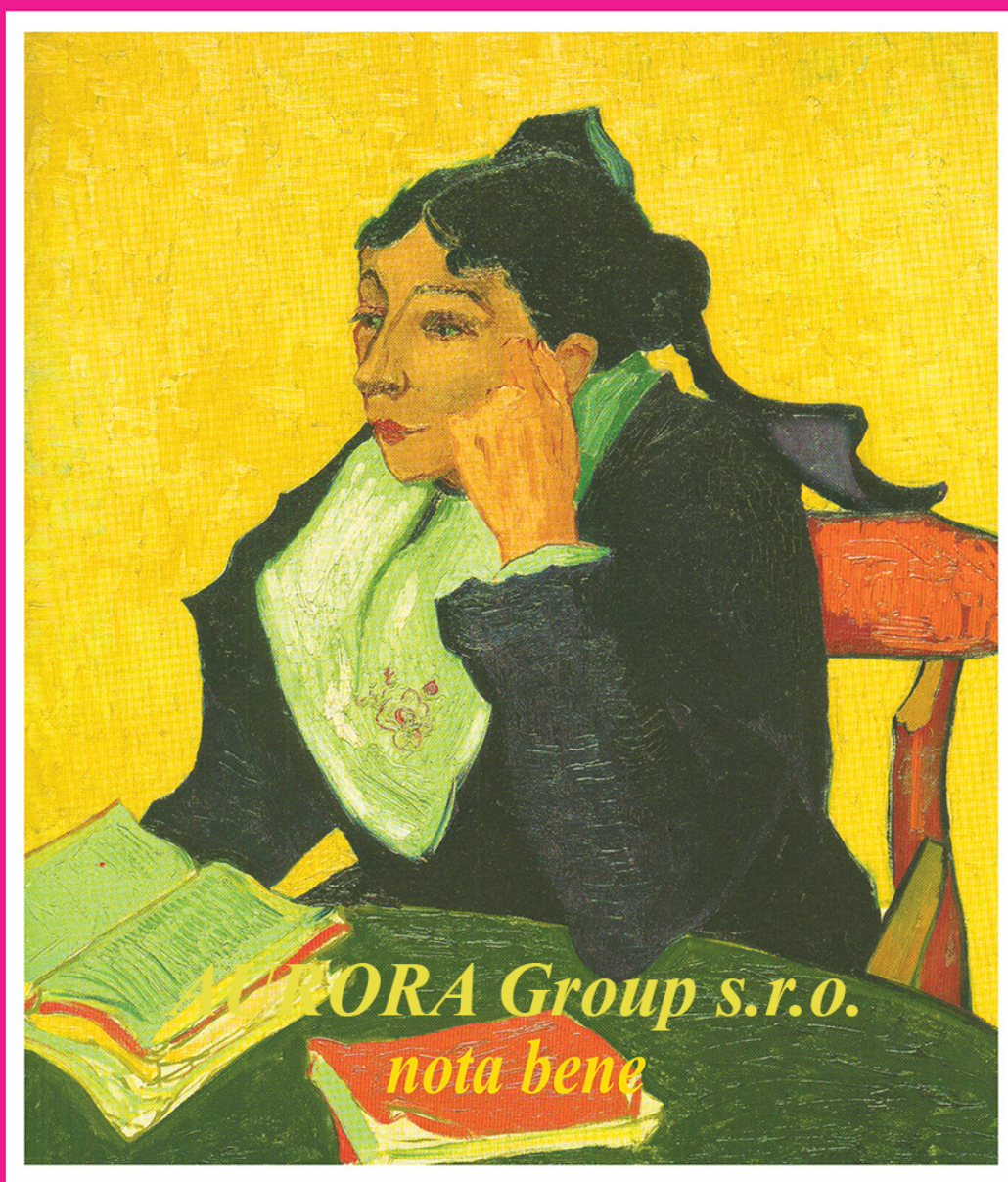


ISSN 2222-1956

КУЛЬТУРА *и искусство*



www.aurora-group.eu
www.nbpublish.com

Выходные данные

Номер подписан в печать: 05-09-2025

Учредитель: Даниленко Василий Иванович, w.danilenko@nbpublish.com

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Розин Вадим Маркович, доктор философских наук, rozinvm@gmail.com

ISSN: 2454-0625

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел. +7 (966) 020-34-36

Почтовый адрес редакции: 115114, г. Москва, Павелецкая набережная, дом 6А, офис 211.

Библиотека журнала по адресу: http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php

Publisher's imprint

Number of signed prints: 05-09-2025

Founder: Danilenko Vasiliy Ivanovich, w.danilenko@nbpublish.com

Publisher: NB-Media ltd

Main editor: Rozin Vadim Markovich, doktor filosofskikh nauk, rozinvm@gmail.com

ISSN: 2454-0625

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Address of the editorial board : 115114, Moscow, Paveletskaya nab., 6A, office 211 .

Library Journal at : http://en.nbpublish.com/library_tariffs.php

Редакционный совет

Тищенко Наталья Викторовна – доктор культурологии, ФГБОУ ВО «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А.», профессор кафедры истории Отечества и культуры, 410004 г. Саратов, ул. Политехническая, 17, mihailovan@inbox.ru

Ирхен Ирина Игоревна – доктор культурологии, доцент, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, заведующая аспирантурой, 191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2 irkhen67@gmail.com

Сафонов Андрей Леонидович – доктор философских наук, доцент, директор института открытого образования Московского государственного областного технологического университета (МГОТУ), полное название: «Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Московской области «Технологический университет»». 141070 Московская область, г. Королев, ул. Гагарина, д. 42 zumsiu@yandex.ru

Фаритов Вячеслав Тависович – доктор философских наук, доцент, Ульяновский государственный технический университет, 432027, Россия, г. Ульяновск, ул. Северный Венец, 32 vfar@mail.ru

Ковалева Светлана Викторовна – доктор философских наук, доцент, Костромской государственный университет, профессор кафедры философии, культурологии и социальных коммуникаций, 156005, г. Кострома, ул. Дзержинского, 17, cultural@kstu.edu.ru

Артеменко Андрей Павлович – доктор философских наук, профессор, Харьковская государственная академия культуры, профессор кафедры менеджмента культуры и социальных технологий, 61057, г. Харьков, ул. Бурсатский спуск, 4, prof.artemenko@mail.ru

Гончаров Виталий Викторович – доктор философских наук, исполнительный директор Юридической консалтинговой корпорации «Ассоциация независимых правозащитников», 350002, г. Краснодар, ул. Промышленная, 50, niipgergo2009@mail.ru

Красиков Владимир Иванович – доктор философских наук, главный научный сотрудник центра научных исследований Всероссийского государственного университета юстиции Министерства юстиции РФ (РПА Минюста России), 117638, г. Москва, ул. Азовская, 2, корп. 1, KrasVladIv@gmail.com

Котлярова Виктория Валентиновна – доктор философских наук, профессор, Институт сферы обслуживания и предпринимательства (филиал) Донского государственного технического университета в г. Шахты Ростовской области, профессор, 346500, Ростовская обл., г. Шахты, ул. Шевченко, 147, biktoria66@mail.ru

Беляев Игорь Александрович – доктор философских наук, доцент, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Оренбургский государственный университет», профессор кафедры философии и культурологии, 460018. Оренбургская область, г. Оренбург, просп. Победы, д. 13, igorbelvaev@list.ru

Хренов Николай Андреевич – доктор философских наук, профессор, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ., Москва; главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных

искусств, nihrenov@mail.ru

Федоровская Наталья Александровна – доктор искусствоведения, доцент, директор департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета, 690091, Владивосток, о. Русский, п. Аякс, кампус Дальневосточного федерального университета, корп. G, ауд. 357, fedorovskaya.na@dvfu.ru

Каминская Елена Альбертовна – доктор культурологии, АНО ВО «Институт современного искусства», проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, 121309, Центральный федеральный округ, г. Москва, ул. Новозаводская, д. 27А, kaminskayae@mail.ru

Рощевская Лариса Павловна – доктор исторических наук, профессор, отдел гуманитарных междисциплинарных исследований Коми научного центра Уральского Отделения РАН, главный научный сотрудник, 167982, Сыктывкар, Коммунистическая, 24, lp38rosh@gmail.com

Овруцкий Александр Владимирович – доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой речевой коммуникации и издательского дела Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета, 344006, г. Ростов-на-Дону, Пушкинская, 150, оф. 14, alexow@mail.ru

Прилуцкий Александр Михайлович – доктор философских наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, д.48, alpril@mail.ru

Тимощук Алексей Станиславович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Владимирского юридического института ФСИН России, 600020, Владимир, ул. Большая Нижегородская, 67-е, human@vui.vladinfo.ru

Коротких Вячеслав Иванович – доктор философских наук, доцент, Елецкий государственный университет м. И.А. Бунина, профессор кафедры философии, социальных наук и журналистики, 399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, shortv@yandex.ru

Жиртуева Наталья Сергеевна – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры «Политология и международные отношения», Институт общественных наук и международных отношений, Севастопольский государственный университет, г. Севастополь, ул. Университетская, 33, zhr_nata@bk.ru

Азарова Валентина Владимировна – доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет искусств, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, 199034, г. Санкт-Петербург, 9-я линия Васильевского острова, 2/11, azarova_v.v@inbox.ru

Гоноцкая Надежда Васильевна – кандидат философских наук, старший преподаватель Московский Государственный Университет имени М.В. Ломоносова Кафедра: философии гуманитарных факультетов, 119192, Россия, г. Москва, Ломоносовский пр., 27, корп. 4

Айермахер Карл — профессор, основатель Института русской культуры им. Ю. М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум, Германия) и Международного учебно-научного центра «Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, художник. Universitätsstraße, 150. 44801, Bochum, Deutschland.

Вашик Клаус — доктор философии, профессор, директор Международного учебно-научного центра «Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, управляющий делами Института русской культуры имени Ю. М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум, Германия). Universitätsstraße 150. 44801 Bochum, Deutschland

Герра Ренэ — доктор филологических наук, профессор Университета Ниццы, почетный академик Российской академии художеств, создатель и руководитель Ассоциации по сохранению русского культурного наследия во Франции (г. Ницца, Франция). 24, Avenue des Diabls Bleus, 06101 Nice, France.

Жос Франсуа — доктор искусствоведения, профессор Университета Париж-III (Новая Сорбонна), руководитель Научного центра по изучению аудиовизуальной культуры, писатель, режиссер (Париж, Франция) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

Кьоцци Паоло — профессор факультета этнологии и антропологии Флорентийского университета (г. Флоренция, Италия). Università degli Studi di Firenze - P.zza S.Marco, 4 - 50121 Firenze - Centralino, Italy.

Тарковска Эльжбета — доктор искусств, профессор социологии, заведующая Группой исследования бедности Института философии и социологии Польской академии наук, и. о. директора Института философии и социологии Академии специальной педагогики им. М. Гжегожевской, главный редактор журнала «Культура и общество» (г. Варшава, Польша). Instytut Filozofii i Socjologii PAN, ul. Nowy Swiat 72, 00-330 Warszawa, Poland.

Алпатов Владимир Михайлович — академик Российской академии наук, заведующий отделом языков Восточной и Юго-Восточной Азии, руководитель Научно-исследовательского центра по национально-языковым отношениям Института языкознания РАН. 125009, Россия, г. Москва, Б. Кисловский пер. 1/12.

Арутюнов Сергей Александрович — член-корреспондент Российской академии наук, иностранный член Национальной академии наук Армении, заведующий отделом Кавказа Института этнологии и антропологии РАН 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

Вздорнов Герольд Иванович — доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института реставрации. 107114, Россия, г. Москва, ул. Гастелло, 44.

Головнев Андрей Владимирович — член-корреспондент Российской академии наук, директор Этнографического бюро, главный научный сотрудник Института истории и археологии Уральского Отделения РАН, президент Российского фестиваля антропологических фильмов. 620026, Россия, г. Екатеринбург, ул. Р. Люксембург, 56. Институт истории и археологии УрО РАН.

Ершова Галина Гавриловна — доктор исторических наук, профессор, директор Научно-исследовательского мезоамериканского центра имени Ю. В. Кнорозова Российского государственного гуманитарного университета, директор по науке и культуре Российско-мексиканского культурного центра (г. Мерида, Мексика). 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, ул.Чаянова, 15.

Жабский Михаил Иванович — доктор социологических наук, профессор, заведующий отделом социологии экранного искусства Всероссийского государственного университета

кинематографии имени С.А. Герасимова. 125009, Россия, г. Москва, Дегтярный переулок, 8, строение 3.

Жидков Владимир Сергеевич — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник Государственного института искусствознания. 125009, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5.

Куделин Александр Борисович — академик Российской академии наук, заместитель академика-секретаря Отделения историко-филологических наук РАН, научный руководитель Института мировой литературы имени М. Горького РАН, член Европейской ассоциации арабистов и исламоведов. 121069, Россия, г. Москва, Поварская, 25а.

Леняшин Владимир Алексеевич — академик и член Президиума Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом живописи второй половины XIX – начала XXI вв. Государственного Русского музея, заслуженный деятель искусств РСФСР. 191011, Россия, г. Санкт-Петербург, Инженерная улица, 4/2.

Лободанов Александр Павлович — доктор филологических наук, профессор, декан Факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. 125009, Россия, г. Москва, ул. Б. Никитская, 3 строение 1.

Мартынова Марина Юрьевна — доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Института этнологии и антропологии РАН по науке, руководитель Центра европейских и американских исследований Института этнологии и антропологии РАН, заслуженный деятель науки Российской Федерации. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

Репина Лорина Петровна — доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Института всеобщей истории Российской академии наук, руководитель Центра интеллектуальной истории Института всеобщей истории РАН. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

Топорков Андрей Львович — член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы имени М. Горького РАН. 121069, Россия, г. Москва, Поварская, 25а.

Трубочкин Дмитрий Владимирович — доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры практического театроведения, менеджмента и театральных технологий Высшей школы сценических искусств, 129594, Москва г, Шереметьевская ул, дом 6, корпус 2

Швидковский Дмитрий Олегович — академик и вице-президент Российской академии художеств, академик Российской академии архитектуры и строительных наук и Академии реставрации, доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, председатель Общества историков архитектуры, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный член Лондонского общества древностей Английской исторической академии. 107031. Россия, г. Москва, Рождественка, 11.

Штейнер Евгений Семенович — доктор искусствоведения, профессор факультета мировой экономики и мировой политики Национального исследовательского университета "Высшая школа экономики", профессор-исследователь Школы востоковедения и африканистики Лондонского университета (г. Лондон, Великобритания). Мясницкая ул., 20, Москва, 101000

Якимович Александр Клавдианович — доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, доктор искусствоведения, заместитель председателя Ассоциации искусствоведов, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ. 119034, Россия, г. Москва, Пречистенка, 21.

Розин Вадим Маркович — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник, Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт философии Российской академии наук. Гончарная ул., 12 стр.1, Москва, Россия, 109240

Астафьева Ольга Николаевна — доктор философских наук, Директор научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации». Профессор кафедры ЮНЕСКО. Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. 119606, Москва, проспект Вернадского, 84

Буданова Вера Павловна — доктор исторических наук, Главный научный сотрудник Центра сравнительной истории и теории цивилизаций Института всеобщей истории РАН. Профессор кафедры всеобщей истории Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а. Институт всеобщей истории РАН.

Кондаков Игорь Вадимович — доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета. 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, ул.Чаянова, 15.

Шемякин Яков Георгиевич — доктор исторических наук, заведующий отделом энциклопедических изданий Института Латинской Америки Российской академии наук. 115035, Россия, г. Москва, ул. Большая Ордынка, 21.

Федоровская Наталья Александровна – доктор искусствоведения, доцент, директор департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета, 690091, Владивосток, о. Русский, пос. Аякс, кампус Дальневосточного федерального университета, корп. G, ауд. 357, fedorovskaya.na@dvfu.ru

Швыдкой Михаил Ефимович - доктор искусствоведения, профессор, научный руководитель Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере (факультета) Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова; 119991, Российская Федерация, г. Москва, Ломоносовский проспект, МГУ имени М.В.Ломоносова, 27, корпус 4 (Шуваловский корпус). E-mail: shvydkoy.me@gmail.com

Бережная Наталья Викторовна - доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и методологии науки Южно-Российского института управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации. E-mail : rassgd@yandex.ru

Прохоров Михаил Михайлович - доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории, философии, педагогики и психологии, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. 603950, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Ильинская, дом 65. mmpro@mail.ru

Аринин Евгений Игоревич - доктор философских наук, Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовы, заведующий кафедрой, 600005, Россия, Владимирская область область, г. Владимир, ул. Студенческая, 12, кв. 16, eiarinin@mail.ru

Баксанский Олег Евгеньевич - доктор философских наук, Физический институт имени П. Н. Лебедева РАН, внс, профессор, 107014, Россия, г. Москва, ул. 2 Сокольническая, 1, кв. 28, obucks@mail.ru

Беляев Игорь Александрович - доктор философских наук, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Оренбургский государственный университет», Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Orenburg State University», 460018, Россия, Оренбургская область, г. Оренбург, ул. Терешковой, 10/6, кв. 116, igorbelyaev@list.ru

Грибер Юлия Александровна - доктор культурологии, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Смоленский государственный университет», профессор, директор Лаборатории цвета, 214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. 2-я Линия Красноармейской Слободы, 9, кв. 10, Y.Griber@gmail.com

Грязнова Елена Владимировна - доктор философских наук, ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина», профессор, 603009, Россия, г. Н.Новгород, ул. Вологодина, 1 Б, оф. 49, egik37@yandex.ru

Забнева Эльвира Ивановна - доктор философских наук, Филиал КузГТУ в г.Новокузнецке, директор, 654000, Россия, Кемеровская область, г. Новокузнецк, ул. ул. Орджоникидзе, 7, zabnevailvira@mail.ru

Каминская Елена Альбертовна - доктор культурологии, Автономная некоммерческая организация высшего образования "Институт современного искусства", проректор, 121309, Россия, Москва область, г. Москва, ул. Новозаводская, 27а, kaminskayae@mail.ru

Касаткина Светлана Сергеевна - доктор философских наук, Череповецкий государственный университет, профессор , 162600, Россия, Вологодская область, г. Череповец, ул. Шекснинский проспект, 25, кв. 411, SvetlanaCH5@rambler.ru

Кусаинов Дауренбек Умербекович - доктор философских наук, Казахский национальный педагогический университет имени Абая, профессор, 050020, Казахстан, республика Алматы, г. город, ул. ул.Тайманова, 222, кв. 16, daur958@mail.ru

Лисенкова Анастасия Алексеевна - доктор культурологии, ФГБОУ ВО "Пермский государственный институт культуры", проректор по науке и цифровой трансформации, 614000, Россия, Пермский край край, г. Пермь, ул. 25-Октября, 4, кв. 43, Oskar46@mail.ru

Митасова Светлана Алексеевна - доктор культурологии, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, заведующая кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусства, профессор, 660030, Россия, Красноярский края край, г. Красноярск, бул. Ботанический бульвар, 15, кв. 228, mitasvet@mail.ru

Овруцкий Александр Владимирович - доктор философских наук, Южный федеральный университет, Зав. кафедрой рекламы и связей с общественностью, 344019, Россия, Ростовская область область, г. Ростов-на-Дону, ул. 15 линия, 84, кв. 18, alexow1@ya.ru

Пермиловская Анна Борисовна - доктор культурологии, ФГБУН Федеральный исследовательский центр комплексного изучения Арктики имени академика Н.П. Лаверова УРО РАН, ,заведующая, главный научный сотрудник научного центра традиционной культуры и музейных практик, 163009, Россия, Архангельская обл. область, г. г Архангельск, Архангельская обл., наб. Сев.Двины, 23, оф. 314, annaperm@fciaarctic.ru

Попов Евгений Александрович - доктор философских наук, Алтайский государственный университет, профессор кафедры социологии и конфликтологии, 656049, Россия, Алтайский край край, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66, оф. 520, popov.eug@yandex.ru

Портнова Татьяна Васильевна - доктор искусствоведения, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, профессор, 127282, Россия, Москва, г. Москва, ул. 117997, 33 Sadovnicheskaya Str., Moscow, Russian Federation, 52 к 4, кв. 457, Infotatiana-p@mail.ru

Смирнов Алексей Викторович - доктор философских наук, Санкт-Петербургский государственный университет, доцент, 192242, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Белградская, 6 корп.4, darapti@mail.ru

Чамина Надежда Юрьевна - Doctor of Philosophy (Ph. D), Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Доцент, 119571, Россия, г. Москва, Вернадского, 125, кв. 66, nchamina@gmail.com

Чебунин Александр Васильевич - доктор философских наук, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Восточно-Сибирский государственный институт культуры, профессор, 670031, Россия, республика Бурятия, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, 5, кв. 536, chebunin1@mail.ru

Шукуров Дмитрий Леонидович - доктор филологических наук, Ивановский государственный химико-технологический университет, заведующий кафедрой истории и культурологии, 153511, Россия, Ивановская область область, г. Кохма, ул. Ивановская, 92, кв. 35, shoudmitry@yandex.ru

Шульгина Ольга - доктор исторических наук, Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования города Москвы "Московский городской педагогический университет" (ГАОУ ВО МГПУ), Заведующий кафедрой географии и туризма, 119192, Россия, Москва, г. Москва, Мичуринский проспект, 56, кв. 879, Olga_Shulgina@mail.ru

Editorial collegium

Tishchenko Natalia Viktorovna – Doctor of Cultural Studies, Saratov State Technical University named after Gagarin Yu.A., Professor of the Department of History of Patronymic and Culture, Saratov, 410004, Politechnicheskaya str., 17, mihailovan@inbox.ru

Irhen Irina Igorevna – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Vaganova Academy of Russian Ballet, Professor of the Department of Philosophy, History and Theory of Art, Head of Graduate School, St. Petersburg, 191023, Architect Rossi str., 2 irkhen67@gmail.com

Safonov Andrey Leonidovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Director of the Institute of Open Education of the Moscow State Regional Technological University (MGOTU), full name: "State budgetary educational institution of higher education of the Moscow region "Technological University"". 141070 Moscow region, Korolev, Gagarina str., 42 zumsiu@yandex.ru

Vyacheslav Tavisovich Faritov – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Ulyanovsk State Technical University, 32 Severny Venets str., Ulyanovsk, 432027, Russia vfar@mail.ru

Kovaleva Svetlana Viktorovna – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kostroma State University, Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Social Communications, 17 Dzerzhinskiy str., Kostroma, 156005, cultural@kstu.edu.ru

Artemenko Andrey Pavlovich – Doctor of Philosophy, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Management of Culture and Social Technologies, 61057, Kharkiv, ul. Bursatsky descent, 4, prof.artemenko@mail.ru

Goncharov Vitaly Viktorovich – Doctor of Philosophy, Executive Director of the Legal Consulting Corporation "Association of Independent Human Rights Defenders", 350002, Krasnodar, Promyshlennaya str., 50, niipgergo2009@mail.ru

Krasikov Vladimir Ivanovich – Doctor of Philosophy, Chief Researcher of the Center for Scientific Research of the All-Russian State University of Justice of the Ministry of Justice of the Russian Federation (RPA of the Ministry of Justice of Russia), 117638, Moscow, Azovskaya str., 2, building 1, KrasVladIv@gmail.com

Kotlyarova Victoria Valentinovna – Doctor of Philosophy, Professor, Institute of Service and Entrepreneurship (branch) Don State Technical University in Shakhty, Rostov region, Professor, 346500, Rostov region, Shakhty, ul. Shevchenko, 147, biktoria66@mail.ru

Belyaev Igor Aleksandrovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Orenburg State University", Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies, 460018. Orenburg region, Orenburg, ave. Victory, d. 13, igorbelvaev@list.ru

Khrenov Nikolay Andreevich – Doctor of Philosophy, Professor, State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Moscow; Chief Researcher of the Sector of Artistic Problems of Mass Media of the Department of Entertainment and Media Arts, nihrenov@mail.ru

Natalia Fedorovskaya – Doctor of Art History, Associate Professor, Director of the Department of Art and Design of the Far Eastern Federal University, 690091, Vladivostok, Russian Island, Ajax village, campus of the Far Eastern Federal University, bldg. G, room 357, fedorovskaya.na@dvfu.ru

Kaminskaya Elena Albertovna – Doctor of Cultural Studies, ANO VO "Institute of Contemporary Art", Vice-rector for Educational and Methodological work, Professor of the Department of Directing theatrical performances and holidays, 121309, Central Federal District, Moscow, Novozavodskaya str., 27A, kaminskayae@mail.ru

Larisa P. Roshchevskaya – Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of Humanities Interdisciplinary Studies of the Komi Scientific Center of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher, 167982, Syktyvkar, Communist, 24, lp38rosh@gmail.com

Ovrutsky Alexander Vladimirovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Speech Communication and Publishing of the Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication of the Southern Federal University, Pushkinskaya 150, office 14, Rostov-on-Don, 344006, alexow@mail.ru

Prilutsky Alexander Mikhailovich – Doctor of Philosophy, Professor, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, St. Petersburg, Moika River Embankment, 48, alpril@mail.ru

Timoshchuk Alexey Stanislavovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines of the Vladimir Law Institute of the Federal Penitentiary Service of Russia, 600020, Vladimir, Bolshaya Nizhegorodskaya str., 67th, human@vui.vladinfo.ru

Vyacheslav Ivanovich Korotkov – Doctor of Philosophy, Associate Professor, M. I.A. Bunin Yelets State University, Professor of the Department of Philosophy, Social Sciences and Journalism, 28 Kommunarov Str., 399770, Lipetsk Region, Yelets, shortv@yandex.ru

Zhirtueva Natalia Sergeevna – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Political Science and International Relations, Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University, Sevastopol, Universitetskaya str., 33, zhr_nata@bk.ru

Azarova Valentina Vladimirovna – Doctor of Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Arts, Professor of Organ, Harpsichord and Carillon Department, 199034, St. Petersburg, 9th line of Vasilievsky Island, 2/11, azarova_v.v@inbox.ru

Gonotskaya Nadezhda Vasilyevna – Candidate of Philosophical Sciences, Senior Lecturer, Lomonosov Moscow State University Department: Philosophy of Humanities Faculties, 119192, Russia, Moscow, Lomonosovsky Ave., 27, building 4

Karl Ayermacher is a professor, founder of the Lotman Institute of Russian Culture of the Ruhr University (Bochum, Germany) and the International Educational and Scientific Center "Higher School of European Cultures" of the Russian State University for the Humanities, an artist. Universit?tsstra?e, 150. 44801, Bochum, Deutschland.

Vasik Klaus is a Doctor of Philosophy, Professor, Director of the International Educational and Scientific Center "Higher School of European Cultures" of the Russian State University for the Humanities, Managing Director of the Yu. M. Lotman Institute of Russian Culture of the Ruhr University (Bochum, Germany). Universit?tsstra?e 150. 44801 Bochum, Deutschland

Guerra Rene is a Doctor of Philology, Professor at the University of Nice, Honorary Academician of the Russian Academy of Arts, founder and head of the Association for the Preservation of Russian Cultural Heritage in France (Nice, France). 24, Avenue des Diables Bleus, 06101 Nice, France.

Jos Francois — Doctor of Art History, Professor at the University of Paris-III (New Sorbonne), Head of the Scientific Center for the Study of Audiovisual Culture, writer, director (Paris, France) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

Chiozzi Paolo is a professor at the Faculty of Ethnology and Anthropology at the University of Florence (Florence, Italy). Universit? degli Studi di Firenze - P.zza S.Marco, 4 - 50121 Firenze – Centralino, Italy.

Tarkovska Elzbieta — Doctor of Arts, Professor of Sociology, Head of the Poverty Research Group of the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences, Acting Director of the Institute of Philosophy and Sociology of the Academy of Special Pedagogy named after M. Grzegorzewska, Editor-in-chief of the journal "Culture and Society" (Warsaw, Poland). Instytut Filozofii i Socjologii PAN, ul. Nowy Swiat 72, 00-330 Warszawa, Poland.

Alpatov Vladimir Mikhailovich — Academician of the Russian Academy of Sciences, Head of the Department of Languages of East and Southeast Asia, Head of the Research Center for National-Linguistic Relations Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences. 125009, Russia, Moscow, B. Kislovsky lane 1/12.

Arutyunov Sergey Alexandrovich — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, foreign member of the National Academy of Sciences of Armenia, Head of the Caucasus Department of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia.

Gerold Ivanovich Vzdornov — Doctor of Art History, corresponding member of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher of the State Research Institute of Restoration. 44 Gastello str., Moscow, 107114, Russia.

Golovnev Andrey Vladimirovich — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Director of the Ethnographic Bureau, Chief Researcher of the Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, President of the Russian Festival of Anthropological Films. 56, R. Luxemburg Str., Yekaterinburg, 620026, Russia. Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences.

Yershova Galina Gavrilovna — Doctor of Historical Sciences, Professor, Director of the Yu. V. Knorozov Mesoamerican Research Center of the Russian State University for the Humanities, Director of Science and Culture of the Russian-Mexican Cultural Center (Merida, Mexico). 125993, Russia, GSP-3, Moscow, ul.Chayanova, 15.

Mikhail Ivanovich Zhabsky — Doctor of Sociology, Professor, Head of the Department of Sociology of Screen Art of the All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov. 125009, Russia, Moscow, Degtyarny lane, 8, building 3.

Vladimir Sergeevich Zhidkov — Doctor of Art History, Professor, researcher at the State Institute of Art Studies. 125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5.

Kudelin Alexander Borisovich — Academician of the Russian Academy of Sciences, Deputy Academician-Secretary of the Department of Historical and Philological Sciences of the Russian Academy of Sciences, Scientific Director of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, member of the European Association of Arabists and Islamic Scholars. 25a Povarskaya Street, Moscow, 121069, Russia.

Lenyashin Vladimir Alekseevich — academician and member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor, Head of the painting Department of the

second half of the XIX – early XXI centuries. State Russian Museum, Honored Artist of the RSFSR. 191011, Russia, St. Petersburg, Engineering Street, 4/2.

Lobodanov Alexander Pavlovich — Doctor of Philology, Professor, Dean of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University. 125009, Russia, Moscow, B. Nikitskaya str., 3 building 1.

Martynova Marina Yurievna — Doctor of Historical Sciences, Professor, Deputy Director of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences for Science, Head of the Center for European and American Studies of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, Honored Scientist of the Russian Federation. 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia.

Repina Lorina Petrovna — Doctor of Historical Sciences, Professor, Deputy Director of the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences, Head of the Center for Intellectual History of the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences. 119991, Russia, Moscow, Leninsky Prospekt, 32a.

Toporkov Andrey Lvovich — Corresponding member of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher of the Folklore Department of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. 121069, Russia, Moscow, Povarskaya, 25a.

Trubochkin Dmitry Vladimirovich — Doctor of Art History, Vice-Rector for Research, Professor of the Department of Practical Theater Studies, Management and Theater Technologies of the Higher School of Performing Arts, 129594, Moscow, Sheremetyevo str., 6, building 2

Dmitry O. Shvidkovsky is an academician and Vice—President of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Architecture and Building Sciences and the Academy of Restoration, Doctor of Art History, Professor, Rector of the Moscow Architectural Institute, Chairman of the Society of Architectural Historians, Honored Artist of the Russian Federation, honorary member of the London Society of Antiquities of the English Historical Academy. 107031. Russia, Moscow, Rozhdestvenka, 11.

Evgeny S. Steiner — Doctor of Art History, Professor at the Faculty of World Economy and World Politics of the National Research University Higher School of Economics, Research Professor at the School of Oriental and African Studies of the University of London (London, UK). Myasnitskaya str., 20, Moscow, 101000

Yakimovich Alexander Klavdianovich — Doctor of Art History, Academician of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Deputy Chairman of the Association of Art Historians, Chief Researcher of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts, RAKH. 119034, Russia, Moscow, Prechistenka, 21.

Vadim Markovich Rozin — Doctor of Philosophy, Leading Researcher, Federal State Budgetary Institution of Science Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Goncharnaya str., 12 p.1, Moscow, Russia, 109240

Astafyeva Olga Nikolaevna — Doctor of Philosophy, Director of the Scientific and Educational Center "Civil Society and Social Communications". Professor of the UNESCO Chair. Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation. 84 Vernadsky Avenue, Moscow, 119606

Budanova Vera Pavlovna — Doctor of Historical Sciences, Chief Researcher Center for Comparative History and Theory of Civilizations of the Institute of General History of the

Russian Academy of Sciences. Professor of the Department of General History of the Historical and Archival Institute of the Russian State University for the Humanities. 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia. Institute of General History of the Russian Academy of Sciences.

Kondakov Igor Vadimovich — Doctor of Philosophy, Professor of the Department of History and Theory of Culture of the Faculty of Art History of the Russian State University for the Humanities. 125993, Russia, GSP-3, Moscow, ul.Chayanova, 15.

Shemyakin Yakov Georgievich — Doctor of Historical Sciences, Head of the Department of Encyclopedic Publications of the Institute of Latin America of the Russian Academy of Sciences. 21 Bolshaya Ordynka str., Moscow, 115035, Russia.

Natalia Fedorovskaya – Doctor of Art History, Associate Professor, Director of the Department of Art and Design of the Far Eastern Federal University, 690091, Vladivostok, Russian Island, village Ajax, campus of the Far Eastern Federal University, bldg. G, room 357, fedorovskaya.na@dvfu.ru

Shvydkoi Mikhail Efimovich - Doctor of Art History, Professor, Scientific Director of the Higher School of Cultural Policy and Management in the Humanities (Faculty) Lomonosov Moscow State University; 119991, Russian Federation, Moscow, Lomonosovsky Prospekt, Lomonosov Moscow State University, 27, Building 4 (Shuvalov Building). E-mail: shvydkoy.me@gmail.com

Berezhnaya Natalia Viktorovna - Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy and Metology of Science of the South Russian Institute of Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation. E-mail : rassgd@yandex.ru

Mikhail Mikhailovich Prokhorov - Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of History, Philosophy, Pedagogy and Psychology, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering. 65 Ilyinskaya str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia. mmpro@mail.ru

Arinin Evgeny Igorevich - Doctor of Philosophy, Vladimir State University named after Alexander Grigoryevich and Nikolai Grigoryevich Stoletova, Head of the Department, 600005, Russia, Vladimir region, Vladimir, Studentskaya str., 12, sq. 16, eiarinin@mail.ru

Baksansky Oleg Evgenievich - Doctor of Philosophy, Lebedev Physical Institute of the Russian Academy of Sciences, VNS, Professor, 107014, Russia, Moscow, 2 Sokolnicheskaya str., 1, sq. 28, obucks@mail.ru

Belyaev Igor Aleksandrovich - Doctor of Philosophy, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Orenburg State University", Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Orenburg State University", 460018, Russia, Orenburg region, Orenburg, Tereshkova str., 10/6, sq. 116, igorbelyaev@list.ru

Griber Yulia Aleksandrovna - Doctor of Cultural Studies, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Smolensk State University", Professor, Director of the Color Laboratory, 214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, 2nd Line of the Krasnoarmeyskaya Sloboda, 9, sq. 10, Y.Griber@gmail.com

Gryaznova Elena Vladimirovna - Doctor of Philosophy, Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after Kozma Minin, Professor, 603009, Russia, Nizhny Novgorod, Vologda

str., 1 B, office 49, egik37@yandex.ru

Zabneva Elvira Ivanovna - Doctor of Philosophy, KuzSTU Branch in Novokuznetsk, Director, 654000, Russia, Kemerovo region, Novokuznetsk, Ordzhonikidze str., 7, zabnevailvira@mail.ru

Kaminskaya Elena Albertovna - Doctor of Cultural Studies, Autonomous non-profit Organization of Higher Education "Institute of Contemporary Art", Vice-rector, 121309, Russia, Moscow region, Moscow, Novozavodskaya str., 27a, kaminskayae@mail.ru

Kasatkina Svetlana Sergeevna - Doctor of Philosophy, Cherepovets State University, Professor, 162600, Russia, Vologda region, Cherepovets, Sheksninsky Prospekt str., 25, sq. 411, SvetlanaCH5@rambler.ru

Kusainov Daurenbek Umerbekovich - Doctor of Philosophy, Kazakh National Pedagogical University named after Abai, Professor, 050020, Kazakhstan, Republic of Almaty, city, ul.Taimanov str., 222, sq. 16, daur958@mail.ru

Lisenkova Anastasia Alekseevna - Doctor of Cultural Studies, Perm State Institute of Culture, Vice-Rector for Science and Digital Transformation, 614000, Russia, Perm Krai, Perm, ul. 25-October, 4, sq. 43, Oskar46@mail.ru

Mitasova Svetlana Alekseevna - Doctor of Cultural Studies, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and History of Art, Professor, 660030, Russia, Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, blvd. Botanic Boulevard, 15, sq. 228, mitasvet@mail.ru

Ovrutsky Alexander Vladimirovich - Doctor of Philosophy, Southern Federal University, Head of the Department of Advertising and Public Relations, 344019, Russia, Rostov region region, Rostov-on-Don, ul. 15 liniya, 84, sq. 18, alexow1@ya.ru

Permilovskaya Anna Borisovna - Doctor of Cultural Studies, Academician N.P. Laverov Federal Research Center for the Integrated Study of the Arctic of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Head, Chief Researcher of the Scientific Center for Traditional Culture and Museum Practices, 163009, Russia, Arkhangelsk Region, Arkhangelsk region, nab. Sev.Dvina, 23, of. 314, annaperm@fciaarctic.ru

Popov Evgeny Aleksandrovich - Doctor of Philosophy, Altai State University, Professor of the Department of Sociology and Conflictology, 656049, Russia, Altai Krai, Barnaul, Dimitrova str., 66, office 520, popov.eug@yandex.ru

Portnova Tatiana Vasilyevna - Doctor of Art History, Kosygin Russian State University, Professor, 127282, Russia, Moscow, Moscow, ul. 117997, 33 Sadovnicheskaya Str., Moscow, Russian Federation, 52 k 4, sq. 457, Infotatiana-p@mail.ru

Smirnov Alexey Viktorovich - Doctor of Philosophy, St. Petersburg State University, Associate Professor, 192242, Russia, St. Petersburg, Belgradskaya str., 6 building 4, darapti@mail.ru

Nadezhda Y. Chamina - Doctor of Philosophy (Ph. D), National Research University "Higher School of Economics" (HSE), Associate Professor, 125 Vernadsky, sq. 66, Moscow, 119571, Russia, nchamina@gmail.com

Chebunin Alexander Vasilyevich - Doctor of Philosophy, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education East Siberian State Institute of Culture, Professor, 670031, Russia, Republic of Buryatia, Ulan-Ude, ul. Tereshkova, 5, sq. 536, chebunin1@mail.ru

Dmitry Leonidovich Shukurov - Doctor of Philology, Ivanovo State University of Chemical Technology, Head of the Department of History and Cultural Studies, 153511, Russia, Ivanovo region, Kohma, Ivanovskaya str., 92, sq. 35, shoudmitry@yandex.ru

Olga Shulgina - Doctor of Historical Sciences, State Autonomous Educational Institution of Higher Education of the city of Moscow "Moscow City Pedagogical University" (GAOU IN MGPU), Head of the Department of Geography and Tourism, 119192, Russia, Moscow, Moscow, Michurinsky Prospekt, 56, sq. 879, Olga_Shulgina@mail.ru

Требования к статьям

Журнал является научным. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала (с его рубрикатором можно ознакомиться на сайте издательства), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

Структура статьи должна соответствовать жанру научно-исследовательской работы. В ее содержании должны обязательно присутствовать и иметь четкие смысловые разграничения такие разделы, как: предмет исследования, методы исследования, апелляция к оппонентам, выводы и научная новизна.

Не приветствуется, когда исследователь, трактуя в статье те или иные научные термины, вступает в заочную дискуссию с авторами учебников, учебных пособий или словарей, которые в узких рамках подобных изданий не могут широко излагать свое научное воззрение и заранее оказываются в проигрышном положении. Будет лучше, если для научной полемики Вы обратитесь к текстам монографий или диссертационных работ оппонентов.

Не превращайте научную статью в публицистическую: не наполняйте ее цитатами из газет и популярных журналов, ссылками на высказывания по телевидению.

Ссылки на научные источники из Интернета допустимы и должны быть соответствующим образом оформлены.

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.

Не принимаются к публикации избранные части из диссертаций, книг, монографий, поскольку стиль изложения подобных материалов не соответствует журнальному жанру, а также не принимаются материалы, публиковавшиеся ранее в других изданиях.

В случае отправки статьи одновременно в разные издания автор обязан известить об этом редакцию. Если он не сделал этого заблаговременно, рискует репутацией: в дальнейшем его материалы не будут приниматься к рассмотрению.

Уличенные в плагиате попадают в «черный список» издательства и не могут рассчитывать на публикацию. Информация о подобных фактах передается в другие издательства, в ВАК и по месту работы, учебы автора.

Статьи представляются в электронном виде только через сайт издательства <http://www.e-notabene.ru> кнопка "Авторская зона".

Статьи без полной информации об авторе (соавторах) не принимаются к рассмотрению, поэтому автор при регистрации в авторской зоне должен ввести полную и корректную информацию о себе, а при добавлении статьи - о всех своих соавторах.

Не набирайте название статьи прописными (заглавными) буквами, например: «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ...» — неправильно, «История культуры...» — правильно.

При добавлении статьи необходимо прикрепить библиографию (минимум 10–15 источников, чем больше, тем лучше).

При добавлении списка использованной литературы, пожалуйста, придерживайтесь следующих стандартов:

- [ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.](#)
- [ГОСТ 7.0.5-2008 Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления](#)

В каждой ссылке должен быть указан только один диапазон страниц. В теле статьи ссылка на источник из списка литературы должна быть указана в квадратных скобках, например, [1]. Может быть указана ссылка на источник со страницей, например, [1, с. 57], на группу источников, например, [1, 3], [5-7]. Если идет ссылка на один и тот же источник, то в теле статьи нумерация ссылок должна выглядеть так: [1, с. 35]; [2]; [3]; [1, с. 75-78]; [4]....

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]

[2]

[3]

[4]....

Постраничные ссылки и сноски запрещены. Если вы используете сноску, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноску в текст статьи.

После процедуры регистрации необходимо прикрепить аннотацию на русском языке, которая должна состоять из трех разделов: Предмет исследования; Метод, методология исследования; Новизна исследования, выводы.

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

- Кавычки даются уголками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (" ").
- Тире между датами дается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаях дается длинное (Ctrl, Alt и минус).
- Даты в скобках даются без г.: (1932–1933).
- Даты в тексте даются так: 1920 г., 1920-е гг., 1540–1550-е гг.
- Недопустимо: 60-е гг., двадцатые годы двадцатого столетия, двадцатые годы XX столетия, 20-е годы XX столетия.
- Века, король такой-то и т.п. даются римскими цифрами: XIX в., Генрих IV.
- Инициалы и сокращения даются с пробелом: т. е., т. д., М. Н. Иванов. Неправильно: М.Н. Иванов, М.Н. Иванов.

ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.

По вопросам публикации и финансовым вопросам обращайтесь к администратору
Зубковой Светлане Вадимовне

E-mail: info@nbpublish.com

или по телефону +7 (966) 020-34-36

Подробные требования к написанию аннотаций:

Аннотация в периодическом издании является источником информации о содержании статьи и изложенных в ней результатах исследований.

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

содержание документа, определить его релевантность и решить, следует ли обращаться к полному тексту документа; используется в информационных, в том числе автоматизированных, системах для поиска документов и информации.

Аннотация к статье должна быть:

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной;
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье);

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

- предмет, цель работы;
- метод или методологию проведения работы;
- результаты работы;
- область применения результатов; новизна;
- выводы.

Результаты работы описывают предельно точно и информативно. Приводятся основные теоретические и экспериментальные результаты, фактические данные, обнаруженные взаимосвязи и закономерности. При этом отдается предпочтение новым результатам и данным долгосрочного значения, важным открытиям, выводам, которые опровергают существующие теории, а также данным, которые, по мнению автора, имеют практическое значение.

Выводы могут сопровождаться рекомендациями, оценками, предложениями, гипотезами, описанными в статье.

Сведения, содержащиеся в заглавии статьи, не должны повторяться в тексте аннотации. Следует избегать лишних вводных фраз (например, «автор статьи рассматривает...», «в статье рассматривается...»).

Исторические справки, если они не составляют основное содержание документа, описание ранее опубликованных работ и общеизвестные положения в аннотации не приводятся.

В тексте аннотации следует употреблять синтаксические конструкции, свойственные языку научных и технических документов, избегать сложных грамматических конструкций.

Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.

Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье

Если вы использовали ChatGPT или другие инструменты искусственного интеллекта в своем исследовании, опишите, как вы использовали этот инструмент, в разделе «Метод» или в аналогичном разделе вашей статьи. Для обзоров литературы или других видов эссе, ответов или рефератов вы можете описать, как вы использовали этот инструмент, во введении. В своем тексте предоставьте prompt - командный вопрос, который вы использовали, а затем любую часть соответствующего текста, который был создан в ответ.

К сожалению, результаты «чата» ChatGPT не могут быть получены другими читателями, и хотя невозстановимые данные или цитаты в статьях APA Style обычно цитируются как личные сообщения, текст, сгенерированный ChatGPT, не является сообщением от человека.

Таким образом, цитирование текста ChatGPT из сеанса чата больше похоже на совместное использование результатов алгоритма; таким образом, сделайте ссылку на автора алгоритма записи в списке литературы и приведите соответствующую цитату в тексте.

Пример:

На вопрос «Является ли деление правого полушария левого полушария реальным или метафорой?» текст, сгенерированный ChatGPT, показал, что, хотя два полушария мозга в некоторой степени специализированы, «обозначение, что люди могут быть охарактеризованы как «левополушарные» или «правополушарные», считается чрезмерным упрощением и популярным мифом» (OpenAI, 2023).

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Вы также можете поместить полный текст длинных ответов от ChatGPT в приложение к своей статье или в дополнительные онлайн-материалы, чтобы читатели имели доступ к точному тексту, который был сгенерирован. Особенно важно задокументировать точный созданный текст, потому что ChatGPT будет генерировать уникальный ответ в каждом сеансе чата, даже если будет предоставлен один и тот же командный вопрос. Если вы создаете приложения или дополнительные материалы, помните, что каждое из них должно быть упомянуто по крайней мере один раз в тексте вашей статьи в стиле APA.

Пример:

При получении дополнительной подсказки «Какое представление является более точным?» в тексте, сгенерированном ChatGPT, указано, что «разные области мозга работают вместе, чтобы поддерживать различные когнитивные процессы» и «функциональная специализация разных областей может меняться в зависимости от опыта и факторов окружающей среды» (OpenAI, 2023; см. Приложение А для полной расшифровки). .

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat> Создание ссылки на ChatGPT или другие модели и программное обеспечение ИИ

Приведенные выше цитаты и ссылки в тексте адаптированы из шаблона ссылок на программное обеспечение в разделе 10.10 Руководства по публикациям (Американская психологическая ассоциация, 2020 г., глава 10). Хотя здесь мы фокусируемся на ChatGPT, поскольку эти рекомендации основаны на шаблоне программного обеспечения, их можно адаптировать для учета использования других больших языковых моделей (например, Bard), алгоритмов и аналогичного программного обеспечения.

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

Давайте разберем эту ссылку и посмотрим на четыре элемента (автор, дата, название и

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

Дата: Дата — это год версии, которую вы использовали. Следуя шаблону из Раздела 10.10, вам нужно указать только год, а не точную дату. Номер версии предоставляет конкретную информацию о дате, которая может понадобиться читателю.

Заголовок. Название модели — «ChatGPT», поэтому оно служит заголовком и выделено курсивом в ссылке, как показано в шаблоне. Хотя OpenAI маркирует уникальные итерации (например, ChatGPT-3, ChatGPT-4), они используют «ChatGPT» в качестве общего названия модели, а обновления обозначаются номерами версий.

Номер версии указан после названия в круглых скобках. Формат номера версии в справочниках ChatGPT включает дату, поскольку именно так OpenAI маркирует версии. Различные большие языковые модели или программное обеспечение могут использовать различную нумерацию версий; используйте номер версии в формате, предоставленном автором или издателем, который может представлять собой систему нумерации (например, Версия 2.0) или другие методы.

Текст в квадратных скобках используется в ссылках для дополнительных описаний, когда они необходимы, чтобы помочь читателю понять, что цитируется. Ссылки на ряд общих источников, таких как журнальные статьи и книги, не включают описания в квадратных скобках, но часто включают в себя вещи, не входящие в типичную рецензируемую систему. В случае ссылки на ChatGPT укажите дескриптор «Большая языковая модель» в квадратных скобках. OpenAI описывает ChatGPT-4 как «большую мультимодальную модель», поэтому вместо этого может быть предоставлено это описание, если вы используете ChatGPT-4. Для более поздних версий и программного обеспечения или моделей других компаний могут потребоваться другие описания в зависимости от того, как издатели описывают модель. Цель текста в квадратных скобках — кратко описать тип модели вашему читателю.

Источник: если имя издателя и имя автора совпадают, не повторяйте имя издателя в исходном элементе ссылки и переходите непосредственно к URL-адресу. Это относится к ChatGPT. URL-адрес ChatGPT: <https://chat.openai.com/chat>. Для других моделей или продуктов, для которых вы можете создать ссылку, используйте URL-адрес, который ведет как можно более напрямую к источнику (т. е. к странице, на которой вы можете получить доступ к модели, а не к домашней странице издателя).

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

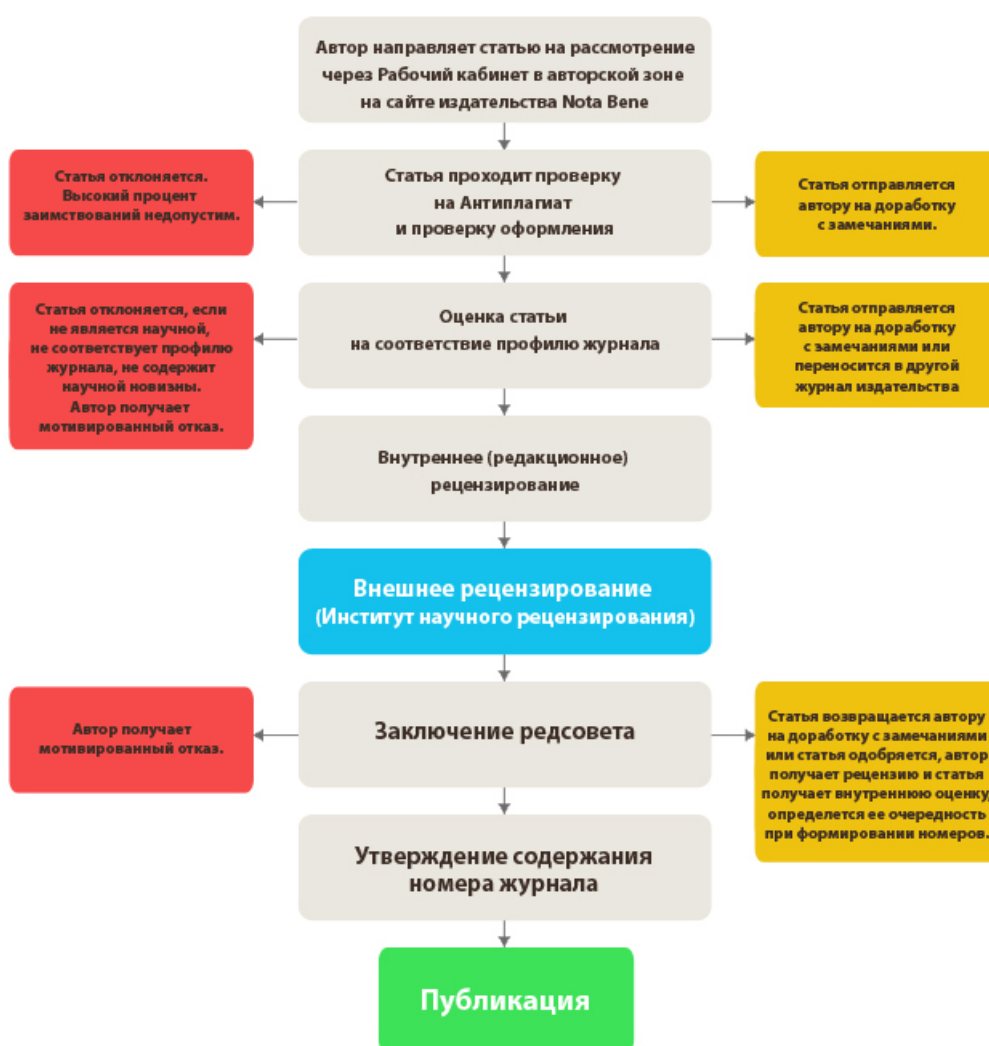
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, не настоящая статья; идентификатор цифрового объекта, указанный для этой ссылки, принадлежит другой статье, и мне не удалось найти ни одной статьи с указанием авторов, даты, названия и сведений об источнике, предоставленных ChatGPT. Авторам, использующим ChatGPT или аналогичные инструменты искусственного интеллекта для исследований, следует подумать о том, чтобы сделать эту проверку первоисточников стандартным процессом. Если источники являются реальными, точными и актуальными, может быть лучше прочитать эти первоисточники, чтобы извлечь уроки из этого исследования, и перефразировать или процитировать эти статьи, если применимо, чем использовать их интерпретацию модели.

Материалы журналов включены:

- в систему Российского индекса научного цитирования;
- отображаются в крупнейшей международной базе данных периодических изданий Ulrich's Periodicals Directory, что гарантирует значительное увеличение цитируемости;
- Всем статьям присваивается уникальный идентификационный номер Международного регистрационного агентства DOI Registration Agency. Мы формируем и присваиваем всем статьям и книгам, в печатном, либо электронном виде, оригинальный цифровой код. Префикс и суффикс, будучи прописанными вместе, образуют определяемый, цитируемый и индексируемый в поисковых системах, цифровой идентификатор объекта — digital object identifier (DOI).

[Отправить статью в редакцию](#)

Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



Содержание

Ли С., Багрова Н.В. Культурная практика китайской литературной живописи: проблемы наследования в цифровую эпоху	1
Поляков Я.С. К вопросу о отечественной научной рефлексии в отношении использования и применения ИИ в кино	21
Суй И. Жанровый феномен фортепианного концерта «Жёлтая река»	31
Беляков Н.А. Дендизм на перепутье бунта и консерватизма в романе Бенджамина Дизраэли «Вивиян Грей»	42
Ван Ш. Статус китайской масляной живописи в условиях глобализации и межкультурной коммуникации: культурный перевод, идентичность и арт-рынок	57
Машенцева Е.С. Подходы к определению киножанра. Его исследование и выявление атрибутивных признаков.	88
Ли Ц. Визуальное и техническое переосмысление художественных традиций Се-и в современной китайской масляной живописи	101
Англоязычные метаданные	119

Contents

Li X., Bagrova N.V. Cultural practice of painting by Chinese literati: issues of inheritance in the digital age	1
Polyakov Y.S. On the issue of domestic scientific reflection regarding the use of AI in cinema	21
Sui I. The genre phenomenon of the piano concerto "Yellow River"	31
Belyakov N.A. Dandyism at the Crossroads of Rebellion and Conservatism in Benjamin Disraeli's novel «Vivian Grey»	42
Wang S. Chinese Oil Painting Status in Context of Globalization and Intercultural Communication: Cultural Translation, Identity, and Art Markets	57
Mashentseva E.S. Approaches to defining the film genre. Its study and identification of attributive features	88
Li J. Visual and technical reinterpretation of Xie-yi artistic traditions in contemporary Chinese oil painting	101
Metadata in english	119

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ли С., Багрова Н.В. Культурная практика китайской литературной живописи: проблемы наследования в цифровую эпоху // Культура и искусство. 2025. № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.75233 EDN: HEXTP1 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75233

Культурная практика китайской литературной живописи: проблемы наследования в цифровую эпоху

Ли Сяопэй

ORCID: 0009-0004-8636-5445

независимый исследователь

241000 Китай, провинция Аньхой, Уху Сити, район Саньшань, кв. 420-3

✉ 443235362@qq.com



Багрова Наталья Викторовна

ORCID: 0009-0009-8508-0559

доктор культурологии

профессор; кафедра искусств; Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова

Россия, Новосибирская обл., г. Новосибирск, Красный пр-кт, д. 38

✉ nvbagrova@nsuada.ru



[Статья из рубрики "Культурное наследие, традиции и инновации"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.8.75233

EDN:

HEXTP1

Дата направления статьи в редакцию:

21-07-2025

Дата публикации:

05-08-2025

Аннотация: Феномен живописи китайских литераторов исследуется в предметном аспекте возможностей его наследования в эпоху цифровых технологий. Основная проблема исследования связана с необходимостью поиска современных средств

сохранения, воспроизводства и развития наследия живописи китайских литераторов как сложившейся культурной практики. Особенностью традиционной культурной практики является сложность сопряжения содержания объекта наследования и инструментов его воспроизводства. Эта особенность рассматривается в качестве культурантропологической проблемы. Традиции, связанные с уникальным явлением китайской культуры, сочетающим в себе поэзию, каллиграфию и живопись с особым способом демонстрации произведения в свитках, представляют собой комплекс ритуальных действий, особенностей материальных носителей и визуальной культуры, объединенных концепцией «пассивного путешествия в созерцании», основанных на этико-эстетических идеях философского учения Дао. В целях поиска современных способов передачи практики сопряжения содержания артефакта и инструментов его воспроизводства как культурантропологической проблемы используется методология, включающая в себя общенаучный метод эмпирической дескрипции исторических особенностей феномена, метод аксиологического анализа художественной образности живописи китайских литераторов и связанных с обозначенными особенностями проблем наследования. Впервые проводится структурирование проблемы наследования живописи китайских литераторов как культурной практики в культурантропологическом аспекте, включающем комплекс ритуалов, особенностей материального носителя и визуально-эстетических характеристик синтеза живописи, поэзии и каллиграфии. В поиске подходов к сохранению, воспроизводству и развитию наследия китайской литературной живописи указываются основные области уязвимости современных средств и среды цифровой эпохи. В качестве прогноза предлагаются необходимые меры по сохранению традиционных видов искусства как культурной практики в целях координации диапазона параметров визуального облика его объектов, таких как: колористический диапазон, тоновый диапазон, графический диапазон в тесной связи с развитием мультимодального подхода к сохранению наследия на основе анализа этико-эстетических идей духовного учения Дао. В результате делается вывод об обоснованности этико-эстетического начала в культурологической концептуализации феномена литературной живописи Китая в целях сохранения его наследия.

Ключевые слова:

живопись китайских литераторов, цифровая среда, пассивное путешествие, китайская литературная живопись, наследие китайских литераторов, этико-эстетическая концепция Дао, современные цифровые выставки, культурная практика, проблема наследования, цифровизация наследия

Вэньжэнь-хуá (文人画) – уникальный феномен китайской культуры – представляет собой живопись «людей культуры» («в дословном переводе китайского наименования вэнь жэнь») [\[1, с. 142\]](#). Терминологическую определенность «китайской литературной живописи», в интересующем нас аспекте определения круга проблем ее наследования в цифровую эпоху, задает образ Цзун Бина (375-443) – автора трактата «Хуа шань шу сюи» («Введение в пейзажную живопись/Предупреждение к изображению гор и вод»), обозначившего традицию «странствия сознания в вымышленном пейзаже» [\[1, с. 137\]](#).

Концепт «странствие сознания в вымышленном пейзаже» является ключевым в дальнейшем изложении проблематизации, наблюдаемой в текущем контексте воспроизводства наследия китайской литературной живописи в процессе современного массового распространения экранной культуры.

Как и многие культурные традиции, неотделимые от своего времени, наследие китайской литературной живописи актуализируется вновь в каждом из поколений его последователей. При этом аспекты анализа художественных произведений китайских литераторов меняются со временем, дополняя свод фундаментальных и прикладных знаний о ценном наследии. Каковы проблемы воспроизводства культурной практики «пассивного путешествия» китайской живописи литераторов в цифровую эпоху?

В научных трудах Ниу Шинань [2] были исследованы аспекты возможности технических средств виртуальной и дополненной реальности. Ян Чжэнъянь [3, 12], Ма Сяюэ, Сунь Минфэй, Чэнь Цян [4], Чжу Синь [5] изучали особенности иммерсионного опыта пользователя цифровой среды в отношении трансляции объектов наследия китайской литературной живописи. Ву Юань [6] исследовал возможности обеспечения интерактивности интерфейсов музейных экспозиций в цифровой среде. Курбан Хадер [7] и Читтинг [8] анализируя результаты перечисленных исследований, можно утверждать, что возможности современной цифровой эпохи по-новому раскрывают предметность культурных практик.

К преимуществам современных достижений научно-технического прогресса можно отнести возможности средств виртуальной и дополненной реальности в усилении иммерсионного эффекта, достигаемого техническими возможностями трехмерного моделирования, эффектами анимации. интерактивного восприятия объектов в цифровой среде.

Вместе с тем, примеры современного воспроизводства и популяризации лучших образцов китайской литературной живописи, демонстрируемые посредством применения цифровых экранных технологий, свидетельствуют о фундаментальном конфликте между их актуальной востребованностью и традицией.

Действительно, широта перспектив развития наследуемых традиций в экранном режиме связана с массовостью распространения и доступностью его каналов трансляции. В указанном аспекте «ручной свиток» китайской литературной живописи оказывается редуцирован до кинопоказа с фиксированным темпом раскрытия композиции.

Так, например, последовательное созерцание пейзажа и каллиграфии посредством ручного перекручивания свитка в обе стороны, восприятие незаполненного изображениями «белого» пространства тишины и размышлений оказывается практически невозможно воспроизвести в экранном режиме. Это определяется не только и не столько алгоритмической уязвимостью средств искусственного интеллекта на современном этапе, но особенностями современного восприятия «тишины» зрителем, не привыкшим к паузам на экране и испытывающим тревогу, близкую к фрустрации в моменты, когда на экране нет изображений и событий.

В качестве примера искажения оптической иллюзии можно привести «Метод трех расстояний» Го Си (1068-1085), примененный в «карте цветов дерева» в технике рисунка тушью «Пинъюань», при котором прием автора в создании широкофокусного визуального поля с размытым завершением линий [9] искажается в ориентированной на центральную точку схода перспективе, создаваемой алгоритмами искусственного интеллекта. Сравнительный эксперимент Сяо Пэнфэя [10] в 2022 году показал, что степень сжатия глубины изображения после восстановления посредством алгоритмов искусственного интеллекта достигает 37%, что способствует утрате иллюзии пространства, которое передают средства художественной образности, вызывающие чувство «умиротворения»

и ощущение «гармонии с миром». Технология создания виртуальной реальности «сжимает» фронтально-глубинное пространство пейзажной живописи, достигаемое цветовым градиентом, что приводит к утрате эффекта «воздушной перспективы». Об этом свидетельствуют изображения «мертвых деревьев» на первом плане и изображения «тумана дальних гор» на дальнем плане. Схема «Юньшань» (2020), сгенерированная посредством технологий искусственного интеллекта, не воспроизводит эффект «спонтанного течения жизненной силы», создаваемый случайным механическим взаимопроникновением слоев чернил в ручном свитке.

Перечисленные примеры делают очевидным конфликт на ценностно-эстетическом уровне литературной живописи, цель которой – глубоко запечатлеть и передать настроение, побудить зрителя к размышлению.

Современные цифровые технологии демонстрируют мощные возможности обработки информации и генерации прототипов в процессах репродукции культурного наследия, но по-прежнему очевидны риски в процессах сохранения и воспроизводства его традиционной эстетики. Будущее технологическое развитие движется к преодолению барьеров алгоритмического действия, к переходу к работе с «мультимодальными базами данных» [\[11\]](#), сочетающими возможности воссоздания техники кисти и чернил, стилизации пространственной эстетики с учетом исторического контекста создания объекта наследия [\[12\]](#). Система собирает данные о давлении инструмента в процессе штрихования с помощью датчиков силы нажима и дает отклик в тактильных ощущениях физического взаимодействия. Структурированное сочетание накопленной базы больших данных с принципами таких теорий живописи, как «Величественная летопись лесов и ручьев» [\[13\]](#), будет способствовать повышению качества семантического прочтения алгоритмом особенностей каждого из артефактов традиционной практики литераторов.

По мнению авторов статьи, создание трехкомпонентной модели междисциплинарной интеграции цифровых технологий с искусством и гуманитарными науками станет существенным шагом в снятии проблемы воспроизводства наследия в экранном режиме с текущей алгоритмической уязвимостью средств искусственного интеллекта для развития технологий репродукции исторического наследия в актуальных форматах.

Сущностный смысл «умозрительного странствия» ручных свитков – это своего рода чтение, разворачиваемое во времени с определенным ритмом, в котором литераторы-живописцы направляют внимание и воображение зрителя, оставляя пустое пространство смысловых пауз, в то время как мгновенное панорамное представление в технологиях виртуальной реальности сжимает умозрительный символический путь до статичного изображения, нарушая изначально заданные автором созерцательный темп и ритм композиционного строя произведения.

Кроме того, предполагаемый ручной прокруткой свитка эффект неожиданности в раскрытии сюжетного повествования произведения в цифровом режиме двухстороннего движения взгляда зрителя теряется, что преждевременно раскрывает интригующую тайну, скрываемую автором до выбранного им момента. Способ демонстрации ручных свитков является продолжением практики пространственно-временного повествования в концепции Дао путем горизонтального разворачивания и сворачивания изображений. Цяо Чжунчан «Фу Ту Хоу Чиби» (рис. 8) воспроизводит философское путешествие Су Ши с помощью девяти сцен. Композиционное построение, уводящее в глубину каждой сцены, направляет взгляд зрителя от ближних персонажей до дальних гор, образуя динамическое повествование, проиллюстрированное сменой пейзажей. Такой же прием

мы находим у Хуана Гунвана в «Жилище в горах Фучунь» (1347-1350), где, в свою очередь, автор перемещает зрительный фокус с тем, чтобы зритель испытал медитативный ритм «путешествия богов и вещей» в процессе демонстрации свитка.

Следующий аспект культурантропологической проблемы наследования можно охарактеризовать как конфликт воспроизводства и восприятия объектов наследия. «Парадокс погружения» – так можно обозначить противоречие между достигаемыми эффектами ощущения реалистичности воспринимаемого зрителем содержания, созданного посредством технологий «виртуальной» и «дополненной реальности», и искажениями в восприятии зрителя.

Не вызывает сомнений факт о том, что технологии «виртуальной» и «дополненной реальности» открывают новые возможности для динамического отображения статичных изображений. Например, команда Даляньского технологического университета разработала систему погружения в интерактивный опыт средствами искусственного интеллекта и «дополненной реальности» (LBMR) так, чтобы культурные реликвии «оживали» [\[14\]](#). С помощью технологии распознавания жестов и отслеживания движений глаз пользователям удастся увидеть кинематический эффект дыма и дождя в произведении «Вода и бамбуковый домик» – одного из шедевров пейзажной живописи цзяннаньского художника Ни Цзяня [\[15\]](#).

Виртуальный проект Сямэньского университета «Карта петуха» ([\[16\]](#)) интегрирует поэзию, каллиграфию и живопись с мультисенсорным эффектом восприятия, позволяя пользователю управлять прыгающим между виртуальными горами и камнями персонажем, созданным художником Сюй Бэйхуном. Речь идет о проекте «LBMR» [\[15\]](#) («Big Space Full Sense Mixed Reality»). Виртуальные персонажи в старом замке Чжанби в провинции Шаньси, благодаря взаимодействию призрачных, реальных фигур и моделированию запахов, позволяют посетителям ощутить себя «рыбаками» и испытать духовное царство «даосского странствия» в цифровом пейзаже.

Вместе с тем, в отзывах посетителей выставки [\[15\]](#) все чаще отмечается переживание ощущения навязчивой имитации в результате все большего добавления эффектов, изначально не предполагаемых автором, в целом, приводящих к растворению эстетики «тишины» в суеде интерактивных виртуальных инсталляций.

Модели поддерживают крупномасштабные базы данных в виртуальной сети [\[2\]](#). Вместе с тем, «гомогенизирующая обработка алгоритмов искусственного интеллекта приводит к потере своеобразия «вяжущей» текстуры горных камней» [\[3, сс. 94 – 96\]](#), которой автор добился, применяя технику «вытирания сухой кистью» для достижения спонтанного взаимопроникновения волокон рисовой бумаги и чернил. Художник Сюй в репродукции средствами искусственного интеллекта произведения «Жилища в горах Фучунь» [\[4\]](#) обнаружил, что образующийся высокочастотный шум, приводящий к механическому повторению контура изображенной горы, не позволяет приблизиться к стилистической алгоритмической трансформации особых средств «техники конопля». Подобный конфликт фиксирует невозможность на современном этапе использования алгоритмов в воспроизведении спонтанного характера действий руки человека, оперирующей кистью и чернилами.

Особенным образом этот конфликт проявляет себя в традиционной каллиграфии. Его можно охарактеризовать как противоречие в начертании каллиграфических символов «письма сердца» и его алгоритмической копии. Каллиграфия в литературной живописи –

это не только мастерство, но и визуализация процесса духовного совершенствования. При этом каллиграфия как символическая система может быть развернута в трех аспектах.

В инструментальном аспекте китайская каллиграфия развивалась от техники резьбы острыми инструментами и золотого литья к технике работы с бумагой, шелком и чернилами. Широкое распространение бумаги к началу периода династий Вэй и Цзинь и развитие даосской концепции «формы и сущности» способствовало сублимации каллиграфии из практического инструмента в средство художественного выражения чувственных импульсов художника. В качестве примера можно привести «Похоронный пост» Ван Сичжи (356 г.) (рис. 1), передающий боль утраты близкого. Произведение ознаменовало переход каллиграфии от сугубо утилитарной функции к новой роли художественно-образного носителя, передающего эмоциональное состояние, и предопределило второе – эстетическое измерение практики каллиграфии, возводящее ее в разряд искусства.

В эстетическом аспекте характерным примером может служить изображенная «дикая трава» в «Авторском повествовании» Хуайсу (рис. 2), которая кажется хаотичной, но на самом деле подразумевает строгую последовательность плотного ритма групп слов и естественный переход чернильного цвета от увлажненной фактуры к сухой. Этот прием метафоризирует траекторию потока жизненной энергии. Подобная экспрессивная, но не хаотичная черта подтверждает выводы Фань Гуна по исследованию каллиграфии и живописи в конце династии Юань: «даосская мысль дала книжникам дерзость преодолеть действительность, а нам возможность удержания генетического кода традиционной культуры на глубинном уровне» [\[5, сс. 96 – 97\]](#).

В философском аспекте произведение «Пост холодной еды» Су Ши (1082 г.) (рис. 3) создает новое измерение слияния языка поэзии, каллиграфии и живописи, благодаря сочетанию «дрожащего пера» с изображениями бамбука и камня. Изображение «пустого холодного блюда» в посте сублимирует материальные трудности в визуальный манифест духовного прорыва. Еще одним примером может служить произведение «Коралловый пост» Ми Фу (1107 г.) (рис. 4), в котором стираются границы в триаде поэзии, каллиграфии и живописи, передавая глубокий философский смысл.

Несмотря на то, что средства искусственного интеллекта могут копировать форму штриха, но воспроизвести приемы передачи духовной глубины выражения пока не удастся. Например, несмотря на то что произведения, созданные сетью генеративного алгоритма GAN, соответствуют «восьми законам Юнцзы» (II в.), удастся передать только информацию о произведении, без эмоционального напряжения стиля книги Су Ши «Шаньи». Более того, алгоритмы не могут моделировать своеобразие момента спонтанности в каллиграфическом творчестве, – такие как растекание чернил, вызванное свойством водопоглощения рисовой бумаги, или изменения в настроении художника, что фиксирует ручная каллиграфия.

Курбан Хадер [\[6, сс. 104 – 105\]](#) использовал технологию оптического сканирования с высоким разрешением для трехмерного моделирования произведения «Нимфа реки Ло» Гу Кайчжи (364-376 гг.) с точностью до 0,1 мм, полностью сохранив характеристики проникновения чернильного цвета в технике линейного рисования на шелковой поверхности, но композиция произведения претерпела существенные трансформации в результате трехмерного воспроизведения в цифровом режиме. Такие инструменты как комплекс Вэньсинь Иянь для написания диалогов и генерации текста анализируют воздействие каллиграфии и живописи с помощью технологий нейро-лингвистического

программирования [\[7, сс. 12 – 13\]](#) и создают стилистически подражающие тексты. Например, семантический анализ «Теории одной живописи» Ши Тао создал имитацию, стилистическое сходство которой, по оценкам экспертов составляет 83,7%. Однако, данные контент-анализа отнюдь не свидетельствуют в пользу смыслового единства текста [\[8\]](#).

Важно отметить, что традиция созерцания свитка сопровождается ритуалом курения благовоний и омовения рук и завершается «пассивным путешествием» в медитации. Современные цифровые выставки предполагают публичность в массовом созерцании. Например, виртуальный свиток электронного приложения «Ежедневник «Запретного города» самопроизвольно разворачивается с равномерной скоростью, лишая зрителя права на личный ритм созерцания [\[17, сс. 79 – 81\]](#). Как отмечает Чжу Синь, «цифровое взаимодействие часто жертвует ритуальной практикой из-за чрезмерного стремления к эффективности» [\[18, сс. 141 – 143\]](#).

Серьезную проблему сохранения наследия живописи китайских литераторов создает практика цифровой фрагментации свитков и тиражирования отдельных изображений вне пространственно-временной согласованности сюжетно-композиционного повествования.

Еще одним аспектом проблематизации современных средств сохранения наследия в развитии цифровой практики взаимодействия с объектами наследия традиционной культуры следует отметить погоню за совершенствованием технических средств доступа. Показатели количества просмотров, посещаемости сайтов и платформ, скорости передачи данных и четкости изображений постепенно стали преобладать над оценкой качества сохранения и преемственности культурных ценностей. Таким образом, еще одна проблема, которую следует выделить, – это преобладание поверхностной оценки комфорта восприятия и утрата смысловой оценки воспринимаемого содержания.

Так анализ оценок пользователей уже упомянутого цифрового приложения «Ежедневник «Запретного города», проведенный Сюй Цзиньнином [\[17\]](#), показал, что 80% посещений осуществлялись с целью получения помощи в навигации, и только 5% пользователей углублялись в просмотр аннотаций и комментариев к произведениям. Это позволяет сделать вывод о том, что количественные данные пока не отражают степень погружения зрителя в культурный контекст и качественные аспекты восприятия экспозиции. Можно предположить также и то, что автоматические рекомендации искусственного интеллекта имеют негативную репутацию редукции глубоких смыслов наследия произведений прошлого и обесценивания их культурного значения.

Еще один аспект проблемы наблюдается в процессе совершенствования свойств материалов, в частности, перехода к новой технологии производства рисовой бумаги. Композитная рисовая бумага из сверхдлинных волокон гидроксифосфата (HNXP), разработанная Шао Юэтином, увеличила прочность материала на растяжение на 53,2% [\[19\]](#). Ее устойчивость к появлению плесени соответствует международному стандарту (ASTM D3273). Однако эксперименты показали, что волокнистое покрытие HNXP приводит к снижению тональности чернил на 30%, а тонкие мазки, передающие фактуру коровьей шерсти в «Карте затворничества Цинбянь» Ван Мэна оказались невоспроизводимы [\[20, сс. 107 – 112\]](#).

Несмотря на то, что выполненный в полиуретане защитный слой Лю Яна может замедлить старение, он увеличивает блеск поверхности бумаги и разрушает шероховатую текстуру

оригинала [\[21, сс. 205 – 213\]](#).

Вместе с тем, увлажнение чернилами рисовой бумаги является основой эстетики литературной живописи. Его волокнистая структура способствует слоистому проникновению чернил, образуя эффект «сюаньян» – «разложения чернил на пять цветов». Рисовая бумага является не только носителем, но и ключевым элементом культурной практики литераторов-живописцев, в центре которой – идея создания материализованной формы «Дао» в его единстве с «инструментом» кисти, пера, воды и чернил. Внедрение новых материалов не позволяет сохранить целостность этого культурного комплекса. Следствием инноваций в материальном воплощении традиционного искусства становится его трансформация и преобладание во внешнем облике его объектов эстетики, суть которой можно охарактеризовать как «техноцентризм».

Избежать чрезмерного влияния цифровой трансформации традиционных практик поможет установление этических правил и границ воздействия на них новейших достижений технологического прогресса.

Наблюдаемый горизонт развития цифрового искусства вступает в противоречие со стремлением к сохранению рукотворной традиции китайской литературной живописи. Гиперреалистичный рендеринг изображений, подчеркивающий техническую изощренность производства, вступает в противоречие с эстетической изысканностью и деликатностью в передаче идей концепции «Дао», лежащей в основе живописи китайских литераторов.

Важным аспектом культурантропологической проблематизации современных средств сохранения наследия живописи китайских литераторов является попытка параметризации философской доктрины даосизма с целью автоматического тиражирования ее визуализаций. Например, в VR-сцене эффект «воздушной перспективы» создается с помощью концентрации тумана, что соответствует живописному приему, носящему название «далекие гладкие горы», при котором форма облачного сгустка случайным образом генерируется алгоритмом, имитируя сиюминутную спонтанность пера и чернил. Но живописными приемами, создаваемыми автономными цифровыми системами отдельно от каллиграфии и поэзии, общее настроение сохранить и передать весьма затруднительно.

В качестве примера можно привести способ многослойного восстановления изображений с использованием средств искусственного интеллекта в отношении произведения «Жилище в горах Фучунь» Хуан Гунвана, примененного путем извлечения контура пейзажа с помощью алгоритма XDoG и технологии переноса для восстановления текстуры штрихов с достаточно точным разрешением (в 2363 пикселя). В результате была получена интегрированная система «GIS-VR», предложенная Ниу Шишан [2 сс.189 – 191, 198].

В прогнозе цифровизации наследия живописи литераторов, очевидна тенденция к развитию мультимодальной системы искусственного интеллекта, которая в режиме реального времени будет генерировать сразу весь композиционный комплекс поэзии, каллиграфии и живописи, соответствующий художественному настроению произведения прошлого посредством анализа его содержания и накопленных за всю историю изучения многочисленных комментариев ученых: культурологов и искусствоведов.

Необходимыми мерами по сохранению традиционных видов искусства как культурной практики может стать установление диапазона параметров визуального облика его

объектов, таких как: колористический диапазон, тоновый диапазон (глубина проникновения чернил), графический диапазон штриха и подобными им.

В качестве примера подобных экспериментов можно привести опыт музея провинции Чжэцзян, с коллекцией «Карты сохранившихся гор», который подготовил цифровую экспозицию «Карты гор Фучунь» [\[22\]](#). С помощью физических объектов, анимации, видео и интерактивных инсталляций «Карта гор Фучунь» воспроизводит цифровую «реальность» практики китайских литераторов-живописцев. Выставка посвящена теме «Пейзаж», которая в сочетании с мультимедийным оборудованием создает атмосферу смешения реальности и вымысла. Зрители могут наглядно почувствовать ритм и художественное настроение картины, а также глубоко понять ее художественную ценность благодаря сравнению разных версий трех свитков [\[22, с. 45-46\]](#).

Тайбэйский дворцовый музей, который хранит коллекцию «Наброски свитков Учителя», удерживает международное лидерство в области оцифровки. В рамках «Программы цифровых коллекций», реализуемой с 2001 года, Тайбэйский дворцовый музей оцифровал более 70 тысяч единиц культурных реликвий, в том числе, «Карту резиденции горы Фучунь» [\[22\]](#). Его онлайн-платформа поддерживает функции трехмерного интерактивного изображения с возможностью приближения и проведения аудиоэкскурсии, благодаря чему зрители могут наблюдать за деталями картины в разных ракурсах. С помощью технологии виртуальной реальности зритель может использовать режим «присутствия в пространстве изображаемого», переходя от созерцания пейзажа целиком к рассмотрению деталей, управляя скоростью раскручивания свитка с помощью сенсорного экрана. Однако данные обратной связи свидетельствуют о том, что 75% зрителей выбирают режим «автоматического воспроизведения», а только 15% пытаются регулировать ритм просмотра вручную [\[23\]](#).

Исследователь Чен Шаншан [\[24\]](#) утверждает, что на выставке гор Фучунь произошло «уплощение уровней глубины опыта». Согласно его концепции «модель эмоционального опыта» [\[25\]](#) показывает, что выставка должна апеллировать к нескольким уровням стимулирования: «инстинктивный (сенсорный стимул), поведенческий (интерактивная обратная связь) и рефлексивный (культурное познание)». Большинство современных цифровых проектов остаются только на уровне поверхностного «интуитивного дизайна», в то время как смысл искусства живописи китайских литераторов предполагает «философское путешествие» в концепции Дао.

Тем не менее, эмпирическое исследование Ю. Шияна показывает, что уместная технологическая поддержка может повысить эффективность восприятия аудитории в сбалансированной взаимосвязи «расширения возможностей технологий» и «культурной онтологией» [\[25\]](#).

Переходя к выводам, важно отметить, что трансформация традиций культурной практики китайских литературной живописи под влиянием использования цифровых технологий в ее воспроизводстве и популяризации выражается в следующих проблемах:

1. Пассивное экранное созерцание вытесняет традицию управления темпом и ритмом просмотра ручного свитка. В традиционных свитках зритель регулирует скорость вращения силой пальцев, способствующую формированию личного отношения в соприкосновении, в то время как цифровое взаимодействие передает контроль заранее установленным программам, что приводит к дефициту эмпатии, подкрепляемой материальным взаимодействием.

2. Отсутствие тактильной обратной связи при взаимодействии с виртуальным движением, в отличие от физического усилия, не дает возможности развития соматосенсорной памяти зрителя. Небольшое сопротивление веса материального носителя, изменение температуры и влажности рисовой бумаги являются ключом к запуску переживания личного участия, что невозможно при физически отчужденном пассивном созерцании.

3. Замена философской коннотации изображения рекламной привлекательностью. Несмотря на то, что технологии виртуальной и дополненной реальности усиливают зрелищность, визуальную привлекательность искусства, они заглушают визуальным шумом даосскую деликатность, ненавязчивость традиционного погружения в концепции единства человека и неба.

4. Невозможность полноценной реализации традиционных ритуальных действий, сопровождающих созерцание произведений живописи китайских литераторов. Например, «ритуал благовоний и чистых рук», принятый в традиционной каллиграфии и живописи, в цифровом воспроизведении сводится к мгновенному нажатию кнопки. Цифровая реконструкция ритуального поведения использует техническое средство «прогрессивной разблокировки», при котором зрители получали доступ к свиткам только после завершения ритуала виртуального «сжигания благовоний» и ряда других действий, настраивающих на личное переживание культурного благоговения в интерактивном сценарии.

Вышеуказанное свидетельствует о необходимости преодоления содержательных и инструментальных разрывов с традициями в сохранении наследия живописи китайских литераторов. Связь шифрования, идентификации и расшифровки в символизации теряется в процессе оцифровки нематериального культурного наследия, что выражается в замещении культурных символов техническими. Мы можем видеть, как все больше экспозиционный дизайн выставки превращает диалог каллиграфии и живописи в инструкцию взаимодействия «человек-машина».

Ключевым моментом в развитии культуры наследования видится органическая связь духовного начала, смыслов и инструментов его воспроизводства, – такая позиция, подкрепленная цитатой Лао Цзы о том, что средства должны иметь духовное ядро, преодолевает ограничения современного цифрового мира. Цифровые технологии, стремящиеся к формальному копированию, рискуют оторваться от корней и не получить своего продолжения.

Возможно, имеет смысл рассуждать о комплексной технологии для искусственного интеллекта посредством алгоритмического моделирования рифмы с «белыми полями» медитации в виртуальном пространстве, которая создаст актуальную парадигму существования концепции Дао в цифровом мире, стремясь тем самым к ее философской глубине путем воспроизводства практики в новых условиях. Наследие литературной живописи в цифровую эпоху может заимствовать мудрость достижения баланса в развитии техники и смысла и предложить свою интерпретацию развития концепции «Дао».

В завершение можно констатировать, что цифровое наследие китайской литературной живописи по сути является диалогом между рациональностью технических инструментов и традиционным культурным кодом. Несмотря на то, что нынешняя практика добилась прорыва в эффективности реставрации и широте популяризации наследия, она сталкивается с тройным кризисом эстетического размывания, философской редукции и этического отсутствия. В будущем предстоит перестроить фокус применения технологий

на междисциплинарное видение, изучив закономерности наследования искусства литературной живописи в диалектических отношениях между «инструментом» и «Дао», «формой» и «духом», «публичным» и «приватным». Таким образом можно реализовать перспективное развитие «путешествия в созерцании» в ногу со временем с тем, чтобы многовековая история искусства и культурной практики живописи китайских литераторов продолжала свою жизнь в актуальном времени и пространстве.

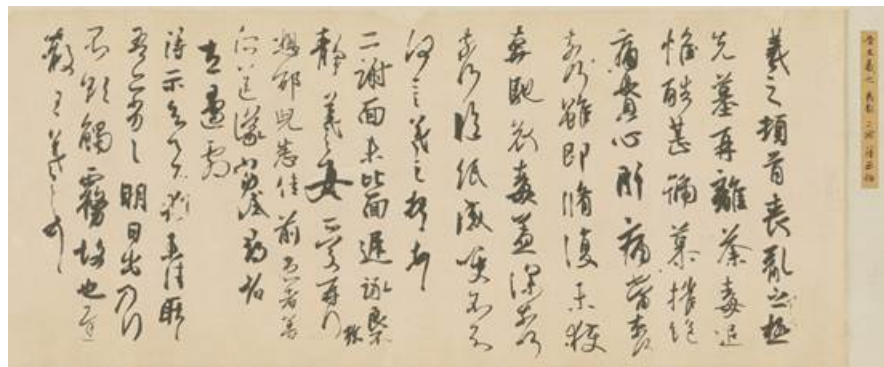


Рисунок 1. Ван Сичжи «Похоронный пост» 28,7x58,4 см, Японский дворец Санномару

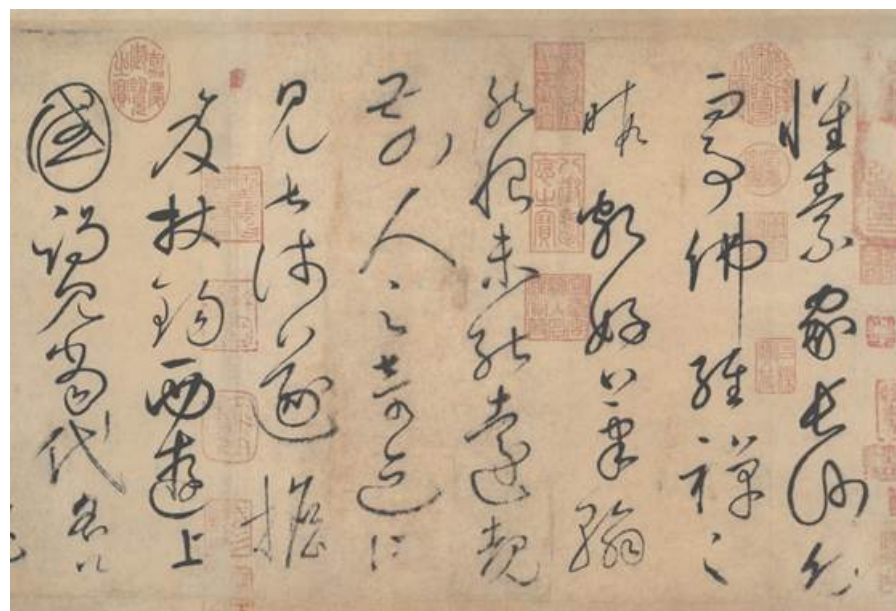


Рисунок 2. Хуай Су «Автоповествование» чернильная бумага 28,3x775см, музей Гугун в Тайбэе



Рисунок 3. Су Ши «Пост холодной еды» чернильный плот 34,2x18,9 см, Дворцовый музей Тайбэя

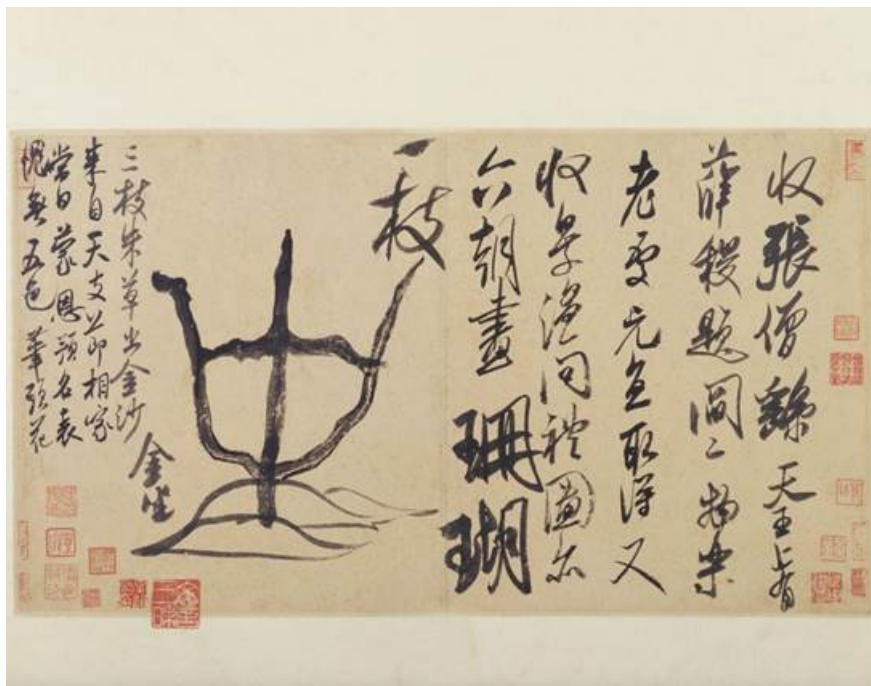


Рисунок 4. Ми Фу «Коралловая наклейка», 26,6x47,1 см, Пекинский дворцовый музей



Рисунок 5. Ми Южэнь «Карта чудес Сяоясяна», 20,5x289см, коллекция Пекинского дворцового музея



Рисунок 6. «Шаньши и Хоу Юоту», 106,5x54см, Музей провинции Ляонин



Рисунок 7. Чжао Мэн «Шуансун Пинюань Ту» 26,7x107,3 см, Музей Метрополитен, США



**Рисунок 8. Цяо Чжунчан «Хоу Чибя Фу Ту» 29,3х560,3 см Коллекция
Художественного музея Нельсона Аткинса, США**

Библиография

1. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. + доп. том. – Т. 6 (дополнительный) / гл. ред. М. И. Титаренко. – М.: Искусство, 2010. С. 1031.
2. 牛世山. 基于GIS、VR技术的考古对象的数据采集、复原和展示[J]. 南方文物, 2015, № 3, С. 189-191+198. [Ню Шишань. Сбор данных, восстановление и демонстрация археологических объектов на основе геоинформационных технологий ГИС и технологий виртуальной реальности // Южные артефакты. 2015. № 3. С. 198, 189-191]. URL: <https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2015&filename=LFWW201503030&uniplatform=OVERSEA&v=hpmW5pImCgr93unhkoPyca6IbeYqcNsV86zj-NT9Gd7-tIE9n4i35BwQyhcM8vJ>
3. 杨政安. 基于大数据技术的沉浸式虚拟现实可视化展示系统研究[J]. 信息系统工程, 2023, № 8, С. 12-15. [Ян Чжэнань. Исследование иммерсионной системы визуального отображения виртуальной реальности на основе технологии больших данных // Инженерия информационных систем. 2023. № 8. С. 12-15].
4. 马晓悦, 孙铭菲, 陈强. 沉浸式技术体验如何影响数字文化接受意愿--基于自我分类调节作用的实证研究[J]. 西安交通大学学报(社会科学版), 2021, Т. 41, № 5, С. 144-154. [Ма Сяюэ, Сунь Минфэй, Чэнь Цян. Как иммерсивный технологический опыт влияет на готовность к принятию цифровой культуры: эмпирическое исследование, основанное на роли самоопределения и регулирования // Журнал Сианьского университета Цзяотун: социальные науки. 2021. № 2. Т. 49. С. 121-142].
5. 徐锦宁. 文物数字化在新媒体下的展示与传播价值--以《每日故宫》App为例[J]. 美与时代(上), 2021, № 2, С. 79-81. [Сюй Цзиньнин. Выставочные и коммуникативные возможности оцифровки культурных реликвий в новых средствах массовой информации: на примере приложения "Ежедневник "Запретного города" // Эпоха и эстетика. 2021. № 2. С. 79-81]. URL: <https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2021&filename=MYSS202102028&uniplatform=OVERSEA&v=fLfe-jvrUVbmRWDvebkwa0wKukUMCYgj3rRZTpo52EMXz-0LGY0y105VObsXk-S6>
6. 邢武, 肖元. 数字非物质文化遗产博物馆互动动画设计研究[J]. 艺术与表演, 2023, Т. 4, № 3. [Гэн Ву, Сяо Юань. Исследование интерактивного анимационного дизайна нематериального культурного наследия цифрового музея // Записки об искусстве и перформансах. 2023. № 3. Т. 4]. URL: https://scholar.oversea.cnki.net/en/Detail/index/GARJ2021_4/SJQZ03604F031A8E7E46F9511678FF208971
7. 库尔班·哈德尔. 数字图书馆中的书画文物数据库建设与管理[J]. 中关村, 2024, № 6, С. 104-105. [Курбан Хадер. Создание и управление базой данных каллиграфических и живописных

- культурных реликвий в цифровой библиотеке // Чонгуансун. 2024. № 6. С. 104-105].
URL: https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2024&filename=ZGCI202406039&uniplatform=OVERSEA&v=9Ug2CtSiFHHMmi1_9RuUBJuV9IGa6fsh3gnDYuLTHOTHvMLgGNVLnBh2O6i-Yd2a
8. 芝亭. 文心一言, “利刃出鞘”生成式AI时代[J]. 华东科技, 2023, № 3, С. 12-13. [Чжи Тин. Комплекс Вэньсинь: прорыв в генеративную эпоху искусственного интеллекта // Восточно-Китайская наука и техника. 2023. № 3. С. 12-13]. URL: https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2023&filename=HDKJ202303002&uniplatform=OVERSEA&v=x93bBU5wHgLL7WWbmHYJE66u-GwGIw9HMe51204fohqcl_yZO7RJa3Opai1IT-JfV
9. 肖鹏飞. 论郭熙《树色平远图》的“平远”绘画技法--以《林泉高致》为理论基础[J]. 阜阳职业技术学院学报, 2022, Т. 33, № 1, С. 94-96. [Сяо Пэнфэй. О "Pingyuan" технике живописи "Pingyuan Pingyuan" Го Си "Цвет дерева Pingyuan" – теоретическая основа на "Linquan High Zhi" // Журнал Фуянского профессионально-технического института. 2022. № 1. Т. 33. С. 94-96]. URL: https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2022&filename=FYZJ202201025&uniplatform=OVERSEA&v=zxlcluO1wq1LBDTPVI6M7tp84qnbqh5cfHOR53N_Hz1S9NG2Pu_STbFO4skhjI7-
10. 徐锦宁. 文物数字化在新媒体下的展示与传播价值--以《每日故宫》App为例[J]. 美与时代(上), 2021, № 2, С. 79-81. [Сюй Цзиньнин. Ценность демонстрации и распространения оцифровки культурных реликвий в новых медиа: на примере приложения "Запретный город каждый день" // Эстетика и эпоха (верхняя часть). 2021. № 2. С. 79-91].
11. 韩棣乔. 道教影响下的元代书家研究[D]. 南京艺术学院, 2020. [Хан Яньцяо. Изучение каллиграфов династии Юань под влиянием даосизма, сосредоточенные на Чжан Юй, Ян Вэйчжэне и Ни Чане // Сборник Нанкинской академии искусств. 2020].
12. 范功. 道家思想之于元末书画家杨维禎、倪瓒[J]. 大众文艺(理论), 2009, № 9, С. 96-97. [Фань Гун. Даосизм мысли в период завершения династии Юань в творчестве каллиграфов и живописцев Ян Вэйчэнь, Ни Чан // Народная литература и искусство. 2009. № 9. С. 96-97]. URL: https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2009&filename=DZLU200909073&uniplatform=OVERSEA&v=AX1wswa-uTpuDkepZoE4kDcK3Xhp_K-xdQcaZEeqCzQ2F8K8CY55-kYsVkaitCmZ
13. 石迎欣. “三远法”中“平远法”的表现形式探析--以《树色平远图》为例[J]. 美与时代(中), 2024, № 5, С. 21-23. [Ши Инсинь. Анализ форм проявления метода Пинъюань в "трех расстояниях": на примере "Карты цвета деревьев" // Эпоха и эстетика. 2024. № 5. С. 21-23].
14. 肖鹏飞. 论郭熙《树色平远图》的“平远”绘画技法--以《林泉高致》为理论基础[J]. 阜阳职业技术学院学报, 2022, Т. 33, № 1, С. 94-96. [Сяо Пэнфэй. О технике живописи "Пинъюань" в "Карте цвета деревьев и Пинъюань" Го Си (на основе теории Линьцюань Гао Чжи) // Журнал Фуянского профессионально-технического колледжа. 2022. № 1. Т. 33. С. 94-96].
15. 杨政安. 基于大数据技术的沉浸式虚拟现实可视化展示系统研究[J]. 信息系统工程, 2023, № 8, С. 12-15. [Ян Чжэнань. Исследование иммерсионной системы визуального отображения виртуальной реальности на основе технологии больших данных // Инженерия информационных систем. 2023. № 8. С. 12-15].
16. 刘恒. 博物馆文物的数字化展示和传播分析[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2021, № 9, С. 146-148. [Лю Хэн. Музей города Саньмэнься. Анализ цифрового отображения и распространения музейных культурных реликвий // Идентификация и оценка культурных реликвий. 2021. № 9. С. 146-148].
17. 大连工业大学团队研发沉浸互动体验系统 用AI、AR技术让文物“活起来”, 大连日报, 2024, № 12, С. 8. [Далянь Daily. 2024. № 12. С. 8]. URL: <http://dlpu.edu.cn/detail/19/4214d1b932a5b675ce8b4aee7ab238d4.html>
18. 梁静. 当水墨画遇见元宇宙 徐悲鸿的水墨雄鸡“飞”了! 海峡导报, 2023, № 5, С. 19. [Лян Цзин. Живопись тушью петуха Сюй Бэйхуна // Проводник пролива. 2023. № 5. С. 19]. URL:

<https://news.xmu.edu.cn/info/1025/438001.htm>

19. 朱馨沂. 浅析数字媒体艺术下艺术馆的沉浸式交互设计--以徐汇艺术馆为例[J]. 流行色, 2022, № 11, С. 141-143. [Чжу Синьйи. Анализ иммерсионного интерактивного дизайна художественной галереи цифрового медиа-искусства: на примере художественной галереи Сюй Хуэй // Популярное цветоведение. 2022. № 11. С. 141-143].

20. 邵悦婷, 朱英杰, 董丽颖, 等. 羟基磷灰石超长纳米线/植物纤维纳米复合“宣纸”及其防霉性能(英文)[J]. 无机材料学报, 2021, Т. 36, № 1, С. 107-112. [Шао Юэтин, Чжу Инцзе, Дун Лиин. Антиплесенные свойства сверхдлинных нитей "рисовой бумаги", выполненной на основе нанокмполитов растительных волокон и гидроксифосфата // Журнал неорганических материалов. 2021. № 1. Т. 36. С. 107-112]. URL:

<https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?>

dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2021&filename=W GCL202101015&uniplatform=OVERSEA&v=QM2iz1AEeVBpjzEhi7pnb3m5e6onhxrRp_y6LKwZRAx6HxPPz5DGwR8VSp13I2z3

21. 刘洋, 李霄峰, 张秀梅, 等. 用于宣纸书画保护的水性聚氨酯保护液制备及性能分析[J]. 浙江理工大学学报(自然科学), 2025, Т. 53, № 2, С. 205-213. [Лю Ян, Ли Сяофэн, Чжан Сюэй и др. Изготовление и анализ свойств жидкости из водного полиуретана для защиты рисовой бумаги и каллиграфии // Журнал Чжэцзянского политехнического университета: естественные науки. 2025. № 2. Т. 53]. URL:

<https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?>

dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2025&filename=ZJSG202502008&uniplatform=OVERSEA&v=wMseMyYxUpxo1PPL9RhWjTqYNXZJ9VeKy1dS7ZsJ1UGOSfy1qLTB_kPxqmi8kbyf

22. 谢佳玲. 山水之间--《富春山居图》人文数字陈列, 中国文物报, 2024, № 4, С. 26. [Се Цзялин. Между горами и реками: цифровая экспозиция "Фучуньшаньская карта" // Китайская газета культурных реликвий. 2024. № 4. С. 26]. URL:

http://www.zhongguowenwubao.com/digit_pager/download/fileName/20240426151837.pdf

23. 衣若芬. 文图学与东亚文化交流研究理论刍议[J]. 武汉大学学报(哲学社会科学版), 2019, Т. 72, № 2, С. 101-107. [И Жофэнь. Исследования в области картографии и культурных обменов в Восточной Азии // Журнал Уханьского университета: философские и социальные науки. 2019. № 2. Т. 72. С. 101-107]. URL: <https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?>

dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2019&filename=W SLD201902008&uniplatform=OVERSEA&v=mcicNya6cRi8320NfFJ0hdM63CzWyVCSHh1j7TROjsYmZiHTtmsgi_J678IbeyHf

24. Chen Shanshan. Research and Application of Emotion-Based Digital Museum Interaction Design[J]. Journal of Art, Culture and Philosophical Studies, 2024, № 1(1). [Чн Шаншан. Исследование и применение "эмоционального дизайна" цифрового музейного взаимодействия // Журнал искусства, культуры и философских исследований. 2024. № 1. Т. 1]. URL:

https://scholar.oversea.cnki.net/en/Detail/index/GARJ2021_6/SQNMAF1AF8C211018454D09FB7DE4C07846E ""

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «Культурная практика живописи китайских литераторов: проблемы наследования в цифровую эпоху» является актуальным исследованием проблем адаптации традиционных форм культуры/культурного наследия к современной цифровой эпохе включая проблемы использования ИИ. Конкретным предметом исследования являются способы сохранения/трансформации специфической формы традиционной китайской живописи к электронной творческой и потребительской среде. На наш взгляд,

при всей актуальности работы и ряда сделанных автором ценных наблюдений, исследование в целом нуждается в существенной доработке. Необходимо привести терминологический ряд работы в соответствие с устоявшейся в российской культурологии и китаеведении системой, начиная с ключевого и вынесенного в заглавие текста понятия: «Уникальный феномен китайской культуры, сочетающий в себе поэзию, каллиграфию и живопись с особым способом демонстрации произведения путем ручного перекручивания полотна художественного произведения из одного свитка в другой, известен всему миру под названиями: «искусство живописи китайских литераторов», «живопись интеллектуалов», «живопись аристократов», «живопись чиновников». Российская энциклопедия «Духовная культура Китая» и прочие российские публикации оперируют термином Вэньжэнь-хуа или же «живопись образованных/культурных людей/литераторов». Таким образом, начиная с заглавия требуется исправление - речь идет не о живописи китайских литераторов, а о китайской «живописи литераторов» или же Вэньжэнь-хуа. Определение Вэньжэнь-хуа, которое дает автор - живопись с особым способом демонстрации произведения путем ручного перекручивания полотна художественного произведения из одного свитка в другой – не соответствует тем специфическим характеристикам, которые принято выделять в российской традиции. Без внятного и корректного определения Вэньжэнь-хуа в начальной части статьи невозможно понять дальнейшее ее содержание включая технические детали и т.д. Автор опускает обзор литературы по теме исследования, сама содержательная часть работы – при достаточно большом объеме – несколько расфокусирована, автор уделяет слишком много времени техническим спецификациям цифровых репрезентаций Вэньжэнь-хуа, чтобы в конце исследования заявить о том что «связь шифрования, идентификации и расшифровки в символизации теряется в процессе оцифровки нематериального культурного наследия, что выражается в замещении культурных символов техническими. Мы можем видеть, как все больше экспозиционный дизайн выставки превращает диалог каллиграфии и живописи в инструкцию взаимодействия «человек-машина», а соответственно «цифровые технологии, стремящиеся к формальному копированию, рискуют оторваться от корней и не получить своего продолжения». Конкретного видения преодоления заявленной проблемы автор не предлагает, ограничиваясь общим пожеланием духовного наполнения цифровых технологий. На протяжении работы автор свободно переходит от одного аспекта проблемы к другому, обращаясь к вопросам цифровизации культурного наследия, имитации «живописи литераторов» в электронной среде, философско-культурологических интерпретациям собственно Вэньжэнь-хуа и ее восприятия современной аудиторией, переходя от технических характеристик ИИ к философскому наполнению цифровых имитаций и т.д. Затрудняют понимание текста многочисленные недочеты перевода: культурантропологический аспект реконструкции отношения способов сохранения и воспроизводства содержания наследия, Зрители могут наглядно почувствовать рифму, исследователь Чен Шаншан утверждает, что на выставке гор Фучунь произошло «уплощение уровней глубины опыта» и т.д. В последнем случае речь о цифровой экспозиции «Карты гор Фучунь». Необходима временная датировка упоминаемых работ, чтобы читатель мог различать отсылку к традиционной живописи и современные цифровые имитационные проекты. Рецензируемый текст рекомендуется к доработке.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор отразил в заголовке («Культурная практика китайской литературной живописи: проблемы наследования в цифровую эпоху»), является совокупность проблем наследования культурных практик Вэньжэнь-хуа (文人画) (китайской литературной живописи) в цифровую эпоху. Хотя логическому соотношению предметной и объектной сфер исследования автор в статье не уделяет внимания, из общего контекста становится очевидным, что изучаемой частью объективной реальности является социальный дискурс сохранения аутентичности и популяризации культурного наследия Китая при помощи новейших технических средств.

Сильной стороной представленной на рецензирование статьи является пристальное внимание автора к уже опубликованным его коллегами работам, обобщение которых позволяет аргументировано указать на комплекс проблем аутентичности восприятия китайской литературной живописи. Безусловно, крайне важно артикулировать связанные с применением новейших цифровых технологий трансформации содержания культурного наследия. Автор обосновано указывает, что активно применяемые уже сегодня технологические решения популяризации наследия китайской литературной живописи не решают всех проблем сохранения и трансляции особой эстетики древних текстов. С одной стороны, автор поднимает вопросы дальнейшего совершенствования новейших технологических решений экспонирования для преодоления обнаруженных противоречий; с другой стороны — высказывает вполне обоснованный скепсис относительно способности новейших технологий передать тончайшие оттенки смыслообразования, связанные непосредственно с духовной практикой чтения свитков китайской литературной живописи.

В заключение автор постарался привести исчерпывающую типологию проблем наследования культурных практик китайской литературной живописи в цифровую эпоху. Автор подчеркивает, что «Ключевым моментом в развитии культуры наследования видится органическая связь духовного начала, смыслов и инструментов его воспроизводства, – такая позиция, подкрепленная цитатой Лао Цзы о том, что средства должны иметь духовное ядро, преодолевает ограничения современного цифрового мира». Поэтому, по мысли автора, «цифровые технологии, стремящиеся к формальному копированию, рискуют оторваться от корней и не получить своего продолжения». Предположение автора о том, что «имеет смысл рассуждать о комплексной технологии для искусственного интеллекта посредством алгоритмического моделирования рифмы с “белыми полями” медитации в виртуальном пространстве, которая создаст актуальную парадигму существования концепции Дао в цифровом мире, стремясь тем самым к ее философской глубине путем воспроизводства практики в новых условиях». Поскольку «наследие литературной живописи в цифровую эпоху может заимствовать мудрость достижения баланса в развитии техники и смысла и предложить свою интерпретацию развития концепции “Дао”». Рецензент разделяет высказанную гипотезу. Действительно, если постоянно артикулировать и теоретически изучать достоинства и недостатки интенсивно развивающихся технологий сохранения и популяризации наследия, в перспективе можно добиться им учета самых тонких духовных оттенков содержания древних артефактов. Другой вопрос, что иной носитель содержания всегда будет ограничивать аутентичность и вряд ли когда-то можно будет добиться при помощи новейших технологий стопроцентной адекватности передачи исконных смыслов («В одну реку нельзя войти дважды»).

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

Методология исследования основывается как на обобщении опубликованных работ

коллег, так и авторском аналитическом внимании к эмпирическому материалу (актуальным практикам применения новейших технологий для экспонирования артефактов китайской литературной живописи). В целом авторский методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Цель проблематизации наследования культурных практик Вэньжэнь-хуа в цифровую эпоху достигнута.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает тем, что с развитием новейших технологий экспонирования артефактов китайской литературной живописи все больше возникает проблемных вопросов, связанных с трансформацией особой аутентичной эстетики древнейших артефактов. Тезис хорошо раскрыт в статье. Китайский опыт может и должен учитываться и российскими специалистами, возлагающими на цифровизацию наследия существенные надежды в плане его сохранения.

Научная новизна исследования, состоящая в комплексном обобщении проблем наследования культурных практик Вэньжэнь-хуа в цифровую эпоху, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в автор выдержан научный.

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования

Библиография хорошо раскрывает проблемную область исследования. Но стиль описания не соответствует основному принципу ГОСТа в отношении к публикациям не на русском языке: все описания должны быть представлены на языке источника, а свой перевод на русский язык автор может указать после основного описания в квадратных скобках (например, 刘承华. 儒家音乐美学现代性转换的路径与困境 // 中国音乐学. 2018. 第2期. 第89–96页. [Лю, Ч. Пути и трудности модернизационной трансформации конфуцианской музыкальной эстетики // Китайское музыкознание. 2018. № 2. С. 89–96]).

Апелляция к оппонентам не выражена в открытой теоретической дискуссии, но автор вполне аргументировано отстаивает собственную позицию в плане обоснованного скепсиса в отношении безграничных возможностей новейших технологий.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации после доработки оформления библиографического списка.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

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

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

Статья «Культурная практика китайской литературной живописи: проблемы наследования в цифровую эпоху» посвящена изучению уникального феномена китайской культуры и, как пишет сам автор, «проблемам воспроизводства культурной практики «пассивного путешествия» китайской живописи литераторов в цифровую эпоху».

Актуальность данной статьи весьма велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к истории и культуре Востока, в т.ч. изобразительному искусству, а также под влиянием укрепления международных связей. Научная новизна работы также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза.

Перед нами – емкое научное исследование, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается наличием полезной информации и важными выводами. Слог автора характеризуется своеобразием, высокой культурой речи, доступностью и научной

точностью.

Остановимся на ряде положительных моментов исследования. Огромное уважение вызывает проделанная исследователем научная работа, его умение лаконично и точно выражать свои мысли, подкрепляя текст увлекательными примерами, которые могут помочь аудитории глубже воспринять доносимую информацию.

Автору, на наш взгляд, удалось точно и подробно осветить отмеченные им «проблемы воспроизводства культурной практики «пассивного путешествия» китайской живописи литераторов в цифровую эпоху». Исследователь отмечает: «Так, например, последовательное созерцание пейзажа и каллиграфии посредством ручного перекручивания свитка в обе стороны, восприятие незаполненного изображениями «белого» пространства» тишины и размышлений оказывается практически невозможно воспроизвести в экранном режиме. Это определяется не только и не столько алгоритмической уязвимостью средств искусственного интеллекта на современном этапе, но особенностями современного восприятия «тишины» зрителем, не привыкшим к паузам на экране и испытывающим тревогу, близкую к фрустрации в моменты, когда на экране нет изображений и событий». Или: «Следующий аспект культурантропологической проблемы наследования можно охарактеризовать как конфликт воспроизводства и восприятия объектов наследия. «Парадокс погружения» – так можно обозначить противоречие между достигаемыми эффектами ощущения реалистичности воспринимаемого зрителем содержания, созданного посредством технологий «виртуальной» и «дополненной реальности», и искажениями в восприятии зрителя». Все эти проблемы автор тщательно и подробно разбирает, демонстрируя блестящее знание предмета, логичность и последовательность изложения, приводя запоминающиеся, яркие примеры, а именно: «С помощью технологии распознавания жестов и отслеживания движений глаз пользователям удастся увидеть кинематический эффект дыма и дождя в произведении «Вода и бамбуковый домик» – одного из шедевров пейзажной живописи цзяннаньского художника Ни Цзяня [15].

Виртуальный проект Сямэньского университета «Карта петуха» ([16] интегрирует поэзию, каллиграфию и живопись с мультисенсорным эффектом восприятия, позволяя пользователю управлять прыгающим между виртуальными горами и камнями персонажем, созданным художником Сюй Бэйхуном».

Исследование содержит множество интересных наблюдений и рассказывает о самобытном опыте, который имеет большое научно-практическое значение для мирового сообщества.

«В качестве примера подобных экспериментов можно привести опыт музея провинции Чжэцзян, с коллекцией «Карты сохранившихся гор», который подготовил цифровую экспозицию «Карты гор Фучунь» [22]. С помощью физических объектов, анимации, видео и интерактивных инсталляций «Карта гор Фучунь» воспроизводит цифровую «реальность» практики китайских литераторов-живописцев. Выставка посвящена теме «Пейзаж», которая в сочетании с мультимедийным оборудованием создает атмосферу смещения реальности и вымысла. Зрители могут наглядно почувствовать рифму и художественное настроение картины, а также глубоко понять ее художественную ценность благодаря сравнению разных версий трех свитков», - пишет автор.

Исследователь снабдил статью рядом рисунков (всего их 8), на которых изображены работы, с помощью которых автор иллюстрирует свои основные тезисы. Это придает работе дополнительную достоверность и глубину, помогает читательской аудитории глубже постичь изучаемую проблематику.

Библиография исследования весьма обширна, включает основные российские и иностранные источники по теме, оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам достаточна и сделана на достойном профессиональном уровне.

Выводы, как мы уже отмечали, сделаны достаточно серьезные и занимают большую часть текста статьи, вот лишь их заключительная часть: «В завершение можно констатировать, что цифровое наследие китайской литературной живописи по сути является диалогом между рациональностью технических инструментов и традиционным культурным кодом. Несмотря на то, что нынешняя практика добилась прорыва в эффективности реставрации и широте популяризации наследия, она сталкивается с тройным кризисом эстетического размывания, философской редукции и этического отсутствия. В будущем предстоит перестроить фокус применения технологий на междисциплинарное видение, изучив закономерности наследования искусства литературной живописи в диалектических отношениях между «инструментом» и «Дао», «формой» и «духом», «публичным» и «приватным». Таким образом можно реализовать перспективное развитие «путешествия в созерцании» в ногу со временем с тем, чтобы многовековая история искусства и культурной практики живописи китайских литераторов продолжала свою жизнь в актуальном времени и пространстве».

На наш взгляд, статья будет иметь важное значение для разнообразной читательской аудитории - востоковедов, культурологов, художников-практиков, студентов и педагогов, историков, искусствоведов и т.д., а также всех тех, кого интересуют вопросы развития изобразительного искусства и международного культурного сотрудничества.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Поляков Я.С. К вопросу о отечественной научной рефлексии в отношении использования и применения ИИ в кино // Культура и искусство. 2025. № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.75622 EDN: PVPKTC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75622

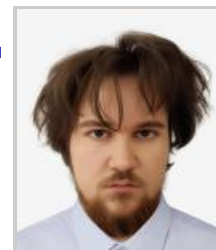
К вопросу о отечественной научной рефлексии в отношении использования и применения ИИ в кино

Поляков Ярослав Сергеевич

независимый исследователь

432018, Россия, Ульяновская обл., г. Ульяновск, Засвияжский р-н, ул. Рябикова, д. 85

✉ gftofun@gmail.com



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.8.75622

EDN:

PVPKTC

Дата направления статьи в редакцию:

19-08-2025

Дата публикации:

26-08-2025

Аннотация: Кинематограф является одной из отраслей человеческой деятельности, в которую в качестве средства, замещающего отдельные процессы главным образом фильмопроизводства, активно внедряется искусственный интеллект (ИИ). Однако эта технология не только оптимизирует производственные процессы, но и, исходя из характера используемой роли, обусловленной креацией содержательной части кинематографического произведения (сценария, визуальной и звуковой составляющей), оказывает влияние и трансформирует саму деятельность основных творческих субъектов фильмопроизводства. Происходящее, для полноценного понимания характера и динамики трансформации кинематографической деятельности, не говоря уже о каких-то прогностических выводах, требует полноценной исследовательской рефлексии. Возникает вопрос: насколько киноведение, готово полноценно реализовывать такую

фиксацию и каково ее состояние сейчас. Настоящая работа направлена на исследование существующей актуальной научной рефлексии отечественных авторов в отношении использования искусственного интеллекта в кино. Методологической основой этого исследования был выбран систематический обзор научных публикаций с элементами контент-анализа. Отбор производился среди научных русскоязычных публикаций библиотеки eLibrary, по ключевым словам. На этапе фильтрации оставшиеся работы и публикации были объединены в таблице для последующего анализа. Полученный результат позволит определить характер и качество данной исследовательской рефлексии, что затем может быть использовано для понимания возможных путей её оптимизации. Непрерывность развития технологических продуктов искусственного интеллекта (ИИ) оказывает существенное влияние на индустрию кинопроизводства. За последние десятилетия технологии искусственного интеллекта прошли путь от инструментов, предназначенных для решения и автоматизации узких технических процессов, до создания многофункциональных систем, способных выступить в роли соавтора. Увеличение числа прецедентов, связанных с симбиозом работы ИИ и человека в кинопроизводстве позволяет выделить актуальность темы. В реальности 2025го года мы имеем право начать разговор о кинопроизводстве, полноценно выстроенном на создании промптов для моделей, и их последующей реализации.

Ключевые слова:

кинопроизводство, фильмопроизводство, кинопроцесс, киноведение, искусственный интеллект, нейросети, цифровое кино, генеративное искусство, медиаиндустрия, машинное обучение

С прагматической точки зрения кинематограф является деятельностной полисистемой [\[1\]](#). Будучи развёртываемой в конкретике уникальных социокультурных обстоятельств, такая полисистема всегда детерминирована ими и в той или иной степени отвечает изменениям происходящим во вне. Будучи технически обусловленным видом деятельности, фильмопроизводство, с момента своего возникновения, с одной стороны, само инициировало технические новации, позволяющие оптимизировать производственный процесс и техническое качество производимого продукта (фильмов), а с другой стороны, заимствовало исходно не предназначавшееся для него, но что могло быть функционально использовано в его условиях. Естественно, что различные новационные технические аспекты по-разному сказываются, как на характере деятельности, так и на характере её продукта (так появление звука заставило авторов фильмов кардинально пересмотреть принципы своей работы, появление же цвета повлияло на характер творческой активности не так существенно и т. д.). Искусственный интеллект, который стал доступным для использования, оказывается новым средством, которое будучи исходно не связано с кино, всё более широко используется в фильмопроизводстве, при этом трансформируя привычные деятельностные процессы, обусловленные главным образом индивидуальностью включённых в него субъектов-личностей, наделённых авторской функцией [там же, с. 24-25].

В отличии от кинокритики и рефлексирующих субъектов кинопроцесса, киноведение как академическая дисциплина, исследуя актуальную историю кинематографа, должно, с одной стороны, как можно более объективно фиксировать происходящее, с другой, – увязывать актуальное с предшествующим, а при переходе же на абстрактный уровень – достраивать или даже перестраивать существующую модель представления материала

предметной области собственной дисциплины [там же, с. 13-15]. Однако не всегда это просто сделать, особенно если исследуемое находится в процессе становления и трансформации и исходно связано с предметной областью иной или иных дисциплин, с чем мы и сталкиваемся в ситуации необходимости исследования использования ИИ в кино. Одним из способов решения поставленной задачи является изучение продуктов уже имеющейся дисциплинарной исследовательской рефлексии в отношении него: понимание используемых алгоритмов и методов, оценка получаемых с их использованием результатов, во-первых, покажет амплитуду вариативности уже существующей киноведческой рефлексии в отношении использования ИИ в кино, а во-вторых, её функциональность, обусловленную удовлетворённостью или неудовлетворённостью её результатами.

Эволюция кинематографа, хотя и определяется творческим поиском, зачастую неизменно сопряжена с появлением новых технологических возможностей, что подчеркивалось во все времена. Как отмечал А. Базен, «Если кинематограф при своем рождении не обладал всеми атрибутами тотального кино, то лишь потому, что феи, стоявшие у его колыбели и стремившиеся оделить его всеми дарами, были недостаточно сильны в техническом отношении.» [\[2\]](#) И если ранее вопрос ставился о технической ограниченности, то сейчас мы существуем в эпоху, когда ставится под вопрос сама природа авторства. Современные нейросетевые модели интегрируются почти во все задачи кинопроизводства, демонстрируя возможность комплексного контроля над ними. Такая стремительная динамика развития ИИ позволяет говорить о его возможном использовании в качестве полноценной творческой составляющей, вплоть до производства целостного аудиовизуального решения.

В рамках проведенного исследования был осуществлен поиск среди научных русскоязычных публикаций библиотеки eLibrary, по ключевым словам, («искусственный интеллект», «кино», «кинопроизводство», «нейросети» и смежным терминам). Дополнительно осуществлен поиск по таким сервисам как «КиберЛеника» и «Google Scholar». На этапе фильтрации выборки исключены статьи, посвященные факту репрезентации ИИ, как репрезентированный художественный образ, а также работы сфокусированные исключительно на вопросах авторского права или маркетинга. Оставшиеся работы и публикации были объединены в таблице (рис.1) для последующего анализа. Выделены основные характеристики по категориям, на основе которых работы были объединены в тематические группы. В этой статье предлагается обзор научной рефлексии выявленных групп.

Для оценки отобранных статей выбраны следующие характеристики:

Общий обзор (**ОО**) - наличие популярного обзора существования технологии без доказательной базы.

Технологическая детализация (**ТД**) – описание отдельно взятого механизма работы ИИ.

Сферы использования (**СИ**) – обзор и/или попытка выделения и систематизации существующих сфер использования.

Прогноз и моделирование (**ПМ**) – тенденция автора моделировать будущие возможности, проблемы и вопросы, связанные с ИИ (вне зависимости от наличия доказательной базы).

Обзор существующих кейсов (**ОК**) – общий обзор прецедентов использования ИИ в кино или в качестве доказательной базы.

Проблематизация (**П**) – наличие выявленных вопросов, проблем (напр. этического характера).

Эмпирическая база данных (**ЭД**) – качество приведенных и исследуемых данных. (Оценивается количественно)

Характеристики оцениваются тремя значениями: ДА, ЧАСТ.(частично),НЕТ

Название статьи	АВТОР	ОО	ТД	СИ	ПМ	ОК	П	ЭД	ГОД
ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В СФЕРЕ КИНОИНДУСТРИИ	ТРЕТЬЯКОВА С.В. СВИЩЁВ	Част.	Да	Нет	Нет	Да	Нет	Нет	2022
ВНЕДРЕНИЕ СИСТЕМЫ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В СФЕРЕ КИНО, МУЗЫКИ И ВИДЕО	СИДОРЕНКОВА С.А.	Нет	Да	Част.	Нет	Да	Нет	Полн.	2023
ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В КИНЕМАТОГРАФЕ И МЕДИАИНДУСТРИИ	ЗУЙКОВ И.В.	Част.	Да	Част.	Част.	Да	Нет	Нет	2022
ИССЛЕДОВАНИЕ ПРИМЕНЕНИЯ НЕЙРОСЕТЕЙ СОЗДАНИИ ПРОДВИЖЕНИИ КИНОЛЕНТ РОССИЙСКОЙ КИНОИНДУСТРИИ	В Поляков А. М. И Романишина Т. С. Бондаренко В В. А.	Да	Да	Да	Нет	Да	Част.	Полн.	2025
ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ КИНЕМАТОГРАФЕ	В КОНОНОВА И.В.	Част.	Нет	Част.	Част.	Нет	Част.	Нет	2025
ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ КИНОИНДУСТРИИ	В Фролов К. П.	Част.	Част.	Да	Част.	Да	Нет	Нет	2022
ТЕХНОЛОГИИ ДЕЕРФАКЕ И ВЛИЯНИЕ ИХ НА КИНОИНДУСТРИЮ	ПОПОВ Ю.В.	Нет	Да	Нет	Нет	Нет	Да	Нет	2023
ОТ ЗАРОЖДЕНИЯ К ЭТИЧЕСКИМ ГРАНИЦАМ: ДВОЙНОЕ ВЛИЯНИЕ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА И	БУЛГАРОВА Б.А., УЛЛАХ МД Т., МОНДАЛ П.,	Нет	Част.	Нет	Нет	Да	Нет	Нет	2025

ТЕХНОЛОГИИ DEEPFAKE КИНЕМАТОГРАФ (2017-2024)	МА Ф. НА											
Искусственный интеллект инструмент сценариста	как	Красавина А. В.	Част.	Част.	Нет	Нет	Да	Нет	Част.	2025		
Анализ возможностей применения технологий менеджменте креативных индустрий	ИИ- в	Вылгина Ю. В. Большакова Н. Г.	Да	Част.	Да	Нет	Нет	Да	Нет	2025		
ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ ПРОТИВ АВТОМАТИЗАЦИИ: СПОСОБНЫ НЕЙРОСЕТИ ЗАМЕНИТЬ ЧЕЛОВЕКА В КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЯХ	ЛИ	Ледовская Е.Д.	Да	Част.	Нет	Част.	Нет	Да	Част.	2024		
НЕЙРОСЕТИ КИНЕМАТОГРАФЕ	В	ДЕМЧУК Э.Ю.	Нет	Част.	Нет	Част.	Да	Нет	Нет	2020		
ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНОПРОИЗВОДСТВЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ	В	АРАКЕЛЯН А.М.	Нет	Нет	Да	Да	Да	Част.	Нет	2017		
НЕЙРОСЕТИ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ТЕЛЕФИЛЬМЕ: ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ	В И	ТАРАСОВ И.Е.1	Част.	Нет	Част.	Част.	Да	Да	Нет	2024		
ПРОМПТ КАК НОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ КИНОЯЗЫКА, КАК SORA МОЖЕТ ИЗМЕНИТЬ БУДУЩЕЕ ЦИФРОВОГО КИНО?	ИЛИ РАХМАНКУЛОВ Б.М.		Да	Да	Част.	Нет	Нет	Да	Полн.	2025		
ХУДОЖНИК НЕЙРОСЕТЬ: СИМБИОЗ БУДУЩЕГО?	И	ДРУЖИНИНА А.А.	Част.	Част.	Да	Нет	Да	Част.	Полн.	2023		

(рис. 1)

Следует отметить, что выделение групп имеет условный характер: большая часть статей имеет общие предметы и инструменты, раскрытые в разной степени целостности.

1. Обзорно-аналитические работы и исследования

Данная группа включает в себя наибольшее количество выявленных публикаций и характеризуется преимущественно реферативным и обзорно-аналитическим подходом к фиксации текущего положения использования ИИ в кинопроизводстве и формированию общего представления о тенденциях и развитии. В эту группу определены десять работ, характер рефлексии в которых предлагается определить несколькими направлениями.

1.1. Обзор общего состояния интеграции ИИ

1.2. Обзор существующих прецедентов (кейсов) Использования ИИ

1.3. Прогнозирование и моделирование будущих возможностей и направлений развития ИИ

1.4. Обзор существующих и/или определенных автором проблем и вопросов, связанных с использованием ИИ в кино

В научных работах этой группы все три направления раскрыты по-разному, однако большой проблемой является отсутствие полновесной научной базы данных и приведенных примеров, а выделенные вопросы и модели будущих возможностей построены безосновательно.

В наиболее ранней публикации из подборки (Аракелян, 2017) сформулирована задача «постараться определить проблемы, возникающие в связи с развитием этого направления, а также обозначит перспективы, которые следует развивать и разрабатывать с целью повышения результативности отечественной киноиндустрии как отдельно взятой отрасли экономики нашей страны.» ^[3]. Однако содержательная часть статьи ограничивается рассмотрением только двух сфер интеграции нейросетевых продуктов в кинопроизводстве. При этом обозначенные основные проблемы рассматриваются без прямой связи с предметом исследования – кино, а скорее являются социологическими.

В ряде работ (Демчука Э.Ю., 2020 ^[4]; Красавина А.В., 2021 ^[5]; БУЛГАРОВА Б.А., УЛЛАХ МД Т., МОНДАЛ П., МА Ф., 2025 ^[6];) предпринята попытка обзора конкретных существующих кейсов применения ИИ в кинопроизводстве, однако их подход лишен систематической классификации, а основным результатом является констатация самого факта использования нейросетей в кино и смежных медиаиндустриях.

Особый интерес представляют авторы, которые на примере обзора концентрируются на постановке проблем и вопросов социологического, культурологического и этического характера. Так, в обзорной статье Попова В.Ю., (2021) ^[7] рассматривается феномен отдельно взятой технологии «DeepFake». Осуществлена систематизация мнений популярных личностей, фиксируя спектр беспокойства относительно применения ИИ в кино, а также предлагает важные факторы, которые следует учитывать при обсуждении этого вопроса.

Следует отметить, что авторы работ в данной группе зачастую опираются на ограниченный набор примеров (до пяти кейсов), а в качестве доказательной базы предлагают ссылки на новостные и популярные статьи, не имеющие статус научных. Также, среди упомянутой литературы встречаются аналогичные статьи зарубежных коллег, детально углубляющиеся в отдельные функциональные стороны предмета исследования (технология, этика).

Тем не менее, обзорно-аналитический подход имеет важное место, так как способствует фиксации актуальных и потенциальных случаев применения ИИ в кино. Ряд публикаций, опубликованных до 2023г, имеют обобщения и классификации, которые сохраняют свою актуальность сегодня и служат отправной точкой для дальнейших прикладных исследований.

2. Технологическая рефлексия

В данную группу включены статьи, фокусом научной деятельности которых становится обзор, анализ и фиксация технологических процессов и механизмов функционирования ИИ, а также описание методов их практического внедрения в кинопроизводство.

Так, в работе Зуйкова И.В. (2022)^[8] исследуется феномен технологии Deepfake. В отличие от статей, ограничивающихся обзором современного применения этой нейромодели, автор прослеживает историю создания технологии захвата лица, выявляя ее технологический принцип. Автор рассматривает понятие искусственного интеллекта в контексте задачи воссоздания лицевых эмоций. Таким образом, статья содержит элемент исторического и технологического анализов, но при этом остается в рамках обзорного исследования.

Сидоренкова С.А. (2023)^[9] предпринимает попытку сопоставительного анализа существующих нейросетевых технологий и их технологического функционала. В отношении кинематографа рассмотрены две группы технологических моделей, результатами работы которых является сценарий и визуальный ряд(графика). Автором выявлено, что ни одна из рассматриваемых систем не обладает полным функционалом. Важно отметить, что в статье не раскрыта методика составления выборки и оценки инструментов, а доказательная база опирается на популярные источники из медиа, что ограничивает научную состоятельность выводов.

Наиболее комплексной представляется статья Полякова А. М., Романишиной Т. С. и Бондаренко В. А. (2025)^[10], в которой авторы в полной мере систематизируют основные сферы применения нейросетей в кино: сценарное моделирование, создание визуального ряда, работа со звуком, продвижение фильмов. Статья охватывает все ключевые этапы кинопроизводства, в которых выявляются правовые и этические вопросы, связанные с внедрением ИИ в каждой из обозначенных сфер. В качестве доказательной базы авторы используют современные статьи коллег, некоторые из которых были определены нами в первую группу, как «обзорно-аналитические». Главная научная ценность статьи заключается в выявлении и систематизации направлений применения ИИ, однако общий характер рефлексии в публикации остается обзорно-аналитическим.

Научная ценность данной группы заключается в стремлении зафиксировать положение ИИ как инструмента, что позволяет проследить эволюцию этой технологии. Значительным ограничением является нехватка эмпирической базы, в связи с чем доминирующая часть научных статей имеют реферативный характер.

3. Культурологические и концептуальные подходы

Данная группа включает в себя самое меньшее количество статей, однако имеет больший научный потенциал. В работах этой категории ИИ рассматривается не только как инструмент, но как элемент культурного процесса. Охватываются культурологические вопросы симбиоза автора и нейросети, их результат работы и общее качество их совместной работы.

Отдельно стоит выделить статью Рахманкулова Б.М. (2025)^[11], в которой рассматривается одна из самых современных технологий – SORA. Ее отличительной чертой является возможность полноценной генерации видео-продукта по текстовому запросу - промпту. Предметом исследования в статье является симбиоз работы человека и нейросети. Большая часть публикации представляет собой обзор существующих прецедентов использования ИИ-продукта в качестве основного материала фильма. Однако наиболее важным является заданный автором вектор исследовательской рефлексии: вопрос о возможном становлении промпта как новой единицы киноязыка. В качестве эмпирических данных автор использует достаточное количество примеров, относящихся к предмету исследования, ссылаясь на слова разработчиков. Статья имеет сильную доказательную базу.

Несмотря на то, что данная группа представлена одной статьей, она является важной для дальнейшего культурологического дискурса и исследования.

Заключение

Российские публикации 2020-2025х годов охватывают ограниченный спектр тем, связанных с использованием ИИ в кинематографе.

Проведенный анализ показал, что русскоязычная научная рефлексия по этой теме все еще находится на этапе становления. Большинство публикаций имеют обзорно-аналитический характер, фиксируя текущее состояние индустрии, описывая кейсы, авторы не предлагают их критического осмысления.

Технологическая детализация представлена широко, особенно в контексте deepfake технологий, но быстро теряет свою актуальность. Это может быть связано со многими факторами, в том числе с прогрессирующим ростом появления новых моделей. К примеру, на замену SORA всего через год пришла VEO-3 от Google, которая имеет возможность создавать готовый аудиовизуальный продукт, который уже «обманывает» зрителя ^[12].

Было выявлено, что большая часть работ в качестве доказательной базы используют популярную, а не научную литературу. Наблюдается отсутствие тенденции к систематизации имеющегося знания, появляется дефицит методологической базы.

Культурологическая перспектива исследований пока представлена ограниченным числом авторов, но именно она содержит потенциал для выработки новых понятий и подходов.

Такое положение может быть связано с многими факторами, среди которых:

1. Активное развитие технологии и их быстрое устаревание. Проблема в определении «якорей» в этапе развития ИИ. К моменту публикации статьи в таких реалиях быстро теряют свою актуальность.
2. Отсутствие эмпирических данных, научных трудов и исследований, систематизирующих общее знание об использовании ИИ в кинематографе, которые могли бы стать крепкой основой. Большая часть трудов использует публичные результаты, однако не учитывает работу на этапах создания фильма. Как следствие, анализ строится на новостях, а не на воспроизводимых экспериментах.
3. Слабая междисциплинарность, которая приводит к делению предмета «исследования» на техническую и культурологическую стороны. Само понятие «искусственный интеллект» стало настолько широким, что требует сегментации в научном поле. (К примеру, статья

Зуйкова И.В. в названии имеет «Особенности использования искусственного интеллекта», однако раскрывает лишь один сегмент термина – технологию deepfake.)

4. Отсутствие четких методологических рамок. Пока еще не появилось устоявшихся методов анализа ИИ, как культурного феномена. Это одна из важнейших задач для последующей научной работы.

5. Этические и юридические проблемы.

Пока что научная рефлексия отстает от скорости технологических изменений, однако именно это создает пространство для будущих исследований.

Библиография

1. Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. № 3(43). С. 6-39. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39. EDN: DNYRCC.
2. Базен А. "Что такое кино?" [Текст] : Сборник статей : [Пер. с фр.] / [Вступ. статья И. Вайсфельда, с. 3-38]. – Москва : Искусство, 1972. – 383 с. : ил.; 21 см.
3. Аракелян А. М. Искусственный интеллект в отечественном кинопроизводстве: проблемы и перспективы // Шаг в будущее: искусственный интеллект и цифровая экономика: материалы 1-й Международной научно-практической конференции. – Москва, 2017. – С. 29-34. EDN: YVSPXB.
4. Демчук Э. Ю. Нейросети в кинематографе / Э. Ю. Демчук // Лучшая студенческая статья 2020 : Сборник статей II Международного научно-исследовательского конкурса. В 5-ти частях, Петрозаводск, 29 ноября 2020 года. Том Часть 2. – Петрозаводск : Новая Наука, 2020. – С. 200-204. EDN: ERAPCI.
5. Наука и образование: векторы развития : международная научно-практическая конференция, Чебоксары, 23 апреля – 23 2017 года. – Чебоксары : Негосударственное образовательное частное учреждение дополнительного профессионального образования "Экспертно-методический центр", 2017. – (с. 87). – ISBN 978-5-9909851-7-9. EDN: ZAJSQV.
6. Булгарова Б.А., Уллах Мд Т., Мондал П., Ма Ф. От зарождения к этическим границам: двойное влияние искусственного интеллекта и технологии Deepfake на кинематограф (2017-2024) // Litera. 2025. № 3. С. 244-256. DOI: 10.25136/2409-8698.2025.3.73652 EDN: VDHPYD URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73652
7. Попов Ю. В. Технологии deepfake и их влияние на киноиндустрию / Ю. В. Попов // A Posteriori. – 2023. – № 6. – С. 36-40. EDN: JGURWM.
8. Зуйков И. В. Особенности использования искусственного интеллекта в кинематографе и медиаиндустрии / И. В. Зуйков // Вестник ВГИК. – 2022. – Т. 14, № 4(54). – С. 65-77. EDN: OONTJD.
9. Сидоренкова С. А. Внедрение системы искусственного интеллекта в сфере кино, музыки и видео / С. А. Сидоренкова // Информационные технологии и системы: управление, экономика, транспорт, право. – 2023. – № S2-1. – С. 143-148. EDN: GXDPUN.
10. Поляков А. М., Романишина Т. С., Бондаренко В. А. Исследование применения нейросетей в создании и продвижении кинолент в российской киноиндустрии // Практический маркетинг. – 2025. – № 2(332). – С. 4-10. DOI: 10.24412/2071-3762-2025-2332-4-10. EDN: IBTPCG.
11. Рахманкулов Б.М. Промпт как новый элемент киноязыка, или как Sora может изменить будущее цифрового кино? // Культура и искусство. 2025. № 2. С. 138-150. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.2.70171 EDN: AVONZC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70171

12. "Афиша Daily" [электронный ресурс] // URL: <https://daily.afisha.ru/infoporn/29447-babushka-s-begemotom-kenguru-s-biletom-i-griby-s-glazami-ii-video-unosyat-nas-v-matricu/>.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «К вопросу о отечественной научной рефлексии в отношении использования и применения ИИ в кино» представляет собой обращение к актуальной теме использования ИИ в медиа/искусстве/творчестве, предметом исследования является выявленный автором корпус текстов, посвященных проблеме использования ИИ в кинематографе, таким образом автор пытается ответить на вопрос о степени изученности заявленной проблемы в отечественной научной литературе («изучение продуктов уже имеющейся дисциплинарной исследовательской рефлексии в отношении него» т.е. ИИ). Работа таким образом содержит элементы библиографического обзора и носит в целом междисциплинарный характер т.к. анализируемые тексты посвящены качественным сдвигам в развитии жанра визуального искусства посредством введения в оборот передовых цифровых технологий. При очевидной актуальности темы исследования и адекватной авторской методологии, представляется, что определенная проблема при реализации исследования состоит в подборе материала для исследования, т.е. собственно публикаций об использовании ИИ в кинематографе. Автор пошел по простому пути использования сервисов elibrary, киберленинки, google scholar, получив в итоге 16 текстов временного диапазона 2017-2025 гг., причем среди этих текстов есть студенческие и магистерские работы. Вопрос о репрезентативности этой подборки может быть предметом дискуссии, но нам кажется, что следовало расширить поиск текстов за счет, к примеру, отраслевой периодики и изданий другого рода, не индексируемых в киберленинке и сервисах гугл. С отобранной группой текстов автор проводит вполне адекватную аналитическую работу, выявляя наличие/отсутствие семи сформулированных автором критериев. Выводы, к которым приходит автор, адекватны проработанному корпусу текстов, но опять-таки, на наш взгляд, напрямую обусловлены количеством и качеством этих текстов: «Российские публикации 2020-2025х годов охватывают ограниченный спектр тем, связанных с использованием ИИ в кинематографе. ... русскоязычная научная рефлексия по этой теме все еще находится на этапе становления. Большинство публикаций имеют обзорно-аналитический характер, фиксируя текущее состояние индустрии, описывая кейсы, авторы не предлагают их критического осмысления....большая часть работ в качестве доказательной базы используют популярную, а не научную литературу. Наблюдается отсутствие тенденции к систематизации имеющегося знания, появляется дефицит методологической базы». Автор довольно логично перечисляет существующие проблемы анализа применения ИИ в кинематографе, но некоторые тезисы следовало конкретизировать(5. Этические и юридические проблемы - ?). Автор нигде не поясняет, чем использование ИИ в кино будет принципиально отличаться от использования в других видах визуального медиа (реклама, видеоконтент социальных сетей, музыкальные видеоклипы и др.) и насколько таким образом обусловлена фиксация именно на кино. Рецензируемый текст имеет ценность как начальный шаг для дальнейшим исследований в избранном автором направлении. В таком качестве работа представляет интерес для читателя и может быть рекомендована к публикации.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Суй И. Жанровый феномен фортепианного концерта «Жёлтая река» // Культура и искусство. 2025. № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.75633 EDN: OMVWMR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75633

Жанровый феномен фортепианного концерта «Жёлтая река»

Суй И

ORCID: 0009-0005-5294-8164

аспирант; кафедра Фортепиано; Дальневосточный государственный институт искусств
690091, Российская Федерация, г. Владивосток, улица Петра Великого, дом 3а

✉ suiyi1986s@gmail.com



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.8.75633

EDN:

OMVWMR

Дата направления статьи в редакцию:

21-08-2025

Дата публикации:

28-08-2025

Аннотация: Статья посвящена концерту для фортепиано с оркестром «Жёлтая река» («Хуанхэ»), созданному в 1969 г. группой китайских композиторов под руководством Инь Чэнцжуна. Написанное в годы культурной революции, сочинение открывает новую страницу расцвета концертного жанра в музыкальной жизни КНР, способствует развитию инструментальной и исполнительской культуры страны во второй половине XX в. Актуальность темы исследования обусловлена отсутствием научных трудов о жанровых особенностях «Жёлтой реки». Цель работы – раскрыть жанровую оригинальность фортепианного концерта Инь Чэнцжуна. Этот аспект представляется важным не только в области музыкознания, но и для постижения особенностей культурной политики и образовательной деятельности в сфере искусства в Китае и за его пределами, в т. ч. в России. Методологической основой работы является комплексный подход, особое внимание уделяется анализу образно-смыслового содержания, музыкально-стилевых и

структурно-драматургических особенностей произведения, позволившим выявить его жанровую природу. Обнаружено, что Инь Чэнцзун использует традиционные китайские выразительные средства и способы народного музицирования, сочетая их с основами западной классической композиции, что отражает более широкие процессы глобализации в музыкальной культуре КНР. Основным выводом проведённого анализа является утверждение о том, что в «Жёлтой реке» сохраняются инвариантные черты концертного жанра, при этом органично соединяются приметы концертности, сюитности, поэмности и фортепианной транскрипции. Исследование подтвердило, что концерт становится показательным образцом индивидуальной трактовки жанра и визитной карточкой китайской фортепианной школы на международной сцене. Понимание жанровых особенностей «Жёлтой реки» способствует прояснению имманентно музыкальных и композиционно-технических смыслов концерта, помогает его правильной интерпретации в музыкально-педагогической и исполнительской практике.

Ключевые слова:

национальное искусство, Китай, китайские композиторы, Инь Чэнцзун, музыкальный жанр, китайское фортепианное искусство, фортепианный концерт, Жёлтая река, жанровый феномен, фортепианный репертуар

Музыкальная жизнь Китая в XX веке насчитывает немало ярких страниц, переживала она взлёты и падения. Особенно трагической была ситуация в период культурной революции (1966–1976), когда под запрет попали не только западные произведения, но и музыкальные инструменты. Рояль стал «персоной нон грата», а фортепианное искусство подверглось преследованию. Несмотря на тяжёлые обстоятельства, молодой пианист Инь Чэнцзун (р. 1941) решил продолжить музыкальную деятельность в новых условиях, адаптируясь к требованиям эпохи. Он «настойчиво искал способы вернуть инструмент, объявленный “орудием иностранной буржуазии”, в китайскую культуру» [\[1, с. 113\]](#).

Инь Чэнцзуну удалось привлечь внимание руководства страны к китайскому фортепианному творчеству, когда он привёз на площадь Тяньаньмэнь пианино и сыграл на нём мелодии революционных песен. В сложнейших идеологических условиях того времени он предложил «соединить фортепианную и китайскую народную музыку, чтобы она служила народу» [\[2, 2022, с. 104\]](#). Чуть позже с разрешения министра культуры КНР Цзян Цин (супруги Мао Цзэдуна) политически ангажированный спектакль пекинской оперы «Легенда о красном фонаре» был дополнен фортепианным сопровождением. Инь Чэнцзун аргументировал это решение тем, что рояль «был создан рабочими людьми, почему же он не может служить трудящимся, пролетарской политике и социализму?» [\[3\]](#).

По инициативе «мадам Мао» в 1969 году Инь Чэнцзун совместно с музыкантами Центрального филармонического общества пишет концертную версию патриотической кантаты «Жёлтая река» («Хуанхэ») классика китайской музыки Сянь Синхая. Несмотря на коллективное авторство, Инь Чэнцзун выступил главным композитором. Он не только принял участие в создании фортепианного концерта в стиле «революционных образцовых спектаклей», но и стал его основным исполнителем.

С. А. Айзенштадт подчёркивает, что «триумф этого сочинения, одобренного вождями коммунистической партии, окончательно закрепил государственное признание западного инструмента» [\[1, с. 113\]](#). «Первая ласточка» на пути формирования фортепианного

искусства КНР, концерт «Желтая река» является важной ступенью мастерства Инь Чэнцзуна-композитора и Инь Чэнцзуна-пианиста. Он стал весомым вкладом в наследие этого деятеля культуры и, являясь своеобразной лабораторией выразительных средств, форм, отвечающих требованиям эпохи, замыслам и устремлениям композитора, одновременно естественно вписался в исторический процесс эволюции концертного жанра.

В последнее десятилетие активизировался интерес к проблемам современной музыкальной культуры Поднебесной, привлекает внимание музыковедов и «Жёлтая река» — «первый китайский фортепианный концерт, получивший мировую известность» [4]. Так, в статье Чувэй Лю кратко проанализированы части произведения с точки зрения композиции и тематических связей с первоисточником — кантатой Сянь Синхя [5]. Чжан Чао предлагает исполнительский анализ первых двух частей концерта, уделяя внимание работе по преодолению технических сложностей партии фортепиано [6].

Появляются и музыковедческие работы, исследующие проблемы фортепианного «китайского стиля». В диссертационном исследовании Го Хао рассматриваются содержательные и стилистические особенности концертов для фортепиано с оркестром композиторов последней трети XX в. [7], Ван Цзясинь анализирует китайские фортепианные концерты с точки зрения их национальных особенностей [8]. Несмотря на активную исполнительскую жизнь концерта «Жёлтая река», отечественное музыкознание не располагает достаточно полными исследованиями о его жанровых особенностях.

Цель настоящей работы состоит в выявлении жанрового феномена концерта «Желтая река». В статье рассматриваются историко-стилевые закономерности, интонационно-художественная составляющая и композиционно-драматургические особенности произведения, написанного коллективом музыкантов под кураторством Инь Чэнцзуна.

Методологической базой в изучении жанровой специфики концерта «Жёлтая река» явились труды Б. Г. Гнилова [9], Го Хао [7], Е. В. Назайкинского [10], М. Е. Тараканова [11]. Необходимую культурологическую и теоретическую базу составило исследование Е.Б. Долинской, посвященное изучению жизни жанра фортепианного концерта как самобытного явления культуры [12]. Незаменимым дополнением по заданной теме стали работы о разных аспектах деятельности Инь Чэнцзуна Цю Нина [2] и Ш. Мелвин [3].

Концерт — один из немногих жанров, которые были востребованы в разные исторические периоды развития музыкальной культуры. Анализируя причины подобной «жизнеспособности» жанра, исследователи справедливо отмечают и возможности самовыражения исполнителей, и относительную лёгкость жанра по сравнению с симфонией, и его особую общительность (следовательно, доступность). Жанр-долгожитель, концерт оказывается удивительно гибким, подвластным любым переменам, пройдя в XX столетии «огромную траекторию развития» [12, с. 7].

Среди специфических жанрообразующих факторов фортепианного концерта исследователи выделяют такие как «диалогичность, игровая логика музыкального мышления, импровизационность» [9, с. 8]. Одно из важнейших типологических качеств, определяющих жанровую природу фортепианного концерта — принцип состязательности (от латин. *concerto* — состязание, спор) и виртуозности. Жанр концерта, как полагают исследователи, подвластен диалогу, обладающему универсальными свойствами. По мнению М. Е. Тараканова, концертное соревнование предполагает «попеременное

чередование реплик солиста и отыгрышей оркестра, потому одни мысли могут представлять как в партии ведущего участника состязания (например, пианиста или скрипача), так и в чисто оркестровом изложении совместно с солистом либо без его участия» [\[11, с. 15\]](#).

Отмеченное свойство концертного жанра влияет в первую очередь на тематизм «Жёлтой реки». Для этого произведения, как и для других образцов концертного жанра, характерна многотемность. В спектре тем выделяются две группы — действенные и созерцательные. Дух соревновательности между солирующим инструментом и оркестром актуализировало значимость виртуозного начала в концертном жанре. Неслучайно к первому тематическому комплексу относятся *энергичные*, моторные темы, демонстрирующие технические возможности фортепиано и исполнителя. Уже в первой части начальные динамичные всплески бурных арпеджио, сменяющиеся бравурными хроматическими пассажами и каскадами нисходящих мощных аккордов требуют от пианиста недюжинной виртуозности (нотные примеры 1, 2). Особо впечатляет финал концерта, в котором партия фортепиано демонстрирует неугасающую энергию и блестящую технику (нотный пример 3).



нотный пример 1. 1 часть – партия фортепиано (ц. 2)



нотный пример 2. 1 часть – партия фортепиано (ц. 7)



нотный пример 3. 4 часть – партия фортепиано (ц. 17)

Вторая образно-тематическая линия концерта — *созерцательная*. Она проявляется, например, в красочной оркестровой палитре в лирическом интермеццо первой части. Медитативное звучание проникновенной темы спокойно и величественно появляется у флейты и гобоя на фоне таинственного сопровождения струнных и арфы, имитирующей звучание пипы (нотный пример 4). Величественный монолог виолончели во второй части представлен протяженной мелодией широкого дыхания. Возвышенная ода реке затем проводится в партии фортепиано, перемещаясь из нижнего в верхний регистр и расширяя свой диапазон.

нотный пример 4. 1 часть – интермеццо (ц. 8)

Диалогичность как имманентно концертное качество в произведении Инь Чэнцзун (и соавторов) связана также с программным названием. Объединяющий тематической идеей становится звукоизобразительный комплекс, передающий водную стихию в разных её стадиях и проявлениях. В русле основного «действия» темы концерта рисуют переливающуюся разными красками реку Хуанхэ, символизирующую историю китайского народа. Оркестр и фортепиано звучат «полноводно», волнообразное восходящее и нисходящее движение, гаммообразные и арпеджированные пассажи будто наполнены мощностью, силой великой реки. Особенно поэтичны лирические темы, полные светлой мечтательности и природной гармонии.

Великая река Хуанхэ стала поэтическим символом национально-освободительной борьбы и единения китайского народа. Основой для концерта послужила кантата Сянь Синхая «Жёлтая река», написанная в 1939 году во время войны с Японией за независимость. Это важно для понимания исторического контекста и идеологической нагрузки произведения. Программность обусловила более свободную трактовку жанра и подчинение жанровообразующих законов драматургическим. Контраст активного действия и созерцательности в структуре концерта выявляется довольно четко. Энергичная первая часть, гимничное *Andantino* и героический финал составляют образную сферу «действия»; эпическое *Adagio maestoso*, лирические эпизоды в третьей и проникновенные разделы четвёртой части — сферу «созерцания».

Концерт «Жёлтая река» отличается виртуозностью и технической сложностью, что ставит его в один ряд с выдающимися произведениями европейской фортепианной традиции. Продолжая традиции «большого» романтического симфонизированного концерта, авторы «Жёлтой реки» свободно адаптируют жанровую модель, обновляя её путём привлечения национальных форм музицирования. Так, инструментальный состав концерта при всей своей академичности включает китайские этнические инструменты, например, бамбуковую флейту дицзы (начало третьей части). В некоторых темах, порученных

академическим инструментам, можно обнаружить приметы тембрового подражания народному звучанию. Так, арфа в первой и финальной части имитирует переборы струнно-щипковой пипы, а удары литавр созвучны стуку китайских барабанов баньгу. В третьей части фортепиано с помощью вибрато (нотный пример 5) филигранно передаёт технику, заимствованную из игры на китайской цитре (гучжэн), а в вариациях финала — эрху. «Встраивание» в произведение традиционных китайских инструментов создаёт многослойное звуковое пространство, в котором сливаются различные культурные идентичности.



нотный пример 5. 3 часть – партия фортепиано (ц. 6)

Аутентичность звучания также достигается при помощи средств музыкальной выразительности, типичных для восточной культуры. Как отмечает Ван Ин, «основным смысловым вектором, на котором основывается развитие китайского фортепианного искусства, является ориентация на неистощимую сокровищницу национальных традиций» [13, с. 9]. Связи концерта с китайской культурой проявляются в первую очередь в обращении к древнейшему звуковому ориентиру — бесполутоновым звукорядам. Таков, например, ритмически упругий мотив (рефрен) в первой части концерта, выраженный средствами пентатоники (нотный пример 6).



нотный пример 6. 1 часть – основная тема

Творческое освоение традиций самобытных этнических языковых идиом, по мнению Ван Ина, «обогащает выразительный потенциал фортепиано, его фактурную и звуковую палитру» [там же, с. 8]. Кроме того, существенное значение в «Жёлтой реке» приобретает преломление через музыкальные средства одной из ведущих философско-мировоззренческих концепций инь-ян об единении природы и человека, «ставшей и одним из главных лейтмотивов в культурном наследии Китая» [3, с. 17].

Как пишет Го Хао, «национально ориентированное содержание стимулировало вовлечение фольклорного и популярного авторского музыкального материала» [8, с. 11]. Музыка фортепианного концерта «Жёлтая река» имеет оригинальные черты даже в своей традиционности. Прежде всего, сильно ощутимое идеологическое и национальное начало обусловило то, что музыка должна быть звучной, контрастной, мелодически определённой и понятной публике. Неслучайно авторы привлекают хорошо знакомый слушателям музыкальный материал, в первую очередь, песенный. В своей кантате Сиань Синхай использовал народные мелодии, оригинально стилизовав их. Авторы концерта задействовали некоторые темы кантаты, например, в первой части неоднократно проводится мелодия песни лодочников. Трудовая попевка сочетает энергию движения с лиричностью, изображая повседневная жизнь людей на реке (нотный пример 7).



нотный пример 7. 1 часть – тема лодочников

Основная тема второй части основана на мелодии тенора соло из кантаты, в ней воспеваются история и значение Желтой реки, ставшей символом Китая, его культурной и национальной гордостью. В *Andantino grazioso* фортепиано исполняет мелодию женского хора из «Баллады о Жёлтой реке», затем мы слышим «Плач по реке Хуанхэ» из опуса Сиань Синхая. Героическая финальная часть содержит мотивы из седьмой части кантаты.

Кроме того, используются цитаты из массовых песен, в первую очередь, революционных. Так, вторая часть включает обработку мелодии «Алеет Восток», в коде финала воодушевлённо звучит «Интернационал». Такие знаковые отсылки определяют «правильное» восприятие слушателями, ведь концерт «Жёлтая река» создан как идеологически значимое произведение для укрепления патриотизма китайского народа.

Вместе с тем, национальный колорит сочетается с европейскими композиционными техниками. Ведущими в «Жёлтой реке» становятся вариантные и вариационные принципы развития, свойственные фортепианной транскрипции листовского типа. Ван Ин отмечает, что «период культурной революции в фортепианной области характеризуется тем, что ведущим жанром становится аранжировка» [13, с. 12]. Идея трансформации кантаты Сянь Синхая в фортепианный концерт встраивается в «генетическую матрицу» (Е. В. Назайкинский) транскрипции, «благодаря виртуозной концертной фактуре» [14, с. 199].

Грамматическая конструкция концертного жанра предполагает трехчастный цикл; третья часть чаще всего синтезирует семантические функции скерцо и финала — с превалированием обобщенности, характерной для итога. Цикл концерта, как правило, функционирует на основе оппозиции действие — созерцание — действие (быстро — медленно — быстро). В «Жёлтой реке» авторы расширяют рамки фортепианного концерта до четырёх частей за счет введения драматического скерцо. Такое драматургическое решение выбрано не случайно: Инь Чэнцзун подчёркивает особую роль *Andantino grazioso*, героические образы которого дополняют эпическую стихию музыкального полотна.

Каждая часть имеет своё название и отражает различные аспекты китайского национального духа: «Песнь о лодочниках Жёлтой реки», «Ода Жёлтой реке», «Жёлтая река в гневе», «Защите Жёлтую реку». Выстраивается сюжетная логика музыкального повествования от славного прошлого через героические военные события к уверенности в светлом будущем (таблица 1).

I часть	II часть	III часть	IV часть
Allegro molto agitato	Adagio maestoso	Andantino grazioso	Allegro
D-dur	B-dur	Es-dur	C-dur, A-dur
картинность	эпос	драма	героика

Таблица 1. Структура концерта «Жёлтая река»

В связи с идеологической установкой, программой кантаты и вытекающих из неё сюжета и определённых выразительных средств, в «Жёлтой реке» композиторы выбирают нетиповые структуры. Так, первая часть концерта традиционно в данном жанре обычно представлена сонатной формой или её разновидностями. По мнению Лю Чувэй, в «Желтой реке» структура рондальна, где рефреном становятся трудовые запевы лодочников [5, с. 201]. Вместе с тем, в развитии музыкального материала присутствует и вариативность, в том числе, тембровая, а включение пейзажного эпизода намечает контуры свёрнутой трёхчастности. Постоянная смена динамики и темпов, фактурные и тембровые переключки способствуют эффекту монтажности композиции.

Подобной индивидуализацией архитектоники отмечена и вторая часть, эпическое полотно которой представлено в последовательности нескольких эпизодов, выделенных по исполнительскому составу. Приметы сквозной композиции в первую очередь связаны с нарративностью одического жанра. В скерцо разнородный материал, пронизывая всю ткань *Andantino grazioso*, создаёт структурную мозаичность. Особенно сложен по своему строению финал, отмеченный калейдоскопической сменой нескольких «сцен». В «Защите Жёлтую реку» можно выделить вступление, вариационный раздел (видоизменённые проведения темы противостояния китайского народа против японских интервентов), построение в куплетной форме и коду.

Чередование тематических эпизодов в каждой части концерта «Жёлтая река» ассоциируется скорее с сюитными принципами организации. Это рождает «дробный композиционный ритм», акцентируя при этом приоритет экспозиционности над разработочностью. Подобная «эстетика показа» (Т. Курышева) вобрала в себя темпоритм и перипетии сложного периода Китая 1960х годов.

Отметим также отход от масштабной формы, все части довольно лаконичны. Как подчёркивает Лю Чувэй, фортепианный концерт «содержит фиксированный текст, но явно сохраняет черты стихийного музицирования в композиции» [там же, с. 196]. Разделы каждой части чередуются по принципу темпового контраста, фактурного и тембрового сопоставления. Такое явление, казалось бы, должно создавать расчленённость, однако эпизоды довольно крепко скреплены между собой. Чередование различных темпов в концерте, «расположенных» по принципу сюиты, и создаёт крепкую «сцепляемость» картин.

Художественные задачи, поставленные в концерте «Жёлтая река», определили иные, не концертные способы организации композиции и драматургии. На уровне тематического развёртывания при внешней четырёхчастности, программность и картинная изобразительность произведения вызывают ассоциации с жанром симфонической поэмы. Логике поэмого развития подчиняется и драматургия, которая придаёт архитектонике смысловую и структурную монтажность.

Присущие XX веку тенденции к «свободным манипуляциям» со структурой ощущаются как в отдельных частях сюитных произведений, так и в построении самого цикла. Концерт «Жёлтая река» реализуется в четырёхчастной композиции. Пропущенная через призму индивидуального стиля «руководителя проекта» концертирующего пианиста Инь Чэнцзуна структурная схема гармонично сочетается в этом сочинении с программой кантаты, национальным образным строем и тематизмом. Проведённый анализ показал, что «Жёлтая река» свидетельствует о самобытном жанровом решении концерта для

фортепиано с оркестром, ставшим своеобразным мостом между культурными кодами Востока и Запада.

Концерт — это «безусловно самое значительное китайское фортепианное произведение, широко распространенное и исполняемое во всем мире; классическая интерпретация «Желтой реки» Инь Чэнцзунюм пользуется высочайшим авторитетом» [2, с. 104]. Подводя итоги, ещё раз отметим, что в искусстве XX века наблюдается смена нормативной жанровой типизации принципами индивидуализированного решения канона. Концерт «Жёлтая река» стал характерным произведением для данного исторического периода музыкальной культуры, обнаруживая пример индивидуального жанрового решения. Новая страница концертного жанра явилась следствием многоязычия времени и кросс-культурной стратегии КНР после культурной революции, формируя феномен «межкультурной полифонии».

Уникальное сочетание национальных традиций с общепризнанными формами классической музыки, техническая сложность и эмоциональная глубина обеспечили произведению постоянное место в мировом музыкальном репертуаре. Став своеобразным «мостом между культурами», концерт продолжает вдохновлять новых исполнителей и слушателей, оставаясь актуальным и в XXI веке. К сожалению, вопросы исполнительского мастерства при интерпретации концерта остаются недостаточно изученными, что открывает перспективы для дальнейших исследований этого выдающегося произведения.

Библиография

1. Айзенштадт, С. А., Цзэн Яо. Популяризация национальных пианистов в информационных и научно-просветительских изданиях Китайской Народной Республики // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 3. С. 110-120. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-110-120
2. Цю Нин. Роль творчества Инь Чэнцзун в развитии национального китайского фортепианного искусства // Современное педагогическое образование. 2022. № 1. С. 103-110.
3. Melvin Sh. Piano Nation Christian missionaries brought the instrument to China, and China fell in love with it. URL: <https://slate.com/human-interest/2015/09/history-of-the-piano-in-china-jesuit-missionaries-brought-the-clavichord-chinese-musicians-did-the-rest.html> (дата обращения: 15.08.2025).
4. Овсянкина, Г. П., Го Хао. Роль музыкальной семантики в тематизме китайских концертов для фортепиано с оркестром // Научный журнал КубГАУ. 2017. № 134. DOI: 10.21515/1990-4665-134-077
5. Чувэй Лю. Фортепианный концерт "Жёлтая река" – опыт художественного выражения задач "культурной революции" // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 55 (2). С. 196-205. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.2.196-205
6. Чжан Чао. Фортепианный концерт "Жёлтая река" (первая и вторая части): музыкальный анализ и методические рекомендации // Современное педагогическое образование. 2018. № 6. С. 226-230.
7. Го Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 2018. 29 с.
8. Ван Цзясинь. Фортепианные концерты китайских композиторов: аспекты национальной идентичности: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Казань, 2025. 24 с.
9. Гнилов, Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха): автореф. дис. ... докт. искусствовед. М., 2008. 53 с.

10. Назайкинский, Е. В. Стилъ и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
11. Тараканов, М. Е. Инструментальный концерт. М.: Знание, 1986. 56 с.
12. Долинская, Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. М.: Композитор, 2006. 560 с.
13. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Санкт-Петербург, 2009. 25 с.
14. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород: изд-во Нижегородского университета, 1994. 214 с.

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 «Жанровый феномен фортепианного концерта «Жёлтая река»», в которой проведено исследование особенностей строения и жанрового своеобразия указанного музыкального произведения.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что концерт «Желтая река» является важной ступенью на пути формирования фортепианного искусства КНР, а также показателем мастерства Инь Чэнцзуна-композитора и Инь Чэнцзуна-пианиста. Он стал весомым вкладом в наследие этого деятеля культуры и, являясь своеобразной лабораторией выразительных средств, форм, отвечающих требованиям эпохи, замыслам и устремлениям композитора, одновременно естественно вписался в исторический процесс эволюции концертного жанра.

Актуальность исследования определяет интерес к проблемам современной музыкальной культуры Китая, в частности, «Жёлтая река» — первый китайский фортепианный концерт, получивший мировую известность.

Цель настоящей работы состоит в выявлении жанрового феномена концерта «Желтая река». Для достижения цели автором ставится задача рассмотреть историко-стилевые закономерности, интонационно-художественная составляющая и композиционно-драматургические особенности произведения, написанного коллективом музыкантов под кураторством Инь Чэнцзуна.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий как общенаучные методы описания, анализа и синтеза, так и культурно-исторический и музыковедческий анализ. Теоретической основой исследования выступают труды российских и китайских искусствоведов Б. Г. Гнилова, Го Хао, Е. В. Назайкинского, М. Е. Тараканова, Е. Б. Долинской, Цю Нина и др. Эмпирическим материалом послужили нотные записи концерта «Желтая река».

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор приходит к заключению, что несмотря на активную исполнительскую жизнь концерта «Жёлтая река», отечественное музыкознание не располагает достаточно полными исследованиями о его жанровых особенностях. Детальное изучение данного вопроса и составляет научную новизну исследования.

На основе культурно-исторического анализа автор делает вывод, что в искусстве XX века наблюдается смена нормативной жанровой типизации принципами индивидуализированного решения канона. По мнению автора, концерт «Жёлтая река» стал характерным произведением для данного исторического периода музыкальной культуры, обнаруживая пример индивидуального жанрового решения. Новая страница

концертного жанра явилась следствием многоязычия времени и кросс-культурной стратегии КНР после культурной революции, формируя феномен «межкультурной полифонии».

Автор отмечает наличие в музыкальном произведении жанрообразующих факторов фортепианного концерта диалогичность, игровая логика музыкального мышления, импровизационность, состязательность. Концерт «Жёлтая река» отличается виртуозностью и технической сложностью, что ставит его в один ряд с выдающимися произведениями европейской фортепианной традиции. Вместе с тем, национальный колорит сочетается с европейскими композиционными техниками.

Уникальность данного произведения автор статьи видит в том, что сочетание национальных традиций с общепризнанными формами классической музыки, техническая сложность и эмоциональная глубина обеспечили произведению постоянное место в мировом музыкальном репертуаре. Став своеобразным «мостом между культурами», концерт продолжает вдохновлять новых исполнителей и слушателей, оставаясь актуальным и в XXI веке.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам. Перспективы дальнейшего исследования изучаемого вопроса автор видит в изучении вопросов исполнительского мастерства при интерпретации концерта.

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 синтеза аутентичных и глобальных характеристик в художественных произведениях 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 14 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору следует привести оформление библиографического списка в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле и подкреплён иллюстративным материалом.

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.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Беляков Н.А. Дендизм на перепутье бунта и консерватизма в романе Бенджамина Дизраэли «Вивиян Грей» //

Культура и искусство. 2025. № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.75523 EDN: WHTKDR URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75523

Дендизм на перепутье бунта и консерватизма в романе Бенджамина Дизраэли «Вивиян Грей»

Беляков Николай Александрович

ORCID: 0009-0007-7829-4589

студент; Исторический факультет; Самарский государственный социально-педагогический университет

443010, Россия, Самарская область, г. Самара, ул. Льва Толстого, 47

✉ belyakovnikolaschka@yandex.ru



[Статья из рубрики "Историческая культурология и история культуры"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.8.75523

EDN:

WHTKDR

Дата направления статьи в редакцию:

14-08-2025

Аннотация: В данной статье анализируется роман «Вивиян Грей» британского писателя и политика Б. Дизраэли, впервые опубликованный в 1826 г. Особую ценность произведение представляет как источник о дендизме, поскольку его главный герой, В. Грей, является ярким воплощением денди. Мы проанализируем ключевые черты и принципы дендизма, отраженные в романе, такие как уникальный стиль и внешняя эстетика (принципы «Заметной незаметности» и индивидуальности); А также кодекс поведения денди («Ничему не удивляться», «Сохраняя бесстрастие, поражать неожиданностью», «Уходить, как только было достигнуто впечатление»); Также в фокусе исследования окажется ценностное содержание дендизма, его индивидуализм и элитаризм; Рассматриваются и дендистские персоналии XIX века (Д. Браммел, Д. Байрон, А. д'Орсе и сам Б. Дизраэли). Применен историко-компаративный метод для выявления сходств и отличий образа денди в романе от исторических примеров культурного явления. Обращено внимание на идейное содержание дендизма, рассматривая его в контексте политико-правовой мысли Европы конца XVII – первой

половины XIX века. Проведено сравнение персонажа В. Грея с его автором Б. Дизраэли. Оригинальность данного исследования заключается в нехватке в научной литературе анализа социально-культурного движения денди в контексте глубоких изменений классовых и сословных структур, а также политико-правовой культуры Европы, происходивших в конце XVIII века и первой половине XIX века, именно в этот период дендизм возник и активно формировался. Исследование произведения Б. Дизраэли иллюстрирует путь дендизма от индивидуалистического бунта к революционной диктатуре, преодолевая внутренние философские противоречия. Денди служат ярким образцом отрицания культурных норм и традиций Старого порядка, инициируя культурно-бытовое восстание, часто спровоцированное социальным resentimentом. Эта культура пронизана либеральным духом, побуждающим к самовыражению и свободомыслию, однако консервативные тенденции могут затмить стремление к свободе, когда жажда власти и resentiment берут верх над истинными ценностями.

Ключевые слова:

Дендизм, История культуры, Английская культура, Литература, XIX век, Консерватизм, Денди, Политическая философия, Философия права, Классическая литература

Исследователи, изучающие дендизм, анализировали его преимущественно с точки зрения культуры одежды, стиля жизни и поведения. Более углубленный подход рассматривает его с точки зрения экзистенциального бунта. Например, французский философ Альбер Камю видел в дендизме бунт против личной смертности, попытку зафиксировать свой образ в материальном мире [\[1, с. 56-63\]](#). Другой французский философ Жан Поль Сартр описал дендизм как самовозмещение, стремление закрепить личное сознание в форме свободного стиля жизни [\[2, с. 41\]](#). В новой работе бельгийского философа Даниэля Шиффера постулируется, что дендизм является результатом поиска индивидуальной независимости путем сверхэстетизации внешнего вида и поведения [\[3, с. 236-247\]](#). Мы же считаем, дендизм как социально-культурное явление следует исследовать и с точки зрения социального бунта, поскольку его возникновение связано, в том числе, с глубокими изменениями в классовых и сословных структурах, а также в политико-правовой культуре Европы в конце XVIII-первой половине XIX века. Такой подход остается относительно редким в исторической и культурологической литературе.

Источником для социально-политического анализа дендизма будет роман «Вивиан Грей» английского писателя и политика Бенджамина Дизраэли, опубликованный в 1826 г. Ценность романа как дендистского источника заключается в том, что сам главный герой Вивиан Грей является денди, благодаря чему мы можем многое узнать о мировосприятии сторонников дендизма. Кроме того, молодой Дизраэли сам был денди и пытался участвовать в общественной жизни Англии, позднее став одним из самых значимых политических деятелей за всю историю страны.

Таким образом, в данном исследовании мы сосредоточимся, как на предмете работы, на характерных чертах, принципах и ценностях дендизма, как они представлены в произведении Дизраэли.

В качестве основного подхода исследования будет использован историко-компаративный метод, который позволяет выявить как сходства, так и различия между образом денди,

представленным в романе, и историческими примерами этого культурного феномена. Кроме того, мы рассмотрим идейное содержание дендизма XIX века в контексте политико-правовой мысли Европы конца XVII-первой половины XIX века, а также образ персонажа Вивиана Грея в сравнении с его автором.

И так, сначала нам необходимо обозначить моменты в книге, по которым мы поймем, что Вивиан Грей является денди. С первых же страниц говорится, что он уделяет большое внимание своей внешности и одежде – «...потратил часть своего детского дохода на покупку макассарового масла и начал завивать волосы» [\[4, с. 4\]](#). Окружающие его люди сами восклицают «Вот так денди!» и «Как же продуман его наряд!» [\[4, с. 6\]](#). Изысканность костюма считается важнейшей частью образа денди. Например, английский отец-основатель дендизма Джордж Браммел уделял этому особое внимание, тратя иногда несколько часов на завязывание вокруг воротника рубашки шейного платка, не допуская ни одной лишней складки на костюме, до блеска начищая сапоги или туфли, как гласит легенда, шампанским [\[5, с. 58-59\]](#). Кроме того, дендистский образ жизни действительно требовал больших трат, потому многие денди попадали в крупные долговые обязательства, да и сам Браммел в 1816 г. сбежал из Англии от кредиторов в Кале [\[6, с. 329-330\]](#).

Помимо общей элегантности наряда, Браммелом был выдвинут принцип «Заметной незаметности», костюм должен выделяться идеальностью кроя, сочетанием цветов, органичным единством с телом, но не обилием пестрых и ярких элементов [\[5, с. 19\]](#). Стиль одежды Вивиана Грея в книге не описывается, но, поскольку роман является во многом автобиографичным, то можно прибегнуть к воспоминаниям о Дизраэли от жены некоего юриста Мэйплса, она описывала его в рубашке с кружевными манжетами и жабо, в бархатном фраке, жилете и кюлотах, черных чулках в красную полоску [\[7, с. 26\]](#). Надо ли говорить, что стиль Дизраэли и, скорее всего, Грея, очень далек от минимализма Браммела? Дело в том, что сочетание умеренных цветов и отсутствие ярких деталей в гардеробе были в новинку лишь в 1790-1800-е гг., но уже к 1820-м они из дерзкого минимализма превратились в стиль чиновников и клерков, потому многим денди ради сохранения индивидуальности личного образа, а индивидуализм является также важным принципом дендизма, пришлось в некоторой степени пожертвовать принципом незаметности. Денди, отличающихся яркостью одежды, впоследствии стали называть «Денди-бабочки», их бесспорным лидером был французский художник Альфред д'Орсе [\[5, с. 408\]](#).

Дизраэли упоминает о разнице между браммеловскими денди и денди-бабочками, когда на страницах романа речь заходит об английском поэте-романтике Джордже Байроне. С Греем говорил политик Кливленд, упомянув, что в Италии он встречался с Байроном, описывая его пестрый наряд, украшенный золотыми цепочками – «Большого денди вы и вообразить не смогли бы, но это был не английский денди» [\[4, с. 202\]](#). Здесь Дизраэли, скорее всего, намекает на цивилизационную разницу, которую подробнее описал французский денди и публицист Барбе д'Оревилю в работе 1845 г. «Дендизм и Джордж Браммел»: изначальный дендизм Браммела, склонный к минимализму, сдержанности и холодности в одежде и поведении, был в большей степени порождением английской пуританской культуры, демонстративным самообладанием; Яркий дендизм д'Орсе, склонный к ослепительной изысканности и красочности, большей эмоциональности, был порождением французского гедонизма [\[8, с. 18-23\]](#). Денди-бабочки культурно принадлежат больше к французской цивилизации, чем к английской – «Страна Ришелье

не породит Браммела» [\[8, с. 20\]](#).

Тот же Браммел сформулировал кодекс поведения денди: «Ничему не удивляться», «Сохраняя бесстрашие, поражать неожиданностью», «Уходить, как только было достигнуто впечатление» [\[5, с. 19\]](#). Грей вполне соблюдает данные правила: отдельного упоминания стоит сюжет, в котором главный герой холодно и эпатажно занял место за столом, явно не соответствующее его сословному статусу – «Вскоре вошел мистер Вивиан Грей. Оставалось несколько свободных мест в центре стола, “Как раз для него”, как любезно заметил мистер Грамблтон. Но к изумлению и возмущению этого достойного сквайра опоздавший прошел мимо свободного места и проследовал дальше с бесстрастным хладнокровием, и подошел к центру главного стола, занимавшего лучшее место в зале». Затем он, с попустительства хозяина званого ужина, произвел перестановку столов, из-за чего случилась курьезная ситуация – «...мисс Гассет, собиравшаяся охладиться с помощью изысканного желе в сахарной глазури, обнаружила, что ее холодное блюдо вдруг преобразилось в тарелку острейшего карри, мгновением ранее принадлежавшее полковнику Рангуну... Мисс Гассет полностью сожгла себе язык смесью, которая испепелила бы любого, кто не сражался против Бандулы». И после всего учиненного протагонист также невозмутимо ушел из зала [\[4, с. 87-88\]](#). В данной ситуации Грей одновременно выполнил все правила поведения денди: он удивил и вовлек всех присутствующих в свою экстравагантную выходку, при том сам делал вид эмоциональной невовлеченности в происходящее, а после покинул изумленную публику.

Теперь стоит перейти к политическим взглядам Вивиана Грея. Это важный вопрос, поскольку сюжет книги крутится вокруг его попытки влиться в английскую политическую элиту и приобщиться к государственному управлению. Показательным будет монолог, который Грей произнес перед своим покровителем маркизом Карабасом и его союзниками – «Вивиан обратился к ним. Смысл его речи можно себе представить. Он развивал новые политические принципы, указал на ошибку, от пагубного влияния которой они так долго страдали, пообещал им должность, власть и покровительство, и внимание к нуждам каждого, если только они будут действовать в соответствии с принципами, которые он рекомендует, у него была самая плавная речь и самый мелодичный голос из всех, в которые когда-либо облекался триумф честолюбия» [\[4, с. 122\]](#). Напрямую Бенджамин Дизраэли не оглашает идеологию главного героя, нет названия партии, которую Грей хотел создать, не упоминаются принципы этой партии, поскольку они и не нужны. Комический эффект здесь в том, что Грей мог высказывать положения какого угодно политического течения, но истинный смысл действий большинства политиков кроется в личной выгоде и жажде власти, а идеология становится просто оберткой.

Персонаж Вивиана Грея показан в романе макиавеллистом, желающим путем манипуляций добиться власти. От аристократов и олигархов, которыми он помыкал, его отличает лишь большая способность к лицемерию и отсутствие титула, что он и пытается компенсировать путем общения со знатными и богатыми людьми. Бенджамин Дизраэли не пытается скрыть цинизм Грея, но устами этого персонажа автор во многом выражает и свое мнение о методах политической борьбы – «Да! Мы должны смешаться со стадом, мы должны понять их чувства, должны потакать их слабостям, мы должны сочувствовать скорби, которую не чувствуем, и разделять радость глупцов» [\[4, с. 26\]](#). Дизраэли всю свою политическую карьеру придерживался мнения, что общество является не столько субъектом, сколько объектом управления, нужно, даже путем обмана и подкупа, заставить людей делегировать тебе власть. Здесь очень уместно сказать, что во время

своего политического дебюта на выборах в Палату общин 1832 г. Дизраэли в союзе с писателем и политиком Эдвардом Бульвером-Литтоном вступил в борьбу за место в парламенте от партии Вигов (либералов), преподносил себя как либерала, это было явной ложью, поскольку каждому, кто был близко знаком с Дизраэли, было очевидно, что он намного ближе к партии Тори (консерваторов), хотя имел много разногласий с ними. Дело в том, тогда премьер-министром Великобритании был либеральный политик Чарльз Грей, инициатор знаменитой избирательной реформы того же 1832 г., благодаря которой государственное устройство стало демократичнее, а главным оппонентом Дизраэли был сын премьер-министра Чарльз Грей-младший [7, с. 93-96]. В подобной обстановке полного господства вигов попытка примкнуть к партии Тори стала бы политическим самоубийством. Как автор, так и персонаж книги отбрасывает принципы ради прагматики.

Раз автор напрямую не дает Грею политического ярлыка (возможно, поскольку сам Дизраэли на тот момент еще не полностью сформировал свои взгляды), то можно к ним приблизиться путем анализа литературы и мыслителей, которых Грей читал и цитировал в романе.

Во-первых, в юности одним из первых философов, которых прочитал Вивиан Грей, был древнегреческий философ Платон [4, с. 19]. Автор в большей степени отсылает читателя к теории объективного идеализма мыслителя, но важно упомянуть и его политический труд IV века до н. э. «Государство». Институт государства, по мнению Платона, должен быть выражением социальной справедливости, но справедливости не эгалитарного характера, а доведенной до апогея иерархичности, идеального порядка. Государством должны править философы, а население строго разграничиваться на сословия управленцев, воинов и простолюдин [9, с. 146-150]. Склонность к сохранению и укреплению иерархии, осознание порядка как одной из высших ценностей свойственны консервативному мировоззрению.

Во-вторых, при первой встрече с маркизом Карабасом главный герой процитировал ему английского политического деятеля из партии Тори и философа-просветителя Генри Сент-Джона Болингброка [4, с. 36]. Многие историки теории государства и права относят Болингброка к числу мыслителей, описавших на рубеже XVII-XVIII веков традицию английского конституционализма, особенно наследие Славной революции 1688 г., в форме продуманной политико-правовой доктрины. Сам Дизраэли считал просветителя человеком, сделавшим английский консерватизм более рациональным [10, с. 118-120]. Но стоит сделать уточнение, Грей выдумал цитату Болингброка, дабы понравиться маркизу Карабасу – «У него была система для достижения успеха – он всегда высказывал свое мнение от имени какого-то выдающегося и уважаемого человека... Кроме того, он владел удивительным даром выдумывать импровизированные цитаты...» [4, с. 36-37]. Однако, как нам кажется, это подтверждается и дополнительными высказываниями самого Дизраэли, просветитель Болингброк выбран для цитирования Греем не случайно.

В-третьих, в письме Вивиану от его отца упоминается, что главный герой ознакомился с сочинениями английского философа Томаса Гоббса. Грей-старший предостерегает сына от взгляда на людей, как существ ограниченно-эгоистичных [4, с. 189]. Гоббс, свидетель кровопролитной гражданской войны и политического хаоса в годы Английской революции 1640-1660 гг., издал свой фундаментальный труд «Левиафан» в 1651 г. В работе философ полагал, что без сильной государственной власти народ погружается в состояние «Войны всех против всех», поскольку люди по природе своей эгоистичны и

ради воплощения своих целей пойдут на многое [\[11, с. 93-98\]](#). Дабы избежать состояния перманентной гражданской войны, люди заключили общественный договор и объединились под властью правителей и законов, обязав себя находиться в абсолютном и беспрекословном подчинении у государства [\[11, с. 129-137\]](#). Следовать социальной философии Гоббса призывал Грея Кливленд – «Нет, Грей, заставьте их вас бояться, и они будут целовать ваши стопы. Нет такой подлости или предательства, на которое не была бы способна политическая партия, потому что в политике нет благородства» [\[4, с. 195\]](#).

В-четвертых, в том же месте упоминается вместе с Гоббсом английский писатель-сатирик и экономист Бернард де Мандевиль [\[4, с. 189\]](#), чьи взгляды, изложенные в эссе «Басня о пчелах» и трактате «Исследование о происхождении моральной добродетели» 1714 г., весьма схожи со взглядами Гоббса. Мыслитель утверждал, что развитие государства проистекает из человеческих пороков и эгоизма, которые, в свою очередь, подталкивают общество к социально-экономическому прогрессу. В его понимании, добродетель лишь представляет собой наиболее успешную стратегию для завоевания расположения окружающих, а главным способом добиться желаемого от другого человека служит лесть [\[12, с. 26-28\]](#). Грей явно учился методам политической борьбы у Мандевилля.

Помимо прочитанной Греем политической литературы, в определении его взглядов мы можем основываться на отдельных его высказываниях и действиях. В одной из глав Вивиан Грей отправляется на ферму своего друга Джона Коньерса, семья которого находится в отчаянии, поскольку землевладелец лорд Маунтени, дабы взыскать долги с арендаторов-фермеров, через суд арестовал имущество и денежные средства должников, вогнав их в нищету [\[4, с. 77-79\]](#). Дизраэли таким образом демонстрирует неустойчивое положение английского простонародья; В другой главе Грей и Кливленд обсуждают английского публициста и литературного критика Уильяма Гиффорда, называют его «Великим умом, но фанатиком». Упоминается консервативная газета «Антиякобинец», издававшаяся в период 1798-1799 гг., редактором которой он был [\[4, с. 194-195\]](#). В газете Гиффорд осуждал жестокость и радикализм Великой французской революции 1789-1799 гг., отстаивал традиционную теорию о божественном происхождении государства и монаршей власти [\[13, с. 77\]](#); В той же главе удостоивается похвалы английский поэт-романтик Роберт Саути [\[4, с. 197\]](#), который после революции во Франции постепенно из либерала становился консерватором, отстаивающим усиление влияния Англиканской церкви и власти короля на общество [\[14, с. 331\]](#), из-за чего многие полагали, будто он продался правительству, да и сам Дизраэли называет его «Писателем с определенной целью» [\[4, с. 201\]](#).

Восприятие социума Вивианом Греем очень близко к изложенному Гоббсом и Мандевилем, он признает собственный эгоизм, затем эгоизм всех людей, и пытается строить свою политическую карьеру как раз из этого пессимистичного мировоззрения, пользуясь себялюбием и глупостью отдельных людей, достигая целей «...благодаря универсальному искусству угождать всему миру, конечно, сформировавшемуся благодаря его общим знаниям о человеческой натуре» [\[4, с. 105\]](#).

Учитывая вышеизложенное, Вивиан Грей, основываясь на идее естественности человеческого эгоизма, выступает за сильную власть государства, способную поддерживать социальную иерархию и порядок. Он защищает традиционные ценности

британской государственности, однако также осознает противоречивость социально-экономических отношений в стране и выступает за улучшение условий жизни для простого народа. Здесь мы можем окончательно убедиться, что Грей – это образ самого автора в романе. В 1835 г. Бенджамин Дизраэли издает сочинение «Защита английской конституции», в котором и выражает все эти взгляды, а главной задачей ставит преобразование партии Тори и консервативной идеологии в целом на народно-ориентированной основе [\[15, с. 204-207\]](#). Дизраэли сформулировал концепцию социал-консерватизма (сохранение традиционных институтов и ценностей с наложением на государство обязанности социальной защиты населения, дабы предотвратить социальный взрыв и разрушение традиционных порядков), ей он будет следовать всю политическую карьеру. Именно этой идеологии и придерживается Вивиан Грей.

Грей был не единственным денди-политиком в английской литературе первой половины XIX века. Друг Дизраэли, о котором ранее упоминалась, Эдвард Бульвер-Литтон в одном из своих сочинений создал персонажа, в образе которого были переплетены дендизм и либеральные политические воззрения, а не консервативные, при том они органично сочетались, словно дендизм проистекает из жажды свободы, свойственной людям с либеральными взглядами. Этот политико-культурный симбиоз и подталкивает нас к рассуждениям на тему имманентной политичности дендизма.

При изучении романа Бульвера-Литтона «Пелэм, или приключения джентльмена» 1828 г., анализируя дендизм с точки зрения социально-культурного бунта, мы пришли к выводам, что он восходит корнями к Английской революции и тесно связан с философией Просвещения, охватывающей конец XVII-начало XIX века, а также с культурой Романтизма первой половины XIX века. Дендизм воплощает идею естественного права на свободу в повседневной культуре, денди стремятся разрушить оковы общественного мнения, намеренно вызывая шок в обществе и привлекая к себе внимание. Они переосмысливают традиционные взгляды на одежду, рассматривая ее не как знак сословного статуса, а как выражение эстетического чувства свободной личности. Это приводит к освобождению от устаревшей сословно-государственной структуры, когда денди отказываются признавать ее авторитет [\[16, с. 84-85\]](#). Главный герой книги Генри Пелэм, как и Вивиан Грей, по сюжету был молодым денди, начинающим политическую карьеру. Пелэм читал французских просветителей-энциклопедистов и английских политэкономов и либеральных философов-утилитаристов [\[17, с. 411-413\]](#). Его идеологию можно определить как консервативный либерализм (признание верховенства прав и свобод личности в рамках минимального государства совместно с разумным сохранением устоев и традиций общества). Взгляды Пелэма противоположны взглядам Грея, кроме политического макиавеллизма, он у Пелэма выражается в менее циничном и жестоком виде, и убежденности в естественности эгоизма.

Произведение Дизраэли заставляет нас поставить под сомнение либеральные политические истоки дендизма, определенные ранее, которые впервые заметил ранее упомянутый д'Оревилль, ища корни дендизма в периоде Английской революции [\[8, с. 39-41\]](#), а также сравнивая Джорджа Браммела с русской просветительницей Екатериной Романовной Дашковой [\[8, с. 44\]](#), и отобразил Бульвер-Литтон в своем произведении. Стоит обратиться к немецкому культурологу Отто Манну, а именно к его работе 1998 г. «Дендизм как консервативная форма жизни», в которой представлен противоположный взгляд о возможной связи дендизма с консервативным мировоззрением. Манн видит происхождение дендизма в культурном конфликте буржуазной и аристократической

формы бытия индивида на рубеже XVIII-XIX веков. Тогда пала придворная культурная общность, но буржуазная еще не до конца сформировалась, а господствующее естественнонаучное мышление подчиняло и разрушало старые культурные ценности. Манн приходит к выводу, что индивидуализм денди не революционен, а реакционен, денди пытается отвернуться и дистанцироваться от зарождающегося буржуазного массового общества в сторону старинной традиции аристократического достоинства [\[18, с. 409-415\]](#). Действительно, мы можем увидеть в персоналиях денди антибуржуазное начало, особенно оно прослеживается в отношении денди к финансам, для них, подобно праздной знати, было нормально жить в долг, а буржуазные добродетели экономии и накопительства, занятие коммерцией считались недостойной вульгарностью. Те же Браммел, Байрон и д'Орсе жили не по средствам и преследовались кредиторами и судебными исполнителями [\[5, с. 171-174\]](#), сам Дизраэли накопил столько долгов, что к 1833 г. оказался на грани полного разорения [\[7, с. 115-116\]](#). В «Вивиане Грее» автор тоже критикует буржуазное миропонимание – «...нам слишком хорошо известно о том, сколь неустойчивы наши права собственности, в соответствии с которыми мы – значительные и уважаемые персоны» [\[4, с. 225\]](#).

Позволим себе вольность поставить под сомнение точку зрения Манна. Дендизм действительно возник в период масштабных изменений экономических отношений, которые повлекли за собой перемены в социальной, политической и культурной жизни людей. Денди действительно протестуют против буржуазных порядков, но в то же время мы не можем утверждать, будто они это делают с любовью к аристократическому порядку. Джордж Браммел гордился своим неаристократическим происхождением [\[5, с. 66\]](#); Титул лорда не мешал Джорджу Байрону в своих стихах проклинать английскую знать и восклицать – «Смерть владыкам!.. Угнетателям смерть суждена!» [\[19\]](#); Друг Байрона и поэт-романтик Томас Мур мечтал о том, как затихнет голос королевского двора и раздастся песня вольности [\[20\]](#); Писатель Чарльз Диккенс, который в молодости был денди, хвалит английскую аристократию лишь в том, что она не столь надменна, как стоило бы от нее ожидать, учитывая любовь большинства людей пресмыкаться перед титулами [\[21, с. 354-355\]](#). Кроме того, дендистская модель поведения предполагает универсализм в общении с людьми вне зависимости от их сословия или чина, Браммел был одинаково ироничен и холоден в общении, а Альфред д'Орсе одинаково вежлив и добр с каждым. Денди, безусловно, элитаристы, но их элитаризм не одной природы с феодальным аристократизмом, им важен не титул, а манеры, образованность, вкус. Возвращаясь к роману Бенджамина Дизраэли, в нем Грей говорит – «А в высших кругах человека, конечно, ценят не за то, что он – маркиз или герцог, а за то, что он – великий воин, или великий политик, или очень модный, или очень остроумен» [\[4, с. 106\]](#).

Тогда снова возникает вопрос о противоречивом взаимоотношении дендизма и консерватизма у Дизраэли. Дендизм – это форма культурного бытия индивида, модель поведения и самовыражения, а не политическая идеология. Когда мы говорим о соотношении дендизма с консерватизмом или либерализмом, то мы имеем в виду не столько сами политические идеологии, сколько их ценностное содержание, общий дух этих идеологий: либеральный дух состоит в стремлении к свободе, индивидуализму и равноправию; Консервативный дух состоит в приверженности традициям, порядку и иерархии.

И так, может ли денди, склонный своим бунтарством, скорее, к либеральному духу, быть консерватором? Консерватизм не всегда означает охранительство и рутинерство,

довольно часто консерваторы выступали с радикальной критикой действующих порядков, еще чаще ставя в пример утопичную старину [\[22, с. 162\]](#). Консерватизм Вивиана Грея и его создателя обладает тем же стремлением к прогрессу, что и либеральный дух, разница лишь в том, что для либерального духа прогресс есть следствие свободы, а для консервативного духа прогресс является условием совершенствования основ порядка. Дизраэли на основе идеологии социал-консерватизма, когда станет премьер-министром сначала в 1868 г., а потом в 1874-1880 гг., будет проводить политику сокращения социально-экономического неравенства в обществе, за которую либеральный философ и социолог Герберт Спенсер даже заподозрит его (и ряд других политиков) в симпатии к социализму [\[23, с. 62\]](#).

Как уже было отмечено, либерализм стремится к равенству в правах, консерватизм к укреплению иерархии. Философия дендизма, как описывалось выше, не считает разделение людей по сословиям и финансовому состоянию значимым, вместо этого денди создают свою собственную аристократию разума и вкуса. Концепция создания новой элиты, вполне вероятно, происходит из актуальной для начала XIX века идеи философов-просветителей поставить во главу общества «Номо новус» (с латыни «Новый человек») – человека с рациональным мировоззрением, занявшего свое место в социуме и государстве благодаря своим талантам, а не родословной или капиталу. Эта идея для большинства денди не продвинулась дальше закрытых джентльменских клубов, в некоторые из коих специально не пропускали высокопоставленных дворян и богатых буржуа [\[5, с. 200-204\]](#), но Вивиан Грей желает ее воплотить в своей политической карьере.

На этом моменте нам необходимо обратиться к работе французского философа-экзистенциалиста Альбера Камю «Бунтующий человек» 1951 г., в которой он, в том числе, рассматривает дендизм как вид бунта. Камю пишет, что бунт начинается с чувства абсурда [\[1, с. 16-18\]](#), Вивиан Грей видит абсурдность своего общественного положения, он намного умнее многих аристократов и олигархов, но его роль в обществе минимальна. Этот социальный порядок кажется ему нерациональным, абсурдным, потому он желает в него вмешаться – «Скольким могущественным аристократам сейчас не хватает лишь ума для того, чтобы занять пост премьер-министра... Должен ли я, раз по праву рождения не могу воплотить в жизнь свои фантазии, провести всю жизнь киснувшим мизантропом в старом шато?» [\[4, с. 26-27\]](#). Абсурдность английского политического и социального устройства очень часто подчеркивается в романе: как нам описывает автор, большинство государственных деятелей беспринципны, эгоистичны и просто глупы. В книге много говорящих имен по типу лорд Прошлый Век, мистер Либеральные Принципы, мистер Мошеннический Покров [\[4, с. 43-44\]](#), миссис Миллион и прочие [\[4, с. 77\]](#). Дизраэли намеренно вместо полноценных действующих лиц создает карикатурные образы, излагающие не политические программы, а бессмысленные их очертания, демонстрируя фальшивость и абсурдность английского политического общества своего времени.

Следуя Камю, любой бунт дуалистичен: он состоит из крика восставшего «Нет!» (отрицания действующего порядка) и крика «Да!» (требования создания нового) [\[1, с. 34-35\]](#). И вот здесь начинается в дендизме переплетение либерального духа (требующего свободы и равноправия) и консервативного духа (требующего порядка и иерархии), сначала денди ниспровергает господство титулов и денег, утверждая равенство всех людей, затем он предлагает свой способ деления общества и пытается воплотить его. Дабы утвердить свое превосходство, и превосходство людей из своего круга, денди

приходится признать равенство всех.

Дабы крик «Нет!» был услышан, а затем провозгласить свое «Да!», необходимо пробиться в высшее общество. Очень часто денди этого достигали через дружбу с отдельными представителями высшего общества. Патронаж денди необходим, дабы представитель высшего общества сам привел их туда. Вивиан Грей, желавший заручиться поддержкой богатого аристократа, говорил – «Что нужно, чтобы достичь такого же результата? Влияние аристократа. Если два человека могут оказать друг другу столь существенную помощь, почему бы не свести их вместе?» [\[4, с. 26-27\]](#), и вот он лестью и индивидуальным обаянием стал приближенным маркиза Карабаса (автор намеренно назвал персонажа в честь героя из сказки «Кот в сапогах». По сюжету сказки маркиз Карабас тоже был пассивным выгодополучателем действий хитрого кота). Сам Дизраэли на ранних этапах своей карьеры пользовался благосклонностью хозяйки литературного салона графини Маргариты Гардинер Блессингтон [\[7, с. 73\]](#), а также богатого философа-правоведа Джона Остина и его жены писательницы Сары Остин [\[7, с. 114\]](#). Наиболее ярким примером была дружба Джорджа Браммела и принца-регента Георга Уэльского (впоследствии короля Георга IV) [\[5, с. 66\]](#).

Но как заручиться поддержкой сильного мира сего? Эпатаж для денди является основным методом привлечения внимания, денди в первую очередь характеризуется, как было описано выше, особой манерой поведения и внешним видом. Вспомним участие Бенджамина Дизраэли в выборах в парламент 1832 г. В публичном обращении к избирателям он сознательно отказался от политического официоза, появившись перед зрителями в карете, запряженной четырьмя лошадьми, за каретой следовал целый оркестр с флагами и плакатами, сам оратор был одет в яркого цвета фрак, жилет украшен золотыми цепочками, рубашка отделана кружевом, на пальцах его были золотые перстни с драгоценными камнями, а для выступления он взобрался на крышу местного отеля и агитировал оттуда, раздаривая ошеломленной публике воздушные поцелуи [\[7, с. 96-97\]](#).

В дендистском эпатаже мы вновь можем заметить переплетение либерального и консервативного духа. Эпатаж денди, будь то необычная одежда, действие или высказывание, по сути нарушает общественный порядок, но по форме его соблюдает. Вспоминая сцену, в которой Грей вызвал переполох на ужине у маркиза Карабаса, он нарушил всевозможные обычаи, но сделал это с идеальной вежливостью. Формальный консерватизм необходим бушующему либеральному духу, дабы просочиться в высшее общество. Как заметил Барбе д'Оревилю – «Дендизм издевается над правилами и все же их соблюдает» [\[8, с. 30\]](#).

Дизраэли в романе достаточно подробно описывает механизм завоевания денди положения в обществе. Вивиан Грей, прогуливаясь по парку в Рейнсбурге, встретил там немецких денди во главе с Эмилем фон Анслингеном. «У каждой нации есть свой Браммел» – лаконично резюмирует автор (прототипом персонажа явно был именно он). Дизраэли дает им исчерпывающую характеристику – «Законодатели мод на сюртуки, галстуки и скакунов, у которых нет состояния и чина, но иногда исключительно с помощью дерзкого навязывания своих вкусов они становятся законодателями мод даже среди герцогов» [\[4, с. 225-226\]](#).

Далее Камю утверждает, что бунт, когда он достигает пика своего развития, может принять форму революционной диктатуры. Под диктатурой понимаются действия,

направленные на подавление и уничтожение объекта бунта или противников бунта, дабы восставший смог «...господствовать над унифицированным миром» [1, с. 69-70]. Революционная диктатура необходима для бунта, дабы закрепить его завоевания и нововведения, но в то же время она противоречит бунту, поскольку под лозунгом свободы ведет к деспотии [1, с. 267-274]. Британское общество во время Английской революции ознакомилось с данным политическим феноменом на примере пуританской диктатуры Оливера Кромвеля 1653-1658 гг. Диктатура денди имеет культурный, а не политический характер, но именно Кромвель для английской нации стал тем человеком, поправшим наследственные титулы, сделавшим самого себя выше знатных лордов и самого короля. Денди, когда попадает в высшее общество, особенно в контексте все еще костной социальной структуры первой половины XIX века, достигает высшей стадии своего бунтарства и, если сможет там удержаться, нередко провозглашает свою революционную диктатуру. Дизраэли о господстве денди в обществе рассуждает в книге – «Они царили среди всех, царили благодаря тому же принципу действий и влиянию тех же качеств, которые создают законодательницу мод в любой стране – благодаря смелости нарушать светские обычаи фальшивого класса, благодаря умелому высмеиванию всех тех, кто осмелился следовать их новаторскому примеру, они привлекают всеобщее внимание с помощью своей уникальности, и в то же время – заручаются поддержкой тех, от кого решились отличаться, используя свое влияние для того, чтобы помешать другим нарушать их законы» [4, с. 225]. Попав в круг представителей высшего общества благодаря своему индивидуализму и оригинальности, но в большей степени лести, Вивиан Грей, не обладая знатным родом, чином или богатством, начинает управлять богатыми аристократами, ему более не достаточно признания того, что они равны, он желает теперь быть выше них. Дизраэли в романе очень емко сформулировал метод взаимодействия с социумом для денди – «Улыбка – другу, насмешка – миру: таков был способ управления миром, и таков был девиз Вивиана Грея» [4, с. 51].

Чувство абсурда, порождающее бунт, в некоторых случаях порождает ресентимент [1, с. 23-25]. Революционная диктатура нужна денди-тирану не только для утверждения своего взгляда на моду или на общественный порядок, но и для осязания себя самого в этом мире, собственной власти и значимости. Наилучшим примером служит сам основатель дендизма Браммел, человек без титула и капитала начинает издеваться, высмеивать и помыкать знатными лордами и богатыми банкирами. Иллюстрирует это ситуация, описанная его биографом и мореплавателем Уильямом Джесси в книге «Жизнь Джорджа Браммела» 1844 г.: герцог Бэдфордский спросил мнение Браммела о своем новом фраке, на что денди саркастично ответил – «Вы называете это фраком?» [6, с. 63]. Браммел, сын чиновника среднего звена, обладал абсолютной властью и исключительными полномочиями унижить сановного пэра, придворные аристократы трепетали перед решением этого всемогущего государя изысканности – вот он, новый революционный порядок. Через моду Браммел получил рычаг к общественному влиянию, но Грей и Дизраэли пошли дальше, желая получить официальную власть. Не зря д'Оревилю предположил, что частично расставание Браммела и принца Уэльского связано с тем, что один взгляд денди-тирана стал значить чуть ли не больше, чем королевский указ [8, с. 84-85]. Тот же ресентимент, но не только классово-сословный, а еще и национальный (Дизраэли имел еврейские корни), толкал Дизраэли на путь политической карьеры и сделал его одним из самых могущественных людей в Великобритании своего времени, тот же ресентимент возбуждал амбиции его литературного двойника Грея. Не зря Джесси, д'Оревилю, Дизраэли и Бульвер-Литтон,

описывая общественное влияние денди, употребляют политические термины: диктатура, тирания, деспотия, царствование и иные – денди, совершивший свою революцию, поверх браммеловского черного фрака надевает на себя цезарьскую пурпурную мантию.

Подводя итоги, следует сказать, что в романе Бенджамина Дизраэли «Вивиан Грей» мастерски прописаны каноны поведения денди и их взаимодействие с обществом. Эта работа во многом автобиографична, поскольку через образ Грея автор открывает свои мечты и размышления о политической власти. Анализируя роман, можно разрешить противоречие между консервативными взглядами главного героя и либеральной сущностью дендизма: сначала денди бросает вызов господству титулов и богатства, утверждая равенство всех людей (реализация либерального духа), а затем предлагает свою уникальную систему деления общества и стремится ее реализовать (начало консервативного духа). Чтобы утвердить свое превосходство, а также преимущество своего круга, денди соглашается с идеей равенства. Эпатаж денди, заключающийся в необычной одежде, поступках или высказываниях, по сути, нарушает общественный порядок, но при этом соблюдает его формы. Формальный консерватизм становится для денди необходимым инструментом для проникновения в высшие слои общества. Хотя дух консерватизма может подавить бунтарство денди, если чувство ресентимента слишком сильно, он одновременно укрепляет его, позволяя денди утвердиться в элите и навязывать обществу свои вкусы и мнения. Таким образом, дендизм проходит путь от индивидуалистического бунта к революционной диктатуре, преодолевая собственное социально-метафизическое противоречие. Сущность дендизма пронизана либеральным духом, который побуждает денди к бунту, эпатажу и свободомыслию. Однако дух консерватизма может овладеть его внешней стороной, когда стремление к владычеству начинает затмевать жажду свободы.

Библиография

1. Камю А. Бунтующий человек // Бунтующий человек / Миф о Сизифе. М.: АСТ, 2024. С. 5-333.
2. Сартр Ж. П. Бодлер. М.: УРСС, 2004. 184 с.
3. Шиффер Д. Философия дендизма. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2011. 296 с.
4. Disraeli B. Vivian Grey. Leipzig: Tauchnitz, 1859. 362 p.
5. Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 640 с. EDN: YSGYED
6. Jesse W. The life of George Brummell. London: Saunders & Otley, 1844. Vol. I. 394 p.
7. Трухановский В. Г. Бенджамин Дизраэли, или История одной невероятной карьеры. М.: Наука, 1993. 368 с.
8. д'Оревилль Б. Дендизм и Джордж Браммел. М.: Альциона, 1912. 146 с.
9. Нерсисянц В. С. Политические учения Древней Греции. М.: Наука, 1979. 264 с.
10. Disraeli B. Whigs and whiggism. New York: The Macmillan company, 1914. 478 p.
11. Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного или гражданского // Гоббс Т. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1991. Т. II. С. 3-545.
12. МанDEVиль Б. Исследование о происхождении моральной добродетели // МанDEVиль Б. Басня о пчелах, или Пороки частных лиц – блага для общества. М.: Наука, 2000. С. 23-31.
13. Morris M. The British monarchy and the French revolution. New Haven: Yale University Press, 1998. 225 p.
14. Языкова Е. А. Роберт Саути – защитник Церкви в Англии // Известия Саратовского университета. Саратов: Издательство СГУ, 2025. № 3. С. 329-336.
15. Disraeli B. Vindication of the English Constitution in a Letter to a Noble and Learned

Lord. London: Saunders & Otley, 1835. 210 p.

16. Беляков Н.А., Куцева Е.А. Политическая основа дендизма в романе Эдварда Бульвера-Литтона «Пелэм, или приключения джентльмена» // Genesis: исторические исследования. 2024. № 11. С. 79-90. DOI: 10.25136/2409-868X.2024.11.71891 EDN: OXTKDY URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71891
17. Бульвер-Литтон Э. Пелэм, или приключения джентльмена // Последние дни Помпей / Пелэм, или приключения джентльмена. М.: Правда, 1988. С. 279-737.
18. Манн О. Дендизм как консервативная форма жизни // Волшебная гора: философия, эзотеризм, культурология. М.: Пилигрим, 1998. Т. VII. С. 408-419.
19. Байрон Д. Песня для луддитов // Д. Байрон. Избранное. М.: Правда, 1982. С. 97.
20. Мур Т. Молчит просторный тронный зал // Мур Т. Избранное. М.: Радуга, 1986. С. 51.
21. Диккенс Ч. Островизмы // Ч. Диккенс. Собрание сочинений в тридцати томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. Т. XXVIII. С. 348-356.
22. Робин К. Реакционный дух. Консерватизм от Эдмунда Берка до Сары Пэйлин. М.: Издательство Института Гайдара, 2013. 312 с.
23. Спенсер Г. Личность и государство. Челябинск: Социум, 2006. 205 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемая статья посвящена комплексному анализу феномена дендизма в романе Бенджамина Дизраэли «Вивиан Грей» (1826 г.). Автор выходит за рамки традиционного рассмотрения дендизма как исключительно эстетико-поведенческого феномена, фокусируясь на его социально-политическом и идейном содержании. Ключевой предмет – исследование внутреннего противоречия дендизма, балансирующего между духом бунта (либерального по своей сути) и консервативной политической идеологией на примере главного героя и его автора. Анализируется, как дендистская модель поведения (эпатаж, индивидуализм, создание альтернативной элиты) взаимодействует с консервативными взглядами на государство, общественный порядок и иерархию, воплощенными в образе Вивиана Грея и биографии Дизраэли.

Автор успешно применяет историко-компаративный метод, что является сильной стороной работы и позволяет сопоставить образ Вивиана Грея с историческими фигурами денди (Браммел, Байрон, д'Орсе), сравнить дендизм Дизраэли/Грея с дендизмом Бульвера-Литтона/Пелэма, выявляя разные политические векторы (прежде всего, в дихотомии консерватизма и либерализма), проанализировать взгляды Грея в контексте политико-правовой мысли XVII-XIX вв.. Методология историко-культурного анализа позволяет проследить связь дендизма с социальными сдвигами (крушение старого порядка, становление буржуазного общества). В целом, методологический подход адекватен поставленным задачам и обеспечивает достаточную глубину анализа. Статья актуальна, потому что восполняет пробел в изучении дендизма не как чисто культурного, а как социально-политического феномена, отражающего кризис идентичности и поиск новых форм самореализации в переходную эпоху, углубляет понимание истоков и эволюции британского консерватизма XIX века, особенно социал-консервативного направления, через призму биографии и творчества ключевой фигуры – Дизраэли. Новизна статьи состоит в том, что автор предлагает новаторскую интерпретацию автобиографического романа Дизраэли как источника по политической мысли и саморефлексии дендизма, что безусловно соответствует современной тенденции к междисциплинарным исследованиям на стыке истории, культурологии, политологии и

литературоведения.

Автор убедительно доказывает, что дендизм, часто ассоциируемый с бунтом и индивидуализмом, может органично сочетаться с консервативной политической идеологией (иерархия, порядок, традиция), что показано на примере Вивиана Грея/Дизраэли. Это принципиально новый ракурс по сравнению с работами, связывающими дендизм преимущественно с либеральным духом (как у Бульвер-Литтона) или экзистенциальным протестом (Камю, Сартр). Предложена оригинальная модель понимания дендизма как движения от индивидуалистического бунта («Нет!» существующему порядку) через использование консервативных форм к утверждению собственной «революционной диктатуры» вкуса/влияния («Да!» новому порядку), где консервативные элементы становятся инструментом для реализации бунтарского начала. Глубоко раскрыта роль романа «Вивиан Грей» как автобиографического проекта, где Дизраэли через литературного двойника осмысляет пути обретения политической власти, формулирует основы своего будущего социал-консерватизма и использует дендистскую стратегию для критики политического абсурда эпохи. Применение терминологии политического насилия (диктатура, тирания) к сфере культурного влияния денди (Браммел, Грей) для описания механизмов их власти и ressentiment является свежим и продуктивным подходом. Ясное противопоставление консервативного дендизма Грея/Дизраэли либеральному дендизму Пелэма/Бульвер-Литтона четко очерчивает политическую многогранность феномена.

Стиль статьи академический, автор демонстрирует хорошее владение терминологией истории и культурологии. Текст информационно насыщен. Структура статьи логична и следует заявленной цели. Библиография достаточная для раскрытия проблемы, широко представлены первоисточники, использованы фундаментальные исследования по дендизму (Вайнштейн, д'Оревилли, Манн, Шиффер), привлечены классические работы по политической философии и истории идей и специализированные исторические исследования по эпохе и персоналиям. Библиография демонстрирует глубокую проработку темы и владение материалом.

Автор успешно ведет диалог с существующими научными позициями: критикует ограниченность подходов, сводящих дендизм лишь к моде или экзистенциальному бунту, аргументируя необходимость социально-политического анализа; оспаривает (с оговорками) точку зрения Отто Манна о сугубо реакционном, аристократизирующем характере дендистского антибуржуазного протеста, приводя контраргументы (неаристократичность Браммела, критика знати Байроном, универсализм манер денди); уточняет и развивает идеи д'Оревилли о цивилизационных корнях дендизма и его связи с Английской революцией, применяя их к конкретному политическому контексту Дизраэли; противопоставляет свою интерпретацию консервативного дендизма Грея/Дизраэли либеральной модели Пелэма/Бульвер-Литтона, выявленной в других исследованиях.

К достоинствам статьи можно отнести убедительное раскрытие социально-политического измерения дендизма и его сложного, диалектического взаимодействия с консервативной идеологией на примере ключевого текста и фигуры. Статья заполняет существенную лакуну в исследованиях. В качестве замечания, можно обратить внимание на то, что хотя социально-политический контекст Англии 1820-30-х гг. присутствует, его можно было бы сделать более «живым» и конкретным, особенно при описании политической практики Дизраэли (например, выборы 1832 г.), чтобы ярче показать воплощение дендистских стратегий в реальности. Акцент смещен больше на идейную рефлексию в романе.

Ключевой вывод статьи о том, что дендизм у Дизраэли/Грея представляет собой

диалектическое единство либерального духа бунта (индивидуализм, эпатаж, отрицание несправедливых иерархий) и консервативной политической идеологии (стремление к порядку, иерархии, сильной власти, традиционным ценностям), причем консервативные формы используются как инструмент для реализации бунтарского импульса и утверждения новой элиты, является весьма сильным, оригинальным и убедительно доказанным. Вывод о пути дендизма от бунта к «революционной диктатуре» (культурной, а затем и политической у Грея/Дизраэли), преодолевающей собственное противоречие через овладение консервативными инструментами, также представляется глубоким и продуктивным. Этот вывод не только объясняет специфику «Вивиана Грея», но и вносит существенный вклад в общую теорию дендизма как социокультурного феномена.

Статья представляет значительный интерес для широкого круга специалистов. Несмотря на отмеченные незначительные недостатки, достоинства статьи (новаторство, глубина анализа, междисциплинарность, богатая источниковая база, убедительность выводов) несомненно преобладают. Рекомендую статью к публикации в журнале «Культура и искусство».

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://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71454

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

Ван Ш

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 внимание уделено 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 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 (Чэнь 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 переосмысления идентичности, пространством глокализации (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. Бурдьё). 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 межкультурного 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, музейных институций 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. Бурдьё. 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, музейных 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 (Чэнь 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, yóuhuà) 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 репрезентацию 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 Чжао 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 музейные 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 военной 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 инструмент Х. Бхабхи [\[20\]](#) (гибридность, мимикрия, интерстиций) даёт возможность интерпретировать китайскую живопись как практику, возникающую «между» традициями и формирующую новые механизмы культурной валидности. Идеи П. Бурдьё [\[21\]](#) 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 воспроизводимости 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. Вернувшиеся 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 Сивэня (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 Сивэнь. 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 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 напряжённость 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, изображённых 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 подчинённого 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 ощутимо 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 Цзожэнь 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 Чэнь 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. Чэнь Ифэй известен своими романтизированными 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 Гуаньчжун (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 «иностранный» 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 осмысления 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 репрезентации 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 репрезентации, 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 «иностранной» 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 музейных коллекциях, университетских программах и международных экспозициях. Ведущие художественные академии – Центральная академия изящных искусств в Пекине, Академия художеств Китая в Ханчжоу, Сычуаньская 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 репрезентации 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 однонаправленным: 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, национальному 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 гогуа. 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» суй-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 Вэньчжи (宋文治, Sòng Wénzhì, 1919–1999), в частности его картина «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, визуальнo 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 Вэньчи. 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 (林凤眠, 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, циюнь), 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 постимпрессионистической 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 модернизированного реализма, тогда как в китайской

традиции он раскрывается как визуальная метафора культурной идентичности. В целом картина проявляет межкультурную коммуникацию проявляться 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 Вэньчи 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 НК\$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.



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

Кейсы Линь Фэнмяня, У Гуаньчжуня и Чжао 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 репрезентации китайской идентичности в глобальном формате. Здесь очевидна стратегия глокализации: 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 гошуа, 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 переосмысляют 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, музейных 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 репрезентации 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 музейных и образовательных институций. Включение работ в экспозиции Национального художественного музея Китая (NAMOC), Музея современного искусства в Шанхае, музея Гуань Шаньюэ в Шэньчжэне 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 репрезентации 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 репрезентации 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 Гуаньчжуня // Искусство и образование. 2021. № 2 (2). С. 15-28. DOI: 10.30884/ipsi/2021.02.02. EDN: HQTCKQ.
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. Бурдые 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 выявления 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 привести 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 проблемы, в решение которой автор вносит вклад своим исследованием. Единственный 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 усиления 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 социалистического 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.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Машенцева Е.С. Подходы к определению киножанра. Его исследование и выявление атрибутивных признаков // Культура и искусство. 2025. № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.75639 EDN: VUYYSL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75639

Подходы к определению киножанра. Его исследование и выявление атрибутивных признаков.

Машенцева Елизавета Сергеевна

ORCID: 0009-0008-9253-0645

преподаватель; кафедра теории и истории искусства; Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный гуманитарный университет"
искусствовед; АНО "Академия популярного искусства"

123182, Россия, г. Москва, р-н Щукино, ул. Новошуйкина, д. 8

✉ nikonova.l@list.ru



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.8.75639

EDN:

VUYYSL

Дата направления статьи в редакцию:

25-08-2025

Аннотация: Предметом данной статьи является киножанр. Понятие «жанра» подразумевает некую общность художественных произведений различных видов искусства, от живописи до кино. Этот термин, при кажущейся простоте, тем не менее вызывает множество споров в научных кругах. Как уже было сказано выше, несмотря на долгую историю изучения вопроса, до сих пор нет единой устоявшейся жанровой системы или даже доминирующего метода. Каждое новое поколение исследователей предлагает свой подход к решению этой проблемы. Однако, большое количество научных трудов порождает лишь поливариативность жанровой структуры. Множество разрозненных частных мнений и отсутствие единой, логически законченной системы. Это объясняется в первую очередь сложностью поставленной задачи. Отбор критериев, необходимых для объединения определенных произведений в общность, может сильно варьироваться в зависимости от подхода автора к решению данного вопроса. Отсюда возникает также проблема, касающаяся множества индивидуальных мнений, каждое из

которых, в свою очередь, в большинстве случаев отвечает критериям истинности. Очерченное автором проблемное поле не предполагает никакого иного решения обозначенной задачи, кроме как обращение к системному подходу. При помощи систематически упорядоченных, но при этом разнонаправленных методов отбора критериев, характеризующих жанры, создается возможность приблизиться к решению данного вопроса. В ходе работы также использованы описание и анализ, а также индуктивный метод. К настоящему моменту существует множество подходов к определению киножанра. Это обусловлено в свою очередь огромным количеством факторов, которые необходимо учитывать при систематизации того или иного рода произведений искусства. Кроме того, важно учитывать саму личность исследователя, определяющего ракурс, направление, методологию и пр. От этого зависит отбор критериев, ограничивающих, сужающих изучаемую общность, потому что без этой «оптики» количество переменных вырастает до невероятных размеров и выходит за рамки большинства, если не всех научных трудов. Попытка сведения основных положений, предложенных выбранными автором статьи исследователями, их наглядная репрезентация позволит в будущем приблизиться к созданию универсальной модели, приложимой к любой общности фильмических произведений, чем обусловлена актуальность рассматриваемого вопроса.

Ключевые слова:

кинематограф, жанр, теория, экранные искусства, киножанр, жанровая теория, теория кино, анализ фильма, границы жанра, исследования кинематографа

Стремление систематизировать произведения искусства сопровождает человека на протяжении многих веков. Примечательно, что вплоть до настоящего дня, несмотря на развитие научных методов и значительное количество трудов, посвященных этому вопросу, не существует единственно верного, универсального, принятого большинством исследователей подхода. Попытки упорядочить окружающую действительность и, в особенности, то, что является продуктом человеческой деятельности, продиктованы не праздным любопытством, но стремлением приблизиться к самой сути предметов и явлений. Именно поэтому выявление характеристик некоторых условностей, таких как «род», «вид», «стиль» и др., должно продолжаться.

К настоящему моменту существует множество подходов к определению подобных общностей. Это обусловлено в свою очередь огромным количеством факторов, которые необходимо учитывать при систематизации того или иного рода произведений искусства. Кроме того, важно учитывать саму личность исследователя, определяющего ракурс, направление, методологию и пр. От этого зависит отбор критериев, ограничивающих, сужающих изучаемую общность, потому что без этой «оптики» количество переменных вырастает до невероятных размеров и выходит за рамки большинства, если не всех научных трудов.

Предметом данной статьи является киножанр. Основной задачей – обобщение ряда научных трудов, посвященных определению «жанра» в киноискусстве. Цель автора текста – выявление характерных особенностей работы с различными аспектами жанровой теории. Попытка сведения основных положений, предложенных выбранными исследователями, их наглядная репрезентация позволит в будущем приблизиться к созданию универсальной модели, приложимой к любой общности фильмических произведений, чем обусловлена актуальность рассматриваемого вопроса. В качестве

основного метода работы использован системный подход.

Понятие «жанра» подразумевает некую общность художественных произведений различных видов искусства, от живописи до кино. Этот термин, при кажущейся простоте, тем не менее вызывает множество споров в научных кругах. Как уже было сказано выше, несмотря на долгую историю изучения вопроса, до сих пор нет единой устоявшейся жанровой системы или даже доминирующего метода. Каждое новое поколение исследователей предлагает свой подход к решению этой проблемы. Однако, большое количество научных трудов порождает лишь поливариативность жанровой структуры. Множество разрозненных частных мнений и отсутствие единой, логически законченной системы. Это объясняется в первую очередь сложностью поставленной задачи. Отбор критериев, необходимых для объединения определенных произведений в общность, может сильно варьироваться в зависимости от подхода автора к решению данного вопроса. Отсюда возникает также проблема, касающаяся множества индивидуальных мнений, каждое из которых, в свою очередь, в большинстве случаев отвечает критериям истинности. Очерченное автором проблемное поле не предполагает никакого иного решения обозначенной задачи, кроме как обращение к системному подходу. В таком случае при помощи систематически упорядоченных, но при этом разнонаправленных методов отбора критериев, характеризующих жанры, создается возможность приблизиться к решению данного вопроса.

Если обратиться к проблеме киножанра, то в настоящее время она стоит как нельзя более остро. Создание единой системы осложняется спецификой этого вида искусства. Кинематограф в основе своей имеет принцип синтеза различных видов творческой деятельности. По сути, перед нами пример сочетания в рамках одного вида искусства элементов некоторых других, которые при этом невероятно различны по своей природе. Живопись – пространственное искусство, музыка и литература – временные, а театр – это и вовсе синтез того и другого. Кино, принято относить к пространственно-временным искусствам. Но, на самом деле, это условность, так как оно выходит за рамки этого определения. Кино воздействует на зрителя всеми способами одновременно. Поэтому исследователь может основываться на визуальных, формально-стилистических и эстетических характеристиках (от живописи и философии), выбрать за основу нарратив произведения (от литературы), или использовать в качестве ориентира театральные жанры. Вне зависимости от подхода, в случае с кино всегда возникает проблема специфического именно для него языка и характерных средств художественной выразительности. Последние предполагают выработку особого способа изучения фильмических произведений.

Сложность формирования системы критериев, обуславливающих выделение определенного жанра, во многих случаях сопровождается также проблемой пограничности, переходности самих жанровых систем. Они постоянно смешиваются и взаимопроникают друг в друга. Отсюда нередко в киноведческих статьях, исследованиях и даже в простых обсуждениях в сети можно встретить такие понятия, как хоррор-комедия, драма с элементами хоррора и др.

При всей проблемности изучения жанровой теории, необходимость создания классификации произведений любого вида искусства обусловлена потребностью реципиента (читателя, зрителя) ориентироваться в многоликом мире искусства. Зачастую понимание характеристик жанра позволяет ему сориентироваться в поиске информации и быстро обнаружить искомое. И в этом отношении связь кино и зрителя особенно сильна, в силу распространенности и востребованности этого вида искусства.

Необходимость ориентироваться в огромном количестве выпускаемых работ в настоящий момент крайне важна для исследователя. Но таким образом ситуация обстоит далеко не всегда. История кино началась в конце XIX века. Уже в первых фильмах формировались основы будущих киножанров. Кроме того, их появление тесно связано со становлением голливудской студийной системы. В ранний период в американской традиции вырабатываются определенные шаблоны, наборы атрибутов, характерных для будущей общности того или иного рода фильмов. Каждая студия выбирает для себя конкретное направление, которое в итоге сложится в жанр: в случае «Paramount Pictures» — это комедии; «Universal Studios» сконцентрировалась на производстве фильмов ужасов, «Metro-Goldwyn-Mayer» в свою очередь специализировалась преимущественно на мюзиклах. Кроме перечисленных выше жанров, можно назвать также вестерн, мелодраму и детектив. Впоследствии к ним присоединятся также фильм-нуар и триллер. Интересно, что кинематограф первой половины XX века по мере своего развития начал выходить за рамки выработанных им шаблонов в пользу создания новых видов фильмов. Каждый из них отталкивался от достижений своих предшественников, накладывая на них иной набор визуальных, нарративных, эстетических и другого рода черт, которые в конечном итоге приводили к формированию новых жанров. Постоянное увеличение числа выпускаемых произведений в итоге привело к росту поливариативности жанровых систем. Вторая половина XX столетия была ознаменована дроблением устоявшихся жанров на поджанры, которые оставались внутри изначальной структуры, но имели слишком специфический набор черт, который позволил в итоге выделить их в отдельную общность. Одним из характерных примеров в данном случае является возникновение множества подвидов хоррора, таких как слэшер, боди-хоррор и др., обладающих собственной логикой нарратива, выделяющихся определенной эстетикой, визуальными атрибутами и использованием характерного набора элементов киноязыка.

Рассматривая проблему жанра невозможно обойти стороной подходы российских (и советских) и зарубежных авторов к данному вопросу. В силу обширности материала, автор исследования далее остановится лишь на некоторых, теоретиках и их трудах, которые позволяют осознать само понятие «жанра» в кинематографе, а также сформировать собственную позицию относительно его структуры.

Важный вклад в исследование жанровой теории внес советский и российский киновед, С. В. Лазарук. В 1990 году он защитил кандидатскую диссертацию, посвященную исследованию кино с точки зрения американской традиции исследования жанров. На ее основе в последствии Сергеем Владимировичем была создана монография «Базовые модели киноведения США: Из истории американского киноведения» [\[9\]](#). В ней он подробно осветил проблему изучения искусства кино западными исследователями. От накопления материала в 1960-х годах, в 1970-х годы они перешли к систематизированию огромного количества разрозненных фактов, которые на тот момент требовали тщательной проверки на истинность. Благодаря возникшему интересу ими были выработаны эстетический, социокультурный и технологический подходы к изучению жанра в кино. Увеличивающееся год от года количество трудов в свою очередь привели к развитию историографии и появлению множества школ, исследующих сами подходы к работе с информацией, то есть методологию. При обилии сведений, на тот момент не существовало общего целостного метода для ее систематизации. В результате чего, возникло множество разрозненных подходов, в основе которых в основном были различные философские теории: неомарксизм, неофрейдизм, структурализм, семиотика, феминизм и др. В результате, С.В. Лазарук выявил проблему, актуальную до сих пор – жанровый плюрализм и отсутствие единого метода в исследовании этой проблемы в

пользу множества индивидуальных взглядов на нее. ^[9]

Многие русские и советские исследователи обращаются к идеям и понятиям, введенным в научный оборот М. М. Бахтиным ^[6]. Например, он говорит о том, что во многих произведениях ключевую роль играет его темпоральность. Пространственно-временные характеристики Бахтин разбирает на примере литературы, вводя для этого термин «хронотоп» или «времяпространство». Эта формально-содержательная категория имеет важное значение с точки зрения жанровой структуры произведения, во многом являясь одной из ее ключевых характеристик. ^[6]

Д. А. Салынский, размышляя над проблемой жанров в кино в своей статье для журнала «Киноведческие записки», говорит о том, что жанр – это динамический процесс, а не статичная структура. И этот самый «процесс жанрообразования идет на наших глазах». ^[18] Кроме того, Д.А. Салынский обозначает очень важное свойство любой из существующих классификаций кинопроизведений. Жанры образуют, по сути, непрерывное поле, постоянно пересекаясь, перетекая друг в друга, образуя множество промежуточных форм. Дмитрий Афанасьевич связывает явление чистого жанра с авторитаризмом государств, использующих кино как средство управления людьми и регулирования самого кинорынка. Для современного же периода истории по Д.А. Салынскому характерен «жанровый хаос», порожденный обилием информации, и при этом стремлением к самоидентификации людей и отделению себя от общества. Легкий доступ к любой информации и обилие рекламы умножают «интертекстуальные взаимосвязи» всё сильнее усложняющие систему взаимоотношений элементов жанров и их критериев. При этом, Дмитрий Афанасьевич говорит о том, что, не смотря на такую внутреннюю подвижность системы, базовые понятия о разновидностях произведений искусства продолжают существовать. Таким образом, «система и хаос» сосуществует друг с другом одновременно. ^[18]

Д.А. Салынский, опираясь на «Поэтику сюжета и жанра» О. М. Фрейденберг ^[21], говорит о различном течении времени и восприятии пространства в комедии и трагедии, а также принципиальных различиях между этими двумя жанрами. Оба они обращаются к противостоянию силы и слабости и являются зеркальными отражениями друг друга. Однако, если в трагедии нет нарушения естественного хода вещей, сильный побеждает над слабым, то комедия «выворачивает жанр», что «нарушает мировой порядок». ^[18] Таким образом, пространственно-временные характеристики играют важную роль в причислении произведения искусства к одному из существующих жанров, или может, напротив, решающим фактором для акцентирования внимания на том, что оно относится одному из переходных жанров. ^[18]

Еще одним важным фактором, к которому обращается Д. А. Салынский то, что он акцентирует внимание на доминирование структуры произведения, ее «конструкции», и необязательности «трюков», которые, тем не определяют жанр, но тем не менее могут играть важную роль при его идентификации. ^[18]

К проблеме жанрообразования обращался также белорусский кинокритик и киновед, Г. В. Ратников. В его труде «Жанровая природа фильма» выдвинута система эстетических категорий, основанных на 3 парах, представляющих диалектическое единство: возвышенное/низменное, прекрасное/безобразное, трагическое/комическое. ^[17] Теория Ратникова не подразумевает жестких рамок жанра, то есть, как и у Салынского, в данном случае речь идет о том, что различные виды произведений могут соприкасаться,

переходить друг в друга и т.д. Исследователь, создавая свою классификацию, берет за основу эстетическую концепцию, в результате чего выделяет четыре основных жанра: киноэпос, кинотрагедию, кинодраму и кинокомедию. Его система основана на принципе иерархии, где киноэпос находится на вершине, а кинокомедия, следовательно, на последней ступени. Подобный подход можно встретить у многих исследователей явления жанра, в том числе в трудах Д. А. Салынского, идеи которого рассмотрены выше.

Г. В. Ратников не ограничивается эстетическим подходом, подчеркивая его недостаточность с точки зрения изучения киножанров. Он говорит о важной составляющей не только эстетических критериев, но и эмоционального уровня восприятия, а также главенствующей роли художественно-образных структур, то есть всего процесса создания фильма (от идеи до законченного произведения) и основных элементов киноязыка. [\[17\]](#)

Ряд исследователей для изучения жанрообразования в кино использует литературоцентристский подход. Например, О. Ф. Нечай в «Основах киноискусства», исследовательница, упомянутая ранее в связи с работами Д.А. Салынского, настаивает на том, что киножанры имеют в своей основе фольклорные и литературные истоки. Следовательно, фильмические произведения можно отнести к эпосу, драме и лирике. [\[14\]](#)

Подобным же образом мыслит М. П. Власов, выделяя три жанра киноискусства: повесть, новелла и поэма. При этом исследователь всё же говорит о том, что необходимо также учитывать характерные элементы и приемы этого вида искусства. Основной проблемой для исследования киноискусства с точки зрения литературы, становится в первую очередь тот факт, что ее методы не учитывают специфику киноязыка, его приемы и элементы, его динамическую структуру. [\[7\]](#)

В процессе изучения жанровой теории очень важно обратиться также к деятельности представителей русской формальной школы, таких как Тынянов, Шкловский, Пиотровский и др. Согласно формальному методу, сформировавшемуся еще на рубеже XIX-XX столетий, «любой вид искусства своеобычен, внутренне отграничен от других». [\[20\]](#)

Ю. Н. Тынянов в статье «Об основах кино» говорит о том, что средства технические, при помощи которых создается кино, переходят в разряд инструментов искусства. [\[19\]](#) Исследователь во многом еще остается в рамках литературоцентристского метода, но при этом, рассуждая о средствах выразительности, таких как монтаж, ритм, ракурс, свет и др., он приходит к выводу, что благодаря ним достигается эффект абстрагированности кино от реального мира. Жанр же для Тынянова становится совокупностью связанных между собой материалов, объединение которых определяется «установкой» или конструктивным принципом», благодаря которым один вид кинопроизведений отличается от другого. [\[19\]](#)

Одним из наиболее известных научных трудов, посвященных жанрообразованию в кино, является работа А. И. Пиотровского «К теории жанров» [\[15\]](#). Исследователь определяет жанр, как «совокупность композиционных, стилистических и сюжетных приемов, связанных с определенным смысловым материалом и эмоциональной установкой». Пиотровский выделяет киножанры в отдельную систему, основанную на специфических кинематографических средствах выразительности. Исследователь уточняет теорию Тынянова, фокусируясь на значимости эмоциональной установки, которая в итоге определяет «аффективную реакцию воспринимающего». [\[15\]](#)

Идеи, изложенные А. И. Пиотровским, стали основой для работ многих советских ученых, включая Я. К. Маркулан ^[11]. Ее исследования посвящены различным киножанрам, от детектива до хоррора. Она опирается на работы Пиотровского, говоря о том, что жанры отличаются друг от друга не только с точки зрения структуры, но также и выбранной темы, функциональных признаков, а также пространства и времени. ^[8] Однако, Маркулан говорит также о том, что необходимо при определении вида фильма учитывать также исторический, социальный, культурный и эстетический аспекты, связь между которыми основывается на особенностях их генезиса и эволюции. ^[8]

Период создания научных трудов формалистами определил сосредоточенность их работ на технологическом аспекте киноязыка, что сказалось на том, что их жанровые классификации основаны в основном на инструментах кино, а не на его задачах. ^[8]

В 1950-х годах проблема выделения жанров начинает обозначаться всё более отчетливо. Очевидной становится проблема недостаточности инструментов формального подхода для исследования видов фильмических произведений. В этот период появляются работы таких исследователей, как А. В. Мачерет и С. И. Фрейлих. Первый под «жанром» понимал тип художественной формы, ее структурные и композиционные черты. Александр Вениаминович рассматривал это понятие с точки зрения стилевых особенностей фильма, не включая в расчет сюжетную и нарративную составляющие. ^[12] С. И. Фрейлих в свою очередь во многом полемизировал с А.В. Мачеретом. Он включил в свое определение жанра в кино тематический аспект. ^[8] Фрейлих сочетает инструменты анализа литературного произведения и понятия формальной школы с анализом характеров персонажей, а также формы и содержания фильмического произведения. Уже в работах этого исследователя начинают формироваться предпосылки к использованию системного подхода в исследовании жанра. Эта тенденция получит свое развитие в 1970-х – 1980-х годах. ^[8]

При том, что проблеме жанрообразования посвящено множество статей, монографий, глав книг и учебников, степень ее разработанности в русскоязычной научной среде всё еще недостаточная. В основном для исследования проблемы жанров характерен системный подход, в разной степени сочетающий в себе теории и методы таких авторов, как В. Я. Пропп, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, М. С. Каган, Д. С. Лихачёв и др.

В 2009 году вышло исследование Л. Н. Нехорошева, посвященное драматургии фильма. ^[13] Согласно его теории, жанр определяется как сочетание исторически сложившихся свойств формы произведения, а также тем, под каким углом автор и зритель рассматривают изображаемое. Создатель фильма трансформирует его элементы согласно жанру, который выступает в данном случае, как определяющее начало. Оно трансформирует не только нарратив, но и изображение, звук и композицию фильма. По Нехорошеву, существуют чистые жанры и смешанные. В первых характерные признаки (например, в трагедии: неразрешимость конфликта; герой, противостоящий судьбе; личные качества персонажа, отличающегося наличием чувства вины; катарсис) будут всячески подчеркиваться автором картины. Во втором же, он будет использовать для раскрытия темы черты нескольких жанров. Важно также, что Нехорошев говорит о том, что понятие «жанра» связано в первую очередь с наличием негласного договора между автором кинокартины и зрителем. ^[13]

Одним из наиболее важных отечественных исследований последних лет, посвященных проблеме жанра, является диссертация А. Ю. Ионова «Жанровые особенности

американского фильма ужасов 1990-2000-х гг.». [8] В этой работе освещена история изучения вопроса в русскоязычной и западной традициях. Кроме того, Ионов, используя синтаксико-семантическую модель Р. Олтмена [1,2], а также основные элементы жанра хоррора, выявленные Н. Кэрроллом [3], выводит собственный метод выделения жанров и поджанров на примере слэшера и found footage.

Активное изучение киножанров западными исследователями, преимущественно англоязычными и в первую очередь американскими, началось только в 1960-х - 1970-х годах. Разработанные за более чем сорок лет подходы и методы подробно описаны в уже упомянутой ранее диссертации С. В. Лазарука [9]. Поэтому, в данной работе автор остановилась только на некоторых принципиально важных для исследования моментах. В начале своего становления западная кинотеория была посвящена в основном исследованию отдельных жанров и принадлежащих к ним фильмов. Затем появляются работы, основанные на психоаналитических теориях. Начиная примерно с 1980-х годов фокус исследователей жанра смещается к культурному и историческому контекстам, в которые он помещен. Всё чаще поднимаются темы связи киноискусства с маркетингом, гендерной теорией, особенностям восприятия фильма зрителем и др. [5]

Выделением отдельных жанров занимались такие исследователи, как С. Нил [5] и Р. Малтби [4]. Первый основывает свою систему на том, есть ли уже посвященные им научные работы и совпадают ли они с теми обозначениями, которые используют представители киноиндустрии. [5] Малтби следует тому же методу, выделяя десять жанров, среди которых мелодрама и фильм-нуар. [4] Оба теоретика кино относятся к видам фильмических произведений скорее с точки зрения маркетинговой теории.

Французский философ, Ж.-М. Шеффер, в своей работе «Что такое литературный жанр?» говорит о том, что опорой для обращения к сути жанров становится само существование жанровых имен. [10] Их многообразие говорит о множественном характере самой жанровой логики. Шеффер подчеркивает, что сама теория жанров плюралистична и раздроблена. Он берет за основу не только рассмотрение его как на связанные между собой синтаксико-семантические элементы, но и как на акт коммуникации. Шеффер предлагает анализировать литературное произведение с точки зрения семиотического сообщения, выделяя основные его составляющие, такие как адресант, адресат, функция, содержание и способ передачи. [10] То есть по сути, всё сводится к вопросу: Кто, кому, что говорит и с каким эффектом? Если разобрать его на составляющие, получится, что в нем есть адресант и адресат (автор и зритель), семантический (сюжет и тема), синтаксический (элементы сообщения) и функциональный уровни (познавательная или эмоциональная цель). [8] Такой подход, однако, не учитывает до конца динамичную структуру киноискусства, а также переходность жанров, перенимающих черты друг друга.

Исходя из перечисленных выше подходов к изучению проблемы жанров, автор работы приходит к неизбежному выводу, что, при всех достоинствах отдельных методов и подходов, сама теория несовершенна. Не существует общих критериев, семиологической системы кодов, эстетических элементов и др., при помощи которых можно было бы свести все киножанры в единую структуру. Из-за этого, большинство современных исследователей посвящает свои научные труды какому-либо одному жанру, сосредотачиваясь в основном на его нарративной составляющей.

В 1980-х годах профессор кино и сравнительного литературоведения Университета

Айовы, Р. Олтмен (Альтман), начал публиковать исследования, посвященные мюзиклу. Первая книга, «Genre: the Musical» ^[2], под его редакцией, вышла в 1981 году. Затем, в 1984 году в «Cinema Journal» была опубликована его статья, посвященная семантико-синтаксическому подходу к киножанру. Результатом долгих и глубоких исследований Олтмена стала книга «Американский киномюзикл», впервые напечатанная в 1987 году. За годы, прошедшие с момента первой публикации, ни одна работа исследователя не была переведена на русский язык. Впервые в наш научный оборот она была введена благодаря диссертации А. Ю. Ионов в 2017 году. ^[8] Эта научная работа стала необходимым подспорьем в процессе изучения автором проблемы киножанра и основой для многих сделанных им в последствии выводов. Ионов логически обосновал выбор в качестве основного метода своей работы семантико-синтаксическую модель Олтмена, которая является наиболее функциональной с точки зрения исследования массовых жанров.

Семантические элементы фильма в данном случае – это отдельные его отдельные составляющие, а синтаксические – его структура, которая организует их определенным образом. Во многом модель Олтмена основана на системе функций действующих лиц, созданной В. Я. Проппом. ^[11] Отличительной же чертой его подхода американского исследователя является обращение не только к нарративным, но и специфически кинематографическим особенностям фильма. При этом, семантические элементы могут изменяться, в то время как синтаксис – это основа всех фильмов одного жанра и одновременно конечный результат соединения изменяемых материалов. ^[8]

В целом, структура мюзикла по Олтмену строится на сочетании следующих элементов ^[8]:

Таблица 1

<u>Семантический уровень</u>	<u>Синтаксический уровень</u>
Формат	Стратегия нарратива
(не концерт, а полноценный сюжет)	(действие основано на чередовании, параллелизме и конфронтации между персонажами)
Длина	Пара и повествование
(полнометражный фильм, а не набор музыкальных номеров)	(выстроена четкая зависимость от успеха в создании пары двумя возлюбленными и удачным исходом всего дела)
Персонажи	Музыка и повествование
(обычно пара влюбленных и окружающий их социум)	(музыка передает внутреннее состояние героев)
Игра актеров	Повествование и музыкальный номер
(сочетание приближенной к жизни игры актеров и ритмичных движений под музыку)	(диалоги и музыкальные номера плавно перетекают друг в друга)
Саундтрек	Изображение и звуковой ряд
(музыка сочетается со звуками вне ее контекста)	(музыка в мюзикле становится полноправным участником действия, в отличие от других жанров, где

визуальная и нарративная
составляющая обычно выходят на
первое место)

А.Ю. Ионов подчеркивает важность теории Рика Олтмена, говоря, что она оказывается состоятельной и в том случае, когда речь идет о смешении жанров. К основе в виде семантико-синтаксической структуры мюзикла добавляются несколько элементов структуры, например, вестерна. При этом базовые семантико-синтаксические свойства изначального жанра остаются неизменными. [8]

Впоследствии к своей модели Р. Олтмен [1,2] добавил также аспект восприятия жанра зрителями, киносообществом и людьми, создающими фильмы. Особенно он подчеркивает важную роль идентичного восприятия зрителем и исследователем принадлежности одного и того же произведения киноискусства к определенному виду/роду. То есть между адресантом и адресатом существует некий негласный договор о том, что подразумевается под определенным жанром. В итоге, создатель фильма отталкивается от зрительских ожиданий. Человек же, воспринимающий кинокартину, ориентируется на устоявшиеся каноны в своем выборе. [8]

В результате, рассмотренных выше жанровых теорий, автор данной работы приходит к выводу, что все они разными способами говорят об одном крайне важном свойстве любого из видов фильмов – **о повторяемости элементов, о формировании устойчивой формулы**. При этом статичность подобного подхода лишь видимая. Успешные схемы действительно способны существовать долго, оправдывая зрительские ожидания и стабильно принося их создателям прибыль. Однако, любое изменение элементов этой устойчивой структуры, включение в нее черт других жанров будут неизменно трансформировать характер получаемого в результате впечатления у зрителя и тем самым вызывать чувство новизны. Таким образом, авторами фильма задается лишь общее направление, контекст, а не четко прописанная схема. При этом принадлежность фильма к определенному жанру будет сохраняться до тех пор, пока остаются неизменными сами «формообразующие синтаксико-семантические свойства жанра». [8]

В ходе работы с различными аспектами жанровой теории и анализа связанных с ее исследованием научных трудов, автором статьи были выявлены следующие характерные особенности изучения данного вопроса:

- вариативность подходов к исследованию жанра;
- зависимость выбора методов исследования от исторического контекста, в котором находится ученый;
- формирование методов изучения кинотеории на основе уже существующих подходов к анализу других видов искусства (литературоцентристский);
- при всём разнообразии научных исследований, теоретики сходятся в том, что для понятия «жанр» характерна повторяемость общих для всех его представителей элементов;
- доминирование индивидуального подхода в жанровой теории, обусловленного ее сложной, динамично развивающейся и неоднородной сущностью;
- прямая зависимость жанрового разнообразия и поливариативности методов его изучения.

Проанализировав выбранные работы, посвященные жанровой теории и выявлению отдельных характеристик, позволяющих говорить о наличии этого вида общности, автор статьи приходит к выводу о том, что для формирования нового подхода к жанровой теории необходимо отталкиваться от множества факторов одновременно. Задействовать различные аспекты, перечисленные другими исследователями, из самых разных сфер. Только в этом случае появится возможность приблизиться к универсальной системе работы с произведениями кинематографа и объединению их в ясно очерченные группы. Некоторые современные исследователи жанровой теории двигаются и в этом направлении, другие руководствуются сугубо индивидуальным подходом к каждой конкретной общности. Но для приближения к истине, нам необходимы оба варианта.

Библиография

1. Altman R. Film/Genre. – London: BFI, 1999. – 246 p.
2. Altman R. Genre: the Musical. – London: Routledge & Kegan Paul, 1981. – 228 p.
3. Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. – NY: Routledge, 1990. – 256 p.
4. Maltby R. Hollywood Cinema. – 2nd ed. – Oxford: Blackwell Publishing, 2003. – 712 p.
5. Neale S. Genre and Hollywood. – London: Routledge, 2000. – 344 p.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики [Электронный ресурс]. – URL: <https://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>
7. Власов М. П. Виды и жанры киноискусства. – М.: Знание, 1976. – 112 с.
8. Ионов А. Ю. Жанровые особенности американского фильма ужасов 1990–2000-х гг.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Ионов Алексей Юрьевич; [Место защиты: Рос. ин-т истории искусств]. – Москва, 2017. – 205 с.
9. Лазарук С. В. Базовые модели киноведения США: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Всес. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва, 1990. – 217 с. EDN: ZIRWJN
10. Лозинская Е. В., Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с франц. Зенкина С. Н. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 192 с. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. – Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. – 2011. № 2. – С. 68-77. EDN: NJIUOZ
11. Маркулан Я. К. Зарубежный кинодетектив: Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. – 167 с., 8 л. ил.
12. Мачерет А. В. Вопросы жанра // Искусство кино. – 1954. – №11. – С. 65-79.
13. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. – М.: ВГИК, 2009. – 344 с. EDN: QRPİBN
14. Нечай О. Ф. Основы киноискусства / О. Ф. Нечай; [Предисл. И. В. Вайсфельда]. – Москва: Просвещение, 1989. – 287 с.: ил.; 22 см. – (Учеб. пособие для пед. ин-тов)
15. Пиотровский А. И. К теории киножанров // Поэтика кино. Перечитывая "Поэтику кино". / под общ. ред. Копыловой Р. Д. – СПб.: РИИИ РАН, 2001. – С. 93-109.
16. Пропп В. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки; Русский героический эпос / Владимир Пропп. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 1168 с.
17. Ратников Г. В. Жанровая природа фильма. – АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск: Навука і тэхніка, 1990. – 179 с.
18. Салынский Д. А. наброски к проблеме жанров в кино. [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. – 2004. – №69. – URL: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/93/>
19. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 326-345. [Электронный ресурс] – URL: <https://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino4.htm>

20. Фетисова Т. А. Перечитывая "Поэтику кино" / Т. А. Фетисова // Вестник культурологии. – 2001. – С. 161-170.

21. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Изд-во Лабиринт, 1997. – 448 с.
EDN: QZNKEL

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 «Подходы к определению киножанра. Его исследование и выявление атрибутивных признаков», в которой проведен обзор современных теоретических направлений отечественного искусствоведческого исследования, направленных на формирование системы критериев, обуславливающих выделение определенного жанра.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что сущность феномена «жанр» вызывает множество споров в научных кругах. Несмотря на долгую историю изучения вопроса, до сих пор нет единой устоявшейся жанровой системы или даже доминирующего метода. Каждое новое поколение исследователей предлагает свой подход к решению этой проблемы. Однако, большое количество научных трудов порождает лишь поливариативность жанровой структуры, множество разрозненных частных мнений и отсутствие единой, логически законченной системы. Очерченное автором проблемное поле предполагает обращение к системному подходу.

Актуальность исследования обусловлена сложностью формирования системы критериев, обуславливающих выделение определенного жанра, что во многих случаях сопровождается также проблемой пограничности, переходности и условности самих жанровых систем. Научная новизна исследования заключается в систематизации имеющихся разрозненных критериев и факторов, определяющих принадлежность фильма к определенному жанровому направлению.

Методологической базой послужили общенаучные методы анализа и синтеза, описания, систематизации и классификации. Эмпирическим материалом данной статьи стали работы отечественных искусствоведов, проводивших исследование жанра.

Предметом данной статьи является киножанр. Основной задачей – обобщение ряда научных трудов, посвященных определению «жанра» в киноискусстве. Цель автора текста – выявление характерных особенностей работы с различными аспектами жанровой теории.

Для достижения цели исследования автором проведен анализ выборки научного дискурса, посвященного проблеме жанрообразования. Им исследованы основные положения трудов С. В. Лазарука, М. М. Бахтина, Д. А. Салынского, Г. В. Ратникова, О. Ф. Нечай, А. И. Пиотровского и других искусствоведов.

В результате, рассмотренных выше жанровых теорий, автор данной работы приходит к выводу, что все они разными способами говорят об одном крайне важном свойстве любого из видов фильмов – о повторяемости элементов, о формировании устойчивой формулы. Однако, любое изменение элементов этой устойчивой структуры, включение в нее черт других жанров будут неизменно трансформировать характер получаемого в результате впечатления у зрителя и тем самым вызывать чувство новизны. Таким образом, авторами фильма задается лишь общее направление, контекст, а не четко прописанная схема.

Проанализировав выбранные работы, посвященные жанровой теории и выявлению отдельных характеристик, позволяющих говорить о наличии этого вида общности, автор

статьи приходит к выводу о том, что для формирования нового подхода к жанровой теории необходимо отталкиваться от множества факторов одновременно, задействовать различные аспекты, перечисленные другими исследователями, из самых разных сфер. В ходе исследования автором статьи были выявлены следующие характерные особенности изучения данного вопроса: вариативность подходов к исследованию жанра; зависимость выбора методов исследования от исторического контекста, в котором находится ученый; формирование методов изучения кинотеории на основе уже существующих подходов к анализу других видов искусства (литературоцентристский); при всём разнообразии научных исследований, теоретики сходятся в том, что для понятия «жанр» характерна повторяемость общих для всех его представителей элементов; доминирование индивидуального подхода в жанровой теории, обусловленного ее сложной, динамично развивающейся и неоднородной сущностью; прямая зависимость жанрового разнообразия и поливариативности методов его изучения.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала. Дальнейшие перспективы автор видит в создании универсальной модели, приложимой к любой общности фильмических произведений.

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 изменений в подходах к анализу жанра кино в современном искусствоведении представляет существенный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 21 источник, в том числе и иностранный, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле, но нуждается в корректорской правке.

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.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ли Ц. Визуальное и техническое переосмысление художественных традиций Се-и в современной китайской масляной живописи // Культура и искусство. 2025. № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.71450 EDN: VTVVXQ
URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71450

Визуальное и техническое переосмысление художественных традиций Се-и в современной китайской масляной живописи

Ли Цзинтань

ORCID: 0009-0008-3920-4680

преподаватель; департамент контроля качества обучения; Педагогический институт начального образования Циндао

аспирант; факультет культуры и искусств; Забайкальский государственный университет

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

li8jingtang@yandex.ru



[Статья из рубрики "История искусств"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.8.71450

EDN:

VTVVXQ

Дата направления статьи в редакцию:

11-08-2024

Аннотация: Статья посвящена трансформации философско-эстетических принципов китайской живописи Се-и в современных художественных практиках и проблеме сохранения культурной идентичности в условиях интернационализации искусства. Объект исследования – современная китайская масляная живопись как пространство взаимодействия национальных и западных традиций. Предмет исследования – процессы визуального и технического переосмысления стиля Се-и в практике современных китайских мастеров. Показано, что авторские стратегии синтеза традиционного образного мышления и техник западной живописи формируют медиативную роль масляной живописи как пространства культурной преемственности и адаптации национального визуального кода к новым социально-художественным условиям. Особое внимание уделяется творчеству Чжу Дэюня и У Гуаньчжуна, в произведениях которых приёмы тушевой живописи – одухотворённый мазок, поэтичность образа, спонтанность композиции – соединяются с колористикой, фактурой и пространственными решениями

западной масляной традиции. Методологическая основа исследования включает иконографический анализ, культурологическое прочтение художественных концепций и герменевтическую интерпретацию культурного духа произведений. Научная новизна заключается в выявлении способов сохранения ценностей китайской визуальной традиции при её адаптации к новой материально-технической и культурной среде. Научная новизна исследования заключается в культурологическом осмыслении живописи Се-и как парадигмы визуальной репрезентации, отражающей когнитивные модели китайской культуры; уточнении категориального содержания понятия «переосмысление», трактуемого как процесс культурного перевода и художественной трансформации традиции в новой материально-технической среде; трактовке современной китайской масляной живописи как медиатора культурной памяти и идентичности, соединяющего традиционные визуально-философские коды с западной художественной техникой и формами, введении в научный оборот конкретных стратегий авторского синтеза (на примере произведений Чжу Дэцзюня и У Гуаньчжун), демонстрирующие различные пути интеграции традиции Се-и в контексте глобализованного искусства (соответственно: абстрактно-метафизическая интерпретация традиции; синтез фигуративности, народной образности и философии Се-и в контексте модернизма).

Ключевые слова:

Китай, китайская масляная живопись, Се-и, Гунби, культурная память, культурная идентичность, гибридность, межкультурная трансформация, Чжу Дэцзюнь, У Гуаньчжун

Введение

Техника масляной живописи пришла в Китай из Европы ещё во времена династии Мин (明; 1368–1644), где её использовали для создания портретов королевской семьи и высокопоставленных лиц императорского двора. В XX в. искусство масляной живописи запечатлело наиболее важные исторические события китайского общества, которые в разной степени повлияли на развитие этого жанра. Современная китайская масляная живопись представляет собой сложный художественный феномен на пересечении традиционной китайской эстетики и западной техники изобразительного искусства. В условиях глобализации и межкультурного обмена особую значимость приобретает вопрос сохранения и трансформации национальных художественных традиций. Одним из ключевых ориентиров для современных китайских художников, работающих в технике масляной живописи, остаётся традиция Се-и (写意, xiěyì) — свободного стиля, предпочитающего не фотографическую точность изображения, а выражение поэтической, духовно-эмоциональной и культурной идеи. Форма реализации этой традиции изменилась, поскольку тушь, бумага и шелк уступили место холсту и масляным краскам, а композиционные принципы и художественные средства обрели новые визуальные и технические выражения.

В центре настоящего исследования — процесс визуального и технического переосмысления традиций Се-и в современной китайской масляной живописи. Под визуальным переосмыслением понимается адаптация традиционных принципов композиции, ритма, пустотности и цветового мышления в новой визуальной среде. Техническое переосмысление охватывает такие аспекты, как характер мазка, использование пигментов, материальная структура изображения, взаимодействие с поверхностью холста.

Актуальность темы обусловлена необходимостью осмысления механизмов сохранения и трансформации национальной художественной идентичности в условиях межкультурного диалога и глобальной визуальной культуры. Несмотря на активное развитие исследований китайской масляной живописи, недостаточно внимания уделяется именно тем способам, с помощью которых традиционные принципы Се-и переносятся в новые технические и визуальные контексты.

Цель исследования состоит в выявлении и анализе культурных коннотаций традиционного стиля китайской живописи Се-и, а также в изучении механизмов их визуально-технического переосмысления в современной китайской масляной живописи. Работа направлена на обоснование роли этих процессов в сохранении национальной художественной идентичности и формировании гибридного визуального языка, способного функционировать в условиях глобализации и межкультурного синтеза.

Се-и – это одно из направлений традиционной китайской живописи Гохуа, передающее идею произведения в свободном от лишних деталей и художественных штампов стиле. Стиль Се-и трактуется в китайской художественной культуре как синтез философии, образного мышления и живописной выразительности. В основе Се-и лежат принципы, восходящие к китайским традиционным учениям даосизму, чань-буддизму и конфуцианству: спонтанность, состояние пустотности, одухотворённый мазок (qì yùn shēngdòng, 气韵生动), стремление передать не внешнюю форму, а «внутреннюю идею». Наиболее сложным понятием для европейского читателя тут выступает категория «состояние пустотности» (xū, 虚), которая в традиции даосизма и чань-буддизма понимается как отсутствие излишнего эго и формы, открытость, готовность к наполнению, позволяющая проявиться подлинному духу произведения. Се-и расценивается нами как эталон художественной ценности и культурного своеобразия в изобразительном искусстве Китая, способ воплощения национальной культурной идентичности.

Исследование предполагает решение следующих задач: раскрыть культурные коннотации и художественно-философские основания стилей Се-и и Гунби, выявив их значение для формирования китайской художественной идентичности; исследовать механизмы визуально-технического переосмысления традиции Се-и в современной китайской масляной живописи и показать их роль в сохранении и трансформации национального культурного кода; проанализировать произведения китайских художников (Чжу Дэцуня, У Гуаньчжуна и др.), выявив индивидуальные стратегии авторского синтеза, которые иллюстрируют процесс межкультурного художественного взаимодействия и формирование гибридного визуального языка.

Теоретическая значимость исследования состоит в развитии культурологического подхода к изучению современной китайской масляной живописи как феномена межкультурной трансформации. В работе уточняется представление о стиле Се-и как о парадигме культурной репрезентации, отражающей когнитивные модели китайской традиции. Результаты исследования расширяют междисциплинарные связи культурологии, философии искусства и эстетики, обогащая теорию визуального языка в контексте глобализации и межкультурного диалога.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения его результатов в художественной и образовательной практике: в преподавании культурологии, истории и теории искусства, в программах художественного образования, синтезирующих традиционные и современные художественные стратегии. Выводы исследования могут служить основой для формирования культурной политики,

направленной на поддержку национальной художественной идентичности в условиях глобализации, а также способствовать развитию международных проектов в сфере искусства и культурной дипломатии.

Теоретическую базу настоящего исследования составляют труды в области философии и теории искусства, китайской эстетики, а также научные разработки в сфере межкультурной коммуникации и глобальных трансформаций визуального языка. Исследование опирается на три ключевых направления: изучение философско-эстетических оснований стиля Се-и, анализ природы визуального языка в изобразительном искусстве, осмысление процессов глобализации в контексте художественных практик.

Изучение научной литературы по теме показывает, что исследователи сходятся во мнении: ключевым фактором художественного развития китайской масляной живописи в стилистике Се-и является сохранение и переосмысление её культурной идентичности и «культурного духа» (ценностно-смыслового ядра).

Ряд авторов акцентирует внимание на философско-эстетических основаниях языка Се-и: так, Сюй Юнчэн анализирует культурное значение художественного языка ^[11], Чжан Шиюй — диалектическое соотношение живописи и литературы ^[21], Цин Хуань и Хуан Тин подчеркивают поэтический и национальный дух в творчестве У Гуаньчжуня ^[3; 71], а У Цзэжу рассматривает художественные концепции с кросс-культурной перспективы ^[41].

Другие работы сосредоточены на динамике и перспективах развития. Сунь Синьюэ исследует тенденции масляной живописи Се-и в условиях глобализации ^[51], Тан Лэнвэй рассматривает её дальнейшие пути ^[61], а Линь Цзяминь и Тан Лина — географическую локализацию ^[81].

Важным направлением остаётся и анализ художественных средств и выразительности: Фу Минсинь исследует изображения китайского пейзажа ^[91]; Ши Сюэшунь и Ю Цзин — формы выражения и эстетические характеристики ^[101]; Сунь Хунхао и Ху Юйсэнь — особенности языка живописи Пан Сюньцина ^[111]; Ван Бо и Ван Япин — формальный язык пейзажной масляной живописи ^[121]; У Мэнсянь — колористический язык ^[131]. Шан Хуа выделяет эволюцию стиля художников, обучавшихся в СССР ^[141], Ян Бо анализирует персонализированный художественный язык ^[151], а Ма Синь — специфику трансляции национальной традиции ^[161].

С точки зрения западной синологии, вклад в интерпретацию духа Се-и внесли такие авторы, как James Cahill ^[231], анализировавший особенности образности и формы в китайской живописи и Michael Sullivan ^[241], подчеркнувший уникальность китайской эстетической традиции в контексте мировой истории искусства.

Современное искусствознание рассматривает визуальный язык как систему знаков, структурирующих восприятие и коммуницирующих культурные смыслы. Работы Нельсона Гудмана ^[181], М. Лотмана ^[191], Умберто Эко ^[221], В. И. Савчука ^[201] и других учёных позволяют рассматривать живопись не как простое изображение, а как сложный

визуально-семантический текст, встроенный в культурный контекст. Важны также исследования в области визуальной семиотики и культурной герменевтики, позволяющие раскрыть, как художественные коды функционируют в разных культурах; как происходит визуальный перевод понятий из одной традиции в другую; каким образом образ, композиция, цвет и мазок становятся элементами культурной идентичности. Особое значение имеют работы Ганса Бельтинга ^[17] и Митчелла ^[28], которые проблематизируют само понятие «изображения» и его место в культуре как медиатора между чувственным и символическим.

Глобализация современного искусства порождает многоуровневые процессы культурного синтеза, в которых традиционные стили переосмысляются через призму новых техник, медиумов и философских установок. Эти процессы широко обсуждаются в работах: Хоу Ханьжу о транснациональности и «китайскости» в современном искусстве ^[25]; Чу Чжэнчжи — о гибридизации визуального языка в китайской масляной живописи; Гаяти Спивак ^[26], Хоми Бхабхи ^[27] — в контексте постколониальной теории и «культурных пограничий».

Таким образом, исследование базируется на философско-эстетическом анализе традиции Се-и; теории визуального языка как культурной системы; концепциях межкультурной трансформации в условиях глобализации.

Изучение многочисленных источников, которые фиксируют культурное и художественное значение стиля Се-и в китайской масляной живописи, показывает, что они описывают отдельные аспекты (технику, колористику, поэтику, географическую локализацию, кросс-культурные влияния). Однако широкий круг тем, изученный указанными исследователями, не даёт целостной теоретической картины, что требует их обобщения, определения исследовательских лакун, междисциплинарного культурологического анализа новейших трансформаций стиля Се-и в XXI веке. Данная статья отчасти восполняет эти пробелы, предлагая культурологический и междисциплинарный сопоставительный анализ техник Се-и и западной масляной живописи, а также исследование конкретных примеров их успешного синтеза китайскими художниками (Чжу Дэцзюнь, У Гуаньчжун).

I. Интерпретация культурных коннотаций в живописи Се-и и Гунби

Находящаяся в фокусе нашего внимания живописная манера Се-и представляет собой уникальный художественный феномен, сочетающий в себе элементы реализма и абстракции, которые в данном контексте выступают не как взаимоисключающие категории, а как взаимодополняющие основания художественного языка. Ценностно-смысловое ядро Се-и формируется из стремления отразить сущность природы и человеческого бытия, опираясь на обобщённое, порой абстрактное изображение, которое, однако, всегда выстраивается в соответствии с определённой структурой. В искусствоведческом дискурсе этот принцип нередко сопоставляется с грамматической организацией литературного текста, где структурная упорядоченность направлена на выражение авторского замысла.

Следует подчеркнуть, что Се-и не может быть отождествлён с западным абстрактным искусством, для которого абстракция является самоцелью и исходным принципом. В традиции Се-и абстракция и реализм не противопоставляются, но взаимодействуют, образуя «промежуточную точку» — пространство художественной метафоры, в котором фиксируется идея художника. Таким образом, Се-и может быть охарактеризован как

принципиально инклюзивный стиль, который не ограничивается одним видом живописи, материалом или визуальной формой. Это не столько техника, сколько особый духовно-эстетический принцип, возводящий живопись от уровня ремесленной практики к осмыслению сущности искусства.

Исторически изобразительный стиль Се-и выступает как художественная антитеза классическому стилю реалистической живописи Гунби (工笔, gōngbǐ, дословно «прилежная кисть»). Гунби показывает восхищение художника природой через тщательное наблюдение и изысканное выражение на полотне. Живопись Гунби отличается строгой аккуратностью мазка, насыщенными цветами и тонкими линиями, что воплощает гармоничную красоту традиционного изобразительного искусства как органичной части всей китайской национальной культуры в целом.



Рис. 1. Пример произведения в стиле Се-и. Чжу Шэн (Zhu Sheng). Лотосы и птица. XX в. Тушь на рисовой бумаге. Размеры неизвестны. Частное собрание.

Рис. 2. Пример произведения в стиле Гунби. Хэ Цзяин (He Jiaying, р. 1957). Девушка за столом. конец XX в. Бумага, тушь и цветные пигменты. Размеры неизвестны. Частное собрание.

В культурологической перспективе сравнительный анализ изобразительных стилей Се-и и Гунби позволяет выявить не только художественно-технологические различия, но и глубинные модели мировосприятия, зафиксированные в художественном языке. Се-и, основанный на принципе «выражения идеи через форму» (以形写神, Yǐ xíng xiě shén), воплощает философскую установку на созерцание и эмоциональное постижение мира, где важнее внутренний замысел и энергия, чем внешнее сходство. Гунби же, напротив, строится на принципе «тщательной кисти», отражая уважение к точности, ремесленной культуре и способности художника фиксировать детали с предельной аккуратностью. Тем самым в китайской традиции закрепляются два разных способа репрезентации реальности: один — через её духовное постижение и символическую редукцию, другой — через детализированное воссоздание и фиксацию материального мира.

В данном исследовании стиль Се-и рассматривается не только как художественная техника, но как целостная культурная парадигма, объединяющая эстетические, философские и когнитивные основания китайской живописи. В отличие от Гунби, сосредоточенного на аналитико-репрезентативной фиксации видимого, Се-и выражает интуитивно-ассоциативный способ познания и воплощает культурный дух, в котором соединяются поэтическое и философское измерения искусства. Такой ракурс позволяет

выйти за пределы формально-стилистического анализа и рассматривать Се-и как категорию культурной памяти, где закреплены мировоззренческие основы китайской традиции.

Важно подчеркнуть, что соотнесение Се-и и Гунби не сводится к жёсткой дихотомии: Гунби может быть интерпретирован как «документальный» слой памяти, фиксирующий эмпирическую реальность, тогда как Се-и — как «поэтическая» память, выражающая ценности, духовные категории и философские идеи. Однако именно Се-и задаёт расширенное измерение китайской живописи, превращая художественный знак в медиатор между материальным и духовным.

Таким образом, проведённый анализ показал, что сопоставление Се-и и Гунби раскрывает не только художественно-технические, но и глубинные культурные различия двух традиций. Эта интерпретация подтверждает одну из поставленных задач исследования — выявление культурных коннотаций и философско-эстетических оснований китайской живописи как основы национальной художественной идентичности.

II. Переосмысление культурного духа Се-и в современной китайской масляной живописи

Современные художники, пишущие маслом, стремятся интегрировать богатейший опыт китайской традиционной живописи тушью в технику масляной живописи, чтобы сформировать уникальный национальный художественный язык. Художники опираются на технические приёмы письма тушью, следуя принципам свободы и естественности мазка, что придаёт картинам маслом неповторимое своеобразие и этнический колорит. Это слияние не только обогащает экспрессию масляной живописи, но и наделяет её более глубоким культурным содержанием.

Создание художественной концепции связано со стремлением передать художественную идею и эмоции, которые выходят за рамки объекта, изображённого на картине. В современной масляной живописи многие художники используют такие элементы, как цвет, мазки и своеобразные приёмы композиции, чтобы создать поэтическое пространство художественной концепции. Они больше не ограничиваются точным описанием объектов реальности, но уделяют больше внимания выражению субъективных эмоций и передаче внутреннего духа.

Визуальное переосмысление включает в себя композиционные принципы, цветовую организацию и пространственную структуру, трансформированные в соответствии с возможностями масляной живописи.

Техническое переосмысление касается как инструментария (кисть, мазок, плотность пигмента), так и среды (холст, масло), которые вступают в диалог с традиционным тушевым письмом и идеалами Се-и.

Таким образом, переосмысление в данном исследовании трактуется как многоуровневый процесс, охватывающий не только технику и форму, но и философско-эстетическое содержание художественной традиции.

Соединение реального и воображаемого выступает важным приёмом традиционной китайской живописи и характерным проявлением культурного духа Се-и, что выражается в формуле «реальное — воображаемое / пустота — наполненность» (xū – shí, 虚实). В современной масляной живописи многие художники используют этот принцип, акцентируя контраст между действительностью и воображением для создания

пространственной глубины и многослойности образа. Такой контраст направляет взгляд зрителя в суть авторского замысла, пробуждает мысль, придаёт произведению гибкость и динамику. Одновременно он помогает выделить основную тему и атмосферу картины, усиливая её художественную выразительность и культурную значимость.

Верность традициям Се-и предполагает, что художники должны включать собственные эмоции и авторскую философию в творческий процесс. В современной масляной живописи многие авторы используют средства Се-и, чтобы выразить свое уникальное восприятие и понимание природы, жизни и общества. Они уже не стремятся передать объективную реальность и детальное изображение предметов, а уделяют больше внимания эмоциям и духовному послы картины. Такой способ выражения делает масляную живопись более глубокой и выразительной, а также позволяет зрителю откликаться на произведение и размышлять в процессе его восприятия.

Переосмысление традиции Се-и в современной китайской масляной живописи возможно трактовать не только как художественную адаптацию, но и как процесс культурного перевода, включающий в себя три уровня: материально-технический, эстетико-образный, культурно-идентификационный.

Материально-технический уровень связан с трансформацией традиционного тушевого письма в технику масляной живописи. Здесь важна не только смена инструмента (кисти, пигменты, холст), но и новая система взаимодействия мазка и поверхности, создающая иной ритм и фактуру изображения. Масляная краска, обладая большей плотностью и насыщенностью, позволяет художникам воспроизводить глубину пространства и объемность цвета, недоступные традиционной туши, и тем самым раскрывать культурный дух Се-и в новых материальных условиях.

Эстетико-образный уровень касается сохранения и переосмысления ключевых категорий китайской художественной философии, таких как *ци* (气, qì – жизненная энергия), *сюй* (虚, xū – пустота) и *и* (意, yì – замысел, идея). Эти категории, перенесённые в масляную живопись, формируют гибридный художественный язык, где традиционные принципы обретают новые визуальные формы. Таким образом, масляная живопись становится пространством «диалога кодов», где западные средства изображения интегрируются с китайскими философскими категориями.

Культурно-идентификационный уровень показывает, каким образом масляная живопись в манере Се-и выступает как медиатор национальной идентичности в условиях глобализации. Художники через трансформацию традиции стремятся не только к новаторскому стилю, но и к сохранению культурной памяти, что позволяет рассматривать современную китайскую масляную живопись как пространство «культурного сопротивления» процессам унификации мирового искусства. Современная китайская масляная живопись может быть рассмотрена как пространство художественной гибридности, где происходит интеграция техник и образных систем различных культур. Понятие гибридности в данном контексте фиксирует не простое смешение традиций, а их продуктивное взаимодействие, открывающее новые формы репрезентации культурной идентичности.

Особое значение имеет выявление диалектики реального и воображаемого в современном художественном процессе. В традиции Се-и контраст между пустотой и наполненностью был выражением философии недосказанности и пространственной глубины. В масляной живописи это противопоставление обретает новую форму — через взаимодействие материальной плотности красочного слоя и иллюзорной глубины

пространства. В результате создаётся многослойная художественная ткань, которая не просто воспроизводит зрительную реальность, но и предлагает зрителю опыт «мысленного вхождения» в картину, что превращает её в медиум культурного и философского диалога.

Таким образом, анализ переосмысления традиции Се-и в современной китайской масляной живописи позволяет заключить, что этот процесс представляет собой стратегию культурного обновления, в которой живописная техника и эстетика тесно переплетены с вопросами идентичности и преемственности. Новизна исследования заключается в интерпретации масляной живописи не как западного заимствования, а как гибридной системы, где национальная художественная традиция получает новые способы выражения и обретает глобальную коммуникативную ценность. Рассмотрение уровней визуального и технического переосмысления показало, что оно выступает формой культурного перевода, позволяющей сохранять философские категории китайской эстетики. Тем самым решена вторая задача исследования — выявить механизмы переноса традиционных принципов в новую художественную среду и их роль в сохранении национального культурного кода.

III. Анализ произведений масляной живописи китайских художников, продолжающих художественные традиции Се-и

В качестве репрезентативных примеров синтеза принципов китайского и европейского искусства в современной масляной живописи китайских художников нами выбраны картины художников Чжу Дэцуня и У Гуаньчжуня. Оба художника получили глубокое художественное образование в Китае и продолжили его во Франции, как стране зарождения одного из передовых для начала XX в. направлений живописи – импрессионизма. Оба художника в силу ряда причин длительное время прожили во Франции, что позволило им глубоко изучить принципы европейской масляной живописи и достичь профессионального успеха как в Китае, так и в Европе.

Первым примером произведения, синтезирующего принципы китайской и европейской живописи, является картина «Волнение» одного из самых известных и востребованных современных китайских художников Чжу Дэцуня (朱德群, Zhū Déqún, 1920–2014).

Представленная работа иллюстрирует уникальную стратегию художественного синтеза, в которой традиция китайской живописи Се-и обретает новое воплощение в западной технике абстрактной масляной живописи. В ней традиционная идея передачи духовной энергии через мазок и цветное пятно соединяется с пространственной глубиной и материальной плотностью масляной краски. Цветовое решение полотна строится на контрасте насыщенных красных, жёлтых и охристых тонов с холодными оттенками синего и серо-голубого. Такое сочетание формирует динамическое поле, в котором зритель воспринимает не столько предметную реальность, сколько поэтическую метафору — эмоциональное пространство, наполненное энергией, жизненной силой и внутренним движением.

Композиционная структура картины восходит к традиционному принципу «пустоты и наполненности» (сюй-ши 虚实), характерному для китайской тушевой живописи. Центральное скопление цветowych пятен напоминает одновременно и цветущий сад, и горный пейзаж, но оно не является предметно определённым. Оно окружено «дышащими» пространственными пустотами, задающими ритм восприятия и позволяющими взгляду зрителя свободно перемещаться по поверхности полотна. Этот приём реализует философский принцип недосказанности, когда важным становится не

изображённый объект, а вызванные им ассоциации и настроение.

Особое значение в картине имеет техника мазка. Чжу Дэцунь сочетает импульсивность и спонтанность, унаследованные от традиции Се-и, с фактурной плотностью масляной краски, которая придаёт изображению телесность и глубину. Мазок здесь не только фиксирует форму и цвет, но и выступает носителем эмоций и мыслей художника, вовлекая зрителя в пространство духовного опыта. В этом проявляется своеобразный «визуальный диалог» Востока и Запада: тушевая лёгкость и поэтичность соединяются с экспрессивной материальностью масляной живописи. В результате создаётся гармония между «деликатностью и грубостью», между стремлением к спонтанному выражению и вниманием к общей композиционной целостности.

Цвет в картине является одним из главных средств передачи художественной концепции. Чжу Дэцунь использует контраст и гармонию тёплых и холодных тонов, создавая атмосферу, которая одновременно наполняется движением и умиротворением. В этом проявляется не только знание европейской теории цвета, но и глубокое освоение китайского цветового мышления. Художник органично интегрирует цветовые принципы традиции Се-и, придавая картине особую колористическую уникальность.

Композиция картины также воплощает характерные особенности живописи Се-и. Чжу Дэцунь не использовал традиционный метод предметной композиции, а выразил свои эмоции и мысли в абстрактной форме. Автор сформировал неповторимую визуальную структуру посредством искусного сочетания цветов и мазков, придав картине внутренний порядок и равновесие при кажущемся беспорядке. Такой композиционный приём не только усиливает выразительность и привлекательность картины, но и даёт зрителю больше пространства для ассоциаций и воображения.

Культурологическая новизна анализа данной работы заключается в том, что она может рассматриваться как пример трансформации категории *ци юнь шэндун* (气韵生动, «одухотворённая энергия») в новой художественной среде. Если в традиционной тушевой живописи этот принцип достигался прозрачностью туши и ритмичкой линии, то у Чжу Дэцуня он реализуется через взаимодействие цветовых масс, многослойность покрытия, вибрацию мазков и динамику композиции. Художник находит новые способы выражения древних категорий китайской эстетики в условиях иной техники, что делает его творчество показательным примером культурного перевода.

Таким образом, картина «Волнение» демонстрирует индивидуальную стратегию Чжу Дэцуня по сохранению духа Се-и при использовании западной художественной техники. Она иллюстрирует гибридный характер современной китайской масляной живописи, где национальные философско-эстетические коды обретают новые визуальные формы и становятся универсальным языком культурной коммуникации. Через синтез традиции и новаторства, Востока и Запада, художник создаёт произведение, которое не только отражает глубокое культурное наследие и национальные особенности Китая, но и воплощает особое чувство времени и дух модернизации.



Рис. 3. Чжу Дэюнь. Волнение (*Élan vital*). 1980-е гг. Холст, масло. Частное собрание / экспонировалось на международных выставках.

В процессе создания картины «Волнение» Чжу Дэюнь успешно объединил художественные элементы традиций и современности, Востока и Запада. Он находился под влиянием традиционной китайской пейзажной живописи, но при этом впитал приёмы и концепции современной западной живописи. Благодаря верности традициям Се-и – технике мазка, работе с цветом и искусству композиции – он не только передал в своей работе глубокое культурное наследие и национальные особенности, но и отразил особое чувство времени и новаторский дух.

Другим важным примером соединения традиций Се-и и западной живописи является картина «Гуси на озере Тайху» знаменитого китайского художника У Гуаньчжун (吴冠中, Wú Guānzhōng, 1919–2010).

Эта работа демонстрирует, каким образом художник сумел интегрировать приёмы китайской традиционной живописи тушью в язык масляного полотна, сохранив философский дух Се-и и обогатив его современными визуальными средствами. Картина изображает сцену купания гусей на озере Тайху, однако предметное содержание не является главной целью — оно превращается в повод для выражения энергии движения, внутреннего ритма и эмоционального состояния.

Техника мазка здесь играет ключевую роль. У Гуаньчжун использует быстрые, импульсивные мазки кисти, которые отличаются по толщине и направлению, создавая динамику и ритмическую организацию композиции. Эти мазки не только фиксируют фигуры гусей, но и передают живость воды, игру света, а главное — эмоции и философские размышления художника. В этом проявляется дух Се-и: мазок становится выражением внутреннего состояния, а не только описанием формы.

Цветовое решение картины также основано на принципах Се-и, но реализовано средствами масляной живописи в традициях импрессионизма. Белые блоки, изображающие гусей, включают в себя тонкие цветовые вибрации — лёгкие оттенки зелёного, голубого, красного, задающие текстуру света и тени. Благодаря этому изображение приобретает объёмность, а перья птиц начинают мерцать и «дышать». Контраст белого с насыщенной водной поверхностью, дополненной тёплыми и холодными оттенками, формирует выразительную атмосферу, наполненную гармонией и поэтическим очарованием. Художник создаёт ощущение трёхмерности и одновременно усиливает декоративную ритмику картины, характерную для стиля Се-и.

Композиция произведения отличается особой изобретательностью. Полотно разделено на две части, при этом нижняя занимает большую часть пространства и акцентирует внимание на стае гусей, в то время как верхняя часть включает лодку и спокойную

водную гладь. Эта структура подчёркивает главную тему картины и создаёт многослойное пространство, в котором зритель ощущает и реальность сцены, и её поэтический подтекст. Композиционный приём, основанный на асимметрии и свободе, отражает философский принцип Се-и, где равновесие достигается не симметрией, а внутренним балансом.

Культурологическая значимость картины состоит в синтезирующей репрезентации замысла художника – использовании языка западной масляной живописи для передачи философских категорий китайской традиции. В картине отчётливо прослеживается принцип *ци юнь* (气韵, жизненная энергия и ритм), который в традиционной живописи выражался в противопоставлении сгущения штрихов и композиционных пустот, а здесь проявляется в цветовых контрастах и динамике мазков. Тем самым работа У Гуаньчжуна становится примером «перевода» категорий китайской эстетики на язык масляной живописи.



Рис. 4. У Гуаньчжун. Гуси на озере Тайху. 1974. Холст, масло. 97 × 130 см. Национальный художественный музей Китая, Пекин.

Таким образом, Картина «Гуси на озере Тайху» представляет собой пример успешного авторского поиска на пути придания масляной живописи национального китайского колорита. В техническом плане художник не только использовал характерные для современной западной масляной живописи чистые цвета и тяжелые мазки, но также творчески воплотил в полотне традиции Се-и, что выражается, в первую очередь, в представлении формы объекта. Это сочетание интеграции и новаторства придаёт картине «Гуси на озере Тайху» ярко выраженные национальные особенности. Автор остаётся верен китайскому культурному наследию, но при этом демонстрирует глубокое понимание и гибкое использование элементов западного искусства.

В результате анализа произведений Чжу Дэюня и У Гуаньчжуна выявлены индивидуальные стратегии синтеза, демонстрирующие различные модели интеграции традиции Се-и в современное искусство. Это позволило выполнить третью задачу исследования — раскрыть конкретные авторские практики, через которые осуществляется межкультурное взаимодействие и формирование гибридного визуального языка.

Заключение

Проведённое исследование подтвердило, что современная китайская масляная живопись представляет собой пространство активного визуально-технического и

философско-эстетического переосмысления традиции Се-и. В данном контексте переосмысление означает адаптивное развитие и актуализацию национальной художественной системы в условиях глобального визуального дискурса.

В ходе исследования были раскрыты культурные коннотации стиля Се-и как парадигмы культурного мышления, отражающей когнитивную модель китайской традиции и воплощающей ключевые эстетико-философские категории (ци юнь, поэтическое созерцание, духовную глубину образа); установлено, что визуально-техническое переосмысление Се-и в масляной живописи охватывает не только аскетизм формы, экспрессию мазка и динамику пустоты, но и их философские основания, обеспечивая целостное восприятие традиции в новых материальных формах; анализ произведений Чжу Дэюня и У Гуаньчжуна показал различные авторские стратегии интеграции: от абстрактно-метафизической интерпретации до синтеза фигуративности, народной образности и философии Се-и в контексте модернизма.

Эти результаты позволяют рассматривать современную китайскую масляную живопись как гибридную художественную систему, где национальная традиция получает новые способы выражения и глобальную коммуникативную ценность. Китайская масляная живопись выступает медиатором культурной памяти и идентичности, сохраняя духовно-эстетическое ядро китайской живописи и придавая ему новые пластические формы. Китайская масляная живопись предстает пространством межкультурного синтеза, где традиция не исчезает, а обновляется, а культурная идентичность проявляется в трансформации формы, материала и художественной концепции. Наблюдаемая художественная гибридность сохраняет духовное ядро традиции и одновременно формирует её новую глобальную значимость.

В перспективе исследование может быть расширено анализом творчества других живописцев, а также других художественных направлений, в которых традиционные китайские стили получают новое прочтение в цифровом искусстве, смешанных техниках и инсталляциях. Особенно значимым остаётся вопрос: каким образом возможно сохранить национальный эстетический код в условиях глобального визуального шума и коммерциализации художественного производства.

Таким образом, визуально-техническое переосмысление традиции Се-и в современной китайской масляной живописи демонстрирует устойчивость культурной памяти, адаптивность эстетики и высокий потенциал художественного обновления в межкультурной перспективе.

Библиография

1. Сюй Юнчэн. Современная живопись маслом и исследование её языка // Art Grand View. – 2016. – № 6.
2. Чжан Шиюй. Анализ духа свободной масляной живописи и её литературного значения // Manzhong. – 2014. – № 24.
3. Цин Хуань. Поэтическая масляная живопись и поэзия масляной живописи – поэтические поиски в творчестве У Гуаньчжуна // Журнал педагогического университета Цзуньи. – 2024. – С. 166-169.
4. У Цзэжу. Анализ художественной концепции масляной живописи Се-и в кросс-культурной перспективе // Beauty and Times (Китай). – 2023. – С. 18-20.
5. Sun Xinyue. Изменения и направление развития китайской масляной живописи Се-и в мировом контексте // Art Panorama. – 2023. – С. 48-50.
6. Tan Lengwei. Предварительное исследование направления развития масляной живописи Се-и // Art Grand View. – 2022. – С. 58-60.

7. Huang Ting. Патриотические чувства в масляной живописи У Гуаньчжуну // *Art Review*. – 2022. – С. 53-55.
8. Lin Jiamin, Tan Lina. О локализации масляной живописи: подъем и развитие китайской масляной живописи // *Oriental Collection*. – 2022. – № 2. – С. 34-36.
9. Fu Mingxin. Исследование эстетического опыта Се-и в китайской пейзажной масляной живописи // *Grand View*. – 2022. – № 1. – С. 147-149.
10. Ши Сюэшунь, Юй Цзин. Выразительная форма и эстетические характеристики масляной живописи Се-и // *Art Panorama*. – 2021. – № 33. – С. 39-41.
11. Сунь Хунхао, Ху Юйсэнь. Современные характеристики языка масляной живописи на примере Пан Сюньцзиня // *Tiannan*. – 2024. – № 1. – С. 31-33.
12. Ван Бо, Ван Япин. Формальный язык современной пейзажной масляной живописи в манере Се-и // *Collection*. – 2023. – № 2. – С. 78-81.
13. У Мэнсянь. Колористический язык в китайской масляной живописи // *Художник*. – 2023. – № 1. – С. 26-28.
14. Шан Хуа. Эволюция и локализация художественного языка китайских художников-масляников, обучавшихся в СССР // *Art Hundred*. – 2021. – Т. 37, № 6. – С. 136-142.
15. Ян Бо. Персонализированный язык современной масляной живописи // *Art Review*. – 2021. – № 10. – С. 25-27.
16. Ма Синь. Восточные традиции в языке китайской масляной живописи // *Китайская масляная живопись*. – 2021. – № 2. – С. 53-56.
17. Бельтинг Г. Образ и культ: История образа до эпохи искусства / пер. с нем. – М.: Ad Marginem, 2004. – 416 с.
18. Гудман Н. Языки искусства: Введение в философию символов / пер. с англ. – М.: Логос, 2001. – 272 с.
19. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура художественного текста. – СПб.: Искусство, 1996. – 320 с.
20. Савчук В. И. Визуальность: словарь и теория. – СПб.: РХГА, 2013. – 384 с.
21. Успенский Б. А. История и семиотика. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 496 с.
22. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 1998. – 432 с.
23. Cahill J. The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1982. – 280 p.
24. Sullivan M. The Arts of China. – Berkeley: Univ. of California Press, 1999. – 320 p.
25. Hou Hanru. On the Mid-Ground // *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* / ed. Jean Fisher. – London: INIVA, 1994. – P. 22-27.
26. Spivak G. C. Can the Subaltern Speak? // *Marxism and the Interpretation of Culture* / eds. C. Nelson, L. Grossberg. – Urbana: Univ. of Illinois Press, 1988. – P. 271-313.
27. Bhabha H. The Location of Culture. – London: Routledge, 1994. – 285 p.
28. Mitchell W. J. T. Iconology: Image, Text, Ideology. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1986. – 220 p.
29. 吴冠中. 油画散论 [Youhua sanlun] = Размышления о живописи маслом / Wu Guanzhong. – 北京: 三联书店, 1991. – 212 页.
30. 朱德群. 艺术与人生的对话 [Yishu yu rensheng de duihua] = Диалог искусства и жизни / Zhu Dequn. – 台北: 大未来画廊, 2004. – 128 页.
31. 赵俊君. 中国传统绘画的审美精神 [Zhongguo chuantong huihua de shenmei jingshen] = Эстетический дух традиционной китайской живописи / Zhao Junjun. – 南京: 南京大学出版社, 2016. – 310 页.
32. Kang Kaijia. Chinese Oil Painting and Cultural Identity. – Beijing: China Academy of Arts Press, 2015. – 192 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как следует из заголовка («Восприятие и интерпретация традиционной живописной манеры Се-и в современной китайской масляной живописи»), является методический комплекс восприятия и интерпретации традиционной живописной манеры Се-и (в объекте) в современной китайской масляной живописи. Вместе с тем двойное целеполагание (с одной стороны, автор пишет: «Целью данной работы является изучение и интерпретация художественной ценности и культурного своеобразия манеры Се-и, которая используется и переосмысливается в современной китайской масляной живописи», — с другой, — «Данное исследование имеет целью раскрыть и охарактеризовать культурное своеобразие и эстетическое значение манеры Се-и в произведениях современной китайской масляной живописи») говорит о слабой методической проработке программы исследования. Автор в целеполагании выделяет несколько предметов для исследования: 1) художественная ценность манеры Се-и, 2) культурное своеобразие манеры Се-и, 3) эстетическое значение манеры Се-и, — где уже манера Се-и «в современной китайской масляной живописи» и «в произведениях современной китайской масляной живописи» составляют синонимическое обозначение объекта исследования. Подобное многообразие «предметов» и неопределенность (множественность) объекта исследования свидетельствует о формальном характере описанной во введении программы исследования, которая на самом деле не реализована в аналитической части.

Рецензент обращает внимание, что автор употребляет термин «манера» не в традиционном для европейского искусствоведения смысле отличительных черт, отражающих индивидуальность и авторский стиль конкретного художника, а в смысле традиционного для китайской живописи художественного метода, распространенного в творчестве современных китайских живописцев. Из этого терминологического казуса вытекает имплицитная (слабо отрефлексируемая) общая программа исследования, лишь частично согласующаяся в перечисленных автором во введении исследовательскими задачами. Она заключается в логической последовательности раскрытия комплекса обозначенных в двойном целеполагании «предметов». На примере анализа эмпирического материала (работ Чжу Дэюнь, «Волнение» и У Гуаньчжун, «Гуси на озере Тайху») в основной (аналитической) части статьи автор раскрывает: 1) художественная ценность художественного метода («манеры») Се-и, 2) культурное своеобразие художественного метода («манеры») Се-и, 3) эстетическое значение художественного метода («манеры») Се-и, — иными словами, обозначенные автором «предметы» исследования являются исследовательскими задачами, позволяющими раскрыть методический комплекс восприятия и интерпретации традиционной живописной манеры Се-и в современной китайской масляной живописи.

Таким образом, заявленная в заголовке программа исследования выполнена автором. Автор продемонстрировал на проанализированных примерах художественную ценность, культурное своеобразие и эстетическое значение художественного метода Се-и, подчеркнув методическую значимость для восприятия и интерпретации традиционного художественного метода китайской живописи Се-и отдельных техник (техника мазков в Се-и, использование цвета в Се-и, композиция картины в Се-и), обнаружив интеграцию живописи Востока и Запада (традиций и новаторства) в творчестве современных

китайских живописцев. Вместе с тем, рецензент обращает внимание на формальный характер заявленной во введении программы исследования, лишь частично отражающей его методологическую направленность. В частности, перечисленные автором задачи исследования («раскрыть культурные коннотации и возможности расширения сферы применимости манеры Се-и»; «исследовать способы художественного выражения стилистики Се-и в современной китайской масляной живописи»; «понять творческую мотивацию и внутренние потребности художника»; «выявить психологические и интеллектуальные основания для развития современной китайской масляной живописи») решены лишь частично: их решение не отражено в логике последовательного решения научно-познавательных задач основной (аналитической) части статьи и не находит обобщения в заключении.

Таким образом, заявленный в заголовке статьи предмет исследования раскрыт на приемлемом теоретическом уровне, но выписанное автором введение не соответствует описанному в основной части исследованию, носит формальный непродуманный характер и нуждается в существенной доработке.

Методология исследования, если не брать во внимание не относящиеся к достигнутому результату наукообразные формализмы вводной части статьи, опирается на искусствоведческую атрибуцию основных технических приемов художественного метода Се-и в проанализированных автором примерах. Этот метод вполне релевантен заявленному в заголовке предмету исследования, имеет как теоретическую ценность в плане типологии современной китайской живописи, так и практическую значимость для искусствоведческой атрибуции и дальнейшей популяризации современной китайской живописи. Итоговый вывод о том, что «культурные коннотации манеры [художественного метода] Се-и, как важная часть традиционной китайской культуры, были интерпретированы и сохранены в современной китайской масляной живописи», вполне соотносится с целью раскрытия заявленного в заголовке предмета исследования (методического комплекса восприятия и интерпретации традиционной живописной манеры Се-и в современной китайской масляной живописи). Таким образом, автор продемонстрировал читателю на примере анализа эмпирического материала научный методический комплекс восприятия и интерпретации традиционной живописной манеры (художественного метода) Се-и в современной китайской масляной живописи.

Актуальность выбранной темы автор не поясняет читателю. Для рецензента же очевидна ценность методики восприятия и интерпретации традиционного художественного метода Се-и в современной китайской масляной живописи в связи с ростом значимости вклада китайских живописцев в современное искусство в целом.

Научная новизна исследования автором слабо отрефлексирована (автор, по всей вероятности, и сам не знает, в чем именно состоит новизна и ценность его вклада в науку). По мнению рецензента научная новизна исследования, заключающаяся в демонстрации методики восприятия и интерпретации традиционного художественного метода Се-и в современной китайской масляной живописи на конкретном примере анализа отдельных работ, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом выдержан научный, но следует устранить отдельные оформительские недочеты: 1) в некоторых местах встречается лишняя точка перед квадратной скобкой ссылки на источник (например, «масляной живописи Се-и. [8].» и др.); 2) подписи под иллюстрациями не соответствуют принятым в искусствоведении стандартам атрибуции произведения искусства (к примеру нужно: «Рис. 4. — У Гуаньчжун, Гуси на озере Тайху, 1974. Холст, масло. 44 × 59,5. Китайский национальный музей искусств» и т.д.).

Структура статьи в целом раскрывает логику изложения результатов научного исследования, но содержание введения следует привести в соответствие с содержанием

проведенного исследования и полученным результатам.

Библиография в целом отражает проблемную область исследования, но обзорная часть носит исключительно формальный характер и логически не связана с основной частью статьи. Оформление описаний не соответствует редакционным требованиям и ГОСТу.

Апелляция к оппонентам в статье отсутствует, что обусловлено слабой методической целостностью изложения материала: автор изложил методику восприятия и интерпретации традиционного художественного метода Се-и, но не упомянул ни одного теоретика, который бы таким же или иным способом осуществлял бы атрибуцию современной китайской живописи с художественным методом Се-и.

Статья может представлять интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство», но нуждается в существенной доработке с учетом замечаний рецензента.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «Визуальное и техническое переосмысление художественных традиций Се-и в современной китайской масляной живописи» представляет собой обращение к теме сохранения и трансформации национальной художественной идентичности в условиях межкультурного диалога и глобальной визуальной культуры, конкретным примером служит традиционная китайская живопись Се-и как художественный и философский феномен, ее трансформация от шелка/туши к масляной живописи, что собственно и составляет (помимо прочего) визуальное и техническое переосмысление Се-и. Обращение к историческим корням Се-и, философско-эстетическим основаниям стиля, анализ визуального языка, осмысление процессов сохранения национальной идентичности в эпоху глобализации – все это позволяет говорить о междисциплинарном характере исследования. Сам автор заявляет о работе как исследовании междисциплинарных связей культурологии, философии искусства и эстетики в контексте глобализации и межкультурного диалога на конкретном примере традиционной китайской живописи Се-и, трактуемой автором не как живописный стиль/техника, но как культурная парадигма. Исходя из этого подхода, автор вполне убедительно обосновывает актуальность исследования (изучение механизмов сохранения и трансформации национальной художественной идентичности в условиях межкультурного диалога и глобальной визуальной культуры), поясняет методологию, цели и задачи проводимого исследования, дает развернутый обзор литературы (преимущественно китайских авторов, хотя в в общих вопросах культурологии и эстетики автор обращается также к работам Лотмана, Эко, Успенского и Митчелла в качестве теоретической основы). Содержательно рецензируемый текст выстроен как трехчастная композиция, где в первой части автор останавливается на истоках и философско-эстетической специфике стиля Се-и (традиции даосизма, чань-буддизма и конфуцианства); во второй рассматривает визуальную, техническую и содержательно-философскую трансформацию Се-и в современной китайской масляной живописи, в третьей – рассматривает конкретные примеры современных живописных произведений (анализ произведений Чжу Дэюня и У Гуаньчжуна), применяя ранее заявленные теоретические тезисы к конкретному материалу т.е. к современным художественным практикам. Таким образом, рецензируемый текст является содержательным и обоснованным высказыванием не только на конкретную тему трансформации Се-и, но и касательно актуальных современных дискурсов относительно глобализации и национальной идентичности («каким образом возможно сохранить национальный

эстетический код в условиях глобального визуального шума и коммерциализации художественного производства»), дихотомии абстракции и реализма, адаптивного культурного развития, диалектики национальной художественной культуры и др. Выводы автора по итогам проведенного исследования обоснованы и логичны ("Китайская масляная живопись предстает пространством межкультурного синтеза, где традиция не исчезает, а обновляется, а культурная идентичность проявляется в трансформации формы, материала и художественной концепции. Наблюдаемая художественная гибридность сохраняет духовное ядро традиции и одновременно формирует её новую глобальную значимость"). Работа выполнена на высоком научно-методическом уровне и рекомендуется к публикации.

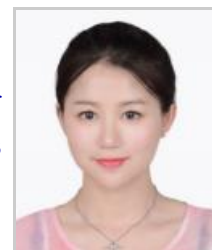
Англоязычные метаданные

Cultural practice of painting by Chinese literati: issues of inheritance in the digital age**Li Xiaopei**

Independent researcher

241000 China, Anhui Province, Wuhu City, Sanshan District, sq. 420-3

✉ 443235362@qq.com

**Bagrova Natal'ya Viktorovna**

Doctor of Cultural Studies

Professor; Department of Arts; Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts named after A.D. Kryachkov

Russia, Novosibirsk region, Novosibirsk, Krasny prospekt, 38

✉ nvbagrova@nsuada.ru



Abstract. The phenomenon of painting by Chinese literati is examined in the contextual aspect of the possibilities for its inheritance in the era of digital technology. The main problem of the research is related to the necessity of finding modern means of preserving, reproducing, and developing the heritage of Chinese literati painting as an established cultural practice. A characteristic feature of traditional cultural practice is the complexity of linking the content of the object of inheritance with the tools of its reproduction. This feature is considered as a cultural-anthropological problem. Traditions related to the unique phenomenon of Chinese culture, which combines poetry, calligraphy, and painting with a special way of demonstrating works in scrolls, represent a complex of ritual actions, features of material carriers, and visual culture, united by the concept of "passive journey in contemplation," based on the ethical-aesthetic ideas of Daoist philosophy. In order to find modern ways to convey the practice of connecting the content of the artifact and the tools of its reproduction as a cultural-anthropological problem, a methodology is employed that includes a general scientific method of empirical description of the historical features of the phenomenon, a method of axiological analysis of the artistic imagery of Chinese literati painting, and related problems of inheritance. For the first time, the issue of inheritance of Chinese literati painting as a cultural practice is structured in a cultural-anthropological aspect, including a complex of rituals, characteristics of the material carrier, and visual-aesthetic features of the synthesis of painting, poetry, and calligraphy. In the search for approaches to the preservation, reproduction, and development of the heritage of Chinese literary painting, the main areas of vulnerability of modern means and the environment of the digital age are indicated. As a forecast, necessary measures for preserving traditional forms of art as a cultural practice are proposed to coordinate the range of parameters of the visual appearance of its objects, such as: color range, tone range, and graphic range, in close connection with the development of a multimodal approach to preserving heritage based on the analysis of ethical-aesthetic ideas of Daoist spiritual teachings. As a result, it is concluded that the justification of the ethical-aesthetic principle in the cultural-theoretical conceptualization of the phenomenon of literary painting in China is essential for preserving its heritage.

Keywords: digitization of heritage, the problem of inheritance, ethical-aesthetic concept of Dao, contemporary digital exhibitions, cultural practice, heritage of Chinese literati, Chinese literary painting, passive travel, digital environment, Chinese literati painting

References (transliterated)

1. Dukhovnaya kul'tura Kitaya : entsiklopediya : v 5 t. + dop. tom. – T. 6 (dopolnitel'nyi) / gl. red. M. I. Titarenko. – M.: Iskusstvo, 2010. S. 1031.
2. 牛世山. 基于GIS、VR技术的考古对象的数据采集、复原和展示[J]. 南方文物, 2015, № 3, S. 189-191+198. [Nyu Shishan'. Sbor dannykh, vosstanovlenie i demonstratsiya arkhologicheskikh ob'ektov na osnove geoinformatsionnykh tekhnologii GIS i tekhnologii virtual'noi real'nosti // Yuzhnye artefakty. 2015. № 3. S. 198, 189-191]. URL: <https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2015&filename=LFWW201503030&uniplatform=OVERSEA&v=hpmW5pImCgcr93unhkoPyca6IbeYqcNsV86zj-NT9Gd7-tIE9n4i35BwQyhCM8vJ>
3. 杨政安. 基于大数据技术的沉浸式虚拟现实可视化展示系统研究[J]. 信息系统工程, 2023, № 8, S. 12-15. [Yan Chzhenan'. Issledovanie immersionnoi sistemy vizual'nogo otobrazheniya virtual'noi real'nosti na osnove tekhnologii bol'shikh dannykh // Inzheneriya informatsionnykh sistem. 2023. № 8. S. 12-15].
4. 马晓悦, 孙铭菲, 陈强. 沉浸式技术体验如何影响数字文化接受意愿--基于自我分类调节作用的实证研究[J]. 西安交通大学学报(社会科学版), 2021, T. 41, № 5, S. 144-154. [Ma Syaoyue, Sun' Minfei, Chen' Tsyun. Kak immersivnyi tekhnologicheskii opyt vliyaet na gotovnost' k prinyatiyu tsifrovoy kul'tury: empiricheskoe issledovanie, osnovannoe na roli samoopredeleniya i regulirovaniya // Zhurnal Sian'skogo universiteta Tszyaotun: sotsial'nye nauki. 2021. № 2. T. 49. S. 121-142].
5. 徐锦宁. 文物数字化在新媒体下的展示与传播价值--以《每日故宫》App为例[J]. 美与时代(上), 2021, № 2, S. 79-81. [Syui Tszin'nin. Vystavochnye i kommunikativnye vozmozhnosti otsifrovki kul'turnykh relikvii v novykh sredstvakh massovoi informatsii: na primere prilozheniya "Ezhednevnik "Zapretnogo goroda" // Epokha i estetika. 2021. № 2. S. 79-81]. URL: <https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2021&filename=MYSS202102028&uniplatform=OVERSEA&v=fLfe-jvrUVbmRW Dvebkwa0wKukUMCYgj3rRZTPo52EMXz-0LGy0y105VObsXk-S6>
6. 邢武, 肖元. 数字非物质文化遗产博物馆互动动画设计研究[J]. 艺术与表演, 2023, T. 4, № 3. [Gen Vu, Syao Yuan'. Issledovanie interaktivnogo animatsionnogo dizaina nematerial'nogo kul'turnogo naslediya tsifrovogo muzeya // Zapiski ob iskusstve i performansakh. 2023. № 3. T. 4]. URL: https://scholar.oversea.cnki.net/en/Detail/index/GARJ2021_4/SJQZ03604F031A8E7E46F9511678FF208971
7. 库尔班·哈德尔. 数字图书馆中的书画文物数据库建设与管理[J]. 中关村, 2024, № 6, S. 104-105. [Kurban Khader. Sozdanie i upravlenie bazoi dannykh kalligraficheskikh i zhivopisnykh kul'turnykh relikvii v tsifrovoy biblioteke // Chonguansun. 2024. № 6. S. 104-105]. URL: https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2024&filename=ZGCI202406039&uniplatform=OVERSEA&v=9Ug2CtSiFHMMi1_9RuUBJuV9IGa6fsh3gnDYuLTHOTHvMLgGNVlnBh2O6i-Yd2a
8. 芝亭. 文心一言, “利刃出鞘”生成式AI时代[J]. 华东科技, 2023, № 3, S. 12-13. [Chzhi Tin. Kompleks Ven'sin': proryv v generativnuyu epokhu iskusstvennogo intellekta // Vostochno-Kitaiskaya nauka i tekhnika. 2023. № 3. S. 12-13]. URL: <https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2023&filename=HDKJ202303002&uniplatform=OVERSEA>

- EA&v=x93bBU5wHgL7WWbmHYJE66u-GwGIw9HMe51204fohqcl_yZO7RJa3Opai1IT-JfV
9. 肖鹏飞. 论郭熙《树色平远图》的“平远”绘画技法--以《林泉高致》为理论基础[J]. 阜阳职业技术学院学报, 2022, T. 33, № 1, S. 94-96. [Syao Penfei. O "Pingyuan" tekhnike zhivopisi "Pingyuan Pingyuan" Go Si "Tsvet dereva Pingyuan" – teoreticheskaya osnova na "Linquan High Zhi" // Zhurnal Fuyanskogo professional'no-tekhnicheskogo instituta. 2022. № 1. T. 33. S. 94-96]. URL: https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2022&filename=FYZJ202201025&uniplatform=OVERSEA&v=zxleluO1wq1LBDTPVI6M7tp84qnbqh5cfHOr53N_Hz1S9NG2Pu_STbFO4skhj17-
 10. 徐锦宁. 文物数字化在新媒体下的展示与传播价值--以《每日故宫》App为例[J]. 美与时代(上), 2021, № 2, S. 79-81. [Syui Tszin'nin. Tsennost' demonstratsii i rasprostraneniya otsifrovki kul'turnykh relikvii v novykh media: na primere prilozheniya "Zapretnyi gorod kazhdyi den'" // Estetika i epokha (verkhnyaya chast'). 2021. № 2. S. 79-91].
 11. 韩棧乔. 道教影响下的元代书家研究[D]. 南京艺术学院, 2020. [Khan Yan'tsyao. Izuchenie kalligrafov dinastii Yuan' pod vliyaniem daosizma, sosredotochennye na Chzhan Yui, Yan Veichzhene i Ni Chane // Sbornik Nankinskoi akademii iskusstv. 2020].
 12. 范功. 道家思想之于元末书画家杨维祯、倪瓒[J]. 大众文艺(理论), 2009, № 9, S. 96-97. [Fan' Gun. Daosizm mysli v period zaversheniya dinastii Yuan' v tvorchestve kalligrafov i zhivopistsev Yan Veichen', Ni Chan // Narodnaya literatura i iskusstvo. 2009. № 9. S. 96-97]. URL: https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2009&filename=DZLU200909073&uniplatform=OVERSEA&v=AX1swsa-uTpudkepZoE4kDcK3Xhp_K-xdQcaZEeqCzQ2F8K8CY55-kYsVkaitCmZ
 13. 石迎欣. “三远法”中“平远法”的表现形式探析--以《树色平远图》为例[J]. 美与时代(中), 2024, № 5, S. 21-23. [Shi Insin'. Analiz form proyavleniya metoda Pin''yuan' v "trekh rasstoyaniyakh": na primere "Karty tsveta derev'ev" // Epokha i estetika. 2024. № 5. S. 21-23].
 14. 肖鹏飞. 论郭熙《树色平远图》的“平远”绘画技法--以《林泉高致》为理论基础[J]. 阜阳职业技术学院学报, 2022, T. 33, № 1, S. 94-96. [Syao Penfei. O tekhnike zhivopisi "Pin''yuan'" v "Karte tsveta derev'ev i Pin''yuan'" Go Si (na osnove teorii Lin'tsyuan' Gao Chzhi) // Zhurnal Fuyanskogo professional'no-tekhnicheskogo kolledzha. 2022. № 1. T. 33. S. 94-96].
 15. 杨政安. 基于大数据技术的沉浸式虚拟现实可视化展示系统研究[J]. 信息系统工程, 2023, № 8, S. 12-15. [Yan Chzhenan'. Issledovanie immersionnoi sistemy vizual'nogo otobrazheniya virtual'noi real'nosti na osnove tekhnologii bol'shikh dannykh // Inzheneriya informatsionnykh sistem. 2023. № 8. S. 12-15].
 16. 刘恒. 博物馆文物的数字化展示和传播分析[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2021, № 9, S. 146-148. [Lyu Khen. Muzei goroda San'men'sya. Analiz tsifrovogo otobrazheniya i rasprostraneniya muzeinykh kul'turnykh relikvii // Identifikatsiya i otsenka kul'turnykh relikvii. 2021. № 9. S. 146-148].
 17. 大连工业大学团队研发沉浸互动体验系统 用AI、AR技术让文物“活起来”, 大连日报, 2024, № 12, S. 8. [Dalyan' Daily. 2024. № 12. S. 8]. URL: <http://dlpu.edu.cn/detail/19/4214d1b932a5b675ce8b4aee7ab238d4.html>
 18. 梁静. 当水墨画遇见元宇宙 徐悲鸿的水墨雄鸡“飞”了! 海峡导报, 2023, № 5, S. 19. [Lyan Tszin. Zhivopis' tush'yu petukha Syui Beikhuna // Provodnik proлива. 2023. № 5. S. 19]. URL: <https://news.xmu.edu.cn/info/1025/438001.htm>
 19. 朱馨沂. 浅析数字媒体艺术下艺术馆的沉浸式交互设计--以徐汇艺术馆为例[J]. 流行色, 2022, № 11, S. 141-143. [Chzhu Sin'i. Analiz immersionnogo interaktivnogo dizaina khudozhestvennoi galerei tsifrovogo media-iskusstva: na primere khudozhestvennoi galerei Syui Khuei // Populyarnoe tsvetovedenie. 2022. № 11. S. 141-143].
 20. 邵悦婷, 朱英杰, 董丽颖, 等. 羟基磷灰石超长纳米线/植物纤维纳米复合“宣纸”及其防霉性能(英文)[J].

- 无机材料学报, 2021, T. 36, № 1, S. 107-112. [Shao Yuetin, Chzhu Intsze, Dun Liin. Antiplesennye svoistva sverkhdlinnykh nitei "risovoi bumagi", vypolnennoi na osnove nanokompozitov rastitel'nykh volokon i gidroksifosfata // Zhurnal neorganicheskikh materialov. 2021. № 1. T. 36. S. 107-112]. URL: https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2021&filename=WGCL202101015&uniplatform=OVERSEA&v=QM2iz1AEeVBpjzEhi7pnb3m5e6onhxrRp_y6LKwZRAx6HxPPz5DGwR8VSp13I2z3
21. 刘洋, 李霄峰, 张秀梅, 等. 用于宣纸书画保护的水性聚氨酯保护液制备及性能分析[J]. 浙江理工大学学报(自然科学), 2025, T. 53, № 2, S. 205-213. [Lyu Yan, Li Syaofen, Chzhan Syumei i dr. Izgotovlenie i analiz svoistv zhidkosti iz vodnogo poliuretana dlya zashchity risovoi bumagi i kalligrafii // Zhurnal Chzhetszyanskogo politekhnicheskogo universiteta: estestvennye nauki. 2025. № 2. T. 53]. URL: https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2025&filename=ZJSG202502008&uniplatform=OVERSEA&v=wMseMyYxUpxo1PPL9RhWjTqYNXZJ9VeKy1dS7ZsJ1UGOSfy1qLTB_kPxqmi8kbyf
22. 谢佳玲. 山水之间--《富春山居图》人文数字陈列, 中国文物报, 2024, № 4, S. 26. [Se Tszyalin. Mezhdugorami i rekami: tsifrovaya ekspozitsiya "Fuchun'shan'skaya karta" // Kitaiskaya gazeta kul'turnykh relikvii. 2024. № 4. S. 26]. URL: http://www.zhongguowenwubao.com/digit_pager/download/fileName/20240426151837.pdf
23. 衣若芬. 文图学与东亚文化交流研究理论刍议[J]. 武汉大学学报(哲学社会科学版), 2019, T. 72, № 2, S. 101-107. [I Zhofen'. Issledovaniya v oblasti kartografii i kul'turnykh obmenov v Vostochnoi Azii // Zhurnal Ukhan'skogo universiteta: filosofskie i sotsial'nye nauki. 2019. № 2. T. 72. S. 101-107]. URL: https://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2019&filename=WSLD201902008&uniplatform=OVERSEA&v=mcicNya6cRi8320NfFJ0hdM63CzWyVCSHh1j7TROjsYmZiHTtmsgi_J678lbeyHf
24. Chen Shanshan. Research and Application of Emotion-Based Digital Museum Interaction Design[J]. Journal of Art, Culture and Philosophical Studies, 2024, № 1(1). [Chn Shanshan. Issledovanie i primeneniye "emotsional'nogo dizaina" tsifrovogo muzeinogo vzaimodeistviya // Zhurnal iskusstva, kul'tury i filosofskikh issledovaniy. 2024. № 1. T. 1]. URL: https://scholar.oversea.cnki.net/en/Detail/index/GARJ2021_6/SQNMAF1AF8C211018454D09FB7DE4C07846E

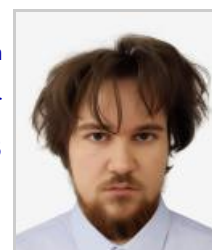
On the issue of domestic scientific reflection regarding the use of AI in cinema

Polyakov Yaroslav Sergeevich

independent researcher

432018, Russia, Ulyanovsk region, Ulyanovsk, Zaslavyazhsky district, Ryabikova str., 85

✉ gftofun@gmail.com



Abstract. Cinema is one of the areas of human activity where artificial intelligence (AI) is actively being integrated as a means that replaces individual processes, primarily in film production. However, this technology not only optimizes production processes but also, depending on the nature of the roles utilized, which are conditioned by the creation of the content of a cinematic work (script, visual and sound components), influences and transforms the very activity of the main creative subjects of film production. What is happening requires a

full research reflection for a complete understanding of the nature and dynamics of the transformation of cinematic activity, not to mention some predictive conclusions. The question arises: to what extent is film studies ready to fully realize such a fixation, and what is its current state? This paper aims to study the existing relevant scientific reflection by domestic authors regarding the use of artificial intelligence in cinema. The methodological basis of this research is a systematic review of scientific publications with elements of content analysis. The selection was made among scientific publications in Russian in the eLibrary database using keywords. At the filtering stage, the remaining works and publications were consolidated in a table for subsequent analysis. The obtained results will allow us to determine the nature and quality of this research reflection, which can then be used to understand possible ways to optimize it. The continuous development of artificial intelligence (AI) technological products has a significant impact on the film production industry. Over the past decades, artificial intelligence technologies have evolved from tools designed to solve and automate narrow technical processes to the creation of multifunctional systems capable of acting as co-authors. The increasing number of precedents involving the symbiosis of AI and human work in film production highlights the relevance of the topic. In the reality of 2025, we have the right to start a conversation about film production that is fully built on the creation of prompts for models and their subsequent implementation.

Keywords: media industry, generative art, digital cinema, neural networks, artificial intelligence, film studies, cinematic process, movie production, film production, machine learning

References (transliterated)

1. Shtein S.Yu. Metodiko-metodologicheskaya skhema issledovaniy kinematografa. Predmetnaya oblast' // Artikel't. 2021. № 3(43). S. 6-39. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39. EDN: DNYRCC.
2. Bazen A. "Chto takoe kino?" [Tekst] : Sbornik statei : [Per. s fr.] / [Vstup. stat'ya I. Vaisfel'da, s. 3-38]. – Moskva : Iskusstvo, 1972. – 383 s. : il.; 21 sm.
3. Arakelyan A. M. Iskusstvennyi intellekt v otechestvennom kinoproizvodstve: problemy i perspektivy // Shag v budushchee: iskusstvennyi intellekt i tsifrovaya ekonomika: materialy 1-i Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. – Moskva, 2017. – S. 29-34. EDN: YVSPXB.
4. Demchuk E. Yu. Neuroseti v kinematographe / E. Yu. Demchuk // Luchshaya studentcheskaya stat'ya 2020 : Sbornik statei II Mezhdunarodnogo nauchno-issledovatel'skogo konkursa. V 5-ti chastyakh, Petrozavodsk, 29 noyabrya 2020 goda. Tom Chast' 2. – Petrozavodsk : Novaya Nauka, 2020. – S. 200-204. EDN: ERAPCI.
5. Nauka i obrazovanie: vektory razvitiya : mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, Cheboksary, 23 aprelya – 23 2017 goda. – Cheboksary : Negosudarstvennoe obrazovatel'noe chastnoe uchrezhdenie dopolnitel'nogo professional'nogo obrazovaniya "Ekspertno-metodicheskii tsentr", 2017. – (s. 87). – ISBN 978-5-9909851-7-9. EDN: ZAJSQV.
6. Bulgarova B.A., Ullakh Md T., Mondal P., Ma F. Ot zarozhdeniya k eticheskim granitsam: dvoynoe vliyanie iskusstvennogo intellekta i tekhnologii Deepfake na kinematograf (2017–2024) // Litera. 2025. № 3. S. 244-256. DOI: 10.25136/2409-8698.2025.3.73652 EDN: VDHPYD URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73652
7. Popov Yu. V. Tekhnologii deepfake i ikh vliyanie na kinoindustriyu / Yu. V. Popov // A Posteriori. – 2023. – № 6. – S. 36-40. EDN: JGURWM.

8. Zuikov I. V. Osobennosti ispol'zovaniya iskusstvennogo intellekta v kinematografe i mediaindustrii / I. V. Zuikov // Vestnik VGIK. – 2022. – T. 14, № 4(54). – S. 65-77. EDN: OOHJTD.
9. Sidorenkova S. A. Vnedrenie sistemy iskusstvennogo intellekta v sfere kino, muzyki i video / S. A. Sidorenkova // Informatsionnye tekhnologii i sistemy: upravlenie, ekonomika, transport, pravo. – 2023. – № S2-1. – S. 143-148. EDN: GXDPUN.
10. Polyakov A. M., Romanishina T. S., Bondarenko V. A. Issledovanie primeneniya neirosetei v sozdanii i prodvizhenii kinolent v rossiiskoi kinoindustrii // Prakticheskii marketing. – 2025. – № 2(332). – S. 4-10. DOI: 10.24412/2071-3762-2025-2332-4-10. EDN: IBTPCG.
11. Rakhmankulov B.M. Prompt kak novyi element kinoyazyka, ili kak Sora mozhet izmenit' budushchee tsifrovogo kino? // Kul'tura i iskusstvo. 2025. № 2. S. 138-150. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.2.70171 EDN: AVONZC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70171
12. "Afisha Daily" [elektronnyi resurs] // URL: <https://daily.afisha.ru/infoporn/29447-babushka-s-begemotom-kenguru-s-biletom-i-griby-s-glazami-ii-video-unosyat-nas-v-matricu/>.

The genre phenomenon of the piano concerto "Yellow River"

Sui I 

Postgraduate student; Piano Department; Far Eastern State Institute of Arts

3a Peter the Great Street, Vladivostok, 690091, Russian Federation

✉ suiyi1986s@gmail.com

Abstract. This article is devoted to the piano concerto "Yellow River" ("Huanghe"), created in 1969 by a group of Chinese composers under the direction of Yin Chengzong. Written during the Cultural Revolution, the work marks a new stage in the flourishing of the concerto genre in the musical life of the PRC and contributes to the development of the country's instrumental and performing culture in the second half of the twentieth century. The relevance of the research topic lies in the absence of scholarly studies on the genre-specific features of the "Yellow River". The aim of the study is to reveal the genre originality of Yin Chengzong's piano concerto. This aspect seems to be significant not only in the field of musicology, but also for advancing the situation of cultural policy and educational activities in the field of art in China and beyond, including in Russia.

The methodological basis of the research is a comprehensive approach, with special attention paid to the analysis of its figurative and semantic content, musical-stylistic characteristics, and structural-dramaturgical features, which made it possible to identify its genre nature. It is emphasized that the "Yellow River" remains not only a musical masterpiece but also a historical document reflecting the complex path of China in the postwar period. The concerto demonstrates a convincing artistic synthesis of European and national musical traditions. The analysis presented in the article identifies the main thematic spheres of the piano concerto as well as the tone-painting techniques shaped by its programmatic character. It was found that Yin Chengzong employs traditional Chinese expressive means and folk performance practices, combining them with the foundations of Western classical composition, thereby reflecting broader processes of globalization in China's musical culture. The main conclusion of the analysis is that the invariant features of the concerto genre are preserved in the "Yellow River", while organically combining the characteristics of the concerto, suite, symphonic poem,

and piano transcription. The study confirms that the concerto has become a representative example of an individual interpretation of the genre and a hallmark of the Chinese piano school on the international stage. Understanding the genre-specific features of the "Yellow River" helps to clarify the inherent musical, compositional, and technical meanings of the concerto and facilitates its proper interpretation in musical-pedagogical and performance practice.

Keywords: genre phenomenon, piano repertoire, Yellow River, piano concerto, Chinese piano art, musical genre, Yin Chengzong, Chinese composers, China, national art

References (transliterated)

1. Aizenshtadt, S. A., Tszen Yao. Populyarizatsiya natsional'nykh pianistov v informatsionnykh i nauchno-prosvetitel'skikh izdaniyakh Kitaiskoi Narodnoi Respubliki // Vestnik muzykal'noi nauki. 2021. T. 9, № 3. S. 110-120. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-110-120
2. Tsyu Nin. Rol' tvorchestva In' Chentszun v razvitii natsional'nogo kitaiskogo fortepiannogo iskusstva // Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie. 2022. № 1. S. 103-110.
3. Melvin Sh. Piano Nation Christian missionaries brought the instrument to China, and China fell in love with it. URL: <https://slate.com/human-interest/2015/09/history-of-the-piano-in-china-jesuit-missionaries-brought-the-clavichord-chinese-musicians-did-the-rest.html> (data obrashcheniya: 15.08.2025).
4. Ovsyankina, G. P., Go Khao. Rol' muzykal'noi semantiki v tematizme kitaiskikh kontsertov dlya fortepiano s orkestrom // Nauchnyi zhurnal KubGAU. 2017. № 134. DOI: 10.21515/1990-4665-134-077
5. Chuvei Lyu. Fortepiannyi kontsert "Zheltaya reka" – opyt khudozhestvennogo vyrazheniya zadach "kul'turnoi revolyutsii" // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2024. № 55 (2). S. 196-205. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.2.196-205
6. Chzhan Chao. Fortepiannyi kontsert "Zheltaya reka" (pervaya i vtoraya chasti): muzykal'nyi analiz i metodicheskie rekomendatsii // Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie. 2018. № 6. S. 226-230.
7. Go Khao. Evolyutsiya kontserta dlya fortepiano s orkestrom v kitaiskoi muzyke: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. Novosibirsk, 2018. 29 s.
8. Van Tszyasin'. Fortepiannye kontserty kitaiskikh kompozitorov: aspekty natsional'noi identichnosti: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. Kazan', 2025. 24 s.
9. Gnilov, B. G. Muzykal'noe proizvedenie dlya fortepiano s orkestrom kak zhanrovo-kompozitsionnyi fenomen (klassiko-romanticheskaya epokha): avtoref. dis. ... dokt. iskusstvoved. M., 2008. 53 s.
10. Nazaikinskii, E. V. Stil' i zhanr v muzyke. M.: Vlado, 2003. 248 s.
11. Tarakanov, M. E. Instrumental'nyi kontsert. M.: Znanie, 1986. 56 s.
12. Dolinskaya, E. B. Fortepiannyi kontsert v russkoi muzyke KhKh stoletiya. M.: Kompozitor, 2006. 560 s.
13. Van In. Pretvorenie natsional'nykh traditsii v fortepiannoi muzyke kitaiskikh kompozitorov KhKh-KhKhI vekov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. Sankt-Peterburg, 2009. 25 s.
14. Sokolov, O. V. Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry. Nizhnii Novgorod: izd-vo Nizhegorodskogo universiteta, 1994. 214 s.

Dandyism at the Crossroads of Rebellion and Conservatism in Benjamin Disraeli's novel «Vivian Grey»

Belyakov Nikolai Aleksandrovich 

Student; Faculty of History; Samara State Socio-Pedagogical University

47 Lva Tolstogo str., Samara, Samara region, 443010, Russia

✉ belyakovnikolaschka@yandex.ru

Abstract. This article analyzes the novel «Vivian Grey» by British writer and politician B. Disraeli, first published in 1826. The work is valuable as a source about dandyism, since the main character, V. Gray, embodies the image of a dandy. The key features and principles of dandyism are explored, including a unique style, external aesthetics and code of conduct («To be surprised at nothing», «To remain impassive, to strike with surprise», «To leave as soon as an impression has been achieved»), as well as value content (Individualism, personalism, striving for freedom, specific elitism). A historical comparative method is used to identify the similarities and differences between the image of the dandy in the novel and historical examples (D. Brummell, D. Byron, A. d'Orsay and B. Disraeli himself). The article analyzes the ideological content of dandyism in the context of the political and legal thought of Europe at the end of the XVII – the first half of the XIX century. The character of V. Gray is also compared with his author, B. Disraeli. The originality of the study lies in the rarity of analyzing the socio-cultural movement of dandies in connection with changes in class and estate structures, as well as the political and legal culture of Europe during this period. The study demonstrates the path of dandyism from individualistic rebellion to revolutionary dictatorship, overcoming internal philosophical contradictions. By his personal example, dandy demonstrates the rejection of cultural forms and traditions of the Old Order, raising a cultural and domestic uprising, often dictated by social resentment. This culture is saturated with a liberal spirit that encourages self-expression and free thinking, but conservative tendencies can overshadow the thirst for freedom when the desire for power prevails over true values.

Keywords: English culture, Philosophy of law, Political philosophy, Dandy, Conservatism, 19th century, Literature, History of culture, Dandyism, Classical literature

References (transliterated)

1. Kamyu A. Buntuyushchii chelovek // Buntuyushchii chelovek / Mif o Sizife. M.: AST, 2024. S. 5-333.
2. Sartr Zh. P. Bodler. M.: URSS, 2004. 184 s.
3. Shiffer D. Filosofiya dendizma. M.: Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury, 2011. 296 s.
4. Disraeli B. Vivian Grey. Leipzig: Tauchnitz, 1859. 362 p.
5. Vainshtein O. B. Dendi: moda, literatura, stil' zhizni. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. 640 s. EDN: YSGYED
6. Jesse W. The life of George Brummell. London: Saunders & Otley, 1844. Vol. I. 394 p.
7. Trukhanovskii V. G. Bendzhamin Dizraeli, ili Istoriya odnoi neveroyatnoi kar'ery. M.: Nauka, 1993. 368 c.
8. d'Orevil'i B. Dendizm i Dzhordzh Brammel. M.: Al'tsiona, 1912. 146 s.
9. Nersesyants V. S. Politicheskie ucheniya Drevnei Gretsii. M.: Nauka, 1979. 264 s.
10. Disraeli B. Whigs and whiggism. New York: The Macmillan company, 1914. 478 p.

11. Gobbs T. Levafan, ili Materiya, forma i vlast' gosudarstva tserkovnogo ili grazhdanskogo // Gobbs T. Sochineniya v dvukh tomakh. M.: Mysl', 1991. T. II. S. 3-545.
12. Mandevil' B. Issledovanie o proiskhozhdenii moral'noi dobrodeteli // Mandevil' B. Basnya o pchelakh, ili Poroki chastnykh lits – blaga dlya obshchestva. M.: Nauka, 2000. S. 23-31.
13. Morris M. The British monarchy and the French revolution. New Haven: Yale University Press, 1998. 225 p.
14. Yazykova E. A. Robert Sauti – zashchitnik Tserkvi v Anglii // Izvestiya Saratovskogo universiteta. Saratov: Izdatel'stvo SGU, 2025. № 3. S. 329-336.
15. Disraeli B. Vindication of the English Constitution in a Letter to a Noble and Learned Lord. London: Saunders & Otley, 1835. 210 p.
16. Belyakov N.A., Kutseva E.A. Politicheskaya osnova dendizma v romane Edvarda Bul'vera-Littona «Pelem, ili priklyucheniya dzhentl'mena» // Genesis: istoricheskie issledovaniya. 2024. № 11. S. 79-90. DOI: 10.25136/2409-868X.2024.11.71891 EDN: OXTKDY URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71891
17. Bul'ver-Litton E. Pelem, ili priklyucheniya dzhentl'mena // Poslednie dni Pompei / Pelem, ili priklyucheniya dzhentl'mena. M.: Pravda, 1988. S. 279-737.
18. Mann O. Dendizm kak konservativnaya forma zhizni // Volshebnyaya gora: filosofiya, ezoterizm, kul'turologiya. M.: Piligrim, 1998. T. VII. S. 408-419.
19. Bairon D. Pesnya dlya ludditov // D. Bairon. Izbrannoe. M.: Pravda, 1982. S. 97.
20. Mur T. Molchit prostornyi tronnyi zal // Mur T. Izbrannoe. M.: Raduga, 1986. S. 51.
21. Dikens Ch. Ostrovizmy // Ch. Dikens. Sbranie sochinenii v tridsati tomakh. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1963. T. XXVIII. S. 348-356.
22. Robin K. Reaktsionnyi dukh. Konservatizm ot Edmunda Berka do Sary Peilin. M.: Izdatel'stvo Instituta Gaidara, 2013. 312 s.
23. Spenser G. Lichnost' i gosudarstvo. Chelyabinsk: Sotsium, 2006. 205 c.

Chinese Oil Painting Status in Context of Globalization and Intercultural Communication: Cultural Translation, Identity, and Art Markets

Wang Shuo 

Postgraduate student; Faculty of Culture and Arts; Zabaykalsky State University

125 Babushkina str., office 60, Chita, Zabaykalsky Krai, 672000, Russia

✉ wang888shuo@yandex.ru

Abstract. The article explores the transformation of the philosophical and aesthetic principles of Chinese oil painting within contemporary artistic practices, addressing the broader issue of cultural identity preservation under the conditions of globalization. Modern Chinese oil painting examined as a dynamic field of interaction between national traditions and Western artistic forms. The subject is defined as the processes of cultural translation and artistic adaptation through which Western techniques and media—including digital painting, video art, VR/AR installations, and other new media practices—are reinterpreted within the framework of Chinese cultural categories such as xieyi, qiyun, Daoist philosophy, and the aesthetics of emptiness. Special attention is given to the creative strategies of major Chinese painters, whose works represent diverse approaches to synthesizing traditional aesthetics with Western

visual languages. These case studies demonstrate that Chinese oil painting is not a mechanical adoption of foreign forms but a space of cultural creativity, where the principles of calligraphy, ink painting, and philosophical contemplation are reconfigured through the material and expressive resources of oil on canvas. The methodological framework combines the cultural theory of translation, postcolonial perspectives (hybridity, mimicry, interstitiality), and interdisciplinary approaches to art analysis. This allows for an integrated interpretation of Chinese oil painting both as an artistic phenomenon and as a mediator of intercultural communication. The research highlights how the medium functions as an institutionalized practice that transmits cultural memory, fosters collective identity, and participates in global cultural diplomacy. The scientific novelty of the article lies in identifying the role of Chinese oil painting as a mediator between tradition and innovation, the local and the global, the national and the universal. By sustaining philosophical depth while adopting new forms and technologies, Chinese oil painting affirms its resilience to cultural transformation and secures a special position within the contemporary global art space.

Keywords: digital technologies, cultural identity, cultural heritage, national style, cross-cultural exchange, globalization, innovation, integration, Chinese oil painting, intercultural communication

References (transliterated)

1. 李昌祖 (Li Changzu). 中国油画的发展历程与本土化研究 [Razvitie i lokalizatsiya kitaiskoi maslyanoi zhivopisi]. 北京: 人民美术出版社, 2005. 320 s.
2. 李超 (Li Chao). 中国油画的本土化路径 [Puti lokalizatsii kitaiskoi maslyanoi zhivopisi] // 美术研究. 2010. № 4. S. 45-52.
3. 曹廷书 (Cao Tingshu). 中国油画史 [Istoriya kitaiskoi maslyanoi zhivopisi]. 上海: 上海书画出版社, 2008. 412 s.
4. 孙一才 (Sun Yicai). 油画在中国的发展与演变 [Razvitie i evolyutsiya maslyanoi zhivopisi v Kitae]. 广州: 广东美术出版社, 2012. 276 s.
5. Bogadelina M.E. Problemy vospriyatiya: sovremennaya kitaiskaya maslyanaya zhivopis' glazami zapadnogo zritelya // Manuscript. 2018. № 2 (88). S. 107-111. DOI: 10.30853/manuscript.2018-2.24 EDN: YVTJVV.
6. Rinchinova M.M. Kitaiskaya zhivopis' kak fenomen kul'tury: filosofsko-esteticheskie osnovaniya // Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. 2020. № 3. S. 213-220. DOI: 10.31773/2078-1768-2020-53-213-220. EDN: AENLXA.
7. Cherdakova O.I. Dialog traditsii v tvorchestve Lin' Fenmyanya // Izvestiya Vostochnogo instituta. 2024. T. 2, № 1. S. 350-361. DOI: 10.37485/1997-4663_2024_2_1_350_361. EDN: GBALEQ.
8. Neglinskaya M.A. Abstraktnyi ekspressionizm i kitaiskaya zhivopis': tvorchestvo U Guan'chzhuna // Iskusstvo i obrazovanie. 2021. № 2 (2). S. 15-28. DOI: 10.30884/ipsi/2021.02.02. EDN: HQTCKQ.
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 [Innovatsii khudozhestvennogo obrazovaniya v usloviyakh globalizatsii] // 美术教育研究. 2019. № 6. S. 22-28.
 15. 王琨 (Wang Kun). 跨文化视野下的中国油画研究 [Kitaitskaya maslyanaya zhivopis' v kross-kul'turnom kontekste]. 南京: 南京大学出版社, 2018. 340 s.
 16. 傅梦妮 (Fu Mengni). 展览与时代精神的建构 [Vystavki i formirovanie dukha vremeni] // 当代艺术评论. 2020. № 5. S. 41-50.
 17. 王洪富 (Wang Hongfu). Sovremennaya kitaitskaya zhivopis' i zapadnyi modernizm // Izvestiya Vostochnogo instituta. 2023. T. 4, № 2. S. 331-334. DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_2_331_334.
 18. Van Sh. Sovremennaya kitaitskaya zhivopis' na voennuyu tematiku: «novyi realizm» i vernost' traditsiyam // Chelovek i kul'tura. 2022. № 4. S. 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. Burd'e P. Pravila iskusstva: Genezis i struktura literaturnogo polya. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 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>. Data obrashcheniya – 15 avgusta 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.

Approaches to defining the film genre. Its study and identification of attributive features

Mashentseva Elizaveta Sergeevna 

lecturer; Department of Theory and History of Art; Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education 'Russian State University for the Humanities'
art critic; ANO 'Academy of Popular Art'

Novoshchukinskaya str., 8, Shchukino district, Moscow, 123182, Russia

✉ nikonova.l@list.ru

Abstract. The subject of this article is the film genre. The concept of "genre" implies some commonality among artistic works of various forms, from painting to cinema. This term, despite its seeming simplicity, nonetheless raises numerous debates in academic circles. As mentioned above, despite the long history of studying this issue, there is still no unified, established genre system or even a dominant method. Each new generation of researchers proposes its own approach to solving this problem. However, the large number of scientific works only produces a polyvariant genre structure. There are many fragmented individual opinions and a lack of a single, logically coherent system. This is primarily explained by the complexity of the task at hand. The selection of criteria necessary to unite certain works into a commonality can vary greatly depending on the author's approach to solving this issue. This also gives rise to the problem concerning numerous individual opinions, each of which, in most cases, meets the criteria of truth. The problem field outlined by the author does not suggest any solution to the stated task other than resorting to a systematic approach. By employing systematically ordered yet diverse methods for selecting criteria that characterize genres, it becomes possible to approach a solution to this question. The work also utilizes description and analysis, as well as the inductive method. To date, there are numerous approaches to defining film genre. This is, in turn, due to the vast number of factors that must be considered when systematizing a particular type of artistic work. Furthermore, it is important to consider the researcher's personality, as it determines the angle, direction, methodology, etc. The selection of criteria that limit and narrow the studied commonality depends on this, because without this "optics," the number of variables increases to incredible sizes and goes beyond the scope of most, if not all, scientific works. An attempt to summarize the main points proposed by the researchers chosen by the author of this article and their visual representation will allow us to move closer to creating a universal model applicable to any commonality of film works, which underscores the relevance of the issue at hand.

Keywords: genre boundaries, film analysis, cinema theory, genre theory, film genre, screen arts, theory, genre, cinema, film studies

References (transliterated)

1. Altman R. Film/Genre. – London: BFI, 1999. – 246 p.
2. Altman R. Genre: the Musical. – London: Routledge & Kegan Paul, 1981. – 228 p.
3. Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. – NY: Routledge, 1990. – 256 p.
4. Maltby R. Hollywood Cinema. – 2nd ed. – Oxford: Blackwell Publishing, 2003. – 712 p.
5. Neale S. Genre and Hollywood. – London: Routledge, 2000. – 344 p.
6. Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki [Elektronnyi resurs]. – URL: <https://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>
7. Vlasov M. P. Vidy i zhanry kinoiskusstva. – M.: Znanie, 1976. – 112 s.

8. Ionov A. Yu. Zhanrovye osobennosti amerikanskogo fil'ma uzhasov 1990–2000-kh gg.: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.09 / Ionov Aleksei Yur'evich; [Mesto zashchity: Ros. in-t istorii iskusstv]. – Moskva, 2017. – 205 s.
9. Lazaruk S. V. Bazovye modeli kinovedeniya SShA: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. – Vses. in-t kinematografii im. S. A. Gerasimova. – Moskva, 1990. – 217 s. EDN: ZIRWJN
10. Lozinskaya E. V., Sheffer Zh.-M. Chto takoe literaturnyi zhanr? / per. s frants. Zenkina S. N. – M.: Editorial URSS, 2010. – 192 s. // Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. – Ser. 7, Literaturovedenie: Referativnyi zhurnal. – 2011. № 2. – S. 68-77. EDN: NJIUOZ
11. Markulan Ya. K. Zarubezhnyi kinodetektiv: Opyt izucheniya odnogo iz zhanrov burzhuaznoi massovoi kul'tury / Leningr. gos. in-t teatra, muzyki i kinematografii. – Leningrad: Iskusstvo. Leningr. otd-nie, 1975. – 167 s., 8 l. il.
12. Macheret A. V. Voprosy zhanra // Iskusstvo kino. – 1954. – №11. – S. 65-79.
13. Nekhoroshev L. N. Dramaturgiya fil'ma. – M.: VGIK, 2009. – 344 s. EDN: QRPIBH
14. Nechai O. F. Osnovy kinoiskusstva / O. F. Nechai; [Predisl. I. V. Vaisfel'da]. – Moskva: Prosveshchenie, 1989. – 287 s.: il.; 22 sm. – (Ucheb. posobie dlya ped. in-tov)
15. Piotrovskii A. I. K teorii kinozhanrov // Poetika kino. Perechityvaya "Poetiku kino". / pod obshch. red. Kopylovoi R. D. – SPb.: RIII RAN, 2001. – S. 93-109.
16. Propp V. Morfologiya volshebnoi skazki; Istoricheskie korni volshebnoi skazki; Russkii geroicheskii epos / Vladimir Propp. – SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2021. – 1168 s.
17. Ratnikov G. V. Zhanrovaya priroda fil'ma. – AN BSSR, In-t iskusstvovedeniya, etnografii i fol'klora. – Minsk: Navuka i tekhnika, 1990. – 179 s.
18. Salynskii D. A. Nabroski k probleme zhanrov v kino. [Elektronnyi resurs] // Kinovedcheskie zapiski. – 2004. – №69. – URL: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/93/>
19. Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. – M., 1977. – S. 326-345. [Elektronnyi resurs] – URL: <https://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino4.htm>
20. Fetisova T. A. Perechityvaya "Poetiku kino" / T. A. Fetisova // Vestnik kul'turologii. – 2001. – S. 161-170.
21. Freidenberg O. M. Poetika syuzheta i zhanra. – M.: Izd-vo Labirint, 1997. – 448 s. EDN: QZKNEL

Visual and technical reinterpretation of Xie-yi artistic traditions in contemporary Chinese oil painting

Li Jingtan 

lecturer; Department of Quality Control of Education; Qingdao Pedagogical Institute of Primary Education
Postgraduate student; Faculty of Culture and Arts; Zabaikalsky State University

125 Babushkina str., office 60, Chita, Zabaikalsky Krai, 672000, Russia

✉ li8jingtan@yandex.ru

Abstract. The article explores the transformation of the philosophical and aesthetic principles of Chinese xieyi painting in contemporary artistic practices and addresses the problem of preserving cultural identity under the conditions of art internationalization. The object of the study is contemporary Chinese oil painting as a space of interaction between national and Western traditions. The subject is the processes of visual and technical reinterpretation of the

xieyi style in the practice of modern Chinese painters. It is argued that authorial strategies combining traditional figurative thinking with Western techniques turn oil painting into a medium of cultural continuity and adaptation of the national visual code to new artistic and social contexts. Special attention is paid to the works of Zhu Dequn and Wu Guanzhong, in which the techniques of Chinese ink painting—such as the spiritualized brushstroke, poetic imagery, and compositional spontaneity—are integrated with the chromatic, textural, and spatial structures of Western oil painting. The methodological framework includes iconographic analysis, cultural interpretation of artistic concepts, and hermeneutic reading of the cultural spirit embodied in the works. The novelty of the study lies in identifying the mechanisms through which the fundamental values of the Chinese visual tradition are preserved while being adapted to new technical and cultural environments. This contributes to the broader understanding of cultural hybridity in global art history, revealing how the synthesis of aesthetic codes not only sustains national identity but also expands the interpretive potential of oil painting within transnational artistic dialogues and strengthens its relevance in contemporary cultural theory.

Keywords: Wu Guanzhong, Zhu Dequn, intercultural transformation, hybridity, cultural identity, cultural memory, gongbi, xieyi, Chinese oil painting, China

References (transliterated)

1. Syui Yunchen. Sovremennaya zhivopis' maslom i issledovanie ee yazyka // Art Grand View. – 2016. – № 6.
2. Chzhan Shiyui. Analiz dukha svobodnoi maslyanoi zhivopisi i ee literaturnogo znacheniya // Manzhong. – 2014. – № 24.
3. Tsin Khuan'. Poeticheskaya maslyanaya zhivopis' i poeziya maslyanoi zhivopisi – poeticheskie poiski v tvorchestve U Guan'chzhuna // Zhurnal pedagogicheskogo universiteta Tszun'i. – 2024. – S. 166-169.
4. U Tszechu. Analiz khudozhestvennoi kontseptsii maslyanoi zhivopisi Se-i v kross-kul'turnoi perspektive // Beauty and Times (Kitai). – 2023. – S. 18-20.
5. Sun Xinyue. Izmeneniya i napravlenie razvitiya kitaiskoi maslyanoi zhivopisi Se-i v mirovom kontekste // Art Panorama. – 2023. – S. 48-50.
6. Tan Lengwei. Predvaritel'noe issledovanie napravleniya razvitiya maslyanoi zhivopisi Se-i // Art Grand View. – 2022. – S. 58-60.
7. Huang Ting. Patrioticheskie chuvstva v maslyanoi zhivopisi U Guan'chzhuna // Art Review. – 2022. – S. 53-55.
8. Lin Jiamin, Tan Lina. O lokalizatsii maslyanoi zhivopisi: pod'em i razvitie kitaiskoi maslyanoi zhivopisi // Oriental Collection. – 2022. – № 2. – S. 34-36.
9. Fu Mingxin. Issledovanie esteticheskogo opyta Se-i v kitaiskoi peizazhnoi maslyanoi zhivopisi // Grand View. – 2022. – № 1. – S. 147-149.
10. Shi Syueshun', Yui Tszin. Vyrizitel'naya forma i esteticheskie kharakteristiki maslyanoi zhivopisi Se-i // Art Panorama. – 2021. – № 33. – S. 39-41.
11. Sun' Khunkhao, Khu Yuisen'. Sovremennye kharakteristiki yazyka maslyanoi zhivopisi na primere Pan Syun'tsinya // Tiannan. – 2024. – № 1. – S. 31-33.
12. Van Bo, Van Yapin. Formal'nyi yazyk sovremennoi peizazhnoi maslyanoi zhivopisi v manere Se-i // Collection. – 2023. – № 2. – S. 78-81.
13. U Mensyan'. Koloristicheskii yazyk v kitaiskoi maslyanoi zhivopisi // Khudozhnik. – 2023. – № 1. – S. 26-28.

14. Shan Khua. Evolyutsiya i lokalizatsiya khudozhestvennogo yazyka kitaiskikh khudozhnikov-maslyanikov, obuchavshikhsya v SSSR // Art Hundred. – 2021. – Т. 37, № 6. – S. 136-142.
15. Yan Bo. Personalizirovannyi yazyk sovremennoi maslyanoi zhivopisi // Art Review. – 2021. – № 10. – S. 25-27.
16. Ma Sin'. Vostochnye traditsii v yazyke kitaiskoi maslyanoi zhivopisi // Kitaiskaya maslyanaya zhivopis'. – 2021. – № 2. – S. 53-56.
17. Bel'ting G. Obraz i kul't: Istoriya obraza do epokhi iskusstva / per. s nem. – M.: Ad Marginem, 2004. – 416 s.
18. Gudman N. Yazyki iskusstva: Vvedenie v filosofiyyu simvolov / per. s angl. – M.: Logos, 2001. – 272 s.
19. Lotman Yu. M. Analiz poeticheskogo teksta. Struktura khudozhestvennogo teksta. – SPb.: Iskusstvo, 1996. – 320 s.
20. Savchuk V. I. Vizual'nost': slovar' i teoriya. – SPb.: RKhGA, 2013. – 384 s.
21. Uspenskii B. A. Istoriya i semiotika. – M.: Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2002. – 496 s.
22. Eko U. Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu. – SPb.: Simpozium, 1998. – 432 s.
23. Cahill J. The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1982. – 280 p.
24. Sullivan M. The Arts of China. – Berkeley: Univ. of California Press, 1999. – 320 p.
25. Hou Hanru. On the Mid-Ground // Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts / ed. Jean Fisher. – London: INIVA, 1994. – P. 22-27.
26. Spivak G. C. Can the Subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture / eds. C. Nelson, L. Grossberg. – Urbana: Univ. of Illinois Press, 1988. – P. 271-313.
27. Bhabha H. The Location of Culture. – London: Routledge, 1994. – 285 p.
28. Mitchell W. J. T. Iconology: Image, Text, Ideology. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1986. – 220 p.
29. 吴冠中. 油画散论 [Youhua sanlun] = Razmyshleniya o zhivopisi maslom / Wu Guanzhong. – 北京: 三联书店, 1991. – 212 页.
30. 朱德群. 艺术与人生的对话 [Yishu yu rensheng de duihua] = Dialog iskusstva i zhizni / Zhu Dequn. – 台北: 大未来画廊, 2004. – 128 页.
31. 赵俊君. 中国传统绘画的审美精神 [Zhongguo chuantong huihua de shenmei jingshen] = Esteticheskii dukh traditsionnoi kitaiskoi zhivopisi / Zhao Junjun. – 南京: 南京大学出版社, 2016. – 310 页.
32. Kang Kaijia. Chinese Oil Painting and Cultural Identity. – Beijing: China Academy of Arts Press, 2015. – 192 p.