и межкультурной коммуникации: культурный перевод, идентичность и арт-рынок») не совсем корректно отражает содержание текста, на самом деле содержание работы гораздо шире, значительную часть текста автор посвящает историко-культурологическому экскурсу к истокам китайской масляной живописи, уделяя особое внимание второй половине 20-го века, затрагивая вопросы взаимодействия искусства и идеологии, стилистической динамики и др. Собственно констатация статуса китайской масляной живописи в условиях глобализации и т.д. (то есть в современных условиях) разворачивается в третьем и четвертом разделах работы и еще раз фиксируется в заключении. Таким образом демонстрация содержательной и стилистической динамики китайской масляной живописи на протяжении XX века произведена автором последовательно, достаточно детально, а полученные выводы обоснованы и подтверждены конкретными примерами. Работа таким образом успешно демонстрирует этапы и специфику трансформации изначально западного жанра в составную часть китайской художественной культуры, в еще один способ презентации китайской национальной идентичности. Соответственно работа имеет ценность в контексте актуальных современных дискурсов о балансе между глобализацией и сохранением национальной самобытности, культурном колониализме, взаимоотношении идеологии и культуры, формах межкультурной коммуникации и др. Российского читателя может заинтересовать указание на роль советской живописи и стилистики соалистического реализма в формировании современной китайской масляной живописи. В целом работа выполнена на высоком научно-методическом уровне, автором выстроена довольно объемная и целостная панорама развития китайского искусства, обозначены современные достижения и проблемы. Библиографический список включает более 30 китайских, российских и англоязычных текстов. Автор демонстрирует владение как теоретическим аппаратом исследования, так и фактическим материалом, текст выстроен логично, представленные выводы обоснованы, результаты исследования имеют как теоретический, так и практический (перспективы арт-рынка и др.) характер. Рецензируемый текст представляет значительный интерес и рекомендуется к публикации.