ГАЛЕРЕЯ КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
«БУРГАНОВ-ЦЕНТР»

НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ДОМ БУРГАНОВА
ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL

BURGANOV HOUSE
THE SPACE OF CULTURE

По рекомендации экспертного совета Высшей аттестационной
комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации
журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов
и изданий, в которых должны быть опубликованы основные
научные результаты диссертации на соискание научной степени
доктора и кандидата наук»

ISSN 2071-6818 (print)
ISSN 2618-7965 (online)

6.2025

Москва/Moscow
2025

Chief editor **Burganova Maria A.**

The Editorial Board:

Aristova Ulyana V. (Russia) — Doctor of Pedagogical Sciences, Professor at the School of Design Faculty of Creative Industries, National Research University Higher School of Economics

Bowlt John Ellis (USA) — Doctor of Science, Professor of the University of Southern California; Founder and head of the Institute of Modern Russian Culture

Burganov Alexander N. (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, Academician of the Russian Academy of Arts

Burganova Maria A. (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, Academician of the Russian Academy of Arts

Gao Meng (China) — Doctor of Science, Professor of Guangzhou Academy of fine arts

Glanc Tomáš (Germany) — Doctor of Science of The Research Institute of East European University of Bremen (Germany), and assistant professor of The Charles University (Czech Republic)

Ignatiev Sergey E. (Russia) — Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Moscow City Pedagogical University, Institute of Culture and Arts

Ikonnikov Alexander I. (Russia) — Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Fine Arts, the Faculty of Arts of the Pedagogical Institute, Pacific National University

Kravetsky Alexander G. (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences

Kojo Sano (Japan) — Professor of Toho Gakuyen University of Music

Lavrentiev Alexander N. (Russia) — Doctor of Art History, professor, vice-rector for scientific and international work of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art

Misler Nicoletta (Italy) — Professor of Modern East European Art at the Instituto Universitario Orientale

Pan Yaochang (China) — Professor of the Department of Art History and Art Theory of College of Fine Arts in Shanghai University; member of the Academic Committee of the Shanghai University

Pavlova Irina B. (Russia) — Doctor of Philology, Senior Researcher of Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

Perelshtein Roman M. (Russia) — Doctor of Arts, All-Russia State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov

Pletneva Alexandra A. (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences

Pruzhinin Boris I. (Russia) — Doctor of Philosophy, Professor, editor-in-chief of the Journal Problems of Philosophy

Revzina Yulia E. (Russia) — Doctor in Art History, Professor of the Moscow Architectural Institute (State Academy)

Ryzhinsky Alexander S. (Russia) — Doctor of Science, Professor of Gnesins Russian Academy of Music

Sahno Irina M. (Russia) — Doctor of Sciences, Professor of Peoples' Friendship University of Russia

Shabanov Grigory A. (Russia) — Doctor of Pedagogical Sciences, Vice-Rector for Academic Affairs, Professor of the Russian New University

Shvidkovsky Dmitry O. (Russia) — Doctor in Art History, professor, rector Moscow Institute of Architecture, vice-president of the Russian Academy of Arts

Smolenkov Anatoly P. (Russia) — Candidate of Sciences, Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, Academician of the Russian Academy of Arts

Smolenkova Julia A. (Russia) — Candidate of Sciences, associate professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, corresponding member of the Russia Academy of Arts.

Tanehisa Otabe (Japan) — Doctor of Science, Professor, Head of Department of Aesthetics and Theories of Art, The University of Tokyo

Tsivian Yuri G. (USA) — Doctor of Science, Professor, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures

Editor Smolenkova Julia A. (Russia)

TABLE OF CONTENTS

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL «BURGANOV HOUSE. THE SPACE OF CULTURE» — No. 6 — 2025

LETTER FROM THE EDITOR 6

IRINA B. VOLKODAEVA, ELENA YU. ORLOVA, ANNA A. ZHUKULOVA
APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN LIGHTING TECHNOLOGIES BY THE EXAMPLE OF DESIGNING URBAN STREET LIGHTING IN PERESLAVL-ZALESSKY 10

YASMINA M. SHESTAK, NATALIA YU. KAZAKOVA
THE USE OF LIGHTING TECHNOLOGIES IN THE DIGITAL GAMING SPACE ON THE EXAMPLE OF MODERN GAMING PROJECTS 24

SHAOMEI FENG
ECOLOGICAL PARK ALONG THE GONGQIU CANAL 32

RUIYU YAO, SERGEY M. BUDKEEV, ALLA L. USANOVA
TRADITIONAL SEMANTICS OF CHINESE DECORATIVE ARTS: GENESIS AND CONTEMPORARY TRANSFORMATIONS 40

VAGIF N. GUSEYNOV, CHEN BOHAN
WU GUANZHONG'S ARTISTIC LEGACY: IDEOLOGICAL FOUNDATIONS AND ARTISTIC PRACTICES 58

WANG QIYUE
FEATURES OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE MUSICAL ART WITHIN THE WESTERN EUROPEAN TRADITION IN TAIWAN 75

DONG MANMAN, VIKTOR D. UVAROV
EVOLUTION AND SPREAD OF ORNAMENTAL PATTERNS ON SILK FABRICS OF THE TANG DYNASTY 85

ANTONINA I. MORDVINOVA
ONE HUNDRED PORTRAITS OF GENNADIY AYGI 100

ZHANG XU, SERGEY M. BUDKEEV, PAN DUOWEI, ALLA L. USANOVA
MORPHOLOGY AND CULTURAL SEMANTICS OF THE "RAM'S HORN" PATTERN IN THE ORNAMENTATION OF THE KAZAKH PLUCKED INSTRUMENT DOMBRA (XINJIANG, CHINA) 107

ON THE COVER | Hotel Marqués de Riscal by architect Frank Gehry

Главный редактор — Бурганова Мария Александровна

Редакционный совет:

Аристова Ульяна Викторовна (Россия) — доктор педагогических наук, профессор Школы дизайна факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

Боулт Джон Эллис (США) — доктор наук, профессор Университета Южной Калифорнии, создатель и директор Института современной русской культуры

Бурганов Александр Николаевич (Россия) — доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова

Бурганова Мария Александровна (Россия) — доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова

Гао Мэн (Китай) — доктор наук, профессор Академии изящных искусств Гуанчжоу

Гланц Томаш (Германия) — доктор наук, научный сотрудник Исследовательского центра Восточной Европы Бременского университета (Германия), профессор Карлова Университета (Чехия)

Игнатьев Сергей Евгеньевич (Германия) — доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета, института культуры и искусств

Иконников Александр Иванович (Россия) — доктор педагогических наук, профессор кафедры изобразительного искусства Факультета искусств, рекламы и дизайна Педагогического института Тихоокеанского государственного университета

Кравецкий Александр Геннадиевич (Россия) — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук

Койо Сано (Япония) — профессор Университета Музыки Тохо Гакуэн

Лаврентьев Александр Николаевич (Россия) — профессор, доктор искусствоведения, проректор по научной и международной работе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова

Мислер Николетта (Италия) — профессор Университета Востока (Неаполь)

Пан Яочанг (Китай) — профессор кафедры истории и теории искусства колледжа Изящных искусств Шанхайского Университета, член Академического комитета Шанхайского Университета

Павлова Ирина Борисовна (Россия) — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы Российской академии наук

Перельштейн Роман Максович (Россия) — доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова

Плетнева Александра Андреевна (Россия) — кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук

Пружинин Борис Исаевич (Россия) — доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Вопросы философии»

Ревзина Юлия Евгеньевна (Россия) — доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, профессор Московского архитектурного института (Государственная академия)

Рыжинский Александр Сергеевич (Россия) — доктор наук, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных

Сахно Ирина Михайловна (Россия) — доктор филологии, профессор Российского университета Дружбы народов

Смоленков Анатолий Петрович (Россия) — кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова, академик Российской академии художествм

Смоленкова Юлия Анатольевна (Россия) — кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова, член-корреспондент Российской академии художеств

Танехиса Отабе (Япония) — доктор наук, профессор, заведующий кафедры Эстетики и теории искусства Токийского университета

Цивьян Юрий Гаврилович (США) — доктор наук, профессор Чикагского Университета кафедры кино и медиа исследований и кафедры славянских языков и литературы

Шабанов Григорий Александрович (Россия) — доктор педагогических наук, проректор по учебной работе, профессор АНО ВО «Российский новый университет»

Швидковский Дмитрий Олегович (Россия) — доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, вице-президент Российской академии художеств

Редактор — Смоленкова Юлия Анатольевна (Россия)

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ «ДОМ БУРГАНОВА. ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ» — No. 6 — 2025

СЛОВО РЕДАКТОРА 8

ИРИНА БОРИСОВНА ВОЛКОДАЕВА, ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА ОРЛОВА, АННА АНДРЕЕВНА ЖУКУЛОВА
ПРИМЕНЕНИЕ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В СВЕТОВЫХ ТЕХНОЛОГИЯХ НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ГОРОДСКОГО УЛИЧНОГО ОСВЕЩЕНИЯ ПЕРЕСЛАВЛЯ-ЗАЛЕССКОГО 18

ЯСМИНА МАКСИМОВНА ШЕСТАК, НАТАЛЬЯ ЮРЬЕВНА КАЗАКОВА
ПРИМЕНЕНИЕ СВЕТОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ЦИФРОВОМ ИГРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННЫХ ИГРОВЫХ ПРОЕКТОВ 28

ШАОМЕЙ ФЭН
ЭКОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРК ВДОЛЬ КАНАЛА ГУНЦЮ 37

ЯО ЖУЙЮЙ, СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ БУДКЕЕВ, АЛЛА ЛЕОНИДОВНА УСАНОВА
ТРАДИЦИОННАЯ СЕМАНТИКА КИТАЙСКОГО ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА: ГЕНЕЗИС И СОВРЕМЕННЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ 48

ВАГИФ НАРИМАНОВИЧ ГУСЕЙНОВ, ЧЕНЬ БОХАНЬ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ У ГУАНЬЧЖУНА: ИДЕЙНЫЕ ОСНОВЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ 67

ВАН ЦИЮЭ
ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ ТАЙВАНЯ 80

ДУН МАНЬМАНЬ, ВИКТОР ДМИТРИЕВИЧ УВАРОВ
ЭВОЛЮЦИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ УЗОРОВ ШЕЛКОВЫХ ТКАНЕЙ ЭПОХИ ТАН 93

АНТОНИНА ИЛЬИНИЧНА МОРДВИНОВА
СТО ПОРТРЕТОВ ГЕННАДИЯ АЙГИ 104

ЧЖАН СЮЙ, СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ БУДКЕЕВ, ПАНЬ ДОВЭЙ, АЛЛА ЛЕОНИДОВНА УСАНОВА
МОРФОЛОГИЯ И КУЛЬТУРНАЯ СЕМАНТИКА УЗОРА «БАРАНЬИ РОГА» В ДЕКОРЕ КАЗАХСКОГО ЩИПКОВОГО ИНСТРУМЕНТА ДОМБРЫ (СИНЬЦЗЯН, КИТАЙ) 115

НА ОБЛОЖКЕ | Отель Marqués de Riscal. Архитектор Фрэнк Гери

LETTER FROM THE EDITOR

Dear friends,

We are pleased to present to you Issue 6, 2025, of the scientific and analytical journal Burganov House. The Space of Culture.

Upon the recommendation of the Expert Council of the Higher Attestation Commission, the journal is included in the List of Leading Peer-Reviewed Scientific Journals and Publications, in which the main scientific results of theses for the academic degrees of doctor and candidate of science must be published. The journal was assigned category K2.

The journal publishes scientific articles by leading specialists in various humanitarian fields, doctoral students, and graduate students. Research areas concern topical problems in multiple areas of culture, art, philology, and linguistics. This versatility of the review reveals the main specificity of the journal, which represents the current state of the cultural space.

The issue opens with an article by A. A. Zhukulova, E. Yu. Orlova, and I. B. Volkodayeva, "Application of Artificial Intelligence in Lighting Technologies by the Example of Designing Urban Street Lighting in Pereslavl-Zalessky". Following an analysis of the capabilities of neural network services in the design of city lighting, the authors introduce projects that incorporate the use of artificial intelligence. They further observe that, despite the swift advancement of artificial intelligence technologies, the development of lighting design concepts remains unfeasible without human involvement, as even the most sophisticated AI services necessitate oversight at each phase.

In the article "The Use of Lighting Technologies in the Digital Gaming Space on the Example of Modern Gaming Projects", J. M. Shestak and N. Y. Kazakova examine the progression of lighting technology within the framework of the shift from traditional painting techniques to contemporary digital visual media, thereby justifying the necessity of investigating digital games as a distinctly new convergent art form. The article explores different methods and approaches for employing programmatic lighting as a crucial component of modern gaming production.

Shaomei Feng considers the topic of modernising public spaces under the motto "ecology is the foundation, culture is the soul" in the article "Ecological Park along the Gongqiu Canal". The author emphasises distinctive initiatives aimed at developing new cultural urban spaces. These endeavours make use of small rivers and irrigation channels, along which "green corridors" are established, incorporating sports facilities, cultural hubs, and natural amphitheatres. The publication details a park that has been developed along the Gongqiu Canal in Xinxiang, China. The author pays particular attention to the water element, noting that rivers, ponds, lakes, and cascades have been integral to Chinese parks since the Han Dynasty (circa 200 BC). Even in contemporary times, water-related features are incorporated into parks. The author underscores that the energy of water has invigorated the park, supported plant life, and served economic functions; however, for the project, its artistic and symbolic significance, along with the potential for harmonious interaction, were deemed more crucial. Such initiatives exemplify a harmonious coexistence between nature and humanity within the urban landscape, mirroring the design technologies and developmental strategies of the modern city.

The goal of the study "Traditional Semantics of Chinese Decorative Arts: Genesis and Contemporary Transformations" is a comprehensive analysis of the semantic foundations of Chinese decorative art, their historical formation, and their transformation in the modern context of globalisation. Yao Ruiyu, S. M. Budkeev, and A. L. Usanova focus on three primary aspects of modern changes in traditional semantics: adjustment to commercial demands, integration with Western artistic traditions, and the digital reinterpretation of classical themes. The findings of the study show that while maintaining basic symbolic meanings, there is a significant simplification of the semantic depth and a rethinking of the functional purpose of decorative elements in the context of modern visual culture.

In the article "One Hundred Portraits of Gennadiy Aygi", A. I. Mordvinova explores the creative tandem of N. Dronnikov and G. Aygi. The author posits that the artist's drawings and paintings occasionally emerged as a reaction to the poet's verses; however, more frequently, they were inspired by the vibrant impressions created through his interactions with Aygi, whose distinctiveness motivated the artist. The author asserts that the so-called "hundred portraits", a term coined by Dronnikov himself, represent not merely a quantity but rather a diversity and his boundless fascination with the poet's character.

In the article "Wu Guanzhong's Artistic Legacy: Ideological Foundations and Artistic Practices", Chen Bohan and V. N. Guseinov analyse the creative metamorphoses and evolution of the artistic method of this outstanding 20th-century Chinese artist. The authors additionally explore the ethical framework of Wu Guanzhong, who adopted the pseudonym "Bitter", thus associating his principles with those of the Chinese author, translator, and patriot Lu Xun, as well as Russian novelist M. Gorky.

Wang Qiyue's study, "Features of the Formation and Development of the Musical Art Within the Western European Tradition in Taiwan", examines Taiwan's musical art, which is part of Chinese culture. Considering the interplay of geographic location, economic factors, ethnic diversity, and religious customs that have influenced the cultural distinctiveness of the region, the author delineates various phases in the evolution of Taiwan's musical heritage. The author devotes special attention to the musical culture of Taiwan's indigenous peoples, such as the Amis (阿美族), Atayal (泰雅族), Paiwan (排湾族), Bunun (布农族), and others, most of whom are considered Austronesian peoples. Their history spans many centuries longer than that of the Han settlers. The folklore of these indigenous peoples is a vital component of Taiwan's musical culture.

Dong Manman and V. D. Uvarov's article, "Evolution and Spread of Ornamental Patterns on Silk Fabrics of the Tang Dynasty", presents a study of Chinese silk fabrics from the Tang era discovered in the Moshchevaya Balka burial complex (8th-10th centuries). The authors devote particular attention to the morphological features and symbolic meanings of the ornamental patterns discovered in the Moshchevaya Balka burial. This analysis provides a deeper understanding of the evolution of Tang-era decorative art and the mechanisms of transformation of its symbolic system.

Zhang Xu, S. M. Budkeev, Pan Duowei and A. L. Usanova, in their article "Morphology and Cultural Semantics of the 'Ram's Horns' Pattern in the Decor of the Kazakh Plucked Instrument Dombra (Xinjiang, China)," consider the decorative "ram's horns" pattern, which adorns the body of the Kazakh plucked instrument dombra, as a key element of the visual culture of the Kazakhs of Xinjiang.

The publication is addressed to professionals specialising in the theory and practice of the fine arts and philology, as well as all those interested in the arts and culture.

Scientific and Analytical Journal
Burganov House
The Space of Culture
#6/2025

СЛОВО РЕДАКТОРА

Дорогие друзья!

Мы рады представить вам № 6/2025 научно-аналитического журнала «Дом Бурганова. Пространство культуры».

По рекомендации Экспертного совета ВАК журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук. Журналу присвоена категория К2.

В журнале публикуются научные статьи ведущих специалистов разных гуманитарных областей, докторантов и аспирантов. Направления исследований касаются актуальных проблем в различных областях культуры, искусства, филологии и педагогики. В этой многогранности обозрения проявляется основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Номер открывает статья А. А. Жукуловой, Е. Ю. Орловой, И. Б. Волкодаевой «Применение искусственного интеллекта в световых технологиях на примере проектирования городского уличного освещения Переславля-Залесского». Авторы, проанализировав потенциал нейросетевых сервисов в формировании светового образа города, представляют проекты, связанные с применением искусственного интеллекта. При этом они отмечают, что, несмотря на стремительное развитие технологий искусственного интеллекта, создание концепций световых решений пока невозможно без участия человека, поскольку даже работу продвинутых ИИ-сервисов важно контролировать на каждом этапе.

Я. М. Шестак и Н. Ю. Казакова в статье «Применение световых технологий в цифровом игровом пространстве на примере современных игровых проектов» анализируют эволюцию технологии освещения в контексте перехода от аналоговых методов живописи к современным цифровым визуальным медиа, обосновывая необходимость изучения цифровой игры как принципиально нового конвергентного жанра искусства. В статье исследуются различные практики и стратегии использования программного освещения как ключевого элемента современного игрового производства.

Тему модернизации общественных пространств под девизом «Экология — основа, культура — душа» раскрывает Шаомей Фэн в статье «Экологический парк вдоль канала Гунцю». Автор описывает уникальные программы по созданию новых культурных городских пространств. В рамках этих проектов задействованы небольшие реки и оросительные каналы, вдоль которых формируются «зеленые коридоры» с зонами для спорта, культурными кластерами и природными театрами. В публикации представлен парк, созданный на канале Гунцю в городе Синьсян (КНР). Особое внимание уделено водной стихии: подчеркивается, что реки, пруды, озера и каскады присутствовали в китайских парках начиная с династии Хань (около II века до н. э.), и сегодня в парковых пространствах также создаются композиции, связанные с водой. Энергия воды наполняла парк, питала растения, использовалась в хозяйственных целях, однако для авторского проекта первостепенное значение имела ее художественно-образная ценность и потенциал гармоничного взаимодействия. Подобные проекты демонстрируют гармоничный симбиоз природы и человека в пространстве городской среды, отражая современные проектные технологии и стратегии развития города.

Комплексный анализ семантических основ китайского декоративного искусства, их исторического формирования и трансформации в условиях глобализации представлен в исследовании «Традиционная семантика китайского декоративного искусства: генезис и современные трансформации». Яо Жуйюй, С. М. Будкеев, А. Л. Усанова акцентируют внимание на трех основных векторах современных трансформаций традиционной семантики: адаптации к коммерческим потребностям, синтезу с западными художественными традициями и цифровой реинтерпретации классических мотивов. Результаты исследования показывают, что при сохранении базовых символических значений происходит существенное упрощение семантической глубины и переосмысление функционального назначения декоративных элементов в контексте современной визуальной культуры.

А. И. Мордвинова в статье «Сто портретов Геннадия Айги» исследует творческий тандем Н. Дронникова и Г. Айги. Автор отмечает, что рисунки и картины художника иногда возникали вслед за стихами поэта, но чаще — из того яркого впечатления, которое рождалось в общении с Айги и было связано с его уникальной личностью. Условные «сто портретов», как называл их сам Дронников, обозначают не столько количество, сколько разнообразие и бесконечный интерес художника к личности поэта.

Чень Бохань и В. Н. Гусейнов в статье «Художественное наследие У Гуаньчжуна: идейные основы и художественные практики» анализируют творческие метаморфозы и эволюцию метода выдающегося китайского художника XX века. Авторы рассматривают также этическую программу У Гуаньчжуна, избравшего псевдоним «Горький» и тем самым связавшего свои ценностные ориентиры как с китайским писателем и переводчиком, патриотом Лу Синем, так и с русским писателем М. Горьким.

Музыкальному искусству Тайваня, являющегося частью культуры Китая, посвящено исследование Ван Циюэ «Особенности становления и развития музыкального искусства западноевропейской традиции Тайваня». Учитывая сочетание географического положения, экономических условий, этнического состава и религиозных традиций, определивших своеобразие культуры региона, автор выделяет несколько периодов развития музыкальной культуры Тайваня. Особое внимание уделяется музыкальной культуре коренных народов Тайваня, таких как амис (阿美族), атаял (泰雅族), пайван (排湾族), бунун (布农族) и др., большинство из которых относятся к астронезийским народам. Их история насчитывает значительно больше веков, чем история ханьских переселенцев, а фольклор коренных народов является важнейшей составляющей музыкальной культуры Тайваня.

Дун Маньмань и В. Д. Уваров в статье «Эволюция и распространение орнаментальных узоров шелковых тканей эпохи Тан» представляют исследование китайских шелковых тканей эпохи Тан, обнаруженных в погребальном комплексе Мошевая Балка (VIII–X вв.). Особое внимание уделено морфологическим особенностям и символическим значениям орнаментальных узоров, выявленных в погребении Мошевая Балка. Проведенный анализ позволяет глубже понять закономерности эволюции декоративного искусства эпохи Тан и механизмы трансформации его символической системы.

Чжан Сюй, С. М. Будкеев, Пань Довэй и А. Л. Усанова в статье «Морфология и культурная семантика узора “бараньи рога” в декоре казахского щипкового инструмента домбры (Синьцзян, Китай)» рассматривают декоративный узор «бараньи рога», украшающий корпус казахского щипкового инструмента домбры, как ключевой элемент визуальной культуры казахского народа Синьцзяна.

Издание адресовано профессионалам, специализирующимся в области теории и практики изобразительного искусства и филологии, а также всем, кто интересуется вопросами искусства и культуры.

Научно-аналитический журнал
Дом Бурганова.
Пространство культуры
#6/2025

Irina B. Volkodaeva
Doctor of Art History,
Professor, Head of the Department of Environment Design
The Kosygin State University of Russia
e-mail: volkodaeva-ib@rguk.ru
Moscow, Russia

Elena Yu. Orlova
PhD in Art History,
Docent of the Department of Environment Design,
The Kosygin State University of Russia
e-mail: orlova-eyu@rguk.ru
Moscow, Russia

Anna A. Zhukulova
Graduate Student
The Kosygin State University of Russia
e-mail: azhukulova@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-10-23

APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN LIGHTING TECHNOLOGIES BY THE EXAMPLE OF DESIGNING URBAN STREET LIGHTING IN PERESLAVL-ZALESSKY

Summary: The article examines examples of artificial intelligence implementation in urban lighting and at the stage of developing lighting devices, including lighting scenarios designing. A concept for lighting urban areas of Pereslavl-Zalessky is developed using neural networks as a tool. The potential of neural network services for their implementation in the development of a city's light image is analyzed.

Keywords: *environmental design, urban lighting, neural networks, artificial intelligence, design, lighting scenarios*

Artificial intelligence (AI) and neural networks are spreading fast through design and technology, opening up new possibilities for urban lighting design. Street lighting in modern cities not only ensures dark time safety but also creates a comfortable atmosphere due to user scenarios programming. AI-based technologies allow to optimize resource consumption and effectively manage lighting scenarios based on user needs.

Artificial intelligence may be integrated into lighting design in different ways. This article examines some examples of AI applications in urban lighting, primarily for flexible customization suitable for current user mood, or for saving energy and resources. The article also explores the implementation of AI technologies during development of lighting fixtures or designing lighting scenarios. Furthermore, neural networks which allow to vary the lightning on the image quickly to visualize the needful lightning scenario are examined. Finally, an urban lighting concept for Pereslavl-Zalessky town is developed by using neural networks as a tool.

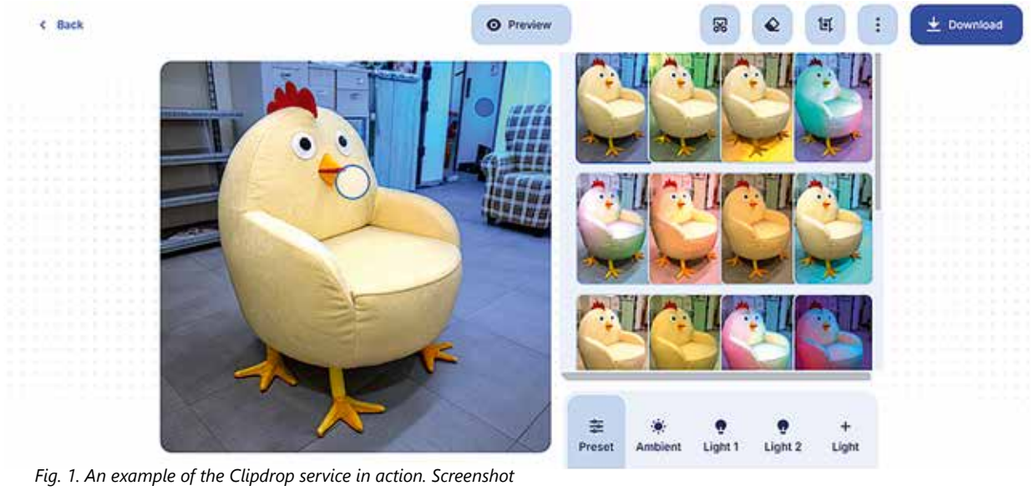


Fig. 1. An example of the Clipdrop service in action. Screenshot

Innovative technologies implementing into the lighting industry are strictly regulated by relevant documents. Street lighting is regulated by SNiP (transliteration of Russian normative document with construction standards and regulations) 23-05-95 "Natural and Artificial Lighting" [11]. This SNiP contains requirements for the safety and power of light sources, for the level of illumination and brightness of road surfaces, and the lighting requirements for industrial premises and residential, public and administrative buildings. The document also outlines the highly important indicator of horizontal illumination of roads and streets, which is determined by traffic intensity and illumination category.

Intelligent lighting systems use data from motion sensors, video cameras and other sources to regulate light intensity [9], allowing them not only to respond to immediate changes, such as increasing or decreasing traffic, but also to analyze traffic data per day, per week or per season to predict and optimize lighting in advance. AI usage in lighting control significantly improves energy efficiency. Such systems can automatically reduce or increase lighting power based on demands, what allows to reduce energy consumption and to make lighting network maintenance cheaper. Thanks to the ability of intelligent lighting systems to adapt to environmental conditions, they help to improve road safety and to provide comfortable atmosphere in urban areas. The lighting might be enhanced in high-traffic areas or in low-visibility conditions, in order to prevent traffic accidents and to improve the overall safety of urban environment.

Artificial intelligence technologies are being actively implemented in lighting control systems. For example, in November 2022, scientists from ITMO University presented a neural network that could adjust room lighting to any user's mood [7]. The neural network determines the user's mood by tone-of-voice of his messages to a digital assistant or other people, and adjusts the room lighting, such as color temperature and luminosity level to improve the user's mood. Approximately 3–5 messages are required to conduct the analysis. The algorithms also consider geographic location and current daylight hours. As a result, this device combines the functionality of a digital assistant with an adaptive lighting system. The developers believe that this neural network can reduce user fatigue by up to 15 %; moreover, this device may be also used to distinguish work and rest hours to support work-life balance.

Neural networks automate processes in many areas. For example, smart air conditioning systems with self-learning mechanism based on neural networks have appeared [2]. Neural networks analyze large volumes of data, such as the presence and number of people in a building, time of the day and season, outdoor and indoor temperatures, carbon dioxide concentration and glazing area, and all this obtained data is used to make the temperature comfortable. Such optimization allows to reduce the load on heating and air conditioning systems.

Neural networks are also used in marketing analysis of retail lighting to calculate how retail lighting affects traffic, dwell time and sales [6], what is especially important when in-store visits are becom-

ing less necessary due to the online marketplaces and delivery services. Based on these user reactions, lighting scenarios mostly preferred by different groups were developed.

AI-based lighting control systems are actively developing and implementing in global markets. Many retailers are already implementing pilot versions of technological systems based on facial recognition [6]. This allows not only to target the audience by groups and select preferred lighting scenarios for different groups, but also to recognize and track customer emotions when interacting with products, consultants and even their reactions to price offers. Neuromarketing in retail spaces is becoming an effective technology for traffic and conversion increasing by creating a comfortable atmosphere for shoppers, maximizing their purchase decisions.

Some new neural networks allow to change lighting on images. The Beeble AI service separates an uploaded image into a background and foreground, converting the foreground into a 3D model [1], allowing flexible adjustment of the foreground subject's illumination by selecting the type of light source, its position, brightness and other parameters. Another service called Clipdrop offers a similar solution for changing lighting on images, offering the ability to select a new lighting solution through ready-made presets or flexible adjustment of one or more light sources [3]. This service does not create any 3D model during the process, performing transformations only at the 2D graphics level. However, the selected lighting settings affect both the main subject and the background of the image (Fig. 1).

Furthermore, scientists from the University of Surrey have developed an artificial intelligence for video games that is able to modify lighting for different character body types and clothing without using complicated 3D models [4]. Modern AI technologies for lighting modifying often require the creation of 3D models made of triangle meshes or point clouds to apply shadows in a properly way. However, the new development works with 2D images, eliminating the costly and complicated modeling process. The results were published in the Eurographics Association journal. Farshad Einabadi, a senior research fellow at the University of Surrey's Centre for Vision, Speech, and Signal Processing, noted that the AI4ME project demonstrates how AI can make compositing in film and TV more accessible and realistic by training computer models to recognize different body types, movements, and clothing under different lighting conditions. This will significantly reduce the time and cost of image rendering, especially for green screen shoots.

In April 2022, developers from Apple, Adobe and University London College presented the neural network called OutCast, which helps to manage natural lighting on images in real time [5]. The researchers note that methods for modifying light sources on images already exist, but all of these algorithms require multiple shots of the location made from different points. Then, the system can build an accurate map of objects. The new algorithm requires only one photo. The algorithm determines the light sources on the original image by analyzing the photograph using various filters. In addition, it also identifies objects casting shadows and calculates the length of the shadows. After these steps, the system can draw new shadows and highlights based on the position of the light source (Fig. 2).

Input *Output*

Fig. 2. Comparison of the original image and the result made in OutCast [8]

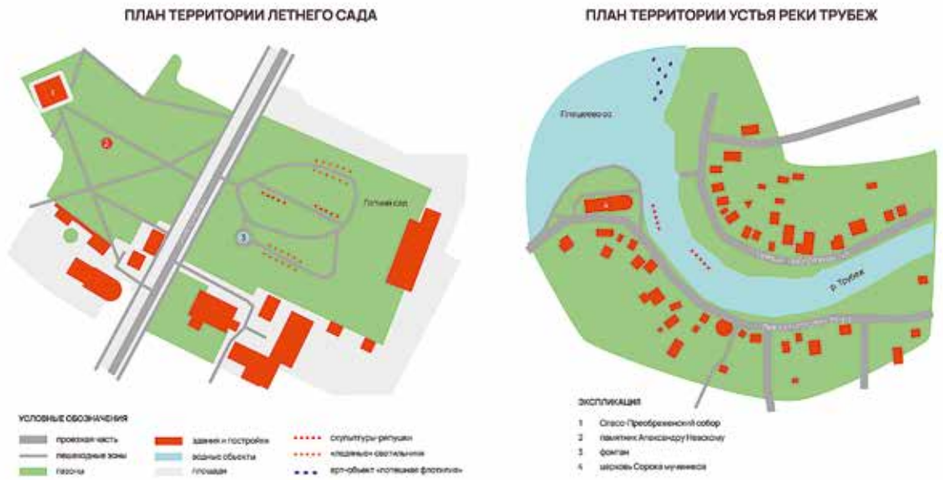


Fig. 3. Plan of selected locations in the territory of Pereslavl-Zalessky

The authors of the article [5] note that the algorithm handles large objects fairly well, but ignores or inaccurately reproduces shadows of small objects. It also doesn't take into account shadows under objects or the physics of transparent materials, which makes the cars in the images appear worse than they could.

Artificial intelligence technologies are used to detect malfunctions in street lighting systems. Artificial intelligence detected over 10,000 lighting defects in the Moscow region during fall of 2024 [12]. Artificial intelligence, using video cameras from the "Safe Region" system, helps operatively detect malfunctions in streetlights, and all detected malfunctions are transmitted to utility services and resource supply organizations for review. Thus, during the fall, 10,812 defects in outdoor lighting systems were recorded in Mytishchi, Krasnogorsk, Leninsky, Lyubertsy and Podolsk.

Chester Thompson, vice president assistant of WSP and head of a lighting design studio in San Francisco, believes that AI lacks the human expertise which is necessary for lighting projects [10]. For example, in a luxury restaurant, dim lighting with red and orange hues overhead evokes memories of cozy evenings around a campfire. It's a thoughtful response to human experience that designers can bring to the process, unlike artificial intelligence, which lacks experience, as Thompson argues.

In order to explore the possibility of using neural networks directly in the process of developing a lighting image of a territory and designing lighting fixtures, a design project was developed. The project was made with sequential use of several neural networks to create a concept for urban street lighting of parks and natural rest areas. Specifically, a lighting plan for several spaces in Pereslavl-Zalessky was proposed, involving neural networks in the design process.

The choice of this city for exploring design methods using neural networks was deliberate. Pereslavl-Zalessky is a small town with a rich history. Its example provides a useful example not only of the technical feasibility of the proposed solutions, but also the example of how the neural network preserves the given style, local symbolism and cultural context — in other words, the art historical aspect of the issue. An equally interesting aspect is the ability of various neural networks to render ancient Russian and Slavic motifs, as it is unlikely that foreign services were trained on such images.

When developing a lighting concept for a historical town, several aspects must be considered. It's important to reflect the town's local cultural identity, to highlight the uniqueness of historical events and to stylize cultural symbols of Pereslavl. At the same time, it's important to preserve the town's image by ensuring that decorative lighting elements don't destroy the historic character of the area.

During the pre-project stage, a stylistic, historical and cultural analysis of the area was conducted, and the DeepSeek neural network was used to develop a preliminary lighting design concept and gather potential ideas for implementation. The text

a)

b)

c)

d)

Fig. 4. Visualizations made by Midjourney: a) art object "funny flotilla"; b) sculptural group "Ryapushki" (which means "Vendaces"); c) decorative "ice" lamps; d) illuminated fountain in the shape of Lake Pleshcheyevo

output from DeepSeek was carefully checked for semantic errors and historical inaccuracies. Many ideas proposed by DeepSeek were rejected as a result of the analysis, as they were unrealistic in terms of material implementation or did not correspond to the request for an outdoor lighting format (for example, concepts for interior table and floor home lamps were proposed) or to local characteristics (the neural network proposed motifs of ancient Russian wooden architecture in general, as well as motifs for the city of Yaroslavl — possibly because of Pereslavl-Zalessky is located in the Yaroslavl region).

The following concepts were accepted for the further development:

— light installations in the form of boats, a reference to Peter the Great's toy flotilla located on Lake Pleshcheyevo in Pereslavl;

— decorative illuminated art objects in the shape of fish, to be placed on the water's surface as a symbol of the famous Pereslavl fish called vendace ("ryapushka" in Russian);

— light projections onto park paths featuring local ornaments and embroidery patterns;

— decorative "ice" lamps in minimalistic design, to be placed in historical sites in such way that the lamps do not distract from the architectural monuments;

— an illuminated fountain with an irregularly shaped pool, reminiscent of the silhouette of Lake Pleshcheyevo.

It was decided not to implement the proposed ideas related to the memory of Alexander Nevsky in this design project, as the city already has a landmark monument in his honor. The same applies to the legends of the mythical Blue Stone located near Pleshcheyevo lake due to their pagan traditions and poor reference data besides the stone's shape.

Two locations have been selected on the Pereslavl city map for the proposed light installations: the Summer Garden on Sovetskaya Street opposite the Alexander Nevsky monument and the Transfiguration Cathedral, and the mouth of the Trubezh River, where it flows into Lake Pleshcheyevo (Fig. 3). The choice of these locations is justified, on the one hand, by the absence of historical buildings and cultural heritage sites, and on the other, by their sufficient traffic and popularity among tourists and locals.

Based on the proposed concept elements, images were generated in Midjourney neural network, which served as references for the further development of light objects (Fig. 4).

For the decorative sculpture group "Ryapushki", 3D models were created using the Tripo AI service, as well as drawings in Chat GPT (Fig. 5).

The light objects placement was selected without the use of neural networks and is presented in plans on fig. 3. Based on neural network visualizations on fig. 4, video fly-throughs of the objects were generated using the PixVerse AI service.

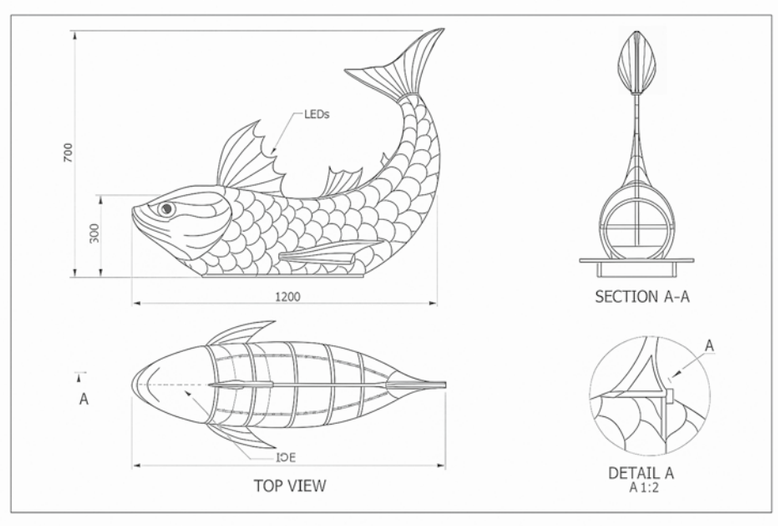
Furthermore, an attempt was made to visualize various lighting scenarios using neural networks. Water art objects with fish were selected for testing the method. The idea was to create new variations based on the original image, but with a different backlight color and a different time of day in the background. Midjourney offers various options for modifying existing images, such as Edit, Remix (creating similar variations based on the original image with the ability to adjust the prompt), Vary (creating similar variations without the ability to adjust the prompt) and Retexturize (selecting new image textures while preserving the structure of the original image) modes. The hypothesis was that the Retexturize tool would best handle the given recoloring task. However, the best results were obtained using the Edit tool, but they also contained numerous artifacts and inaccuracies, and the visual similarity of the luminaire shapes was disrupted in various lighting scenarios. After more than 50 generations, the neural network output still failed to meet the criteria for sufficient visual and semantic quality, so scenario modifications were developed manually using traditional methods.

Thus, five neural network services were sequentially used during the development of the lighting concept. Firstly, DeepSeek was used to generate ideas and create a lighting design concept with respect to local cultural identity, while thoroughly checking for semantic errors and historical inaccuracies. Secondly, Midjourney was used to generate images based on text prompts proposed by DeepSeek. The highest quality and most appropriate images were selected. Then, Tripo AI was used to create 3D models based on the images generated by Midjourney. The generated 3D models without shape and texture artifacts were selected. Chat GPT allowed for the creation of drawings based on the images generated by Midjourney. At this stage, it was necessary to define the product dimensions and check the rendering for the loss of important details. Finally, environmental video visualizations were created based on the images from Midjourney using the PixVerse AI service. Various lighting scenarios were developed manually, because of the output from the neural network contained too many inaccuracies.

In conclusion, it should be noted that despite the rapid development of artificial intelligence technologies, the creation of lighting concepts is still impossible without human intervention. Even the operation of advanced AI services must be monitored at every stage, manually filtering out defective output and correcting artifacts through repeated generations or independently in graphic editors. Furthermore, there is no single service for creating a complete design project for environmental objects. Therefore, it is necessary to develop algorithms for the sequential application of multiple neural networks to obtain various design concept elements, such as drawings, sketches, 3D models and visualizations [13, 14]. It is also necessary to consider the ethical and legal aspects of using neural network services by studying their user agreements, because of exclusive rights to images do not always belong to the user, but may also belong to the neural network developers [15], which may have consequences in the real design process based on generated references.

a)

b)



c)

Fig. 5. The illuminated water art object "Ryapushki": a) visualization by Midjourney; b) 3D model by Tripo AI in various angles; c) drawing by Chat GPT

REFERENCES

1. Beeble AI, available at: https://beeble.ai/ (Accessed 6 April 2025).
2. Brodach, M.M. and Shilkin, N.V. 2020. "Optimal control of a heating system using neural network-based self-learning" [Optimal'noe upravlenie sistemoj otoplenija s ispol'zovaniem samoobuchenija na osnove nejrosetej], *Science, education and experimental design [Nauka, obrazovanie i jeksperimental'noe proektirovanie]*, no. 1, available at: https://cyberleninka.ru/article/n/optimalnoe-upravlenie-sistemoy-otopleniya-s-ispolzovaniem-samoobucheniya-na-osnove-neyrosetey (Accessed 6 April 2025).
3. Clipdrop. Relight, available at: https://clipdrop.co/relight (Accessed 6 April 2025).
4. Ferra. 2024. "AI has learned to change lighting in movies and games without 3D modeling" [Il nauchilsja menjat' osveshhenie v kino i igrah bez 3D-modelirovanija], available at: https://www.ferra.ru/amp/news/techlife/ii-nauchilsya-menyat-osveshenie-v-kino-i-igrakh-bez-3d-modelirovaniya-14-11-2024.htm (Accessed 6 April 2025).
5. Habr. 2022. "Apple and Adobe engineers unveiled a neural network for controlling lighting in photographs" [Inzhenery Apple i Adobe predstavili nejroset' dlja upravlenija osveshheniem na fotografijah], available at: https://habr.com/ru/news/662361/ (Accessed 6 April 2025).
6. RBK Kompanii. 2024. "How Neuromarketing and AI Are Used in Retail Lighting" [Kak nejromarketing i AI primenjajutsja v osveshhenii torgovyh prostranstv], available at: https://companies.rbc.ru/news/0gtXD52D5m/kak-nejromarketing-i-ai-primenyayutsya-v-osveschenii-torgovyih-prostranstv/ (Accessed 6 April 2025).
7. TASS. Nauka. 2022. "A neural network provides advice on adjusting room lighting to a person's mood" [Nejroset' nauchili podstraivat' osveshhenie v komnate pod nastroenie cheloveka], available at: https://nauka.tass.ru/nauka/16270079 (Accessed 6 April 2025).
8. Vimeo. 2022. OutCast: Outdoor Single-image Relighting with Cast Shadows, available at: https://vimeo.com/700545587 (Accessed 6 April 2025).
9. Povnyj, A. "Artificial intelligence in city street lighting: prospects and challenges" [Iskusstvennyj intellekt v osveshhenii gorodskih ulic: perspektivy i vyzovy], available at: https://electricalschool.info/main/lighting/2995-iskusstvennyy-intellekt-v-osveschenii-gorodskih-ulic.html (Accessed 6 April 2025).
10. Thompson, C. 2024. "Searching for the Future of Artificial Intelligence within Lighting Design", available at: https://www.wsp.com/en-us/insights/2024-artificial-intelligence-for-lighting-design (Accessed 6 April 2025).
11. Electronic fund of legal and regulatory documents. SNiP 23–05–95. Natural and artificial lighting. Date of introduction: 01.01.1996, available at: https://docs.cntd.ru/document/871001026 (Accessed 6 April 2025).
12. VKontakte community of the Ministry of Territory Maintenance and State Housing Inspectorate of the Moscow region. 2024. "Artificial intelligence detected over 10,000 lighting defects in the Moscow region this fall" [Svyshe 10 tys. defektov osveshhenija vyjavil iskusstvennyj intellekt v Podmoskov'e za osen'], available at: https://vk.com/wall-211630947_27031 (Accessed 6 April 2025).
13. Volkodaeva, I.B., Petushkova G.I., and Zhukulova, A.A. 2024. "Specifics of the application of neural networks in the design of environmental objects" [Specifika primenenija nejronnyh setej pri proektirovanii sredovyh objektov], *Decorative Art and Environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik RGHPU]*, no. 1, Part 2, pp. 209–219. DOI: 10.37485/1997-4663_2024_1_2_209_219
14. Zhukulova, A.A. and Solov'eva, N.V. 2023. "Features of the functionality of neural networks applicable to solving environmental design problems", *Vserossijskaja nauchno-prakticheskaja konferencija "DISK-2023": sbornik materialov [Proceedings of the All-Russian scientific and practical conference "DISK-2023"]*, Part 2, Moscow, Russia, pp. 67–70.
15. Zhukulova, A.A., Volkodaeva, I.B., and Petushkova, G.I. 2024."Ethical aspects of using neural networks to generate ideas in design and fine arts", *Sbornik nauchnyh statej po itogam raboty Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma "Nauka i innovacii — sovremennye koncepcii" [Collection of scientific articles based on the results of the International Scientific Forum "Science and Innovation — Modern Concepts"]*, vol. 2, pp. 77–81.

Ирина Борисовна Волкодаева
Доктор искусствоведения,
заведующая кафедрой «Дизайн среды»,
профессор кафедры «Дизайн среды»
Российский государственный университет
им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: volkodaeva-ib@rguk.ru
Москва, Россия

Елена Юрьевна Орлова
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры «Дизайн среды»,
Российский государственный университет
им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: orlova-eyu@rguk.ru
Москва, Россия

Анна Андреевна Жукулова
Аспирант
Российский государственный университет
им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: azhukulova@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-10-23

ПРИМЕНЕНИЕ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В СВЕТОВЫХ ТЕХНОЛОГИЯХ НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ГОРОДСКОГО УЛИЧНОГО ОСВЕЩЕНИЯ ПЕРЕСЛАВЛЯ-ЗАЛЕССКОГО

Аннотация: В статье рассмотрены примеры применения искусственного интеллекта в работе городского освещения и внедрение технологий искусственного интеллекта на этапе разработки осветительных приборов, при проектировании сценариев освещения. Разработана концепция освещения городских территорий Переславля-Залесского с применением нейронных сетей в качестве инструментария. Проанализирован потенциал нейросетевых сервисов для их внедрения в разработку светового образа города.

Ключевые слова: *дизайн среды, городское освещение, нейронные сети, искусственный интеллект, проектирование, сценарии освещения*

Искусственный интеллект (ИИ) и нейронные сети пронизывают все больше сфер дизайна и технологий, открывая новые возможности для проектирования городского освещения. Уличное освещение в современных городах позволяет не только обеспечивать безопасность в вечернее и ночное время суток, но также создавать комфортную атмосферу с программированием пользовательских сценариев. Технологии на основе искусственного интеллекта способны оптимизировать затраты ресурсов и эффективнее управлять сценариями освещения на основе анализа потребностей пользователей.

Искусственный интеллект может быть внедрен в проектирование световых объектов различными способами. В данной статье рассматриваются примеры применения искусственного интеллекта непосредственно в работе городского освещения, в частности, для его гибкой настройки под настроение пользователя или для экономии ресурсов и общей энергоэффективности. Также рассмотрено внедрение технологий искусственного интеллекта на этапе разработки и проектирования самого устройства освещения или сценариев освещения. Кроме того, рассмотрены нейросетевые сервисы, позволяющие варьировать освещение для быстрой визуализации нужного сценария. Наконец, разработана концепция освещения городских территорий Переславля-Залесского с использованием нейросетей в качестве инструментария.

Инновационные технологии, внедряющиеся в индустрию световых разработок, строго регламентируются соответствующими нормативными документами. Работа уличного освещения регламентирована СНиП 23-05-95 «Естественное и искусственное освещение» [11]. СНиП содержит в себе требования к безопасности и мощности источников света, уровню освещенности и яркости дорожных покрытий, требования к освещению помещений промышленных предприятий, жилых, общественных и административно-бытовых зданий. В документе также обозначен важнейший показатель горизонтальной освещенности дорог и улиц, который определяется интенсивностью движения и категорией освещенности.

Интеллектуальные системы освещения используют данные с датчиков движения, видеокамер и других источников информации для регулирования интенсивности света [9], что позволяет им не только реагировать на непосредственные изменения, такие как увеличение или уменьшение трафика, но и анализировать данные о движении в течение дня, недели или сезона, чтобы прогнозировать и оптимизировать освещение заранее. Применение ИИ в управлении освещением значительно повышает энергоэффективность. Системы могут автоматически уменьшать или увеличивать мощность света в зависимости от потребности, что приводит к снижению энергопотребления и экономии средств на содержание осветительных сетей. Благодаря способности интеллектуальных систем освещения адаптироваться к условиям окружающей среды, они способствуют повышению безопасности на дорогах и созданию комфортной атмосферы в городских районах. Освещение может быть усилено в местах с высокой активностью или в условиях плохой видимости, что помогает предотвратить дорожно-транспортные происшествия и улучшает общую безопасность городской среды.

Технологии искусственного интеллекта активно внедряются в системы управления освещенностью пространств. Например, в ноябре 2022 года ученые из Университета ИТМО представили нейросеть, которую научили подстраивать освещение в комнате под настроение человека [8]. Нейросеть определяет настроение пользователя по тону его сообщений в переписке с цифровым помощником и с другими людьми, и в зависимости от этого изменяет освещение в комнате. Система меняет цветовую температуру и уровень освещенности помещения для улучшения настроения человека. Для проведения анализа нейросети нужно около 3–5 сообщений. Также алгоритмы учитывают географическое положение пользователя и текущую длину светового дня. В итоге полученная разработка объединяет функционал цифрового ассистента и систему адаптивного освещения. Разработчики считают, что данная нейросеть может снизить усталость пользователя до 15 %, а также использоваться как устройство, разграничивающее режимы работы и отдыха.

Для автоматизации процессов нейронные сети применяются во многих сферах. Например, предложены умные системы климатизации с использованием самообучения на основе нейросетей [1]. Нейросети анализируют большие объемы данных, такие как присутствие людей в здании и количество человек, время суток и время года, уличную температуру и температуру в помещении, концентрацию углекислого газа, площадь остекления, и с помощью полученных данных температура доводится до комфортных показателей. Подобная оптимизация дает возможность снизить нагрузку на системы отопления и кондиционирования.

Нейросети также используются для маркетингового анализа в освещении торговых пространств и вычисляют, как освещение в торговом пространстве влияет на трафик, время пребывания в магазине и объем продаж [7], что особенно важно в эпоху, когда посещение магазинов перестает быть необходимостью ввиду появления слаженно работающих онлайн-маркетплейсов и сервисов доставки. На основании этих реакций были сформулированы сценарии освещения, наиболее предпочтительные для различных групп.

Системы управления освещением на основе ИИ уже активно разрабатываются и внедряются на глобальных рынках. Многие сети уже внедряют пилотные проекты технологических комплексов на основе распознавания лиц посетителей [7]. Это позволяет не только типировать целевую аудиторию по группам и подбирать для различных групп наиболее предпочтительные сценарии освещения, но и распознавать и отслеживать эмоции покупателей при взаимодействии с товарами, консультантами, и даже реакцию на ценовое предложение. Нейромаркетинг становится эффективной технологией повышения трафика и конверсии в торговом пространстве за счет создания комфортной атмосферы для покупателя, максимально располагающей к принятию решения о покупке.

Появились нейросети, которые позволяют менять освещение на фотографии. Сервис Beeble AI разделяет загруженное изображение на фон и на передний план, преобразуя передний план в 3D-модель [12], что позволяет гибко настраивать освещенность объекта, выбирая тип источника света и настраивая его расположение, яркость и другие показатели. Аналогичную задачу изменения освещения на фотографии решает сервис Clipdrop, предоставляя пользователю возможность выбора нового решения по освещению через готовые пресеты или гибкую настройку одного или нескольких источников света [13]. Сервис не создает дополнительной 3D-модели, совершая преобразования лишь на уровне 2D-графики, однако выбранные настройки освещения затрагивают и основной объект на фотографии, и фон (рис. 1).

Кроме того, ученые из Университета Суррея разработали искусственный интеллект для видеоигр, который может изменить освещение для разных типов телосложения персонажей и одежды без использования сложных 3D-моделей [5]. Современные технологии ИИ для изменения освещения часто требуют создания 3D-моделей в виде треугольных сеток или облаков точек, чтобы корректно наложить тени. Однако новая разработка работает с 2D-изображениями людей и изменениями освещения, что позволяет избежать затратного и трудоемкого процесса моделирования. Результаты работы были опубликованы в журнале Eurographics Association. Фаршад Эйнабади, старший научный сотрудник Центра зрения, речи и обработки сигналов Университета Суррея, отметил, что проект AI4ME демонстрирует, как ИИ может сделать композитинг в кино и ТВ более доступным и реалистичным, обучив компьютерные модели распознавать различные типы телосложения, движения и одежду при разном освещении. Это позволит значительно сократить время и затраты на рендеринг изображений, особенно для съемок с использованием зеленого экрана.

В апреле 2022 г. разработчики из Apple, Adobe и Университетского колледжа Лондона представили нейросеть OutCast, помогающую в реальном времени управлять естественным освещением на фотографиях [6]. Исследователи отмечают, что уже существуют методы для изменения источников освещения на фотографиях, но для работы всех этих алгоритмов необходимо несколько фотографий местности с нескольких точек. Тогда система может построить точную карту объектов. Для работы нового алгоритма нужна только одна фотография. Алгоритм определяет источники света на оригинальном снимке путем анализа фотографии с помощью различных фильтров. Кроме источников света определяются и объекты, отбрасывающие тени, рассчитывается длина теней. После этих действий система может рисовать новые тени и блики, основываясь на положении источника освещения (рис. 2).

Авторы статьи [6] отмечают, что алгоритм достаточно хорошо справляется с крупными объектами, но игнорирует или неточно воспроизводит тени мелких объектов. Также не учитываются тени под объектами и физика прозрачных материалов, из-за этого автомобили на снимках выглядят хуже, чем могли бы.

С помощью технологий искусственного интеллекта выявляются нарушения в работе уличного освещения. Свыше 10 тыс. дефектов освещения выявил искусственный интеллект в Подмосковье за осень 2024 года [10]. Искусственный интеллект через видеокамеры системы «Безопасный регион» помогает оперативно обнаруживать неисправности в работе уличных светильников, и все зафиксированные нарушения передаются на отработку коммунальным службам и ресурсоснабжающим организациям. Так, в осенний период в городских округах Мытищи, Красногорск, Ленинский, Люберцы и Подольск было зафиксировано 10 812 дефектов в системе наружного освещения.

Честер Томпсон, помощник вице-президента WSP и руководитель студии светодизайна в Сан-Франциско, считает, что ИИ не хватает человеческого опыта, который необходим для проектов в области освещения [15]. Например, в элитном ресторане при тусклом освещении с красными и оранжевыми оттенками над головой это навевает воспоминания об уютных вечерах у костра. Это продуманная реакция на человеческий опыт, которую дизайнеры могут привнести в процесс, в отличие от искусственного интеллекта, не обладающего опытом, утверждает Томпсон.

С целью исследования возможности применения нейронных сетей непосредственно в процессе разработки светового образа территории и проектирования осветительных приборов выполнен собственный дизайн-проект с последовательным использованием нескольких нейросетей для создания концепции городского уличного освещения парковых и природных пространств, а именно предложен план освещения нескольких пространств Переславля-Залесского с участием нейросетей в процессе проектирования.

Данный город для исследования способов проектирования с использованием нейросетей выбран не случайно. Переславль-Залесский — небольшой город с богатой историей. На его примере удобно рассмотреть не только степень технической реализуемости предлагаемых решений, как нейронная сеть справляется с сохранением заданной стилистики, местной символики и культурного контекста, т. е. искусствоведческую сторону вопроса. Не менее интересным аспектом станет и способность различных нейросетей к отрисовке древнерусских и славянских мотивов, поскольку маловероятно, что зарубежные ресурсы обучались на подобных изображениях.

При разработке концепции освещения исторического города необходимо учесть несколько аспектов. Стоит отразить местную культурную идентичность города, подчеркнуть уникальность исторических событий и стилизовать культурные символы Переславля. В то же время важно сохранить образ города, чтобы декоративные световые элементы не нарушали исторический облик местности.

На предпроектном этапе был проведен стилистический, исторический и культурный анализ местности, а также использована нейросеть DeepSeek для создания первичной концепции проекта освещения и сбора возможных идей для реализации. Выдача текстовых результатов нейросети DeepSeek тщательно проверялась на наличие смысловых ошибок и исторических неточностей. Многие идеи, предложенные нейросетью, были отвергнуты в результате анализа, поскольку были нереалистичными с точки зрения воплощения в материале или не соответствовали запросу на наружный формат освещения (например, предлагались концепции интерьерных настольных и напольных светильников) и на местные особенности (нейросетью предлагались мотивы древнерусского деревянного зодчества в целом, а также мотивы для города Ярославля — возможно, поскольку Переславль-Залесский находится в Ярославской области).

Из принятых к дальнейшей проработке элементов концепций выбраны следующие идеи:

— световые инсталляции в виде ладей как отсылка к потешной флотилии Петра I, размещавшейся на Плещеевом озере;

— декоративные светящиеся арт-объекты в форме рыб для размещения на поверхности воды как символ знаменитой переславской рябушки;

— световые проекции на парковые дорожки с местными орнаментами и узорами местных вышивок;

— декоративные «ледяные» светильники в минималистичном дизайне для расположения в исторических местах, чтобы светильники не отвлекали внимание от памятников архитектуры;

— подсвечивающийся фонтан с бассейном неправильной формы, напоминающей силуэт Плещеева озера.

Решено не воплощать в данном дизайн-проекте предложенные идеи, относящиеся к памяти Александра Невского, поскольку в городе уже имеется знаковый памятник в его честь, а также идеи, связанные с легендами о Синем камне ввиду их языческих традиций и скудности опорных данных помимо формы камня.

На карте города Переславля выбраны две территории для размещения предложенных световых объектов: это Летний сад на ул. Советская напротив памятника Александру Невскому и Спасо-Преображенского собора и устье реки Трубеж, где она впадает в Плещеево озеро (рис. 3). Выбор данных локаций обоснован, с одной стороны, отсутствием на них исторических зданий и памятников культурного наследия, а с другой стороны, достаточной проходимостью и популярностью среди туристов и местных жителей.

На основе предложенных элементов концепций сгенерированы изображения в Midjourney, послужившие референсами для дальнейшей разработки световых объектов (рис. 4).

Для декоративной скульптурной группы «Рябушки» созданы 3D-модели с помощью сервиса Tripo AI, а также чертежи в Chat GPT (рис. 5).

Расположение световых объектов выбрано без участия нейросетей и представлено на планах (рис. 3). На основе нейросетевых визуализаций (рис. 4) также получены видео-облеты объектов с помощью ИИ-сервиса PixVerse.

Кроме того, предпринята попытка визуализации различных световых сценариев с помощью нейросетей. Для тестирования метода выбраны водные арт-объекты с рыбами, предполагалось получить на основе их исходного изображения новые вариации, но с другим цветом подсветки и другим временем суток на фоне. Сервис Midjourney предлагает различные возможности модификации существующего изображения, такие как Edit (редактирование), Remix (создание похожих вариаций на основе исходного изображения с возможностью корректировки промпта), Vary (создание похожих вариаций без возможности корректировки промпта) и Retexturize (подбор новых текстур изображения при сохранении структуры исходного изображения). Гипотеза заключалась в том, что инструмент Retexturize наилучшим образом справится с поставленной задачи перекраски. Однако, наилучшие результаты получены с помощью инструмента Edit, но и они содержали множество артефактов и неточностей, нарушалось внешнее сходство формы светильников в различных сценариях подсветки. После более чем 50 генераций выдача нейросетевого контента так и не смогла удовлетворить критериям достаточного визуального и смыслового качества, поэтому модификации сценариев были разработаны вручную традиционным способом.

Таким образом, в процессе разработки световой концепции было последовательно задействовано пять нейросетевых сервисов. DeepSeek применялся для генерации идей и создания концепции светодизайна с учетом местной культурной идентичности, при этом проводилась тщательная проверка на наличие смысловых ошибок и исторических неточностей. Сервис Midjourney использовался для генерации изображений на основе текстовых запросов из предложенных нейросетью DeepSeek концепций. Осуществлялся выбор наилучших по качеству и наиболее подходящих по стилю изображений. Затем с помощью сервиса Tripo AI были созданы 3D-модели на основе сгенерированных в Midjourney изображений. Проведен отбор сгенерированных 3D-моделей для проекта без артефактов формы и с корректными текстурами. Сервис Chat GPT позволил создать чертежи на основе сгенерированных в Midjourney изображений. На данном этапе потребовались задание габаритов изделия и проверка отрисовки на предмет потери важных деталей. Наконец, были созданы видео-визуализации в среде на основе изображений из Midjourney с помощью ИИ-сервиса PixVerse. Различные сценарии освещения разработаны вручную, поскольку выдача из нейросети содержала чрезмерно много неточностей.

Подводя итоги, необходимо отметить, что несмотря на стремительное развитие технологий искусственного интеллекта создание концепций световых решений пока невозможно без участия человека, поскольку даже работу продвинутых ИИ-сервисов важно контролировать на каждом этапе, вручную отсеивая бракованные результаты выдачи и исправляя артефакты повторными генерациями или самостоятельно в графических редакторах. Кроме того, не существует единого сервиса для создания полноценного дизайн-проекта средовых объектов, поэтому необходимо разрабатывать алгоритмы последовательного применения нескольких нейросетей для получения разнообразных элементов дизайн-концепций, таких как чертежи, эскизы, 3D-модели и визуализации [2, 4]. Необходимо также учитывать этические и юридические аспекты использования нейросетевых сервисов, изучая их пользовательские соглашения, поскольку исключительные права на изображения не всегда остаются за пользователем, а могут также принадлежать разработчику нейросети [3], что может иметь последствия в случае реального проектирования изделия по сгенерированным референсам.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бродач М.М., Шилкин Н.В. Оптимальное управление системой отопления с использованием самообучения на основе нейросетей // Наука, образование и экспериментальное проектирование. — 2020. — № 1. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/optimalnoe-upravlenie-sistemoy-otopleniya-s-ispolzovaniem-samoobucheniya-na-osnove-neyrosetey (дата обращения: 06.04.2025).
2. Волкодаева И.Б., Петушкова Г.И., Жукулова А.А. Специфика применения нейронных сетей при проектировании средовых объектов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 1. Часть 2. — С. 209–219. DOI: 10.37485/1997-4663_2024_1_2_209_219
3. Жукулова А.А., Волкодаева И.Б., Петушкова Г.И. Этические аспекты применения нейронных сетей для генерации идей в дизайне и в изобразительном искусстве // Сборник научных статей по итогам работы Международного научного форума «Наука и инновации — современные концепции». Том 2. — М.: Издательство Инфинити, 2024. — С. 77–81.
4. Жукулова А.А., Соловьева Н.В. Особенности функционала нейросетей, применимых к решению задач средового дизайна // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2023»: сборник материалов. Часть 2. — М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2023. — С. 67–70.
5. ИИ научился менять освещение в кино и играх без 3D-моделирования // Ferra. URL: https://www.ferra.ru/amp/news/techlife/ii-nauchilsya-menyat-osveshenie-v-kino-i-igrakh-bez-3d-modelirovaniya-14-11-2024.htm (дата обращения: 06.04.2025).
6. Инженеры Apple и Adobe представили нейросеть для управления освещением на фотографиях // Хабр. URL: https://habr.com/ru/news/662361/ (дата обращения: 06.04.2025).
7. Как нейромаркетинг и AI применяются в освещении торговых пространств // РБК Компании. URL: https://companies.rbc.ru/news/0gtXD52D5m/kak-nejromarketing-i-ai-primenyayutsya-v-osveshenii-torgovyih-prostranstv/ (дата обращения: 06.04.2025).
8. Нейросеть научили подстраивать освещение в комнате под настроение человека // ТАСС. Наука. URL: https://nauka.tass.ru/nauka/16270079 (дата обращения: 06.04.2025).
9. Повный А. Искусственный интеллект в освещении городских улиц: перспективы и вызовы // Школа для электрика. URL: https://electricalschool.info/main/lighting/2995-iskusstvennyy-intellekt-v-osvesheniigorodskih-ulic.html (дата обращения: 06.04.2025).
10. Свыше 10 тыс. дефектов освещения выявил искусственный интеллект в Подмосковье за осень // Сообщество ВКонтакте Министерства по содержанию территорий и ГЖН МО. URL: https://vk.com/wall-211630947_27031 (дата обращения: 06.04.2025).
11. СНиП 23-05-95. Естественное и искусственное освещение. Дата введения: 01.01.1996. // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. URL: https://docs.cntd.ru/document/871001026 (дата обращения: 06.04.2025).
12. Beeble AI. URL: https://beeble.ai/ (дата обращения: 06.04.2025).
13. Clipdrop. Relight. URL: https://clipdrop.co/relight (дата обращения: 06.04.2025).
14. OutCast: Outdoor Single-image Relighting with Cast Shadows // Vimeo. URL: https://vimeo.com/700545587 (дата обращения: 06.04.2025).
15. Searching for the Future of Artificial Intelligence within Lighting Design // WSP. URL: https://www.wsp.com/en-us/insights/2024-artificial-intelligence-for-lighting-design (дата обращения: 06.04.2025).

Yasmina M. Shestak
Postgraduate
The Kosygin State University of Russia
(Technology. Design. Art)
e-mail: shestak.jasmin@gmail.com
Moscow, Russia

Natalia Yu. Kazakova
Doctor of Arts, Professor
The Kosygin State University of Russia
(Technology. Design. Art)
e-mail: kazakova-nu@rguk.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-24-31

THE USE OF LIGHTING TECHNOLOGIES IN THE DIGITAL GAMING SPACE ON THE EXAMPLE OF MODERN GAMING PROJECTS

Summary: The article investigates the development of lighting technology within the framework of the shift from traditional analogue painting techniques to contemporary digital visual media. The insufficient scientific research aimed at studying the current practices of creating digital games as a form of digital art highlights the need to examine digital games as a distinctly new convergent art genre. To grasp the nature of the digital interactive environment, we reference L. Manovich's theoretical ideas regarding digital interactive space. In these games, players not only appreciate the aesthetics and captivating narratives but also engage in real-time interactions with a realm governed by procedural logic and computational algorithms. This fosters a profound sense of immersion and offers players a genuinely exceptional gaming experience.
The article delves into various methodologies and tactics for employing software-driven lighting as a crucial component of contemporary game development. From the artistic foundations present in Jan van Eyck's works to the modern digital algorithms utilised in well-known games such as The Black Book, The Baba Yaga, The Moose Man, and Bylina, programmatic lighting serves as an essential visual and technological element.

Keywords: *lighting design, digital space, digital technologies, algorithms, game aesthetics.*

Serving as a vital expressive medium, light has historically fulfilled both practical and aesthetic roles. In the 21st century, its function has evolved considerably: in digital media, it operates not merely as a stage element but also as a fundamental structural component within an interactive multimedia context, where every visual element bears cognitive and narrative significance [1].

The work of Jan van Eyck is one of the earliest and most notable instances of the creative application of lighting effects in artistic endeavours. During the early Northern Renaissance, Jan van Eyck established the groundwork for a scientific methodology in modelling light within painting [2]. His groundbreaking technique, which included delicate glazes and the optical representation of reflections, greatly enhanced the artistic standards of his era.

Contemporary studies indicate that van Eyck, a remarkable master of painting's technical aspects, possessed an understanding of optics that enabled him to model light and colour with scientific accuracy. This is particularly evident in his use of extremely fine glazes and transparent paint layers, which simulate the refraction of light in a material medium.

A quintessential example of this technique is the Arnolfini Portrait (dated 1434), where the artist creates a striking visual impact through the nuanced interplay of light within a confined space. Natural light entering from the left shapes three-dimensional forms and establishes a complex network of reflections: from the metallic chandelier and the glass surface of the mirror to the glossy textures of fabric and leather. It is particularly revealing how light functions not only within the linear perspective but also in interaction with the reflected image, demonstrating the complexity of the visual perception of space [3].

In this context, light serves as a crucial intermediary between artistic fiction and the viewer's experience, indicating the rise of a new form of visuality that emphasises not just the image but also the act of perception. This transition from mere representation to an optical-psychological engagement with the viewer foreshadows future investigations into spatial modelling through light, applicable in both theatrical scenography and cinema, where light increasingly assumes a pivotal role in shaping dramaturgy, emotional resonance, and the semantic structure of the frame [5].

According to media philosopher Manovich, contemporary digital games are defined as "programmable interactive environments" where users engage not only with visual or narrative elements but also with procedural logic and computational algorithms in real time [6]. It is important to highlight that the incorporation of artificial intelligence tools into game design processes enhances the complexity of both the technological and perceptual aspects of game projects.

Modern gaming environments are evolving beyond mere manual construction; they are becoming dynamic systems where the behaviour of objects and characters is generated or modified based on the analysis of data gathered during player interactions [7]. Under these circumstances, lighting transforms from a simple visual effect into a programmable variable that can adjust to player actions. The implementation of Global Illumination and Ray Tracing algorithms in engines like Unreal Engine 5 and Unity HDRP enables the simulation of intricate light behaviour scenarios in real time [8].

Table 1 illustrates contemporary game projects that employ various software-based lighting technologies. In the Lighting Strategy (a) / Specificity (b) column, (a) outlines the general features of lighting modes and the variability offered by the developer, while (b) evaluates the influence of lighting modes on player perception, considering their narrative significance.

Table 1. Examples of Software-Based Lighting in Modern Game Projects

Project name	Lighting technology	Lighting Strategy (a) / Specificity (b)
Black Book (Morteshka, 2021) [9]	Unity's HDRP technology enables dynamic lighting and volumetric fog. Physically based rendering (PBR) support ensures realistic rendering.	(a) Contrasting lighting and directional light sources create an effect that clearly highlights magical actions and the boundaries between worlds. (b) Creating a dark and psychologically tense atmosphere. Visualising the transition between the visible and invisible worlds of mythological reality.
Yaga (Breadcrumbs Interactive, 2019) [10]	The Unlit Shader creates impressive lighting simulations. Dialogues utilise Proxy Shadow technology, making scenes more realistic and lifelike.	(a) Emotional lighting created by warm and cool tones depending on the "moral decisions" the player makes. (b) The game reflects the cultural specificity of Slavic mythology through colour symbolism. This draws the player into a system of "moral values".
The Mooseman (Morteshka, 2017) [11]	Lighting technologies with simulated depth; atmospheric light filters and layers; shader-based glow effect.	(a) Monochromatic lighting, accompanied by localised flashes of light, can serve as a metaphor for conveying the idea of revelation or a departure from conventional ritual.

Table 1 Continued

Project name	Lighting technology	Lighting Strategy (a) / Specificity (b)
		(b) Creating a ritual atmosphere conducive to shamanic mythological experience, as well as enhancing sacredness through minimalist light pulses.
Bylina (FarFarGames, 2025) [12]	The use of Lumen, a modern global illumination technology that affects the quality of light interaction with the environment and the quality of reflections, has enabled a unique and profound rendering of game scenes, as well as greater realism in the physical properties of light passing through the atmosphere. Combined with Point light, post-processing, and techniques for simulating directional lighting using shading and visual effects (Niagara), certain areas of locations have acquired a unique character and the ability to influence the player's experience, allowing them to perceive the atmosphere of the action on a subjective level.	(a) Transitions from warm, bright, and saturated tones to darker, more colourful/cool tones, even to areas with extremely low light, to achieve a dynamic and diverse game world based on folklore. (b) Creating a pleasant and colourful atmosphere for an exciting journey of exploration in a large open world and a tense atmosphere in especially dangerous zones to increase player caution and enhance the dynamism of combat with enemies.

Black Book (Morteshka, 2021)

The Mooseman (Morteshka, 2017)

Bylina (FarFarGames, 2025)

Yaga (Breadcrumbs Interactive, 2019)

Contemporary gaming environments are defined by a trend towards the establishment of intricate, self-regulating digital ecosystems where visual and lighting elements adjust dynamically in response to real-time data [13]. Lighting systems are evolving to serve not only as elements of visual rendering but also as integral components of a digital world model, reacting to user interactions, the physical characteristics of the surroundings, and the specifications of devices.

The advancement of generative algorithms utilising neural network technologies presents the opportunity for personalised lighting, wherein lighting scenarios are tailored specifically for each player according to their preferences, gameplay style, and emotional involvement levels [14].

We anticipate that in the imminent future, digital visual environments such as video games, virtual and augmented realities (VR, MR, AR), and simulation platforms will aim for a more profound engagement with the physics of light, striving to align closely with the principles governing the real world. Light is poised to become the pivotal medium of future visual culture, integrating the technical, artistic, and semiotic dimensions of this new paradigm.

REFERENCES

1. Gerasimov, P. 2021. "Archetypes in digital folklore: visualisation of traditions in new media" [Arkhetipy v tsifrovom fol'klore: vizualizatsiya traditsiy v novykh media], Culture and Art, [Kul'tura i iskusstvo] № 6, pp. 75–83.
2. Hanley, S. J. 2007. "The optical concerns of Jan van Eyck's painting practice." PhD thesis. University of York.
3. Gombrich E. H. 2010. Art and Illusion. [Iskusstvo i illyuziya] Moscow: Logos [Logos] .
4. Ivashchenko, V. V. 2018. Family portrait in the works of Jan van Eyck. [Semeynyy portret v tvorchestve Yana van Eyka]
5. Kemp, M. 1990. The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. New Haven; London: Yale University Press.
6. Manovich, L. 2008. The Language of New Media. [The language of new media] Moscow: New Literary Review [Novoye literaturnoye obozreniye], p. 384.
7. "Epic Games. Unreal Engine 5 Documentation: Lighting with Lumen" [Electronic resource]. 2023. URL: https://docs.unrealengine.com/en-US/Rendering-and-Lighting/LightingWithLumen/index.html (date of access: 14.09.2025).
8. Klimov, A. 2023. "Modern methods of global lighting in game engines." [Sovremennyye metody global'nogo osveshcheniya v igrovykh dvizhkakh], Computer graphics and visualisation [Komp'yuternaya grafika i vizualizatsiya], No. 4, pp. 45-60.
9. Morteshka. "Black Book Developer Diary" [Electronic resource]. 2021. URL: https://blackbookgame.com (date of access: 28.08.2025).
10. "Breadcrumbs Interactive. Yaga: Behind the Art and Light. Devblog" [Electronic resource]. 2019. URL: https://www.breadcrumbsinteractive.com/yaga-devblog (date of access: 05.10.2025).
11. Morteshka. The Mooseman: Light as Myth. Devlog [Electronic resource]. – 2017. – URL: https://themooseman.com/devlog (date of access: 17.11.2025).
12. Tkachev, S. A. Interview, personal conversation with the author. 09.09.2025. Unpublished source.
13. Unreal Engine Documentation. Lumen Global Illumination and Reflections [Electronic resource]. – URL: https://docs.unrealengine.com/en-US/Rendering-and-Lighting/LumenGlobalIllumination/index.html (date of access: 10.09.2025).
14. Nitsche, M. 2008. Video Game Spaces: Image, Play, and Structure in 3D Worlds. Cambridge, MA: MIT Press.

Ясмина Максимовна Шестак
Аспирант
Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: shestak.jasmin@gmail.com
Москва, Россия

Наталья Юрьевна Казакова
Доктор искусствоведения, профессор кафедры системного дизайна
Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: kazakova-nu@rguk.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-24-31

ПРИМЕНЕНИЕ СВЕТОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ЦИФРОВОМ ИГРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННЫХ ИГРОВЫХ ПРОЕКТОВ

Аннотация: В статье рассматривается эволюция технологии освещения в контексте перехода от аналоговых методов живописи к современным цифровым визуальным медиа. Отсутствие научных исследований, направленных на изучение современной практики создания цифровых игр, как одного из изобразительных направлений цифрового искусства, обосновывает необходимость изучения цифровой игры как принципиально нового конвергентного жанра искусства. Для приближения к сути цифровой интерактивной среды мы обращаемся к теоретическим представлениям Л. Мановича о цифровом интерактивном пространстве. В подобных играх пользователь не только наслаждается эстетикой и увлекательным сюжетом, но и в реальном времени взаимодействует с миром процедурной логики и вычислительных алгоритмов. Это создает эффект полного погружения и предоставляет игроку поистине уникальный игровой опыт.

В статье исследуются различные практики и стратегии использования программного освещения как ключевого элемента современной игрового производства.

От художественных принципов, заложенных в работах Яна ван Эйка, до современных цифровых алгоритмов, используемых в популярных играх «Черная книга», «Яга», «Человек-лось» и «Былина», где программное освещение играет ключевую роль не только как важнейший элемент визуального, но и технологического порядка.

Ключевые слова: *световой дизайн, цифровое пространство, цифровые технологии, алгоритмы, игровая эстетика.*

Свет, как важнейший инструмент выразительности, исторически выполнял не только практическую, но и эстетическую функцию. В XXI веке его роль существенно изменилась: в цифровых медиа он выступает не просто как элемент сцены, но и как структурообразующий фактор в интерактивной мультимедийной среды, где каждый визуальный компонент несёт когнитивную и нарративную нагрузку [1].

Одним из первых и наиболее значимых примеров новаторского использования световых эффектов в художественной практике является творчество Яна ван Эйка. В период раннего Северного Возрождения Ян ван Эйк разработал основы научного подхода к моделированию света в живописи [2]. Его новаторская техника, включающая тонкие лессировки и оптическую передачу отражений, значительно опережала художественные стандарты того времени.

Современные исследования предполагают, что ван Эйк, будучи выдающимся мастером технической стороны живописи, обладал знаниями в области оптики, что позволяло ему моделировать свет и цвет с научной точностью. Это, в частности, находит выражение в использовании тончайших лессировок и прозрачных слоёв краски, имитирующих преломление света в материальной среде. Хрестоматийным примером подобного подхода является «Портрет четы Арнольфини» (датируемый 1434 годом), в котором художник достигает впечатляющего визуального эффекта за счет тончайшей проработки светового взаимодействия в замкнутом интерьере. Проникающий слева естественный свет моделирует объемные формы и создает сложную систему отражений: от металлической люстры и стеклянной поверхности зеркала до глянца тканевых и кожаных фактур. Особенно показательно, как свет функционирует не только в пределах линейной перспективы, но и во взаимодействии с отраженным изображением, демонстрируя комплексность визуального восприятия пространства [3].

В данном контексте свет становится неотъемлемым медиатором между художественной фикцией и зрительским опытом, что свидетельствует о зарождении нового типа визуальности, ориентированной не только на изображение, но и на восприятие. Этот сдвиг от репрезентации к оптико-психологической вовлеченности зрителя предвосхищает будущие поиски в области пространственного моделирования с помощью света, как в театральной сценографии, так и в кинематографе, где свет начинает играть ключевую роль в формировании драматургии, эмоционального рельефа и семантической структуры кадра [5].

Согласно определению медиафилософа Л. Мановича, современные цифровые игры — это «программируемые интерактивные среды», в которых пользователь взаимодействует не только с визуальными или повествовательными слоями, но и с процедурной логикой и вычислительными алгоритмами в режиме реального времени [6]. Отметим, что интеграция инструментов искусственного интеллекта в процессы геймдизайна приводит к усложнению как технологической, так и перцептивной составляющей игровых проектов.

Современные игровые миры становятся не просто результатом ручного конструирования, а динамическими системами, в которых поведение объектов и персонажей генерируется или адаптируется на основе анализа данных, собранных во время взаимодействия с игроком [7]. В таких условиях освещение перестает быть исключительно визуальным эффектом и становится программируемой переменной, способной адаптироваться к действиям игрока. Использование алгоритмов глобального освещения (*Global Illumination*) и трассировки лучей (*Ray Tracing*) в таких движках, как *Unreal Engine 5* и *Unity HDRP*, позволяет моделировать сложные сценарии поведения света в реальном времени[8].

В таблице 1 представлены современные игровые проекты, в которых применяются различные технологии программного освещения. В столбце «стратегии освещения (а)/ специфика (б)», под (а) мы понимаем общую характеристику режимов освещения, имеющейся вариативности, предоставленной разработчиком, а под (б) описываем влияние световых режимов с точки зрения восприятия игрока, оценивая их нарративную составляющую.

Таблица 1. «Примеры использования программного освещения в современных игровых проектах»

Название проекта	**Технология освещения**	**Стратегия освещения (а) / Специфика(б)**
Black Book (Morteshka, 2021) [9]	Применение технологии Unity HDRP позволяет создать динамическое освещение и объемный туман. Поддержка физически корректной обработки освещения (PBR) обеспечивает реалистичное изображение.	(а) Контрастное освещение и направленные источники света создают эффект, который позволяет четко выделить магические действия и границы между мирами. (б) Создание мрачной и психологически напряженной атмосферы. Визуализация перехода между видимым и невидимым мирами мифологической реальности.

Таблица 1. Продолжение

Название проекта	Технология освещения	Стратегия освещения (а) / Специфика(б)
Yaga (Breadcrumbs Interactive, 2019) [10]	Технология использования Unlit-шейдинга создаёт впечатляющую имитацию освещения. В диалогах используются технологии прокси-теней, что делает сцены более реалистичными и живыми.	(а) Эмоциональное освещение, создаваемое тёплыми и холодными оттенками в зависимости от «моральных решений», которые принимает игрок. (б) В игре отражается культурная специфика славянской мифологии через цветовую символику. Она вовлекает игрока в систему «моральных ценностей».
The Mooseman (Morteshka, 2017) [11]	Технологии освещения с имитацией глубины; атмосферные световые фильтры и слои; shader-based glow эффект.	(а) Монохромное освещение, сопровождаемое локальными вспышками света, может служить метафорой для передачи идеи откровения или отступления от привычного ритуала. (б) Создание ритуальной атмосферы, способствующей шаманскому мифологическому опыту, а также усиление сакральности через минималистичные световые импульсы.
Bylina (FarFarGames, 2025) [12]	Применение современной технологии глобального освещения Lumen, влияющей на качество взаимодействия света с окружением и качество отражений, позволило добиться уникального и глубокого отображения игровых сцен, а также б***о***льшего реализма в вопросах, связанных с физическими свойствами света, проходящего сквозь атмосферную среду. Вкупе с точечным светом (Point light), пост-процессом и техниками имитации направленного освещения с помощью шейдинга и визуальных эффектов (Niagara), определенные участки локаций получили свою уникальность и возможность влиять на ощущения игрока, позволяя считывать атмосферу происходящего на уровне субъективной реальности.	(а) Переходы от теплых, ярких и насыщенных тонов к мрачным цветным/прохладным оттенкам, вплоть до участков с максимально пониженной освещенностью, для достижения динамичности и разносторонности игрового мира, основанного на фольклоре. (б) Создание приятной и красочной атмосферы увлекательного путешествия для исследования большого открытого мира и напряженной обстановки в зонах особой опасности для повышения осторожности игрока, а также усиления динамичности схваток с противниками.

Современные игровые миры характеризуются тенденцией к созданию сложных, самообновляющихся цифровых экосистем, в которых визуальные и световые параметры адаптируются динамически на основе данных, получаемых в реальном времени [13]. Системы освещения становятся не только компонентами визуального рендеринга, но и частью цифровой модели мира, реагирующей на поведение пользователя, физические свойства окружения и характеристики устройства.

Развитие генеративных алгоритмов, основанных на нейросетевых технологиях, открывает перспективы для персонализированного освещения, в котором световые сценарии формируются индивидуально для каждого игрока в зависимости от его предпочтений, стиля игры и уровня эмоциональной вовлеченности [14].

Мы предполагаем, что в самом ближайшем будущем цифровые визуальные пространства, такие как компьютерные игры, виртуальные и дополненные реальности *(VR, MR, AR)*, а также платформы для симуляций, будут стремиться к более глубокому взаимодействию со световой физикой, максимально приближенной к законам реального мира. Свет станет центральным медиумом будущей визуальной культуры, сочетая в себе технические, художественные и семиотические аспекты нового порядка.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Герасимов П. Архетипы в цифровом фольклоре: визуализация традиций в новых медиа // Культура и искусство. — 2021. — № 6. — С. 75–83.
2. Hanley S. J. The optical concerns of Jan van Eyck's painting practice. PhD thesis. — University of York, 2007.
3. Гомбрих Э. Х. Искусство и иллюзия. — М.: Логос, 2010
4. Иващенко В. В. Семейный портрет в творчестве Яна ван Эйка. — 2018
5. Kemp M. The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. — New Haven; London: Yale University Press, 1990.
6. Манович Л. Язык новых медиа. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — 384 с.
7. Epic Games. Unreal Engine 5 Documentation: Lighting with Lumen [Электронный ресурс]. — 2023. — URL: https://docs.unrealengine.com/en-US/Rendering-and-Lighting/LightingWithLumen/in ex.html (дата обращения: 14.09.2025).
8. Климов А. Современные методы глобального освещения в игровых движках // Компьютерная графика и визуализация. — 2023. — № 4. — С. 45–60.
9. Morteshka. Black Book Developer Diary [Электронный ресурс]. — 2021. — URL: https://blackbookgame.com (дата обращения: 28.08.2025).
10. Breadcrumbs Interactive. Yaga: Behind the Art and Light. Devblog [Электронный ресурс]. — 2019. — URL: https://www.breadcrumbsinteractive.com/yaga-devblog (дата обращения: 05.10.2025).
11. Morteshka. The Mooseman: Light as Myth. Devlog [Электронный ресурс]. — 2017. — URL: https://themooseman.com/devlog (дата обращения: 17.11.2025).
12. Ткачёв С. А. Интервью / личная беседа с автором. 09.09.2025. — Неопубликованный источник.
13. Unreal Engine Documentation. Lumen Global Illumination and Reflections [Электронный ресурс]. — URL: https://docs.unrealengine.com/en-US/Rendering-and-Lighting/LumenGlobalIllumination/index.html (дата обращения: 10.09.2025).
14. Nitsche M. Video Game Spaces: Image, Play, and Structure in 3D Worlds. — Cambridge, MA: MIT Press, 2008.

Shaomei Feng
Graduate student
Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: 563296668@qq.com
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-32-39

ECOLOGICAL PARK ALONG THE GONGQIU CANAL

Summary: Over the past decade, China has been diligently modernising its public spaces with the guiding principle that "ecology is the foundation, culture is the soul". Municipal authorities are spearheading the establishment of new recreational zones. This initiative makes use of small rivers and irrigation channels, along which "green corridors" are being developed, featuring sports facilities, cultural hubs, and natural amphitheatres. The article highlights a park that has been developed along the Gongqiu Canal in Xinxiang, China. Such projects exemplify a harmonious coexistence between nature and urban residents, showcasing the design innovations and developmental strategies characteristic of contemporary cities.

Keywords: *Ecological park, Gongqiu Canal, Earth Art Festival, modernisation of public spaces.*

Park design has historically depended on water resources, which have been utilised as a design opportunity to enhance the striking character of park areas. Rivers, ponds, lakes, and cascades have been integral to Chinese parks since the Han Dynasty (circa 200 BC). Water-related features, whether large or small, were incorporated into parks based on the project's scale. Water energy (Qi) permeated the park, supported plant life, and served economic purposes; however, a more significant aspect of the design was its artistic and figurative significance, as well as the potential for harmonious interaction.

Contemporary cities are becoming increasingly harmonious and cleaner due to urban water bodies [1]. In the realm of new urban development, water is regarded as a resource for establishing new ecological spaces. Rivers and canals can enhance urban life by introducing new coastal environmental features, providing a diverse array of recreational opportunities for residents [2].

A notable instance is the Gongqiu Canal located in Xinxiang. Constructed in the 1950s, the canal was intended to channel water to agricultural lands. Over time, it diminished in significance as it fell within the boundaries of the city. For an extended period, sewage built up in the canal, and there was a lack of attention towards its maintenance or sanitation. By the dawn of the new century, the canal had evolved into a public health concern, serving as a habitat for pests and insects.

In the 21st century, the municipal government focused on enhancing and cleaning the canal. The revitalisation initiative commenced at Heping Bridge in the western part of the city and concluded at National Highway G107 in the east. Consequently, the project spanned ten kilometres, covering the Muye and Fengquan districts, along with East Fengquan Lake and West Fengquan Lake. Significant efforts were made to clean the reservoirs, dredge their bottoms, and strengthen the shorelines. A continuous stretch of water was established, intended to be converted into a garden and park area. City officials are promoting this initiative as an 'urban green corridor', which aims to provide the city with a new ecological framework, a variety of recreational activities, and a culture of engagement with water, a tradition deeply rooted in the lives of the country's inhabitants. The canal is equipped with a system of sluice gates that assist the city in managing excess water during periods of heavy rainfall. This initiative signifies a shift from an area characterised by 'environmental pain points' to one of 'environmental well-being'. The canal represents the state's urban greening strategy, which envisions 'opening the window to see greenery and enter the garden' [3, pp. 148–150].

More than 140 different tree species have been planted along the canal, including varieties such as pine, cedar, paulownia, and smoke tree, among others. In total, over 15,000 plants have been introduced, resulting in a greening rate of over 75 % within the park. The Xinxian "green corridor" hosts around 20 bird species, including rare sightings of spot-billed ducks and white herons. Wild ducks and wax-billed finches can be observed wandering along the park's periphery, contributing to the ambiance of an "urban bird paradise".

The park features pathways suitable for various modes of transportation. Visitors have the option to walk, relish the park's vastness, ride horses, or utilise enjoyable vehicles such as cartoon-inspired ecobikes, multi-passenger electric bicycles, and even miniature train cars. Fishing platforms and Longqun piers for watercraft have been established in the river area adjacent to the canal. Events such as bamboo rafting and traditional Chinese dragon boat races take place on the water. You can leisurely experience the vitality of the water on pedal boats and rowboats [2].

Ill. 1. In Qunqiu Park, paths are laid out for different modes of movement

Ill. 2. Trains for children in Qunqiu Park

Ill. 3. In the area near the river, fishing platforms and Longcun piers have been installed

Ill. 4. Water transport includes pedal boats and rowing boats

Ill. 5. Children's recreation areas have been created in Gongqiu Park

The park includes designated spaces for children's activities. A play centre boasts a slide designed to resemble a pirate ship. A two-meter-tall pirate figure is intimidating in its intensity, while a pond adorned with pink sand captivates with its allure.

The sports section spans roughly 1,300 square metres and comprises two basketball courts, two soccer fields, and a Lu Chong skateboarding area. A themed play zone for family enjoyment caters to visitors of all ages. Throughout the park, there are small family play areas equipped with barbecue facilities and shelters resembling huts.

The park is equipped with numerous evening lighting sources, benches, tables, and waste disposal containers. There are also decks and shelters for groups, offering protection from both sun and rain.

The Gongqiu Ecological Corridor merges contemporary design with a natural setting, resulting in a lively and emotionally resonant atmosphere. The park showcases installations of giant pandas and uniquely decorated jogging paths.

This venue is the site of the Earth Art Festival, which has gained popularity among the local residents and those from nearby areas. The festival draws esteemed artists due to the remarkable distinctiveness of the performance space. The idea of a "natural theatre" has been realised, with the coastline acting as the stage and the Xinxian city skyline, featuring its industrial and high-rise structures, serving as the backdrop.

During the festival, chamber concerts take place in clearings adjacent to the campsites. The designers have transformed the park's natural environment into a space that resonates artistically. A youth concert in Gongqiu in June 2025 created an experience that made visitors feel im-

Ill. 6. The park's facilities have many sources of evening lighting

Ill. 7. Gongqiu Park combines modern design with respect for tradition

Ill. 8. Installations in the shape of giant pandas are located in the recreation area of Gongqiu Park

Ill. 9. The "Earth Art Festival" is held in Gongqiu Park

mersed in the elements of nature, resembling a "floating galaxy". The gentle evening breeze from the water blended harmoniously with soft guitar melodies. The methods employed in the park are rooted in the traditions of Chinese garden culture, although the mode of expression has evolved. Consequently, the Gongqiu Green Corridor merges traditional culture with modern artistic expression, forming a synthesis of "ecology + culture + business" [4].

It is important to highlight that the park has adopted advanced environmental control systems. The use of biological fillers containing activated carbon greatly enhances the quality of black sediment in the water bodies. Water disinfection systems guarantee clarity and mitigate algal blooms during the warmer months. The sophisticated monitoring system is equipped with sensors distributed across the entire water area, relaying information to the environmental control centre in real time.

The ecological corridor merges the visual appeal of an urban park with a variety of recreational opportunities for residents, which certainly invigorates urban life, making it vibrant and filled with events and experiences. By tackling environmental challenges, the park has established a distinctive identity for the region, transforming it into a tourist attraction. The park exemplifies the state's strategic vision, the foresight of the city administration, and the accomplishments of the planners and designers who have developed a unique, aesthetically pleasing, and accessible urban recreation space for the community. Such initiatives il-

lustrate a harmonious coexistence between nature and urban dwellers, showcasing the design innovations and developmental strategies of a contemporary city.

REFERENCES

1. 李建章.山东淄博聚焦流域综合治理打造绿色生态长廊—淄博市持续推进孝妇河全流域综合整治实践//中国水利. Jianzhang L. 2021. “Zibo, Shandong Province, focuses on integrated watershed management to create a green ecological corridor — Zibo City continues to promote comprehensive reclamation of the entire Xiaofu river watershed”, *China Water Resources Conservation*, no. 23, pp. 26–29.
2. 吴迪,司绍珍.松北江湾地区沿江绿色生态景观长廊规划//低温建筑技术. Shaozhen Wu D. and. S. 2009. “Planning of the green ecological landscape corridor along the river in Songbei Jiangwan District”, *Low Temperature Construction Technology*, vol. 31, no. 08, pp. 18–19.
3. 刘亚亮.基于日常生活视角的居住型口袋公园建设—以武汉市口袋公园为例//现代园艺. Yalyan L. 2025. “Construction of a residential pocket park taking into account the characteristics of everyday life (using the example of the Wuhan pocket park)”, *Modern Gardening*, vol. 48, no. 13, pp. 148–150.
4. 马力 · 李海波 · 陶英军 · 郑志颖 · 张双玲 · 张赫 · 刘译泽 · 王超 · 武胜楠 · 韩杨 · 滕翊彤.长春市合隆青年渠生态长廊//城市建筑. Horsepower L.H., Tao Yingying, Zheng Zhiying, Zhang Shuangling, Zhang He, Liu Yize, Wang Chao, Wu Shengnan, Han Yan, Teng Yitong. 2018. “Helong Youth Canal Ecological Corridor, Changchun City”, *Urban Architecture*, no. 09, pp. 94–99.

Шаомей Фэн
Аспирант
Российский государственный
художественно-промышленный университет
им. С.Г. Строганова
e-mail: 563296668@qq.com
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-32-39

ЭКОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРК ВДОЛЬ КАНАЛА ГУНЦЮ

Аннотация: В последнее десятилетие в Китае активно ведется модернизация общественных пространств под девизом: «экология — основа, культура — душа». Городские власти инициируют создание новых зон отдыха. В рамках программы задействованы небольшие реки, оросительные каналы вдоль которых создаются «зеленые коридоры», где проектируются зоны для спорта, культурные кластеры, природные театры. В публикации описан парк, созданный на канале Гунцю, в городе Синьсян (КНР). Подобные проекты являют собой гармоничный симбиоз между природой и человеком в пространстве городской среды, отражая проектные технологии и стратегии развития современного города.

Ключевые слова: *Экологический парк, канал Гунцю, фестиваль земного искусства, модернизация общественных пространств.*

Создание парков традиционно опиралось на водные ресурсы, которые использовали как проектную возможность для развития драматургии пространства парка. Реки, пруды, озера, каскады были в китайских парках, начиная с династии Хань (около 200 лет до н.э.). На территориях парков создавались элементы композиции, связанные с водой, большие или малые в зависимости от масштаба проекта. Энергия воды (Ци) наполняла парк, питала растения, использовалась в хозяйственных нуждах, но для проекта более важной составляющей была ее художественная, образная ценность, возможность гармоничного взаимодействия.

Современные города становятся гармоничней и чище, благодаря городским водоемам [1]. В рамках развития новых городов, вода рассматривается как ресурс для создания новых экологических пространств. Реки и каналы способны наполнить жизнь города новыми прибрежными средовыми объектами с широким функционалом для отдыха горожан [2].

Интересным примером служит канал Гунцю, в городе Синьсян. Канал был построен в 50-х годах XX века и служил для отвода воды в сельскохозяйственные угодья крестьянских хозяйств. Впоследствии канал потерял свое значение, поскольку вошел в черту города. Многие годы в канале скапливались нечистоты, никто не занимался его благоустройством и очисткой. К рубежу нового века канал стал проблемой города, разносчиком заразы и насекомых.

В XXI веке правительство города включило благоустройство и очистку канала в приоритетные планы. Проект возрождения начался от моста Хэпин на западе города и заканчивался на национальном шоссе G107 на востоке. Таким образом, проект благоустройства распространился на десять километров в длину и охватил районы Муйе и Фэнцюань, а также Восточное озеро Фэнцюань, Западное озеро Фэнцюань. Были произведены большие работы по очистке водоемов, углублении их дна, укреплению береговой линии. Было создано непрерывное водное пространство, которое необходимо было преобразовать в садово-парковую зону. Городские власти позиционируют данный проект как «городской зеленый коридор», дающий городу новую экологию, разнообразный досуг и культуру взаимодействия с водой, традиционную для жителей страны. Канал имеет системы шлюзов, которые помогают городу бороться с излишками

воды при проливных дождях. Данный проект демонстрирует переход из зоны «экологических болевых точек» к «экологическому благополучию». Канал проявляет государственную стратегию озеленения городов, которая звучит как «распахнуть окно, чтобы увидеть зелень и попасть в сад» [3, С. 148–150].

Вдоль канала высажены более 140 видов деревьев, таких как стелящиеся сосны и кедр, павлония, скумпия и другие. В общей сложности высажено более 15 000 растений, благодаря чему в рамках парковой зоны уровень озеленения достиг более 75 %. В «зеленом коридоре» Синьсяня обитает около 20 видов птиц. Можно увидеть редкие виды, такие как пятнистоклювые утки, белые цапли. Дикие утки и вьюрки с восковыми клювами гуляют по опушкам парка, создавая ощущение «городского птичьего рая».

В парке построены дорожки для разных форм передвижения. Посетители могут гулять, наслаждаясь пространством парка, ездить верхом, использовать забавные транспортные средства, такие как экологические велосипеды, созданные по мотивам мультфильмов, электрические велосипеды, рассчитанные на несколько человек и даже небольшие вагончики поездов. В районе реки, примыкающей к каналу, установлены рыболовные платформы и причалы Лонгцюнь для водных видов транспорта. На воде проводятся соревнования, такие как сплавы на бамбуковых плотах, состязания на традиционных китайских лодках-драконах. Можно неспешно наслаждаться энергией воды на водных велосипедах и весельных лодках [2].

В парке созданы зоны для детского отдыха. В игровом центре можно увидеть горку в форме пиратского корабля. Двухметровый пират пугает своей свирепостью, а пруд с розовым песком удивляет своей красотой.

Спортивная зона занимает около 1300 кв.м., включает в себя две баскетбольные площадки, два футбольных поля, площадку для катания на скейтборде Lu Chong. Имеется тематическое игровое пространство для семейного отдыха, для разных возрастных категорий посетителей. Вдоль всего парка спроектированы небольшие площадки для семейного досуга с мангальными зонами и укрытиями от непогоды в виде хижин.

Оборудование парка имеет много источников вечернего света, скамеек, столиков контейнеров для мусора. Имеются настилы и навесы для групп людей, защищающие от солнца и дождя.

Экологический коридор Гунцю сочетает в себе современный дизайн и естественную природную среду, создавая яркий, эмоционально выразительный образ. В парке можно увидеть инсталляции в виде гигантских панд, а также оригинально раскрашенные беговые дорожки.

В рамках данной локации проходит фестиваль «Earth Art Festival», который стал популярным среди жителей города и его окрестностей. На фестиваль собираются известные артисты, поскольку необычность сценического пространства впечатляет. Внедрена концепция «природного театра», в рамках которой сценой служит береговая линия, а задником — городской пейзаж Синьсяня с индустриальным и высотным домостроением.

В рамках фестиваля камерные концерты проходят на полянах рядом с кемпингами. Проектировщики превратили естественную среду природного парка в пространство художественного резонанса. Молодежный концерт в Гунцю в июне 2025 года создал для посетителей парка иллюзию погружения в стихию природы, своеобразную «плывущую галактику». Вечерний бриз с воды сочетался с негромкой музыкой гитары. Приемы, применяемые в парке традиционны для культуры китайских садов, изменилась форма выражения. Таким образом, «зеленый коридор Гунцю» объединил традиционную культуру с художественным самовыражением современности, сформировав комбинацию «экология+культура+ бизнес» [4].

Необходимо отметить, что в парке внедрены современные системы экологического контроля. Благодаря введению биологических наполнителей с активированным углем, значительно улучшается состояние черного осадка в водоемах. Имеются установки обеззараживания воды, обеспечивающие ее прозрачность и уменьшающие зоны «цветения» воды в жаркий сезон. Интеллектуальная система контроля имеет датчики на протяжении всей акватории воды, информация с которых передается в пункт экологического управления в режиме реального времени.

Экологический коридор объединяет в себе эстетику городского парка с многочисленными функциями активного отдыха горожан, что безусловно, оживляет городскую жизнь, делая ее разнообразной и насыщенной событиями и впечатлениями. Решая экологические задачи, парк ввел в регион неповторимую идентичность, являясь местом притяжения туристов. Парк является воплощением государственной стратегии, дальновидности городского управления и заслугой проектировщиков и дизайнеров, которые смогли сделать место городского отдыха уникальным, красивым и удобным для жителей. Подобные проекты являют собой гармоничный симбиоз между природой и человеком в пространстве городской среды, отражая проектные технологии и стратегии развития современного города.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. 李建章.山东淄博聚焦流域综合治理打造绿色生态长廊—淄博市持续推进孝妇河全流域综合整治实践//中国水利.2021.-№ 23-С.26–29. Цзяньчжан Л. Цзыбо, провинция Шаньдун, уделяет особое внимание комплексному управлению водосборными бассейнами для создания зеленого экологического коридора — город Цзыбо продолжает продвигать практику комплексной рекультивации всего водосборного бассейна реки Сяофу // Охрана водных ресурсов Китая.— 2021.— № 23.— С. 26–29.
2. 吴迪,司绍珍.松北江湾地区沿江绿色生态景观长廊规划//低温建筑技术.2009.-Т.31.-№ 08.-С.18–19. Шаочжэнь У.Д. и. С. Планирование зеленого экологического ландшафтного коридора вдоль реки в районе Сонбэй Цзянвань // Технология строительства при низких температурах.— 2009.— Т. 31.— № 08.— С. 18–19.
3. 刘亚亮.基于日常生活视角的居住型口袋公园建设—以武汉市口袋公园为例//现代园艺. 2025.-Т.48.-№ 13.-С.148. Ялян Л. Строительство жилого карманного парка с учетом особенностей повседневной жизни (на примере карманного парка Ухань) // Современное садоводство.— 2025.— Т. 48.— № 13.— С. 148–150, 150.
4. 马力 · 李海波 · 陶英军 · 郑志颖 · 张双玲 · 张赫 · 刘译泽 · 王超 · 武胜楠 · 韩杨 · 滕翊彤.长春市合隆青年渠生态长廊//城市建筑.2018. — № 09. — С. 94–99. Лошадиная сила Л. Х., Тао Инъин, Чжэн Чжиин, Чжан Шуанлин, Чжан Хэ, Лю Ицзэ, Ван Чао, У Шэннань, Хан Ян, Тэн Итун. Экологический коридор молодежного канала Хелонг, город Чанчунь // Городская архитектура.— 2018.— № 09.— С. 94–99.

Ruiyu Yao
PhD in Arts
Institute of Humanities
Altai State University
e-mail: 932466349@qq.com
Barnaul, Russia

Sergey M. Budkeev
Doctor of Arts, Candidate of Pedagogical Sciences
Professor, Department of Arts, Institute of Humanities
Altai State University
e-mail: lwlm@yandex.ru
Barnaul, Russia

Alla L. Usanova
Doctor of Arts
Professor, Department of Cultural Studies and Design,
Institute of Humanities
Altai State University
e-mail: alla_leo@mail.ru
Barnaul, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-40-57

TRADITIONAL SEMANTICS OF CHINESE DECORATIVE ARTS: GENESIS AND CONTEMPORARY TRANSFORMATIONS

Summary: The aim of this study is to comprehensively analyze the semantic foundations of Chinese decorative arts, their historical formation, and transformation in the context of contemporary globalization. This paper applies methods of semiotic, historical-cultural, and comparative analysis to examine the symbolic system of traditional Chinese ornament. The main results of the study demonstrate that the semantics of Chinese decorative arts were shaped by Confucianism, Taoism, and Buddhism, creating a unique system of visual codes. Three main vectors of contemporary transformations of traditional semantics are identified: adaptation to commercial needs, synthesis with Western artistic traditions, and digital reinterpretation of classical motifs. The results demonstrate that while basic symbolic meanings are preserved, semantic depth is significantly simplified, and the functional purpose of decorative elements is reinterpreted in the context of contemporary visual culture.

Keywords: *Chinese decorative arts, traditional semantics, symbolism, ornamentation, cultural transformations, visual codes, artistic tradition, contemporary art.*

Introduction

Chinese decorative art is undoubtedly one of the most developed and semantically rich artistic systems in world culture. Over several millennia, Chinese masters have created a complex symbolic structure in which each decorative element carries a specific meaning, reflecting philosophical concepts, social norms, and cosmological ideas. The relevance of studying the traditional semantics of Chinese decorative art is primarily due to the need to preserve cultural heritage in the context of rapid globalization and the unification of visual culture. In addition, according to the authors, understanding the semantic foundations of traditional Chinese art is becoming important for the adequate interpretation of contemporary artistic practices that actively use traditional motifs.

The study of Chinese decorative art has a rich historiographical tradition in both Chinese and Western scholarship. The fundamental research of Guo, C. reveals the symbolism of traditional Chinese ornamentation in the context of worldview systems [1]

A significant contribution to the study of the semantics of Chinese art was made by the research of I.P. Kirienko and A.V. Bogomaz [2], which analyzes the aesthetic categories of Chinese culture and their reflection in decorative and applied art.

The study by Yao, Zh. presents a comprehensive analysis of the history of Chinese art with a special focus on the symbolic aspects of artistic creativity [3].

The work of researcher Yao Zhuyuy has made a significant contribution to the understanding of the historical features of the development of traditional Chinese ornamentation [4].

At the same time, according to the authors, most existing studies focus either on the historical aspects of the formation of the semantic system or on individual types of decorative art. A comprehensive analysis of the genesis of traditional semantics and its contemporary transformations remains an underdeveloped area of research. The study of the processes of adaptation of traditional semantic systems to contemporary cultural contexts is particularly relevant, which determines the scientific novelty of this study.

The aim of this study is to identify the patterns of formation of the semantic system of Chinese decorative art and to analyze the main vectors of its transformation in modern conditions.

The theoretical basis of the study was formed by the works of domestic and foreign scholars in the field of history and theory of Chinese art, cultural semiotics, and cultural studies. Of particular importance for this work were the studies of V.V. Malyavin [5], devoted to Chinese civilization and its cultural codes. As well as the research of N.A. Vinogradova on the history of Chinese art [6].

The scientific novelty of the research lies in the author's comprehensive approach to the analysis of the semantic system of Chinese decorative art, combining diachronic and synchronic aspects of study. For the first time in scientific research, an attempt has been made to systematize the main vectors of transformation of traditional semantics in the context of contemporary visual culture, taking into account both domestic Chinese and global cultural processes. The authors have developed a typology of contemporary forms of representation of traditional semantic motifs in various spheres of artistic practice.

The theoretical significance of the work lies in the authors' expansion of scientific understanding of the mechanisms of formation and functioning of semantic systems in traditional cultures, as well as the patterns of their transformation in the context of cultural modernization. The results of the study contribute to the development of the theory of intercultural communication and cultural semantics. The practical significance is determined by the possibility of using the results obtained by the authors in the educational process in the training of art historians, cultural studies specialists, designers, in museum and exhibition activities, as well as in the practice of contemporary artistic design focused on the use of traditional cultural codes.

Materials and methods of research

The research materials were mainly artifacts of Chinese decorative art from various historical periods, presented in museum collections and scientific publications.

To analyze contemporary transformations of traditional semantics, the author drew on materials from contemporary exhibitions of Chinese art, works by contemporary Chinese artists and designers using traditional motifs, as well as examples of commercial design and mass visual culture. In addition, the authors used classical Chinese treatises on art and aesthetics, philosophical texts of the Confucian, Taoist, and Buddhist traditions containing information about the symbolic meanings of decorative elements.

1. Guo, C. Traditional Chinese ornamentation as an aesthetic code and its participation in the reproduction of the symbolic capital of Chinese national culture / C. Guo // Bulletin of Moscow University. Series 7: Philosophy. — 2025. — Vol. 49, No. 3. — P. 84–97.
2. Kirienko, I.P. Traditional Russian ornament: symbolism and morphology / I.P. Kirienko, A.V. Bogomaz // Project culture and quality of life. — 2024. — No. 37. — P. 104–116.
3. Yao, R. Types of ornamentation in traditional Chinese art / R. Yao // Russian science and education today: problems and prospects. — 2023. — No. S7(55). — Pp. 39–42.
4. Yao Ruiyu. Historical Features of the Development of Traditional Chinese Ornamentation / Yao Ruiyu // Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts. — 2025. — No. 1(70). — pp. 107–113.
5. Malyavin, V.V. Chinese Civilization / V.V. Malyavin. — Moscow: April Publishing House, AST Publishing House, Design. Information. Cartography Publishing House, 2000. — 632 p.
6. Vinogradova, N.A. Art of China. Moscow, 1988. — 60 p.

The research methodology is based on an interdisciplinary approach that integrates methods from art history, cultural studies, semiotics, and historical anthropology. In writing this study, the authors used the following methods of scientific inquiry: semiotic analysis, historical-cultural method, comparative-historical analysis, typological method, iconographic analysis, contextual analysis, and cultural hermeneutics.

Results and discussion

The formation of the semantic system of Chinese decorative art is a long historical process inextricably linked to the development of Chinese philosophical thought and religious beliefs. It should be noted that the genesis of traditional semantics seems to date back to archaic cosmological concepts reflected in the early forms of ornamental art of the Neolithic and Bronze Age periods. Geometric motifs, which probably had cosmological significance, reflecting ideas about the structure of the universe, can already be found in the decoration of Yangshuo ceramics.

A fundamentally important stage in the formation of the semantic system was the Shang-Yin era [7], when zoomorphic motifs with complex symbolism appeared in decorative art. The taote ornament, representing a stylized mask of a mythical creature, became a central element of ritual bronze decoration and apparently served an apotropaic function, while symbolizing the connection between the world of humans and the world of spirits. Researchers note that it was during this period that the foundations of symbolic thinking, characteristic of the Chinese artistic tradition, were laid.

The Tang and Song dynasties [8]. A mature system of traditional semantics was formed, characterized by a high degree of codification of symbolic meanings. A kind of "dictionary" of symbols was created, where each decorative element corresponded to a specific set of meanings. This system was based on several principles of meaning generation, among which homonymy played a central role. Thanks to its tonal structure, the Chinese language provides ample opportunities for creating symbolic associations based on the phonetic similarity of words. Thus, the image of a bat becomes a symbol of happiness, since the word "fu" [9], means both 'bat' and "happiness."

The system of traditional semantics in Chinese decorative art can be structured according to several basic categories, which we will examine further in Table 1.

The mechanisms of semantic meaning transmission in Chinese decorative art are complex and multi-layered. The primary level of semanticization is associated with the direct representation of a symbolic object. However, the system is not limited to simple representation, but includes multiple ways of enhancing and modifying meanings. Compositional combinations of various symbols create complex semantic constructions, where the overall meaning is not reduced to the simple sum of the meanings of individual elements, but gives rise to new semantic nuances.

For example, the combination of images of a pine tree, bamboo, and plum creates a composition of "three friends of cold winter," symbolizing steadfastness in the face of adversity and moral fortitude. The combination of a peony and a phoenix reinforces the meaning of wealth and nobility, adding connotations of feminine beauty and grace. Numerical symbolism also plays an important role in generating meaning. Repeating a motif a certain number of times can indicate a connection to cosmological concepts or reinforce a benevolent meaning.

Color symbolism is another important mechanism for the semanticization of decorative elements. In traditional Chinese culture, each color has specific symbolic meanings related to cosmological ideas and social codes. Yellow is associated with imperial power and the center of the universe, red symbolizes joy and wards off evil spirits, blue and green are associated with the east and spring, and white is associated with mourning and the west in traditional culture. The use of certain color combinations in decorative compositions creates additional layers of meaning.

The technique and material also contribute to the semantics of the work. Jade, for example, is endowed with special qualities in Chinese culture, symbolizing purity, nobility, and immortality. Jade products, regardless of their specific decorative motifs, have a certain semantic meaning due to the material itself. Porcelain, especially high-quality white porcelain, also symbolizes purity and refinement. Decorative techniques such as carving, inlaying, and painting create various visual effects that can enhance or modify the semantic meanings of the motifs depicted.

Table 1. Basic semantic categories in Chinese decorative art

Category	Main symbols	Semantic meanings	Philosophical basis	Period of formation
Cosmological symbols	Yin-yang, Bagua, Four sacred animals	Universal laws of the universe, cosmic order	Daoism, natural philosophy	Zhou - Han
Natural philosophical symbols	Clouds, water, mountains, celestial bodies	Natural elements, connection between earth and heaven	Daoism	Zhou - Tang
Floral symbols	Peony, chrysanthemum, lotus, plum, bamboo	Moral qualities, seasons, social status	Confucianism, Buddhism	Han - Song
Zoomorphic symbols	Dragon, phoenix, turtle, crane, fish	Power, longevity, success, prosperity	Syncretism of three teachings	Shang-Yin - Ming
Symbols of good wishes	Peaches, bats, characters for happiness	Specific life benefits and values	Folk beliefs	Ming - Qing
Buddhist symbols	Lotus, wheel of dharma, eight auspicious symbols	Spiritual liberation, enlightenment	Buddhism	Han - Tang

The functional purpose of an object significantly influences the interpretation of its decoration. The ornamentation of ritual vessels had sacred significance and was strictly regulated in accordance with Confucian ritual prescriptions. The decoration of imperial garments visualized cosmological concepts and legitimized the ruler's power as a mediator between Heaven and Earth. The ornamentation of everyday objects, on the contrary, more often carried auspicious meanings associated with people's everyday concerns and aspirations.

The spatial organization of decoration is also a significant factor in semantization. In traditional Chinese art, space is not viewed as a neutral background, but as an active element of composition, endowed with its own meaning. Emptiness in Chinese aesthetics symbolizes Tao, the potentiality of being, the possibility of transformation. The ratio of filled and unfilled space in a decorative composition reflects Taoist ideas about the interaction of being and non-being, form and emptiness.

Contemporary transformations of the traditional semantics of Chinese decorative art are a complex and multifaceted process, driven by both internal cultural changes and the influence of globalization. Several main vectors of these transformations can be identified, each of which is characterized by specific mechanisms and results of rethinking traditional semantic systems.

The process of rebranding traditional symbols in the context of contemporary China's national cultural policy deserves special attention. The state program for the revival of traditional culture encourages a return to classical semantic systems, but this return is often selective and accompanied by ideological reinterpretation. Traditional symbols are used to construct a modern national identity, which leads to the emphasis of some aspects of semantics and the obscuring of others.

An analysis of contemporary practices of using traditional semantics in various fields of artistic activity reveals the heterogeneity of transformation processes. In the field of high art, there is a tendency towards reflective understanding of the traditional semantic system, critical rethinking and deconstruction of classical symbols. Conceptual artists use traditional motifs to create multi-layered semantic constructions in which classical meanings

7. The Shang-Yin era (c. 1554–1046 BC) — an early kingdom in China known for its advanced bronze metallurgy, writing (inscriptions on divination bones), and hierarchical society headed by a king ("wang")
8. The Tang (618–907) and Song (960–1279) dynasties are periods in Chinese history separated by the Five Dynasties and Ten Kingdoms period. The Tang dynasty was known as the golden age of Chinese culture and power, while the Song dynasty was characterized by economic growth, technological innovation, and the flourishing of the arts.
9. The Chinese word "fu" — «福» is a Chinese character meaning "happiness," "well-being," or "good luck."

Table 2. Vectors of transformation of traditional semantics in contemporary Chinese art

Vector of transformation	Main characteristics	Examples of manifestation	Consequences for the semantic system
Commercialization	Simplification of symbols, mass reproduction	Souvenir products, tourist design	Loss of semantic depth, clichés
Modernization of values	Reinterpretation of traditional meanings	Contemporary jewelry art, interior design	Emergence of new connotations, loss of some traditional meanings
Cultural synthesis	Combination of Chinese and Western elements	Contemporary visual arts, fashion design	Hybridization of semantic systems
Digitization	Transfer to the digital environment, interactivity	Computer games, digital art, animation	Changes in modes of perception and interpretation
Museification	Preservation as cultural heritage	Museum exhibitions, educational programs	Archaization, perception as a historical artifact

enter into complex relationships with contemporary cultural codes.

In the field of applied art and design, a pragmatic approach to traditional semantics prevails. Traditional motifs are used primarily as decorative elements, visual markers of cultural identity, while deeper semantic meanings often remain unclaimed. Designers borrow the visual forms of traditional symbols, but do not always take into account their semantic load and cultural context. This leads to the emergence of works in which traditional elements perform an aesthetic rather than a semantic function.

At the same time, it is worth noting the emergence of a new generation of designers and artists who seek a conscious dialogue with tradition. These masters study classical semantic systems, but do not copy them mechanically; instead, they creatively reinterpret them in the context of contemporary visual culture. Their works demonstrate the possibility of an organic synthesis of traditional semantics and contemporary artistic languages, creating works in which traditional symbols acquire new relevance and expressiveness.

An interesting phenomenon is the regional differentiation of the processes of transformation of traditional semantics. In mainland China, Hong Kong, Taiwan, and Chinese diasporas around the world, there are different models of attitudes towards traditional heritage. In mainland China, traditional semantics are actively used as part of state cultural policy aimed at strengthening national identity. It should be noted that in Hong Kong and Taiwan, traditional symbols often acquire additional political connotations related to issues of cultural autonomy and identity.

Educational institutions play an important role in preserving and transmitting traditional semantics. University programs in art history, cultural studies, and design include the study of traditional symbols in Chinese decorative art. However, the effectiveness of these programs largely depends on methodological approaches and methods of presenting the material. A critical question is whether traditional semantics is taught as a living, evolving system or as a frozen historical artifact [10].

Museums perform a dual function with regard to traditional semantics. On the one hand, they preserve and exhibit works of traditional decorative art, making examples of the classical semantic system available for study. On the other hand, museumification inevitably leads to a change in the context of perception of the works. Decorative objects that originally functioned in everyday life or ritual practice are transformed in the museum space into exhibits, objects of aesthetic contemplation and historical study. This transforms the ways in which their semantics are perceived and interpreted.

Digital technologies open up new opportunities for studying and presenting the traditional semantics of Chinese decorative art. The creation of digital databases of symbols, interactive educational platforms, and virtual museums contributes to the wider

10. Martynova, N.V. The phenomenon of traditional Chinese jianzhi ornamental art: traditions and modernity / N.V. Martynova, D.R. Slipetskaya // American Scientific Journal.— 2020.— No. 37–1(37).— Pp. 12–17.

Table 3. Comparative analysis of the traditional and modern functioning of semantic systems

Parameter	Traditional system	Modern system
Semantic depth	Multilayered, requiring cultural competence	Simplified, oriented towards mass perception
Context of functioning	Ritual, everyday, socially marked	Commercial, aesthetic, museum
Method of transmission	Traditional education, family transmission	Institutional education, media
Degree of codification	Strictly regulated	Variable, open to interpretation
Social function	Status marking, ritual, communicative	Decorative, identification, commercial
Attitude toward innovation	Conservative, canon-oriented	Open, experimental

dissemination of knowledge about the traditional semantic system. Augmented reality technologies allow the creation of immersive educational programs in which users can interactively explore the symbolic meanings of decorative elements. At the same time, the digitization of traditional semantics raises new questions about methods of representing cultural heritage in a digital environment [11].

The phenomenon of the reactivation of traditional semantics in modern Chinese society deserves special attention. After the period of the Cultural Revolution, when traditional culture was criticized and marginalized, the last few decades have seen a revival of interest in traditional values and symbols. This process is linked both to the state policy of cultural nationalism and to society's natural desire to reconnect with its cultural roots. However, reactivation does not mean a simple return to traditional forms, but rather a complex process of selective borrowing, reinterpretation, and adaptation of traditional semantics to modern conditions.

The commercial use of traditional symbols in the fashion industry is a striking example of contemporary transformations. Chinese and international fashion brands actively use traditional motifs in their collections, creating works in which classical semantics enters into dialogue with contemporary aesthetic trends. The embroidery of dragons and phoenixes on modern clothing, the use of traditional ornaments in accessories, and the adaptation of traditional costume forms in contemporary design, according to the authors, demonstrate the vitality of the traditional semantic system and its capacity for transformation.

11. Korobtseva, N.A. Modern technologies in ornament design: methods of ornament design using artificial intelligence / N.A. Korobtseva, A.A. Nikitina // Costumology.— 2023.— Vol. 8, No. 4.— 13 p.

In addition, it is worth noting that the architectural decor of modern buildings in China also actively draws on traditional symbolism. However, the nature of this reference differs significantly from traditional practices. While in classical architecture decorative elements were organically integrated into the structure of the building and carried both aesthetic and symbolic meaning, in modern architecture traditional motifs are often used as superimposed decorative elements, visual references to cultural heritage. This leads to a change in the semantic status of decorative elements, transforming them into signs that indicate cultural identity but do not necessarily carry a deep symbolic meaning.

An interesting direction in contemporary art is the deconstruction of traditional semantics. Avant-garde artists consciously break traditional semantic codes, creating works in which classical symbols are placed in unexpected contexts, combined in paradoxical combinations, and subjected to ironic reinterpretation. This practice reflects a critical attitude toward tradition, a desire to free oneself from the pressure of canonical meanings and create new semantic possibilities. The deconstructivist approach to traditional semantics, despite its apparent rejection of tradition, in the author's opinion, actually testifies to its living presence in contemporary culture, since deconstruction is only possible in the presence of a stable system that can be destroyed.

Mass visual culture, including advertising, product packaging, and graphic design, actively exploits traditional Chinese symbolism. At the same time, semantic meanings are often reduced to the simplest associations: the color red and the character for happiness are associated with celebration and joy, the dragon symbolizes power and success, and traditional ornaments indicate the cultural affiliation of a product. According to the authors, this

Table 4. Basic symbols and their transformation in the modern context

Traditional symbol	Classic meaning	Contemporary interpretation	Areas of use	Degree of semantic preservation
Dragon	Imperial power, cosmic yang energy, fertility	Power, success, Chinese identity	Branding, sports symbols, design	Partial, simplified
Phoenix	Empress, feminine principle, grace	Beauty, rebirth, elegance	Fashion industry, jewelry art	Partial, transformed
Lotus	Spiritual purity, enlightenment, perfection	Purity, natural beauty, environmental friendliness	Cosmetics industry, wellness sector	Significant loss of Buddhist context
Peony	Wealth, nobility, spring	Luxury, prosperity, feminine beauty	Textile design, interior design	Relatively high
Yin-yang	Cosmic duality, harmony of opposites	Balance, harmony, Eastern philosophy	Mass culture, New Age movement	Strong vulgarization
The character 福 (happiness)	Wishing happiness and good luck	Universal symbol of positivity	Festive decor, souvenir products	Preservation of the basic meaning

simplification of semantics makes it accessible to the mass consumer, but at the same time leads to an impoverishment of the symbolic system, a loss of its depth and ambiguity.

The role of the internet and social media in transforming traditional semantics cannot be overstated. Already, in various countries, digital platforms are becoming spaces where traditional symbols circulate, are reinterpreted, and are combined in new contexts. Contemporary memes that use traditional symbols create new semantic layers, often ironic or parodic. YouTube bloggers and influencers specializing in traditional culture play an important role in popularizing knowledge about traditional semantics among the younger generation. However, the internet environment also contributes to the spread of simplified, distorted interpretations of traditional symbols.

Educational initiatives aimed at preserving and popularizing traditional semantics are developing in various directions. Specialized courses and master classes on traditional decorative arts are being created, where the study of techniques is accompanied by the mastery of the semantic system. Illustrated dictionaries of traditional symbols are being published, aimed at both specialists and the general public. Exhibitions dedicated to traditional symbolism are held, with educational programs and interactive elements. According to the authors, these initiatives contribute to the preservation of knowledge about traditional semantics and the formation of the cultural competence necessary for the adequate perception of traditional artworks.

Conclusions

The research conducted by the authors allows us to draw a number of significant conclusions regarding the genesis and contemporary transformations of traditional semantics in Chinese decorative art. The formation of the semantic system is a long historical process in which the philosophical teachings of Confucianism, Taoism, and Buddhism played a decisive role, creating a multi-layered system of symbolic meanings that integrates cosmological, ethical, social, and aesthetic aspects. According to the authors, the traditional semantics of Chinese decorative art is characterized by a high degree of codification, the polysemy of symbols, and complex mechanisms of meaning generation, including compositional combinations, color symbolism, numerical semantics, and contextual factors.

The study also found that, despite significant transformations, the traditional semantic system retains its relevance and viability, demonstrating its ability to adapt to changing cultural conditions. The basic symbolic meanings of the main motifs remain recognizable and meaningful to speakers of Chinese culture, although they are subject to simplification and reinterpretation. It should also be noted that traditional semantics continues to function as an important resource of cultural identity, a source of creative inspiration for contemporary artists and designers, and an element of national cultural branding.

The key challenge of our time is to find a balance between preserving the semantic depth of the traditional system and adapting it to the needs of contemporary culture. Contemporary educational institutions, museums, and cultural organizations play an important role in transmitting knowledge about traditional semantics and forming the cultural competence necessary for society to adequately perceive and interpret traditional symbols. At the same time, it is now necessary to recognize the inevitability of transformations and view them not as a degradation of tradition, but as a natural process of cultural evolution.

Prospects for further research are linked to a more detailed study of regional characteristics of the transformation of traditional semantics, analysis of the specifics of its functioning in various spheres of contemporary culture, and research into the reception of Chinese symbolism in other cultures. Of particular interest is the study of the processes of digital representation of traditional semantics and the influence of new media on the ways in which traditional symbols are perceived and interpreted. According to the authors, another relevant area of research is the analysis of educational practices aimed at preserving and transmitting knowledge about traditional semantics, and the development of effective methods for promoting cultural heritage among the younger generation.

REFERENCES

1. Vinogradova, N.A. 1988. *The Art of China. Moscow [Iskusstvo Kitaja. Moskva]*, pp. 60.
2. Guo, C. 2025. "Traditional Chinese Ornament as an Aesthetic Code and Its Participation in the Reproduction of the Symbolic Capital of Chinese National Culture" [Tradicionnyj kitajskij ornament kak èstetičeskij kod i ego učastie v vosproizvodstve simvoličeskogo kapitala kitajskoj nacional'noj kul'tury], *Bulletin of Moscow University. Series 7: Philosophy [Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 7: Filosofija]*, no. 3, pp. 84–97.
3. Guo, C. 2024. "Cross-cultural Analysis of the Meanings of Traditional Chinese Ornament in Light of the Principles of the Fundamental Theory of the Sign" [Kross-kul'turnaja analitika značenij tradicionnogo kitajskogo ornamenta v svete principov fundamental'noj teorii znaka], *Society: Philosophy, History, Culture [Obščestvo: filosofija, istorija, kul'tura]*, no. 12(128), pp. 238–244.
4. Demidova, M.V. 2022. "Traditional Ornament in Multimedia Space" [Tradicionnyj ornament v prostranstve mul'timedia], *Culture and Art [Kul'tura i iskusstv]*, no. 4, pp. 67–77.
5. Kiriyenko, I.P. 2024. "Traditional Russian Ornament: Symbolism and Morphology" [Tradicionnyj russkij ornament: simvolika i morfologija], *Design Culture and Quality of Life [Proektnaja kul'tura i kačestvo žizni]*, no. 37, pp. 104–116.
6. Korobtseva, N.A. 2023. "Modern Technologies in Ornament Development: A Methodology for Designing Ornament Using Artificial Intelligence" [Sovremennye texnologii v razrabotke ornamenta: metodika proektirovanija ornamenta s pomošč'ju iskusstvennogo intellekta], *Costume Design [Kostjumologija]*, no. 4, p. 13.
7. Malyavin, V.V. 2000. *Chinese civilization [Kitajskaya tsivilizatsiya]*, Izdatel'stvo "Aprel'", "Izdatel'stvo AST", Izdatel'sko-prodjuserskij centr "Dizajn. Informacija. Kartografija", Moscow, Russia.
8. Martynova, N.V. 2020. "The Phenomenon of Traditional Chinese Ornamental Art Jianzhi: Traditions and Modernity" [Fenomen tradicionnogo kitajskogo ornamental'nogo iskusstva czjan'čži: tradicii i sovremennost'], *American Scientific Journal [Amerikanskij naučnyj žurnal]*, no. 37–1(37), pp. 12–17.
9. Zhao, C. 2022. "Traditional Folk Ornament: Specifics of Study by the Chinese School of Ornament Studies (from the Ming Dynasty to the Policy of "Reform and Openness")" [Tradicionnyj narodnyj ornament: specifika izučenija kitajskoj školoj ornamentovedenija (ot èpoxi Min do politiki "reform i otkrytosti")], *Manuscript [Manuskript]*, no. 7, pp. 1512–1516.
10. Shevchenko, M.Yu. 2022. "Architectural decor as a way of expressing hierarchy in the normative architecture of China" [Arxitekturnyj dekor kak sposob vyraženija ierarxii v normativnom zodčestve Kitaja], *Architecture and modern information technologies [Arxitektura i sovremennye informacionnye texnologii]*, no. 4 (61), pp. 126–139.
11. Shurpo, N.A. 2019. "Traditional ornament in blue printed textiles of China" [Tradicionnyj ornament v sinix nabojkax Kitaja], *Decorative art and subject-spatial environment. Bulletin of the Russian State University of Art and Industry named after S. G. Stroganov [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik RGXPU im. S. G. Stroganova]*, no. 2–2, pp. 291–296.
12. Yao, R. 2023. "Types of ornament in traditional Chinese art" [Vidy ornamenta v tradicionnom kitajskom iskusstve], *Russian science and education today: problems and prospects [Rossijskaja nauka i obrazovanie segodnja: problemy i perspektivy]*, no. S7 (55), pp. 39–42.
13. Yao Ruiyu. 2025. "Historical Features of the Development of Traditional Chinese Ornament" [Istoričeskie osobennosti razvitija tradicionnogo kitajskogo ornamenta], *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts [Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv]*, no. 1(70), pp. 107–113.
14. Yao, R. 2023. "Features of Chinese Ornament: Natural Motifs and Symbolic Meaning" [Osobennosti kitajskogo ornamenta: prirodnye motivy i simvoličeskoe značenie], *Bulletin of the International Centre of Art and Education [Vestnik Meždunarodnogo centra iskusstv i obrazovanija]*, no. 5–1, pp. 61–66.

Яо Жуйюй
Аспирант
Институт гуманитарных наук
Алтайский государственный университет
e-mail: 932466349@qq.com
Барнаул, Россия

Сергей Михайлович Будкеев
Доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук,
Профессор кафедры искусств института гуманитарных наук
Алтайский государственный университет
e-mail: lwlm@yandex.ru
Барнаул, Россия

Алла Леонидовна Усанова
Доктор искусствоведения,
Профессор кафедры культурологии и дизайна
института гуманитарных наук
Алтайский государственный университет
e-mail: alla_leo@mail.ru
Барнаул, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-40-57

ТРАДИЦИОННАЯ СЕМАНТИКА КИТАЙСКОГО ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА: ГЕНЕЗИС И СОВРЕМЕННЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

Аннотация: Целью данного исследования является комплексный анализ семантических основ китайского декоративного искусства, их исторического формирования и трансформации в современных условиях глобализации. В работе применяются методы семиотического, историко-культурного и сравнительного анализа для изучения символической системы традиционного китайского орнамента. Основные результаты исследования демонстрируют, что семантика китайского декоративного искусства формировалась под влиянием конфуцианства, даосизма и буддизма, создавая уникальную систему визуальных кодов. Выявлены три основных вектора современных трансформаций традиционной семантики: адаптация к коммерческим потребностям, синтез с западными художественными традициями и цифровая реинтерпретация классических мотивов. Результаты показывают, что при сохранении базовых символических значений происходит существенное упрощение семантической глубины и переосмысление функционального назначения декоративных элементов в контексте современной визуальной культуры.

Ключевые слова: *китайское декоративное искусство, традиционная семантика, символизм, орнамент, культурные трансформации, визуальные коды, художественная традиция, современное искусство.*

Введение

Китайское декоративное искусство представляет собой, безусловно, одну из наиболее развитых и семантически насыщенных художественных систем в мировой культуре. На протяжении нескольких тысячелетий китайские мастера создавали сложную символическую структуру, в которой каждый декоративный элемент нес определенную смысловую нагрузку, отражая философские концепции, социальные нормы и космологические представления. Актуальность исследования традиционной семантики китайского декоративного искусства обусловлена, прежде всего, необходимостью сохранения культурного наследия в условиях стремительной глобализации и унификации визуальной культуры. Кроме того, по мнению авторов, понимание семантических основ традиционного китайского искусства становится важным для адекватной интерпретации современных художественных практик, активно использующих традиционные мотивы.

Исследование китайского декоративного искусства имеет богатую историографическую традицию, как в китайской, так и в западной науке. Фундаментальное исследование Го, Ц. раскрывает символику традиционного китайского орнамента в контексте мировоззренческих систем [1].

Значительный вклад в изучение семантики китайского искусства внесло исследование И. П. Кириенко, А. В. Богомаз [2], анализирующей эстетические категории китайской культуры и их отражение в декоративно-прикладном искусстве.

Исследование Яо, Ж. представляет комплексный анализ истории китайского искусства с особым вниманием к символическим аспектам художественного творчества [3].

Работа исследователя Яо Жуйюй, внесла существенный вклад в понимание исторических особенностей развития традиционного китайского орнамента [4].

Вместе с тем, по мнению авторов, большинство существующих исследований сосредоточены либо на исторических аспектах формирования семантической системы, либо на отдельных видах декоративного искусства. Комплексный анализ генезиса традиционной семантики и ее современных трансформаций остается недостаточно разработанным направлением. Особенно актуальным представляется изучение процессов адаптации традиционных семантических систем к современным культурным контекстам, что определяет научную новизну данного исследования.

Целью настоящего исследования является выявление закономерностей формирования семантической системы китайского декоративного искусства и анализ основных векторов ее трансформации в современных условиях.

Теоретическую базу исследования составили труды отечественных и зарубежных ученых в области истории и теории китайского искусства, семиотики культуры, культурологии. Особое значение для данной работы имели исследования В. В. Малявина [5], посвященные китайской цивилизации и ее культурным кодам. А так же исследования Н. А. Виноградовой по истории китайского искусства [6].

Научная новизна исследования заключается в комплексном подходе автора к анализу семантической системы китайского декоративного искусства, объединяющем диахронический и синхронический аспекты изучения. Впервые в рамках научного исследования была предпринята попытка систематизации основных векторов трансформации традиционной семантики в контексте современной визуальной культуры с учетом как внутрикитайских, так и глобальных культурных процессов. Авторами разработана типология современных форм репрезентации традиционных семантических мотивов в различных сферах художественной практики.

Теоретическая значимость работы состоит в расширении авторами научных представлений о механизмах формирования и функционирования семантических систем в традиционных культурах, а также о закономерностях их трансформации в условиях культурной модернизации. Результаты исследования вносят вклад в развитие теории межкультурной коммуникации и культурной семантики. Практическая значимость определяется возможностью использования полученных авторами результатов в образовательном процессе при подготовке искусствоведов, культурологов, дизайнеров, в музейной и выставочной деятельности, а также в практике современного

1. Го, Ц. Традиционный китайский орнамент как эстетический код и его участие в воспроизводстве символического капитала китайской национальной культуры / Ц. Го // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. — 2025. — Т. 49, № 3. — С. 84–97.
2. Кириенко, И. П. Традиционный русский орнамент: символика и морфология / И. П. Кириенко, А. В. Богомаз // Проектная культура и качество жизни. — 2024. — № 37. — С. 104–116.
3. Яо, Ж. Виды орнамента в традиционном китайском искусстве / Ж. Яо // Российская наука и образование сегодня: проблемы и перспективы. — 2023. — № S7(55). — С. 39–42.
4. Яо Жуйюй. Исторические особенности развития традиционного китайского орнамента / Яо Жуйюй // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2025. — № 1(70). — С. 107–113.
5. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. — Москва: Издательство «Апрель», ООО «Издательство АСТ», Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. — 632 с.
6. Виноградова, Н. А. Искусство Китая. М., 1988. — 60 с.

художественного проектирования, ориентированного на использование традиционных культурных кодов.

Материалы и методы исследования

Материалами исследования послужили, главным образом, артефакты китайского декоративного искусства различных исторических периодов, представленные в музейных коллекциях и научных публикациях.

Для анализа современных трансформаций традиционной семантики автором привлекались материалы современных выставок китайского искусства, работы современных китайских художников и дизайнеров, использующих традиционные мотивы, а также образцы коммерческого дизайна и массовой визуальной культуры. Кроме того, авторами в исследовании использовались классические китайские трактаты по искусству и эстетике, философские тексты конфуцианской, даосской и буддийской традиций, содержащие информацию о символических значениях декоративных элементов.

Методология исследования основывается на междисциплинарном подходе, интегрирующем методы искусствознания, культурологии, семиотики и исторической антропологии. При написании настоящего исследования, авторами использовались следующие методы научного познания: семиотический анализ, историко-культурный метод, сравнительно-исторический анализ, типологический метод, иконографический анализ, контекстуальный анализ, метод культурной герменевтики.

Результаты и обсуждение

Формирование семантической системы китайского декоративного искусства представляет собой длительный исторический процесс, неразрывно связанный с развитием китайской философской мысли и религиозных представлений. Отметим, что генезис традиционной семантики восходит, как представляется, к архаическим космологическим концепциям, нашедшим отражение в ранних формах орнаментального искусства периода неолита и бронзового века. Уже в декоре керамики культуры Яншао обнаруживаются геометрические мотивы, которые, вероятно, несли космологическое значение, отражая представления о структуре мироздания.

Принципиально важным этапом в формировании семантической системы стала эпоха Шан-Инь [7], когда в декоративном искусстве появляются зооморфные мотивы, обладающие сложной символикой. Орнамент таоте, представляющий стилизованную маску мифического существа, становится центральным элементом декора ритуальной бронзы и, очевидно, выполнял апотропеическую функцию, одновременно символизируя связь между миром людей и миром духов. Исследователи отмечают, что именно в этот период закладываются основы символического мышления, характерного для китайской художественной традиции.

К периоду династий Тан и Сун [8] формируется зрелая система традиционной семантики, характеризующаяся высокой степенью кодификации символических значений. Создаются своеобразные «словари» символов, где каждому декоративному элементу соответствует определенный набор значений. Эта система основывается на нескольких принципах генерации смысла, среди которых центральное место занимает омонимия. Китайский язык, благодаря своей тональной структуре, предоставляет широкие возможности для создания символических ассоциаций на основе звукового сходства слов. Так, изображение летучей мыши становится символом счастья, поскольку слово «фу» [9] означает одновременно «летучая мышь» и «счастье».

Система традиционной семантики китайского декоративного искусства может быть структурирована по нескольким основным категориям, которые мы рассмотрим далее в таблице 1.

Механизмы трансляции семантических значений в китайском декоративном искусстве отличаются сложностью и многоуровневостью. Первичный уровень семантизации связан с непосредственным изображением символического объекта. Однако система не ограничивается простой репрезентацией, но включает множественные способы усиления и модификации значений. Композиционные сочетания различных символов

7. Эпоха Шан-Инь (ок. 1554–1046 гг. до н.э.) — раннее царство в Китае, известное развитой бронзовой металлургией, письменностью (надписи на гадательных костях) и иерархическим обществом во главе с царём («ваном»)
8. Династии Тан (618–907 гг.) и Сун (960–1279 гг.) — это периоды в истории Китая, разделенные эпохой Пяти династий и Десяти царств. Династия Тан была известна как золотой век китайской культуры и могущества, в то время как династия Сун характеризовалась экономическим ростом, технологическими инновациями и расцветом искусства
9. Китайское слово «фу» — «福», это китайский иероглиф, означающий «счастье», «благополучие» или «удача».

Таблица 1. Основные семантические категории китайского декоративного искусства

Категория	Основные символы	Семантические значения	Философская основа	Период формирования
Космологические символы	Инь-ян, Багуа, Четыре священных животных	Универсальные законы мироздания, космический порядок	Даосизм, натурфилософия	Чжоу — Хань
Натурфилософские символы	Облака, вода, горы, небесные светила	Природные стихии, связь земного и небесного	Даосизм	Чжоу — Тан
Флоральные символы	Пион, хризантема, лотос, слива, бамбук	Моральные качества, времена года, социальный статус	Конфуцианство, буддизм	Хань — Сун
Зооморфные символы	Дракон, феникс, черепаха, журавль, рыбы	Власть, долголетие, успех, благополучие	Синкретизм трех учений	Шан-Инь — Мин
Символы благопожелания	Персики, летучие мыши, иероглифы счастья	Конкретные жизненные блага и ценности	Народные верования	Мин — Цин
Буддийские символы	Лотос, колесо дхармы, восемь благих символов	Духовное освобождение, просветление	Буддизм	Хань — Тан

создают сложные семантические конструкции, где общее значение не сводится к простой сумме значений отдельных элементов, но рождает новые смысловые нюансы.

Например, сочетание изображений сосны, бамбука и сливы создает композицию «трех друзей холодной зимы», символизирующую стойкость перед лицом невзгод и моральную непоколебимость. Комбинация пиона и феникса усиливает значение богатства и благородства, добавляя коннотации женской красоты и грации. Числовая символика также играет важную роль в генерации значений. Повторение мотива определенное количество раз может указывать на связь с космологическими концепциями или усиливать благопожелательное значение.

Цветовая символика представляет собой еще один важный механизм семантизации декоративных элементов. В традиционной китайской культуре каждый цвет обладает определенными символическими значениями, связанными с космологическими представлениями и социальными кодами. Желтый цвет ассоциируется с императорской властью и центром мироздания, красный символизирует радость и отгоняет злых духов, синий и зеленый связаны с восточным направлением и весной, белый в традиционной культуре ассоциируется с трауром и западным направлением. Использование определенных цветовых сочетаний в декоративных композициях создает дополнительные смысловые слои.

Техника исполнения и материал также участвуют в формировании семантики произведения. Нефрит, например, в китайской культуре наделяется особыми качествами, символизируя чистоту, благородство и бессмертие. Изделия из нефрита, независимо от конкретных декоративных мотивов, уже в силу самого материала обладают определенной семантической нагрузкой. Фарфор, особенно белый фарфор высокого качества,

также символизирует чистоту и изысканность. Техники декорирования, такие как резьба, инкрустация, роспись, создают различные визуальные эффекты, которые могут усиливать или модифицировать семантические значения изображенных мотивов.

Функциональное назначение предмета существенно влияет на интерпретацию его декора. Орнаментация ритуальных сосудов имела сакральное значение и была строго регламентирована в соответствии с конфуцианскими ритуальными предписаниями. Декор императорских одежд визуализировал космологические концепции и легитимировал власть правителя как посредника между Небом и Землей. Орнаментация бытовых предметов, напротив, чаще несла благопожелательные значения, связанные с повседневными заботами и устремлениями людей.

Пространственная организация декора также является значимым фактором семантизации. В традиционном китайском искусстве пространство не рассматривается как нейтральный фон, но как активный элемент композиции, наделенный собственным значением. Пустота в китайской эстетике символизирует дао, потенциальность бытия, возможность трансформации. Соотношение заполненного и незаполненного пространства в декоративной композиции отражает даосские представления о взаимодействии бытия и небытия, формы и пустоты.

Современные трансформации традиционной семантики китайского декоративного искусства представляют собой сложный и многоаспектный процесс, обусловленный как внутренними культурными изменениями, так и влиянием глобализации. Можно выделить несколько основных векторов этих трансформаций, каждый из которых характеризуется специфическими механизмами и результатами переосмысления традиционных семантических систем.

Особого внимания заслуживает процесс ребрендинга традиционных символов в контексте национальной культурной политики современного Китая. Государственная программа возрождения традиционной культуры стимулирует обращение к классическим семантическим системам, однако это обращение часто носит избирательный характер и сопровождается идеологической переинтерпретацией. Традиционные символы используются для конструирования современной национальной идентичности, что приводит к акцентированию одних аспектов семантики и затушевыванию других.

Анализ современных практик использования традиционной семантики в различных областях художественной деятельности показывает неоднородность процессов трансформации. В области высокого искусства наблюдается тенденция к рефлексивному осмыслению традиционной семантической системы, критическому переосмыслению и деконструкции классических символов. Художники-концептуалисты используют традиционные мотивы для создания многослойных семантических конструкций, в которых классические значения вступают в сложные отношения с современными культурными кодами.

В сфере прикладного искусства и дизайна преобладает прагматический подход к традиционной семантике. Традиционные мотивы используются преимущественно как декоративные элементы, визуальные маркеры культурной идентичности, при этом глубинные семантические значения часто остаются невостребованными. Дизайнеры заимствуют визуальные формы традиционных символов, но не всегда учитывают их семантическую нагрузку и культурный контекст. Это приводит к появлению произведений, в которых традиционные элементы выполняют скорее эстетическую, нежели смысловую функцию.

Вместе с тем, следует отметить появление нового поколения дизайнеров и художников, стремящихся к осознанному диалогу с традицией. Эти мастера изучают классические семантические системы, но не копируют их механически, а творчески переосмысливают в контексте современной визуальной культуры. Их работы демонстрируют возможность органичного синтеза традиционной семантики и современных художественных языков, создания произведений, в которых традиционные символы обретают новую актуальность и выразительность.

Интересным феноменом является региональная дифференциация процессов трансформации традиционной семантики. В континентальном Китае, Гонконге, Тайване, а также в китайских диаспорах по всему миру наблюдаются различные модели отношения к традиционному наследию. В материковом Китае традиционная семантика активно используется в рамках государственной культурной политики, направленной на укрепление национальной идентичности. Отметим, что в Гонконге и Тайване традиционные символы нередко приобретают дополнительные политические коннотации, связанные с вопросами культурной автономии и идентичности.

Таблица 2. Векторы трансформации традиционной семантики в современном китайском искусстве

Вектор трансформации	**Основные характеристики**	**Примеры проявления**	**Последствия для семантической системы**
Коммерциализация	Упрощение символики, массовое тиражирование	Сувенирная продукция, туристический дизайн	Потеря семантической глубины, клишированность
Модернизация ценностей	Переосмысление традиционных значений	Современное ювелирное искусство, интерьерный дизайн	Появление новых коннотаций, утрата части традиционных значений
Культурный синтез	Соединение китайских и западных элементов	Современное изобразительное искусство, fashion-дизайн	Гибридизация семантических систем
Цифровизация	Перенос в цифровую среду, интерактивность	Компьютерные игры, цифровое искусство, анимация	Изменение способов восприятия и интерпретации
Музеефикация	Сохранение в качестве культурного наследия	Музейные экспозиции, образовательные программы	Архаизация, восприятие как исторического артефакта

Образовательные институции играют важную роль в сохранении и трансляции традиционной семантики. Университетские программы по истории искусства, культурологии, дизайну включают изучение традиционной символики китайского декоративного искусства. Однако эффективность этих программ в значительной степени зависит от методологических подходов и способов презентации материала. Критическим является вопрос о том, преподается ли традиционная семантика как живая, развивающаяся система или как застывший исторический артефакт [10].

Музеи выполняют двойственную функцию в отношении традиционной семантики. С одной стороны, они сохраняют и экспонируют произведения традиционного декоративного искусства, делая доступными для изучения образцы классической семантической системы. С другой стороны, музеефикация неизбежно приводит к изменению контекста восприятия произведений. Декоративные объекты, первоначально функционировавшие в повседневной жизни или ритуальной практике, в музейном пространстве превращаются в экспонаты, предметы эстетического созерцания и исторического изучения. Это трансформирует способы восприятия и интерпретации их семантики.

Цифровые технологии открывают новые возможности для изучения и презентации традиционной семантики китайского декоративного искусства. Создание цифровых баз данных символов, интерактивных образовательных платформ, виртуальных музеев способствует более широкому распространению знаний о традиционной семантической системе. Технологии дополненной реальности позволяют создавать иммерсивные образовательные программы, в которых пользователи могут интерактивно исследовать символические значения декоративных элементов. Вместе с тем, цифровизация традиционной семантики ставит новые вопросы о методах репрезентации культурного наследия в цифровой среде [11].

Особого внимания заслуживает феномен реактуализации традиционной семантики в современном китайском обществе. После периода

10. Мартынова, Н. В. Феномен традиционного китайского орнаментального искусства цзяньчжи: традиции и современность / Н. В. Мартынова, Д. Р. Слипецкая // American Scientific Journal. — 2020. — № 37–1(37). — С. 12–17.

11. Коробцева, Н. А. Современные технологии в разработке орнамента: методика проектирования орнамента с помощью искусственного интеллекта / Н. А. Коробцева, А. А. Никитина // Костюмология. — 2023. — Т. 8, № 4. — 13 с.

Таблица 3. Сравнительный анализ традиционного и современного функционирования семантических систем

Параметр	Традиционная система	Современная система
Глубина семантики	Многослойная, требующая культурной компетенции	Упрощенная, ориентированная на массовое восприятие
Контекст функционирования	Ритуальный, повседневный, социально маркированный	Коммерческий, эстетический, музейный
Способ трансляции	Традиционное обучение, семейная передача	Институциональное образование, медиа
Степень кодификации	Строго регламентированная	Вариативная, допускающая интерпретации
Социальная функция	Маркирование статуса, ритуальная, коммуникативная	Декоративная, идентификационная, коммерческая
Отношение к инновациям	Консервативное, ориентированное на канон	Открытое, экспериментальное

культурной революции, когда традиционная культура подвергалась критике и маргинализации, в последние десятилетия наблюдается возрождение интереса к традиционным ценностям и символам. Этот процесс связан как с государственной политикой культурного национализма, так и с естественным стремлением общества к восстановлению связи с культурными корнями. Однако реактуализация не означает простого возвращения к традиционным формам, но представляет собой сложный процесс селективного заимствования, переосмысления и адаптации традиционной семантики к современным условиям.

Коммерческое использование традиционной символики в индустрии моды представляет яркий пример современных трансформаций. Китайские и международные модные бренды активно используют традиционные мотивы в своих коллекциях, создавая произведения, в которых классическая семантика вступает в диалог с современными эстетическими тенденциями. Вышивка драконов и фениксов на современной одежде, использование традиционных орнаментов в аксессуарах, адаптация форм традиционного костюма в современном дизайне, по мнению авторов, демонстрируют жизнеспособность традиционной семантической системы и ее способность к трансформации.

Кроме того, стоит отметить, что архитектурный декор современных зданий в Китае также активно обращается к традиционной символике. Однако характер этого обращения существенно отличается от традиционных практик. Если в классической архитектуре декоративные элементы были органично интегрированы в конструкцию здания и несли как эстетическую, так и символическую нагрузку, то в современной архитектуре традиционные мотивы часто используются как накладные декоративные элементы, визуальные цитаты, отсылающие к культурному наследию. Это приводит к изменению семантического статуса декоративных элементов, превращению их в знаки, указывающие на культурную идентичность, но не обязательно несущие глубокую символическую нагрузку.

Интересным направлением современного искусства является деконструкция традиционной семантики. Художники-авангардисты сознательно нарушают традиционные семантические коды, создают произведения, в которых классические символы помещаются в неожиданные контексты, соединяются в парадоксальные комбинации, подвергаются ироническому переосмыслению. Эта практика отражает критическое отношение к традиции, стремление освободиться от давления канонических значений и создать новые семантические возможности. Деконструктивистский подход к традиционной семантике, несмотря на кажущееся отрицание традиции, по мнению автора, на самом деле свидетельствует о ее живом присутствии в современной культуре, поскольку деконструкция возможна только при наличии устойчивой системы, подлежащей разрушению.

Массовая визуальная культура, включающая рекламу, упаковку товаров, графический дизайн, активно эксплуатирует традиционную символику Китая. При этом семантические значения часто редуцируются до простейших ассоциаций: красный цвет и иероглиф счастья ассоциируются с праздником и радостью, дракон символизирует силу и успех, традиционные орнаменты указывают на культурную принадлежность продукта. По мнению авторов, такое упрощение семантики делает ее доступной для массового потребителя, но одновременно приводит к обеднению символической системы, утрате ее глубины и многозначности.

Таблица 4. Основные символы и их трансформация в современном контексте

Традиционный символ	Классическое значение	Современная интерпретация	Сферы использования	Степень сохранности семантики
Дракон	Императорская власть, космическая энергия ян, плодородие	Сила, успех, китайская идентичность	Брендинг, спортивная символика, дизайн	Частичная, упрощенная
Феникс	Императрица, женское начало, благодать	Красота, возрождение, элегантность	Модная индустрия, ювелирное искусство	Частичная, трансформированная
Лотос	Духовная чистота, просветление, совершенство	Чистота, природная красота, экологичность	Косметическая индустрия, wellness-сфера	Значительная утрата буддийского контекста
Пион	Богатство, знатность, весна	Роскошь, процветание, женская красота	Текстильный дизайн, интерьерное искусство	Относительно высокая
Инь-ян	Космическая дуальность, гармония противоположностей	Баланс, гармония, восточная философия	Массовая культура, нью-эйдж движение	Сильная вульгаризация
Иероглиф 福 (счастье)	Благопожелание счастья и удачи	Универсальный символ позитива	Праздничный декор, сувенирная продукция	Сохранение базового значения

Роль интернета и социальных медиа в трансформации традиционной семантики трудно переоценить. Уже сейчас в разных странах Цифровые платформы становятся пространством, где традиционные символы циркулируют, переосмысливаются, комбинируются в новых контекстах. Современные мемы, использующие традиционные символы, создают новые семантические слои, часто иронические или пародийные. Ютуб блогеры и инфлюенсеры, специализирующиеся на традиционной культуре, играют важную роль в популяризации знаний о традиционной семантике среди молодого поколения. Однако, интернет-среда способствует и распространению упрощенных, искаженных интерпретаций традиционных символов.

Образовательные инициативы, направленные на сохранение и популяризацию традиционной семантики, развиваются в различных направлениях. Создаются специализированные курсы и мастер-классы по традиционному декоративному искусству, где изучение техник сопровождается освоением семантической системы. Издаются иллюстрированные словари традиционных символов, адресованные как специалистам, так и широкой публике. Проводятся выставки, посвященные традиционной символике, с образовательными программами и интерактивными элементами. Эти инициативы, по мнению авторов, способствуют сохранению знаний о традиционной семантике и формированию культурной компетенции, необходимой для адекватного восприятия произведений традиционного искусства.

Выводы

Проведенное авторами исследование позволяет сделать ряд существенных выводов относительно генезиса и современных трансформаций традиционной семантики китайского декоративного искусства. Формирование семантической системы представляет собой длительный исторический процесс, в котором философские учения конфуцианства, даосизма и буддизма сыграли определяющую роль, создав многослойную систему символических значений, интегрирующую космологические, этические, социальные и эстетические аспекты. Традиционная семантика китайского декоративного искусства, по мнению авторов, характеризуется высокой степенью кодификации, многозначностью символов и сложными механизмами генерации смысла, включающими композиционные сочетания, цветовую символику, числовую семантику и контекстуальные факторы.

В процессе исследования так же установлено, что, несмотря на значительные трансформации, традиционная семантическая система сохраняет свою актуальность и жизнеспособность, демонстрируя способность к адаптации в изменяющихся культурных условиях. Базовые символические значения основных мотивов остаются узнаваемыми и значимыми для носителей китайской культуры, хотя и подвергаются упрощению и переосмыслению. Отметим так же, что традиционная семантика продолжает функционировать как важный ресурс культурной идентичности, источник творческого вдохновения для современных художников и дизайнеров, элемент национального культурного брендинга.

Ключевым вызовом современности является поиск баланса между сохранением семантической глубины традиционной системы и ее адаптацией к потребностям современной культуры. Современные образовательные институции, музеи, культурные организации играют важную роль в трансляции знаний о традиционной семантике и формировании культурной компетенции, необходимой обществу для адекватного восприятия и интерпретации традиционных символов. Вместе с тем, в настоящее время необходимо признать неизбежность трансформаций и рассматривать их не как деградацию традиции, но как естественный процесс культурной эволюции.

Перспективы дальнейших исследований связаны с более детальным изучением региональных особенностей трансформации традиционной семантики, анализом специфики ее функционирования в различных сферах современной культуры, исследованием рецепции китайской символики в других культурах. Особый интерес представляет изучение процессов цифровой репрезентации традиционной семантики и влияния новых медиа на способы восприятия и интерпретации традиционных символов. Актуальным направлением, по мнению авторов, является также анализ образовательных практик, направленных на сохранение и трансляцию знаний о традиционной семантике, и разработка эффективных методов популяризации культурного наследия среди молодого поколения.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Виноградова Н. А. Искусство Китая. — М., 1988. — 60 с.
2. Го Ц. Традиционный китайский орнамент как эстетический код и его участие в воспроизводстве символического капитала китайской национальной культуры // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. — 2025. — Т. 49, № 3. — С. 84–97.
3. Го Ц. Кросс-культурная аналитика значений традиционного китайского орнамента в свете принципов фундаментальной теории знака // Общество: философия, история, культура. — 2024. — № 12(128). — С. 238–244.
4. Демидова М. В. Традиционный орнамент в пространстве мультимедиа / М. В. Демидова, И. Б. Дадьянова // Культура и искусство. — 2022. — № 4. — С. 67–77.
5. Кириенко И. П. Традиционный русский орнамент: символика и морфология / И. П. Кириенко, А. В. Богомаз // Проектная культура и качество жизни. — 2024. — № 37. — С. 104–116.
6. Коробцева Н. А. Современные технологии в разработке орнамента: методика проектирования орнамента с помощью искусственного интеллекта / Н. А. Коробцева, А. А. Никитина // Костюмология. — 2023. — Т. 8, № 4. — 13 с.
7. Малявин В. В. Китайская цивилизация. — М.: Издательство «Апрель», «Издательство АСТ», Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. — 632 с.
8. Мартынова Н. В. Феномен традиционного китайского орнаментального искусства цзяньчжи: традиции и современность / Н. В. Мартынова, Д. Р. Слипецкая // American Scientific Journal. — 2020. — № 37–1(37). — С. 12–17.
9. Чжао Ч. Традиционный народный орнамент: специфика изучения китайской школой орнаментоведения (от эпохи Мин до политики «реформ и открытости») // Манускрипт. — 2021. — Т. 14, № 7. — С. 1512–1516.
10. Шевченко М. Ю. Архитектурный декор как способ выражения иерархии в нормативном зодчестве Китая // Архитектура и современные информационные технологии. — 2022. — № 4(61). — С. 126–139.
11. Шурпо Н. А. Традиционный орнамент в синих набойках Китая / Н. А. Шурпо, Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2019. — № 2–2. — С. 291–296.
12. Яо Ж. Виды орнамента в традиционном китайском искусстве // Российская наука и образование сегодня: проблемы и перспективы. — 2023. — № S7(55). — С. 39–42.
13. Яо Ж. Исторические особенности развития традиционного китайского орнамента // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2025. — № 1(70). — С. 107–113.
14. Яо Ж. Особенности китайского орнамента: природные мотивы и символическое значение // Bulletin of the International Centre of Art and Education. — 2023. — № 5–1. — С. 61–66.

Vagif N. Guseynov
PhD in Philological Sciences
Associate Professor
Art History and Humanities Department
Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: vagifng2007@yandex.ru
Moscow, Russia

Chen Bohan
Postgraduate student
Art History and Humanities Department
Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: 2387138929@qq.com
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-58-74

WU GUANZHONG'S ARTISTIC LEGACY: IDEOLOGICAL FOUNDATIONS AND ARTISTIC PRACTICES

Summary: The prevalent interpretations regarding the creative transformations of the artistic heritage of an outstanding 20th-century Chinese artist, Wu Guanzhong, often focus on external political, ideological, and everyday factors. The article aims to investigate the internal motivations behind his artistic development. It is grounded in Wu Guanzhong's ethical framework, as he adopted the character 荼 (tu, meaning «bitter») as his pen name, thereby associating his principles with those of the Chinese writer, translator, and patriot, Lu Xun, as well as his «brother», Russian proletarian writer Maxim Gorky. The aesthetic and theoretical contemplation of Wu Guanzhong's ethical framework was encapsulated in his theory of abstraction, described as «unbroken kite string», which posits a novel understanding of «beauty» as the outcome of abstracting artistic form from the objects of the external world, reflecting the artist's unique emotional response to a reality beyond themself.

Keywords: *Chinese painting of the 20th century, Wu Guanzhong, Lu Xun, Maxim Gorky, artistic tradition, Western painting, ethical programme, artistic evolution, abstraction, «multiple perspectives», «unbroken kite string».*

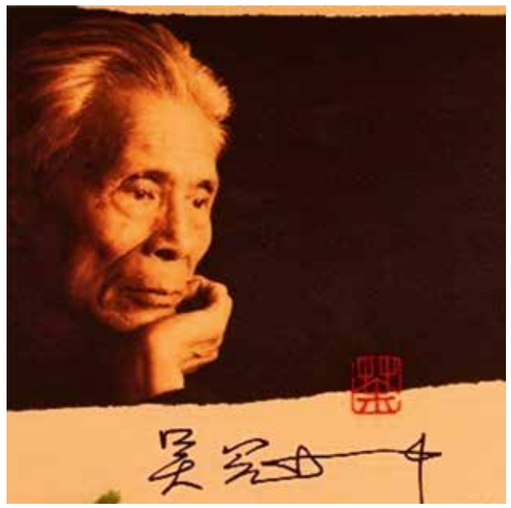
The remarkable legacy of the distinguished Chinese artist, Wu Guanzhong (1919–2010), has been thoroughly and deeply examined in contemporary studies. Art historians, who have meticulously traced the details of his personal life and the progression of his artistic endeavours, collectively regard Wu Guanzhong as a daring and persuasive innovator of traditional Chinese painting. In various catalogues of his global exhibitions, as well as in the academic articles, monographs, and dissertations that followed, significant milestones in his artistic journey have been recognised: the shift from figurative art and depictions of natural forms to abstraction; a transformation from an interest in Western oil painting to a profound appreciation for traditional Chinese ink painting; a move from engaging in a diverse array of figurative genres to focusing predominantly on landscape painting; a departure from the allure of contemporary Western art movements and a concurrent distancing from realistic art in general, particularly from socialist realism [Nos. 3; 5; 7; 10; 11; 12–16; 18–20; 22].

These important observations were derived, among other factors, from the examination of Wu Guanzhong's theoretical assertions; however, numerous aspects of Wu Guanzhong's artistic biography continue to provoke enquiries. The reality is that the aforementioned transformations in Wu Guanzhong's artistic journey are typically interpreted by scholars in relation to the external political and ideological contexts of the artist's existence or depend on his theoretical assertions, neglecting the internal logic of his artistic evolution and the value system of his work in their analyses. For instance, the rationale behind the master's transition to landscape painting is often attributed to the criticism of his portrait and figurative works faced from the party, which labelled him a «poisonous» «bourgeois formalist» [17; 18], or to the party's ideological direction of «learning from the people» [12; 18]. Wu Guanzhong's fascination with ink can be attributed to practical reasons: ink painting was more affordable than oil painting, and rice paper, in contrast to canvas, did not necessitate a large area for painting, which was significant given the limited space of Wu Guanzhong's studio [18]. In this regard, it is reasonable to seek a more profound explanation for the artist's creative development. For instance, in the work [22], the claim made in [16] is challenged, suggesting that upon his return to Beijing in 1972, Wu Guanzhong «realised that nearly all other artists were utilising Chinese ink on paper instead of oil, prompting him to adopt the traditional style as well». Therefore, as one examines the creative transformations of Wu Guanzhong, it becomes essential to provide a more thorough justification for why the integration of Western modernist artistic approaches and traditional Chinese ink painting ultimately prevailed in Wu Guanzhong's artistic journey.

These issues are increasingly relevant due to the fact that current analyses of Wu Guanzhong's artistic biography highlight several omissions, inconsistencies, and accepted contradictions that necessitate further understanding and clarification. For instance, the artist noted his admiration for the allure of Western paintings, which he encountered at the Hangzhou National Academy of Arts during the early stages of his career. It appears crucial to explore what inspired this emerging artist's appreciation; how did young Wu Guanzhong interpret this beauty? It may seem that while studying at the academy, the future artist focused more on Lin Fengmian's Western art course than on the traditional Chinese arts instructed by Pan Tianshou, as he expressed scepticism towards assignments that involved replicating the works of ancient Chinese masters and rejected the incorporation of inscriptions on paintings, a significant characteristic of the traditional Chinese painting school [7; 22]. His specific interest in the works of older Chinese literary figures and intellectuals is widely recognised, as he favours them over artisans and professionals. How does his scepticism in one instance contrast with

Ill. 1. Wu Guanzhong's seal is his pen name in the form of the character 荼 (2)

his favourable evaluations in another? These and other facts require commentary, as they reveal the underlying motivations for the artist's forthcoming creative journey. Naturally, delving into his internal growth does not diminish the importance of the external factors influencing his life: his artistic endeavours took place during a period marked by social turmoil, ideological constraints, violence, and artistic limitations; he faced ideological oppression, a prohibition on his profession, and was compelled to destroy the majority of his early creations while distributing others to friends for survival. Nevertheless, it is essential to remember that these years served as a crucial period for Wu Guanzhong to refine the artistic principles and preferences he had developed in his youth, which laid the groundwork



Ill. 2. The cover of Wu Guanzhong's collected works (2013), which bears his personal signature and the master's red seal — 荼

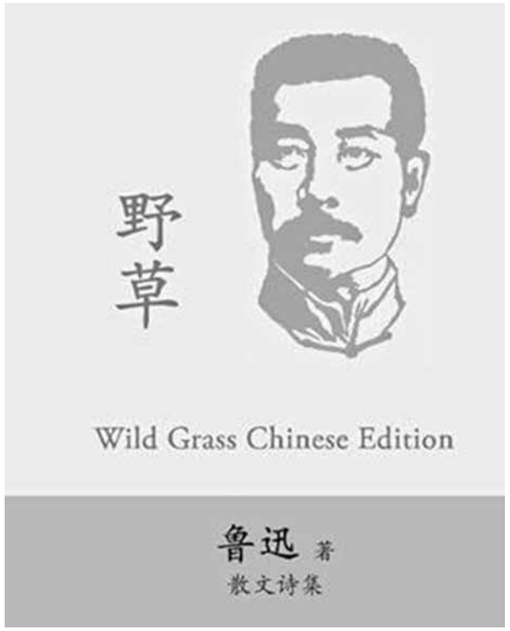
for his creative pursuits and the eventual emergence of his distinctive artistic style.

It is known that Wu Guanzhong was raised in a very impoverished peasant family [3], yet his determination for a better life remained steadfast despite the hardships. It is important to highlight that following the collapse of the empire in 1912, China began to increasingly acknowledge the industrial and scientific advancements occurring in the West. Consequently, the aspiration for a better life became closely linked to education and scholarship. Wu Guanzhong's father, by exemplifying this value for his children, succeeded in becoming a village teacher. He instilled in his son the importance of education and an openness to the unfamiliar, the new, and the progressive: by the age of 15, even before he enrolled in the Academy of Arts in Hangzhou, Wu Guanzhong, despite living in semi-starvation, managed to gain admission to the electrical engineering department of the provincial vocational school associated with Zhejiang University, pursuing a field that promised future prosperity. It is essential to remember that during those years, China was immersed in the ideas of national renewal and the modernisation of all aspects of public life [4], and Wu Guanzhong's decision to pursue a technical speciality aligned not only with his personal interests but also with the collective aspiration of the Chinese intelligentsia to thoroughly rejuvenate their homeland, integrating its traditional culture with the discoveries and achievements of the previously distant West.

These patriotic feelings were vividly expressed in the works of Lu Xun (1881–1936), the founder of modern Chinese literature, who was an older contemporary and compatriot of Wu Guanzhong. Even during his school years, Wu Guanzhong cultivated a profound admiration and respect for the writings of this enlightenment writer and public figure, who opposed social injustice, aimed to remedy societal ailments, and subtly mocked human biases and flaws. Conversely, Lu Xun regarded Russian writer Maxim Gorky as a paradigm for the evolution of national literature. It is not by chance that Lu Xun was affectionately referred to as the 'Chinese Gorky': «He was a pioneer who transformed literature, departing from traditional art and paving the way for realism. From Gorky, he embraced a yearning for simplicity, a bond with folk traditions, proverbs, and colloquial language. Following the triumph of the revolution and the establishment of the People's Republic, China elevated Gorky as its foremost and most cherished writer. The distribution of Gorky's works and translations surged significantly, and he became a profound mentor and educator to the populace» (1). Lu Xun was among those who familiarised Chinese readers with the masterpieces of global literature, including works from Russian authors. He personally translated pieces by Gogol, Chekhov, and Gorky into Chinese. Young Wu Guanzhong even aspired to be a writer like his idol for a period. He later admitted his spiritual connection to Lu Xun, stating, «There are three most significant individuals in my life: Lu Xun, Vincent van Gogh, and my wife. Lu Xun provided me with *direction and spirit* (*note from the author: italics are mine*), Van Gogh instilled character and uniqueness in me, and my wife represents the dream of my entire life; she is ordinary, kind, and beautiful» [17]. In this light, the choice of a pseudonym by the emerging artist, which he would carry throughout his life, appears to be no mere coincidence: during his second year at the Hangzhou Academy, he began to sign his works with the character 荼 («Tu»), which translates to «bitter wild plant — a type of weed, sow thistle, or thistle». The significance of this pseudonym in understanding the core of Wu Guanzhong's artistic legacy is indirectly supported by the fact that the seal featuring this pseudonym is extensively utilised by publishers on the covers of collections of his works released after the artist's passing, and it serves as a logo for various institutions dedicated to studying the artist's contributions (ill. 1–3).

This decision can be interpreted as both an homage to the esteemed Russian author, whose writings were valued by Lu Xun, and as an allusion to Lu Xun's own anthology of short stories, *Wild Grass* (ill. 4), which poetically honours the cleansing pain of

Ill. 3. Website of the Wu Guanzhong Creativity Research Centre at Tsinghua University — the logo of the Centre uses the character for the artist's pseudonym, 荼



Ill. 4. Cover of Lu Xun's collection of short stories, Wild Grass. 2016

existence. Regardless, Wu Guanzhong's self-identification proved to be prophetic: it not only represented the struggles and adversities already faced by the emerging artist but also predicted further purifying challenges that would foster personal development.

This reflects a significant element of Wu Guanzhong's self-perception — a willingness to make personal sacrifices for the sake of life's renewal. These experiences — the connection between universal human advancement and suffering, the relinquishment of personal desires that tether one to the past — echo in the prose poem *Wild Grass* by Wu Guanzhong's cherished Lu Xun:

«The past life has perished. I welcome this demise, for it has made me aware that life once existed. The life that has passed has deteriorated. I embrace this deterioration, for it has shown me that life was not devoid of meaning. <…> In the name of myself, in the name of friends and adversaries, humans and animals, in the name of those I love and those I do not, I envision that the wild grasses will perish and decay so that fire may arrive as swiftly as possible. Should this not occur, it would be as though I never existed, and that would be a far greater tragedy than death and decay» [1, pp. 310–311].

These reflections motivated Wu Guanzhong, who manifested them in his artwork honouring the memory of Lu Xun (ill. 5):

The tragic irony of history is that Lu Xun, who was immensely popular among China's progressive intelligentsia in the 1920s, received recognition from the Communist Party of China shortly before his passing. Similar to Maxim Gorky, who emerged as the first proletarian writer in the 1930s and produced the initial masterpieces of socialist realism, he was labelled «a true friend and even a warrior of the proletariat and the working masses». Lu Xun's elevation occurred in 1937, when Mao referred to him as «a saint of new China», akin to how Confucius was termed «a saint of feudal China», and Lu Xun was accorded the title of «commander-in-chief of the Cultural Revolution in China in the 1910s». This all culminated in the Great Proletarian Cultural Revolution (1966–1976), during which the renown of the long-deceased Lu Xun reached its peak. This transpired during a period when cultural figures, China's creative intelligentsia, and Wu Guanzhong himself faced severe repression [13].

It is also important to highlight that the symbolism behind Wu Guanzhong's pen name (荼, «Tu») strengthens connections to the emotional depth associated with Gorky, whom Lu Xun greatly admired. Gorky was as fervent an advocate for the modernisation of Russia as Lu Xun was for China, and, similar to Lu Xun, he harboured a sense of foreboding regarding «unprecedented rebellions». It implies that Alexei Peshkov's pen name might have inspired Wu Guanzhong's self-chosen designation. Additional evidence for this theory can be found in Lu Xun's short story «Venerable Gao», which the young Wu Guanzhong may have encountered.

The protagonist of this narrative, educator Lao Han (i. e., «Venerable Gao»), adopts Gorky's name, which translates to Gao Er-qi in Chinese, as his pen name. Throughout the story, this new identity is validated twice — once by the narrator and once by a character — as a demonstration of the teacher's admiration for Gorky:

«Who is this? You? Have you changed your name?» Huang-San promptly enquired after finishing the reading.

«The esteemed Gao laughed with a hint of disdain. Naturally, he had altered his name. After all, Huang San is solely adept at playing cards. He has never shown any interest in either modern science or contemporary art. He is even unaware of the existence of the most celebrated Russian author, Gorky — Gao Er-qi. How could he grasp the deep significance behind a name change?» [2, p. 100].

Ill. 5. Wu Guanzhong. Wild Grass (野草)*, 2008, oil on canvas. 61 x 91 cm*

Furthermore,

«Yao Bu extracted a sheet of paper from his ample pocket, unfolded it, and, glancing between the paper and the students, proclaimed:

'Before you, stands the esteemed teacher Gao. Gao-Er-Chu is a distinguished scholar. His article, *On the Responsibilities of Every Citizen of the Chinese Republic Concerning the Organisation of National History*, is recognised by all. The newspaper states: 'Esteemed Gao, out of reverence for the illustrious Russian writer, Mr Gorky, has changed his name to Er-Chu, thus expressing his admiration for Gorky.'» [2, p. 106] (3).

Wu Guanzhong's profound inner bond with the works of Lu Xun is further demonstrated by the artist's many pilgrimages, which occurred many years later, to their common small homeland — Jiangsu Province, where he created nostalgic landscapes of his native regions (ill. 6–7):

Wu Guanzhong's move to the Hangzhou Academy of Art and the subsequent «shift in his life's path» appear to be quite logical considering the young man's spiritual decision: «Had I not received an invitation there, or had I attended the Xu Beihong (1895–1953) exhibition or the Soviet Union exhibition, I doubt I would have altered my career at all» [22, p. 43]. This transformation originated from the Hangzhou Academy's receptiveness to new ideas, and many years later, Wu Guanzhong reflected on his emotions, largely due to Lin Fengmian (1900–1991).

Lin Fengmian, who led the Hangzhou Academy, posited that the deterioration of modern Chinese painting was a result of an uncritical adherence to historical traditions, which stifled the artist's creative essence, and he sought methods to rejuvenate it through Western art. In contrast, Xu Beihong, who was affiliated with the Central University of China during the same era, firmly opposed Western art. Nevertheless, both Lin Fengmian and Xu Beihong, who had advanced their artistic training in France, recognised the necessity of discovering ways to salvage Chinese painting from its decline; both promoted reform and investigated the possibilities of Western oil painting. Wu Guanzhong's aesthetic inclinations aligned with those of Lin Fengmian (5) [22, p. 37], primarily due to his rejection of an artisanal approach to painting, viewing beauty as mere imitation. This perspective also shaped Wu Guanzhong's stance on socialist realism, which emphasised external appearances over essential conceptual similarities (6) [22, p. 124] of the subject matter, and contributed to his disapproval of the traditional practice of replicating the works of old masters, which aimed at mastering the technical aspects of painting. Wu Guanzhong's aesthetic philosophy was linked to a thorough examination of the works of ancient Chinese literary artists, particularly their innate ability to convey «genuine emotions» (7) [22, p. 29]. In 1986, the artist articulated the essence of the concept of «genuine emotion» as a pictorial representation of the author's «I», arising from positioning the artist's character (perspective) at the core of artistic practice (8) [22, p. 80]. Therefore, according to Wu Guanzhong, the essence of the artistic image is not merely a representation but an expression intended not to elicit in viewers the feelings they might experience while traversing the mountains but rather to unveil something novel from their intellectual and emotional experiences [22, p. 82].

Wu Guanzhong's internship in Paris from 1947 to 1950, which occurred shortly after he completed his studies at the academy, was a fitting opportunity for him, as he was in constant pursuit of new creative inspirations: «I longed for colour. Ultimately, I left behind Chinese painting and travelled to Paris to learn about Western painting!» [22, p. 33]. This phase of Wu Guanzhong's artistic evolution is widely recognised. We will highlight a significant aspect essential for comprehending the foundational elements of his growth: during this time, he also embraced Professor Souverbie's concept that in painting, one must differentiate between «beauty» (*beau*) and «pretty» (*joli*). According to Souverbie, the art of «pretty» brings pleasure to viewers, whereas the art of «beauty» resonates with them on a deeper level. Therefore, for Wu Guanzhong,

Ill. 6. Wu Guanzhong. Lu Xun's Hometown, 1977, pen and ink on paper, 13.2 x 18.5 cm

Ill. 7. Wu Guanzhong. Lu Xun's Hometown, 1985, oil on canvas, 46 x 53 cm

the conveyance of emotion takes precedence in landscape painting: «If it merely serves as a visual depiction of objects and natural scenes, regardless of how realistic and beautiful it may be, the painting can only provide entertainment but will never be vibrant and impactful» [22, p. 61].

It would not be inaccurate to suggest that Wu Guanzhong's return to his homeland after three years of studying in Paris represented a significant existential decision: «In China, there is no future for pursuing art as a profession. The authorities there are so insular that they regard Western contemporary art as a plague» [22, p. 39]. Upon returning to China, Wu Guanzhong aspired to further his exploration of a synthesis between Western and Chinese art; however, the party and government prioritised propaganda art.

The challenges that Wu Guanzhong encountered in his homeland, as he found himself on the periphery of contemporary artistic progress, are well documented. It is crucial to highlight, though, that when political and ideological conditions allowed him to engage in the *xiesheng* (写生, «life drawing») movement, which began to gain prominence in artistic circles due to the new artistic policy, Wu Guanzhong uncovered the potential for a fruitful artistic synthesis between traditional Chinese painting and modernist movements in Western art. His creative revelation during those years was the technique of «multiple perspectives» in landscape painting. It is widely recognised that the perception of an object shifts as it moves, and Wu Guanzhong contemplated whether it was feasible to arrange an image in such a way that its effect on the viewer would be enhanced by this variety of beauty. It was a pivotal moment when Wu Guanzhong articulated his discontent with the static viewpoint employed in Western landscapes, notwithstanding his recognised enthusiasm for Western modernist art: «Typically, Western oil painters select a single fixed angle to portray a landscape, a practice referred to as 'finding a view'. This approach is overly restrictive <…> Impressionism was innovative in its application of colour. However, it was Impressionism that confined landscape painting to a limited perspective» [22, p. 60].

This study captured Wu Guanzhong's interest in the distinctive features of Chinese ink landscapes, which he believed should also be incorporated into oil paintings: «Chinese landscape artists typically commenced their work after exploring the entire mountain and documenting their experiences, subsequently organising the painting by recalling images from memory. I firmly believe that this method is a valuable aspect of our traditional Chinese painting» [22, p. 60].

One of the earliest successful instances of this technique is the landscape *The Monastery of Zhashilungbu*, created by Wu Guanzhong in 1961 (ill. 8).

The actual configuration of the mountains, the monastery, and the surrounding trees was different from what was illustrated in the painting. The artist represented the subject from various angles, rather than from a singular viewpoint:

«I frequently experimented with different perspectives in my artwork, merging various views together or rearranging them… *The Monastery of Zhashilungbu*, was a result of this technique. I freely modified the layout of the mountain, monastery, trees, and lamas, akin to grafting trees. I aimed for creative liberty in composition while simultaneously striving to uphold authenticity in the representa-

Ill. 8. Wu Guanzhong. The Monastery of Zhashilungbu, 1961, oil on wood, 46 x 124 cm

tion of real objects. Consequently, I referred to my approach to landscape painting as 'painting from nature with multiple perspectives'.» [22, p. 59].

The method of 'multiple perspectives' diverged from simplistic realism and provided the opportunity to develop a profoundly personalised interpretation of natural space, shaped and structured by the artist's perspective and emotions.

The artist's later development — his abandonment of oil paint in favour of traditional Chinese ink painting — appears to be a rational choice. This shift arose from his discontent with the thick texture of oil paint, which he felt constrained his ability to convey spontaneous emotion: «Ink painting resembles calligraphy. It allows you the freedom to manipulate the brush as you desire» [22, p. 68].

Consequently, Wu Guanzhong moved towards abstraction, yet his artistic growth remained deeply anchored in national tradition, to which he was drawn. Within this framework, he searched for and discovered solutions to his enquiries, utilising his own artistic knowledge and experiences.

Wu Guanzhong departs from Western abstract art theory concerning the connection between speculation and reality: «I stress the autonomy of artistic form and aspire to explore it to its fullest extent, and I cannot concur with the notion that 'content dictates form'.» However, I personally disfavour forms devoid of an artistic concept. I do not consider form alone to be the ultimate objective» [22, p. 125].

Stopping at the edge of «complete» abstraction and the severance of any visible link to reality, Wu articulated his ideal using the phrase «unbroken kite string» (风筝不断线, *fengzheng bu duanxian*). This theory, encapsulated in such a rich image-term, perhaps most vividly illustrates the origins of his work, which is intricately tied to the cultural and historical context of China during the early 20th century and to his personal quest for a synthesis between Chinese national culture and Western thought along with its discoveries. His own value system, characterised by the symbolism of his pseudonym «bitter», embodied the notion of contributing to the new not for personal gain, but for the benefit of the future of his homeland. Wu Guanzhong's theory of abstraction, the «unbroken kite string», served as an aesthetic and theoretical reflection of his ethical framework. Within this theory, artistic contemplation retains a connection to the earth as the foundation of this contemplation and to life as the driving force behind thought and emotion. The symbolic evolution of the term «unbroken kite string» further reinforces the fundamental link between Western modernist painting and classical Chinese painting, both of which emphasise abstract forms propelled by artistic expression. Consequently, Wu Guanzhong's notion of abstraction theorises a new interpretation of the concept of «beauty» as the outcome of abstracting artistic form from the objects of the external world. In contrast, Wu Guanzhong identified the concept of art as a «unbroken kite string» (断线风筝, *duanxian fengzheng*) as the antithesis of this type of abstraction, a path he never intended to pursue: «<Pure abstract art> severs the vital connection to life, to people's emotions… Artistic creation must not detach itself from humanity. I favour a kite on a string, anchored to the ground» [22, p. 137].

Consequently, Wu Guanzhong discovered his direction: not merely composition, but rather syncretism; not solely abstraction, but the extraction of beauty from the variety of figurative beauty; not a mindless replication of tradition or foreign cultural paradigms, but the enhancement of national accomplishments through global cultural insights. These characteristics, as we have attempted to illustrate, were a result of the «genetic code» embedded within Wu Guanzhong from the time of his birth into a peasant family in an ancient Chinese province at the dawn of the 20th century, in a nation aspiring for industrial advancement. They were shaped by the intrinsic ethical framework of Wu Guanzhong, the offspring of a rural educator, who regarded Chinese intellectual Lu Xun as his exemplar and shared the patriotic fervour of Russian writer Maxim Gorky. All of this, combined with Wu Guanzhong's inherent talent and creative fervour, elevated him to the status of an exceptional artist, a luminary of contemporary Chinese painting.

NOTES

1. *M. Gorky — 150. IMLI — the Centre of World Gorky Studies*. 2019. Moscow: Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, p. 440, p. 244.
2. Source: https://hk.art.museum/documents/Exhibitions/WGZ—-Sketching-from-Nature/WGZ_learning_kit_English.pdf
3. 3. Note from the translator of the story «Venerable Gao»: «In Chinese transcription, M. Gorky is Gao-Er-Qi, with the last syllable being a word meaning 'foundation'. By changing his name to Gao-Er-Chu, the last syllable-word of which means the same thing, the hero demonstrated his passion for the Russian writer, i. e., it is approximately similar to calling himself 'Gorkov'».
4. In a 2007 interview, Wu Guanzhong directly criticised Xu Beihong's realistic art as lacking «beauty».
5. «'Verisality' almost becomes the highest standard for a work of art! I'm not entirely opposed to the demand for verisimilitude, but it can in no way be the exclusive or highest standard of artistic creation… The value of art lies in its creativity» (22, p. 124).
6. «If it weren't for the works of Shi Tao and Bada, which expressed their genuine emotions, I wouldn't have wanted to study Chinese landscape painting at all.»
7. «A literati artist is both a poet and a painter who emphasises the expression of his emotions in painting. Thus, the expression of the 'I' stands at the centre of his artistic practice… Ultimately, painting should be an expression of the artist's character, and in this sense, literati painting has achieved significant success.»

REFERENCES

1. Lu Xun. 1989. *Izbrannoe [Selected Works]*, Translated from Chinese, Khudozhestvennaya Literatura, Moscow, USSR.
2. Lu Xun. 1929. *Pochtennyj Gao — v kn. Lu Sin. Pravdivaya istoriya A-Keya [The Venerable Gao — in the book Lu Xun. The True Story of A-Kei],* Translated from Chinese, Priboj, Leningrad, USSR, pp. 97–112.
3. Liu Tianquan. 2023. «Wu Guanzhong: The Journey of a Master's Development» [U Guanchzhun: put stanovleniya mastera], *Art of Eurasia [Iskusstvo Evrazii]*, no. 4(31), pp. 246–261.
4. Liu Ziyu. 2023. «Landscape Genre in Oil Painting of New China (1949–2023): The Problem of National Identity», PhD Thesis, Art Criticism, Russian State University of Design and Applied Arts, Moscow, Russia.
5. Miklushevskaya, I.N. and Zheng Ping. 2022. «The History of the Development of Contemporary Chinese Abstract Art» [Istoriya razvitiya novejshego kitajskogo abstraktnogo iskusstva], *Bulletin of the Russian State Art and Pedagogical University [Vestnik RGKHPU]*, no. 4, part 1, pp. 417–429.
6. Mu Ke. 2019. «Problems of the Formation and Development of Easel Painting in 20th-Century Chinese Art», PhD Thesis, Art Criticism, Surikov Moscow State Academic Art Institute under the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia.
7. Neglinskaya, M.A. 2021. «Abstract Expressionism in the Paintings of Wu Guanzhong of the 1990s» [Abstraktnyj ekspressionizm v zhivopisi U Guanchzhuna 1990-kh gg.], *Historical Psychology and Sociology of*

History [Istoricheskaya psikhologiya i sotsiologiya istorii], no. 2. pp. 23–32.
8. Jiang Desai. 2014. «The Works of 20th-Century Chinese Artist Wu Guanzhong» [Tvorchestvo kitajskogo khudozhnika KHKH veka U Guanchzhuna], *Scientific Opinion [Nauchnoe mnenie]*, no. 9, pp. 109–116.
9. Jiang Desai. 2017. «The Development of the Landscape Genre in Chinese Oil Painting of the 20th — Early 21st Centuries», Ph. D. Thesis, Art Criticism, Herzen Russian State Pedagogical University, St. Petersburg, Russia.
10. Zheng Ping and Miklushevskaya, I.N. 2022. «The Works of Wu Guanzhong: The Transition from Natural Forms to Abstraction» [Tvorchestvo U Guanchzhuna: perekhod ot prirodnykh form k abstraktsii], *Bulletin of the Stroganov Russian State University of Art and Industry [Vestnik RGKHPU imeni S. G. Stroganova]*, no. 2, pp. 325–335.
11. Zhu Qiulin. 2024. «Wu Guanzhong's Theory of Art in Contemporary Chinese Painting», *Culture and Civilisation*, vol. 14, no. 10A, pp. 35–40.
12. Barnhart, R. 1989. «The Odyssey of Wu Guanzhong», in Lim, L. (ed.), *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, p. 14 (pp. 9–17).
13. Benton, G. «A Review of Lu Xun and Trotsky: «Literature and Revolution» in China by Nagahori Yūzō», available at: https://www.historicalmaterialism.org/lu-xun-and-leon-trotsky/#:~: text=Lu%20Xun%27s%20apotheosis%20came%20in, raised%20to%20his%20greatest%20height (Accessed 15 August 2025).
14. Farrer, A. 1992. *Wu Guanzhong: A Twentieth-Century Chinese Painter*, British Museum Press, London, UK.
15. Lim, L. 1989. *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, San Francisco, USA.
16. Prizant, E. 2012. «Divergent Prophecies for the Nation: Wu Guanzhong, History, and the Global in early 1980s China», Senior honours thesis, University of California, Berkeley, USA.
17. Sue Wang. 2015. «Independent Character: Wu Guanzhong Art Exhibition», available at: https://www.cafa.com.cn/en/News/details/8323678 (Accessed 15 August 2025).
18. Sullivan, M. 1989. «Wu Guanzhong. Reflections on His Life, Thought, and Art», in Lim, L. (ed.), *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, San Francisco, USA, p. 7. (pp. 1–8).
19. Sullivan, M. 2006. *Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary*, University of California Press, USA.
20. Sullivan, M. 2010. «Wu Guanzhong obituary. Chinese artist who emerged from a cultural straitjacket as a modern master», available at: https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jul/07/wu-guanzhong-obituary (Accessed 15 August 2025).
21. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. 1997. New Haven; London: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press.
22. Wenwen, L. 2019. «Modernity through syncretism and eclecticism: Wu Guanzhong's artistic practice in the cultural and political environment of the PRC (1949–1989)», Ph. D. Thesis, Philosophy, Victoria University of Wellington, New Zealand.

Вагиф Нариманович Гусейнов
Кандидат филологических наук,
доцент кафедры Истории искусств и гуманитарных наук
Российского государственного художественно-промышленного университета
им. С. Г. Строганова
e-mail: vagifng2007@yandex.ru
Москва, Россия

Чень Бохань
Аспирант кафедры Истории искусств и гуманитарных наук
Российского государственного художественно-промышленного университета
им. С. Г. Строганова
e-mail: 2387138929@qq.com
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-58-74

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ У ГУАНЬЧЖУНА: ИДЕЙНЫЕ ОСНОВЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

Аннотация: Наиболее распространенными объяснениями творческих метаморфоз художественного наследия выдающегося китайского художника XX в. У Гуаньчжуна являются, как правило, ссылки на внешние политико-идеологические и бытовые обстоятельства его жизни. Задачей данной статьи было исследование внутренних причин его художественной эволюции. В качестве ее основания рассматривается этическая программа У Гуаньчжуна, избравшего себе псевдонимом иероглиф 荼 («ту» — досл. «горький») и тем связавшего свои ценностные ориентиры как с китайским писателем и переводчиком, патриотом Лу Синем, так и с его «братом» — личностью русского пролетарского писателя Максима Горького. Эстетическим и теоретическим отражением этической программы У Гуаньчжуна стала его теория абстракции «воздушный змей на нитке», где теоретизируется новое понятие «красоты» как результата абстрагирования художественной формы из предметов внешнего мира, воплощающего индивидуализированный эмоциональный отклик художника на внеположную ему реальность.
Ключевые слова: *китайская живопись XX века, У Гуаньчжун, Лу Синь, Максим Горький, художественная традиция, западная живопись, этическая программа, художественная эволюция, абстракция, «множественные перспективы», «воздушный змей на нитке».*

Творческое наследие выдающегося китайского художника У Гуаньчжуна (1919–2010) сегодня изучено достаточно полно и глубоко. Искусствоведы, проследившие факты его личной биографии и эволюцию его творчества, единодушно определяют У Гуаньчжуна как смелого и убедительного реформатора традиционной китайской живописи. В многочисленных каталогах к его международным выставкам, в появившихся вслед за ними научных статьях, монографиях и диссертациях были выявлены поворотные моменты его творческой эволюции: переход от фигуративной живописи и живописи природных форм к абстракции; смена увлеченности западной масляной живописью углубленным интересом к традиционной китайской живописи тушью; переход от работы в широком спектре фигуративных жанров к работе преимущественно в пейзажной живописи; отказ от увлечения современными западными течениями в искусстве и одновременное дистанцирование от реалистической живописи, в целом, и от живописи соцреализма, в частности [№№ 3; 5; 7; 10; 11; 12–16; 18–20; 22].

Эти существенные наблюдения опирались, в том числе, на анализ теоретических высказываний У Гуаньчжуна, и тем не менее многие обстоятельства творческой биографии У Гуаньчжуна до сих пор вызывают вопросы. Дело в том, что указанные выше метаморфозы творческого пути У Гуаньчжуна объясняются исследователями, как правило, внешними политико-идеологическими обстоятельствами жизни художника или опираются на его теоретические высказывания, оставляя за пределами анализа внутреннюю логику его художественного развития, аксиологию его творчества. Например, причина того, что мастер перешел к пейзажной живописи объясняется тем, что его портретная и предметная живопись была подвергнута партийной критике, назвавшей его «ядовитым» «буржуазным формалистом» [17; 18], или партийно-идеологическим курсом «учиться у народа» [12; 18]. «Бытовой» оказывается причина интереса У Гуаньчжуна к туши: живопись тушью была дешевле живописи масляными красками, а рисовая бумага, в отличие от работы по холсту, не требовала для рисования большого пространства, что было важно, поскольку мастерская У Гуаньчжуна была небольшой [18]. В этом контексте закономерно, что возникает потребность в более глубоком обосновании творческой эволюции художника. Так, например, в работе [(22] подвергается сомнению выдвинутое в [16] утверждение, что, вернувшись в Пекин в 1972 году, У Гуаньчжун «обнаружил, что почти все остальные художники работали китайской тушью на бумаге, а не маслом, и поэтому он тоже начал работать в традиционном стиле». Так, по мере постижения творческих метаморфоз У Гуаньчжуна формируется потребность в более глубоком обосновании причин того, что в художественной эволюции У Гуаньчжуна восторжествовал в конце концов синтез западного модернистского типа творчества и традиционной китайской живописи тушью.

Эти вопросы тем более уместны, что в имеющихся исследованиях творческой биографии У Гуаньчжуна обнаруживается множество недоговоренностей, недомолвок, априорно принимаемых противоречивых фактов, требующих осмысления и объяснения. Так, сам художник писал об испытанном им в начале творческого пути увлечении открывшейся ему в Национальной академии искусств Ханчжоу красотой западных живописных работ. Представляется важным понять, чем был вызван восторг начинающего художника, какими глазами видел эту красоту юноша У Гуаньчжун? Может показаться, что во время обучения в академии будущий художник больше внимания уделял курсу Лин Фенмяня, посвященному западному искусству, нежели традиционным китайским искусствам, которые преподавал Пань Тяньшоу, поскольку он скептически относился к заданиям по копированию работ старых китайских мастеров и не принимал важного для традиционной национальной школы живописи использования надписей к живописным работам [7; 22]. Но при этом известен также его особый интерес к работам старых китайских художников-литераторов, интеллектуалов, которых он предпочитал художникам-ремесленникам, профессионалам. Как соотносятся его скепсис в одном случае и положительные оценки в другом? Эти и другие факты нуждаются в комментировании, так как в них коренятся внутренние импульсы к будущему творческому становлению и развитию художника. Разумеется, исследование внутренней эволюции не отменяет значимости внешних обстоятельств жизни художника: его творчество пришлось на годы, полные социальных потрясений, идеологического диктата, насилия и творческой несвободы; художник пережил идеологические проработки, запрет на профессию, был вынужден, чтобы уцелеть, уничтожить большую часть своих ранних работ, другие раздать знакомым. И все же наша задача состоит в том, чтобы напомнить, что все эти годы были для У Гуаньчжуна временем вызревания его заданных еще в ранней юности художественных ориентиров и предпочтений, составивших основание для творческого поиска и обретения в дальнейшем собственного неповторимого художественного стиля.

Известно, У Гуаньчжун вырос в очень бедной крестьянской семье [3], в которой, однако, несмотря на нищету, не была сломлена воля к лучшей жизни. Отметим, что после падения в 1912 году империи Китай приобщался к промышленному и научному прогрессу, совершавшемуся на Западе. Закономерно, что представление о лучшей жизни ассоциировалось с образованием, ученостью, и отец У Гуаньчжуна, подавая детям личный пример, сумел «выбиться в люди» и стать сельским учителем. Ценность образования, открытость всему непривычному, новому, прогрессивному он передал сыну: к 15 годам, еще до того, как оказаться в Академии искусств в Ханчжоу, У Гуаньчжун, несмотря на полуголодное существование, сумел поступить на факультет электротехники провинциальной профессиональной школы при Чжэцзянском университете, чтобы получить обещавшую благополучие специальность. Не забудем, что в эти годы Китай жил идеями обновления страны, модернизации всех сфер общественной жизни [4], и выбор технической специальности У Гуаньчжуном отвечал не только его личным интересам, но и разделяемой интеллигенцией Китая воле к всемерному обновлению своей родины, приобщению ее традиционной культуры к открытиям и достижениям культуры далекого прежде Запада.

Эти патриотические настроения нашли яркое выражение в творчестве основоположника новой китайской литературы Лу Синя (1881–1936) — старшего современника и земляка У Гуаньчжуна. Еще в школьные годы У Гуаньчжун проникся глубокой любовью и уважением к произведениям этого писателя-просветителя и общественного деятеля, выступавшего против социальной несправедливости, старавшегося врачевать язвы общества, мягко высмеивавшего человеческие предрассудки и пороки. В свою очередь, Лу Синь нашел в лице русского писателя Максима Горького образец пути развития национальной литературы. Лу Синь неслучайно был назван в народе «китайским Горьким»: «Он был новатором, который совершил переворот в литературе, порвав со старым искусством и открыв дорогу реализму. От Горького он перенял стремление к простоте, связь с фольклорной традицией, пословицей, народной речью. После победы революции и образования Народной республики Китай выдвинул Горького как первого и самого любимого своего писателя. Несметно увеличились тиражи изданий и переводы Горького, а сам он стал всенародным великим наставником и учителем» (1). Лу Синь был одним из тех, кто приобщал китайского читателя к шедеврам мировой литературы, в том числе русской, сам переводил на китайский язык произведения Гоголя, Чехова, Горького. Юный У Гуаньчжун одно время даже мечтал стать писателем, как и его кумир. Позже он признавался в своей духовной близости Лу Синю: «Есть три самых важных человека в моей жизни: Лу Синь, Винсент Ван Гог и моя жена. Лу Синь дал мне *направление и дух* (курсив мой.— *В.Г.*), Ван Гог дал мне характер и уникальность, а моя жена воплощает мечту всей моей жизни, она обычная, добрая и красивая» [17]. В этом контексте не случайным кажется выбор начинающим художником псевдонима, с которым он пройдет через всю свою жизнь: уже на втором году обучения в академии Ханчжоу он начал подписывать свои работы иероглифом 荼 («Ту»), что дословно означает «горькое дикое растение — род сорной травы, осота или чертополоха». О важности этого псевдонима для понимания сути художественного наследия У Гуаньчжуна косвенно свидетельствует и то, что печать с изображением этого псевдонима широко используют издательства на обложках сборников его работ, выходящих уже после смерти художника, используют в качестве логотипа различные институции, изучающие творчество художника (Илл. 1–3).

Этот выбор может рассматриваться и как дань уважения к великому русскому писателю, творчеством которого дорожил Лу Синь, и как отсылка к сборнику рассказов самого Лу Синя «Сорняки» (Илл. 4), в котором лирически воспеты очищающие человека жизненные страдания. В любом случае, это самоназвание У Гуаньчжуна было пророческим: оно не только символизировало тяготы и страдания, уже выпавшие на долю начинающего художника, но предрекало новые очищающие, способствующие личностному росту испытания.

Он свидетельствует о важном аспекте самоидентификации У Гуаньчжуна — готовности к личной жертве во имя обновления жизни. Этими переживаниями — неотделимостью общечеловеческого прогресса от страданий, отказа от собственных, тянущих в прошлое, предпочтений — звучат строки стихотворения в прозе «Сорняки» любимого У Гуаньчжуном Лу Синя:

«Прошлая жизнь умерла. Я рад этой смерти, потому что знаю теперь, что жизнь существовала. Умершая жизнь истлела. Я рад этому тлению, потому что знаю теперь, что жизнь не была пустой. <…> Во имя себя самого, во имя друга и врага, человека и зверя, во имя любимых и нелюбимых я мечтаю о том, чтобы дикие травы умерли и истлели, чтобы как можно скорее пришел огонь. Если же этого не случится, значит, я будто и не жил на свете, а это еще большее несчастье, чем смерть и тление» [1, с. 310–311].

Этими настроениями был вдохновлен У Гуаньчжун, воплотив их в работе, посвященной памяти Лю Синя (Илл. 5):

Трагическая ирония истории в том, что Лу Синь, очень популярный в 1920-е годы в среде передовой китайской интеллигенции, незадолго до своей смерти получил признание Коммунистической партии Китая. Он, подобно Максиму Горькому, ставшему в 1930-е годы первым пролетарским писателем, создавшим первые шедевры социалистического реализма, был назначен «настоящим другом и даже воином пролетариата и трудящихся масс». Апофеоз Лу Синя наступил в 1937 году, когда Мао назначил его «святым нового Китая», подобно тому, как Конфуций был назван «святым феодального Китая», и Лу Синь получил статус «главнокомандующего культурной революцией в Китае 1910-х годов». Завершением этого стала «Великая пролетарская культурная революция» (1966–1976), когда слава давно ушедшего из жизни Лу Синя достигла своей кульминации. Все это происходило в те годы, когда жестоким репрессиям подвергались деятели культуры, творческая интеллигенция Китая, и сам У Гуаньчжун [13].

Отметим также то обстоятельство, что символика псевдонима У Гуаньчжуна (荼 «Ту») усиливает ассоциации с пафосом высоко ценимого Лу Синем Горького, такого же страстного поборника модернизации России, как Лу Синь — Китая, исполненного, как и Лу Синь, предчувствием «невиданных мятежей», что позволяет считать псевдоним Алексея Пешкова источником для самоназвания У Гуальчжуна. Дополнительным основанием для такого предположения служит рассказ Лу Синя «Почтенный Гао», с которым мог быть знаком юноша У Гуаньчжун.

Герой этого произведения, учитель Лао Хань (т. е. «Почтенный Гао»), берет в качестве псевдонима имя Горького, которое по-китайски звучит как Гао Эр-ци, и в ходе рассказа это его новое имя дважды обосновывается — рассказчиком и одним из персонажей — как знак уважения учителя к Горькому:

«Кто это? Ты? Ты переменил имя? — кончив читать, быстро спросил Хуан-Сань.

Почтенный Гао пренебрежительно засмеялся. Конечно, он переменил имя. Ведь Хуан-Сань умеет только играть в карты. Он никогда не обращал никакого внимания ни на новую науку, ни на новое искусство. Он и не знает о существовании величайшего русского писателя Горького — Гао Эр-ци. Ему ли понять глубокое значение перемены имени?» [2, с.100].

И далее:

«Яо-Бу вытащил из своего большого кармана бумагу, развернул ее и, глядя то в нее, то на учениц, сказал:

— Перед вами почтенный учитель Гао. Гао-Эр-Чу — известный ученый. Его статья «Об обязанностях каждого гражданина Китайской республики в отношении упорядочения национальной истории» известна всем. Газета говорит: «Почтенный Гао, из любви к великому русскому писателю, господину Горькому, изменил свое имя на Эр-Чу, тем самым выявив свое чувство восхищения Горьким» [2, с. 106.], (3).

О глубокой внутренней связи У Гуаньчжуна с творчеством Лу Синя говорят и многочисленные паломнические поездки художника, состоявшиеся спустя многие годы, на их общую малую родину — в провинцию Цзянсу, где он писал ностальгические пейзажи родных мест (Илл. 6–7):

Переход в Ханчжоускую академию искусств и связанное с ним «изменение траектории жизни» У Гуаньчжуна видятся внутренне закономерными именно в свете духовного выбора молодого человека: «Если бы меня не пригласили туда, если бы я посетил выставку Сюй Бэйхуна (1895–1953) или выставку из Советского Союза, я не думаю, что вообще сменил бы профессию» [22, с. 43]. Все дело в открытости Ханчжоуской академии всему новому, и, в основном, благодаря Линь Фэнмяню (1900–1991), вспоминал свои ощущения У Гуаньчжун через много лет.

Возглавлявший академию в Ханчжоу Линь Фэньмянь считал, что упадок современной китайской живописи был связан со слепым подчинением традициям прошлого, что уничтожало в художнике творческое начало, и искал пути его возрождения в западном искусстве. Его оппонент Сюй Бейхун, работавший в те же годы в Центральном университете Китая, западное искусство категорически не принимал. Однако и Линь Фэньмянь и Сюй Бейхун, совершенствовавшие свое художественное образование во Франции, считали необходимым искать пути вывода китайской живописи из упадка, оба были сторонниками реформ и изучения возможностей западной масляной живописи. Эстетические предпочтения У Гуаньчжуна были на стороне Линь Фэньмяня (5), [22, с.37], в первую очередь потому, что не принимал ремесленного отношения к живописи, к красоте как подражанию. Отсюда следовало и отношение У Гуаньчжуна к социалистическому реализму, главным стандартом которого было как раз внешнее, а не сущностное, концептуальное подобие (6), [22, с.124] предмета, и его отрицательное отношение к традиционным практикам копирования работ старых мастеров, направленным на освоение технической составляющей живописного искусства. Эстетическая программа У Гуаньчжуна была связана с углубленным освоением творчества старых китайских художников-литераторов, прежде всего с присущим им мастерством передачи «подлинных эмоций» (7), [22, с.29]. В 1986 г. художник пояснит существо понятия «подлинной эмоции» как живописного выражения авторского «я», проистекающей из постановки характера (точки зрения) художника в центр художественной практики (8), [22, с.80]. Итак, природа художественного образа по У Гуаньчжуну, это не изображение, а выражение с целью не вызвать у зрителей чувство, которое они испытали бы, если бы действительно гуляли в горах, а скорее, чтобы раскрыть нечто новое из своего интеллектуального и эмоционального багажа [22, с. 82].

Последовавшая вскоре после завершения обучения в академии поездка для стажировки в Париж (1947–1950) была внутренне закономерна для У Гуаньчжуна, находившегося в неустанном поиске источника новых творческих идей: «Я жаждал цвета. В итоге я бросил китайскую живопись и отправился учиться западной живописи в Париж!» [22, с. 33]. Этот период становления У Гуаньчжуна как художника хорошо известен. Отметим лишь важный для понимания внутренних оснований его развития момент — то, что и здесь он выделил для себя суждения профессора Суверби о том, что в живописи надо различать «красоту» (beau) и «миловидность» (joli). По мнению Суверби, искусство «миловидности» радует людей, тогда как искусство «красоты» трогает их глубоко внутри. Так для У Гуаньчжуна на первый план выходит в пейзажной живописи выражение эмоции: «Если это только визуальное представление объектов и природных видов, как бы реалистично и красиво это ни было, картина может быть лишь развлекательной, но никогда не живой и впечатляющей» [22, с. 61].

Не будет ошибкой считать, что возращение на родину после трёхлетнего обучения в Париже было своего рода экзистенциальным выбором для У Гуаньчжуна: «В Китае нет будущего для выбора искусства как профессии. Люди у власти там настолько закрыты, что считают западное современное искусство чумой» [22, с. 39]. Возвращаясь в Китай, У Гуаньчжун рассчитывал на возможность продолжения своих поисков синтеза западного и китайского искусства, но партии и правительству нужно было агитационное искусство. Трудности, с которыми на родине столкнулся У Гуаньчжун, оказавшись на обочине актуального художественного процесса, хорошо известны. Важно однако подчеркнуть, что когда политико-идеологические обстоятельства раскрыли для него возможность участвовать в движении сешен (xiesheng, 写生, «рисование с натуры»), которое начало преобладать в художественных кругах в свете новой художественной политики, перед У Гуаньчжуном открылись перспективы плодотворного художественного синтеза китайской традиционной живописи с модернистскими тенденциями западного искусства. Его творческим открытием тех лет стала техника «множественной перспективы» в пейзажной живописи. Как известно, восприятие предмета меняется по ходу движения, и У Гуаньчжун задался вопросом, можно ли организовать изображение так, чтобы его воздействие на зрителя умножилось этим разнообразием красоты. Это был важный момент, когда У Гуаньчжун выразил своё недовольство фиксированной перспективой, применяемой в западных пейзажах, несмотря на его известную страсть к западной модернистской живописи: «Обычно западные художники-масляники выбирают один фиксированный угол для изображения пейзажа, что называется «нахождением вида». Такой метод слишком ограничен <…> Импрессионизм был креативен в использовании цвета. Но именно импрессионизм ограничил пейзажную живопись узким углом» [22, с. 60].

Это исследование привлекло внимание У Гуаньчжуна к уникальным особенностям китайских пейзажей, написанных тушью, которые, как он пришел к убеждению, следует применять и к пейзажам, написанным маслом: «Китайские художники-пейзажисты обычно начинали рисовать, пройдя через всю гору и сделав заметки о своём путешествии, а затем организовывали картину (вспоминая образы из памяти). Я действительно считаю, что такой подход является сокровищем нашей традиционной китайской живописи» [22, с. 60].

Одним из первых удачных примеров использования этого приема стал пейзаж Монастырь Чжашилунбу, написанный У Гуаньчжуном в 1961 году (Илл. 8).

Реальное расположение гор, монастыря, растущих там деревьев отличались от изображенного на картине. Художник изобразил объект с разных ракурсов, вместо обычного изображения с фиксированной точки:

«Я часто экспериментировал с множественными перспективами в своей живописи, прививая разные виды друг к другу или перемещая их… Монастырь Чжашилунбу стал продуктом этого подхода. Я свободно корректировал расположение горы, монастыря, деревьев и лам, как будто прививал деревья. Я стремился к творческой свободе в композиции, но в то же время старался сохранить правдоподобие в изображении реальных объектов. Поэтому я назвал свой метод пейзажной живописи «рисованием с натуры с множественных перспектив»» [22, с. 59].

Техника «множественных перспектив» уводила прочь от наивного реализма и открывала возможность создания глубоко индивидуализированного видения природного пространства, определенного и организованного авторской точкой зрения, его эмоцией.

Закономерной представляется дальнейшая эволюция художника — его отказ от масла и переход на традиционную китайскую живопись тушью. Этот переход был связан с неудовлетворенностью тяжелой текстурой масляной краски, которая, по его мнению, ограничивала свободу выражения спонтанной эмоции: «Живопись тушью похожа на каллиграфию. Она дает вам свободу владеть кистью так, как вам хочется» [22, с. 68].

Таким образом, У Гуаньчжун эволюционировал в сторону абстракции, но его творческое развитие было прочно связано с национальной традицией, тяготело к ней, в ней он искал и находил ответы на свои вопрошания, применяя собственные художественные эрудицию и опыт.

У Гуаньчжун расходится с западной теорией абстрактного искусства в отношении связи между умозрением и реальностью: «Я подчеркиваю независимость художественной формы и надеюсь максимально исследовать ее, и я не могу согласиться с идеей, что «содержание определяет форму». Но лично мне не нравятся формы, в которых отсутствует художественная концепция. Я не считаю, что форма сама по себе является конечной целью» [22, с. 125].

Останавливаясь на грани «полной» абстракции и потери всякой видимой связи с реальностью, У описал свой идеал термином «воздушный змей на нитке» (风筝不断 线, fengzheng bu duanxian). Пожалуй, в этой, выраженной емким образом-термином теории более всего сказывается генезис его творчества, тесно связанный с культурно-исторической ситуацией в Китае первой трети XX века и с его собственными поисками синтеза китайской национальной культуры с западной мыслью и ее открытиями, с его собственной ценностной программой, заданной символикой псевдонима «горький», где была заложена идея служения новому не для себя лично, но в интересах будущего родной земли. Эстетическим и теоретическим отражением этической программы У Гуаньчжуна и стала его теория абстракции — «воздушный змей на нитке», где художественное умозрение хранит связь с землей как источником этого умозрения, с жизнью как силой, порождающей мысль и чувство. В символической развертке термина «воздушный змей на нитке» утверждается также существенная связь между западной модернистской живописью и классической китайской живописью, коренящаяся в общем акценте на абстрактных формах, движимых художественным выражением. Концепция абстракции У Гуаньчжуна, таким образом, теоретизирует новое содержание понятия «красота» как результата абстрагирования художественной формы из предметов внешнего мира. Противоположностью такого рода абстракции, по У Гуаньчжуну, было понятие искусства как «воздушного змея с оборванной нитью» (断线风筝, duanxian fengzheng), которому он никогда не намеревался следовать: «<Чистое абстрактное искусство> обрывает жизненно важную нить к жизни, к чувствам людей… Художественное творчество не должно терять связь с людьми. Я предпочитаю воздушного змея на нитке, привязанного к земле» [22, с. 137].

Итак, У Гуаньчжун нашел свой путь: не сложение, а синкретизм, не абстракция, а абстрагирование прекрасного из разнообразия предметного красивого, не слепое подражание традиции или инокультурным образцам, а обогащение национального достижениями мировой культурной мыслью. Эти черты, как мы стремились показать, были следствием того «генетического кода», который был заложен в У Гуаньчжуне с момента его появления на свет в крестьянской семье в старинной провинции Китая в начале нового, XX-го столетия, в стремившейся к промышленному процветанию стране. Они определены внутренней этической программой У Гуаньчжуна, сына сельского школьного учителя, избравшего себе в качестве образца китайского просветителя Лу Синя и разделившего патриотическую пассионарность русского писателя Максима Горького. Все это, помноженное на природный талант и творческую одержимость У Гуаньчжуна, превратили его в выдающегося художника, классика современной китайской живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. М. Горький — 150. ИМЛИ — центр мирового горьковедения. М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. 2019. 440 с. С. 244.
2. Источник: https://hk.art.museum/documents/Exhibitions/WGZ-Sketching-from-Nature/WGZ_learning_kit_English.pdf
3. Примечание переводчика рассказа «Почтенный Гао»: «М. Горький в китайской транскрипции: Гао-Эр-Ци, причем последний слог — слово, означающее «основа». Изменив свое имя на Гао-Эр-Чу, последний слог-слово которого означает то же самое, герой показал свое пристрастие к русскому писателю, т.е., приблизительно, это похоже на то, как если бы он назвал себя «Горьковым»».
4. В интервью 2007 года У Гуаньчжун прямо критиковал реалистическое искусство Сюй Бэйхуна как не имеющее отношения к «красоте».
5. ««Правдоподобие» почти становится высшим стандартом произведения искусства! Я не полностью против требования правдоподобия, но оно никак не может быть исключительным или высшим стандартом художественного творчества… Ценность искусства заключается в его творчестве» (22, с.124)
6. «Если бы не работы Ши Тао и Бада, в которых выражались их подлинные эмоции, я бы вообще не захотел изучать китайскую пейзажную живопись».
7. «Художник-литератор — это одновременно поэт и живописец, который подчеркивает выражение своих эмоций в живописи. Таким образом, выражение «я» стоит в центре его художественной практики… В конечном счете, живопись должна быть выражением характера художника, и в этом смысле живопись литераторов достигла значительных успехов».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Лу Синь. Избранное / [пер. с кит.]. — М.: Художественная литература, 1989. — 512 с.
2. Лу Синь. Почтенный Гао — в кн. Лу Синь. Правдивая история А-Кея / [пер. с кит.]. — Л.: Прибой, 1929. — С. 97–112.
3. Лю Тяньцюань. У Гуаньчжун: путь становления мастера // Искусство Евразии. — 2023. — № 4 (31). — С. 246–261.
4. Лю Цзыюй. Жанр пейзажа в масляной живописи Нового Китая (1949–2023): проблема национального своеобразия: дис. канд. искусствоведения: М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — 230 с.
5. Миклушевская И.Н., Чжэн Пин. История развития новейшего китайского абстрактного искусства // Вестник РГХПУ. — 2022. — № 4, ч. 1. — С. 417–429.
6. Му Кэ. Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века: дис. канд. искусствоведения: М.: Московский художественный институт имени В.И. Сурикова, 2019. — 149 с.
7. Неглинская М.А. Абстрактный экспрессионизм в живописи У Гуаньчжуна 1990-х гг. // Историческая психология и социология истории. — 2021. — № 2. — С. 23–32.
8. Цзян Дэсай. Творчество китайского художника XX века У Гуаньчжуна // Научное мнение. — 2014. — № 9. — С. 109–116.
9. Цзян Дэсай. Развитие жанра пейзаж в китайской масляной живописи XX — начала XXI века: дис. канд. искусствоведения: СПб.: Российский Государственный Педагогический Университет им. А.И. Герцена, 2017. — 135 с.
10. Чжэн Пин, Миклушевская И.Н. Творчество У Гуаньчжуна: переход от природных форм к абстракции // Вестник РГХПУ имени С.Г. Строганова. — 2022. — № 2. — С. 325–335.
11. Чжу Цюлинь. Теория искусства У Гуаньчжуна в современной китайской живописи // Культура и цивилизация. — 2024. — Т. 14, № 10А. — С. 35–40.
12. Barnhart, R. 1989. «The Odyssey of Wu Guanzhong», in Lim, L. (ed.), *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, p. 14 (pp. 9–17).
13. Benton, G. «A Review of Lu Xun and Trotsky: «Literature and Revolution» in China by Nagahori Yūzō», available at: https://www.historicalmaterialism.org/lu-xun-and-leon-trotsky/#:~: text=Lu%20Xun%27s%20apotheosis%20came%20in, raised%20to%20his%20greatest%20height (Accessed 15 August 2025).
14. Farrer, A. 1992. *Wu Guanzhong: A Twentieth-Century Chinese Painter*, British Museum Press, London, UK.
15. Lim, L. 1989. *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, San Francisco, USA.
16. Prizant, E. 2012. «Divergent Prophecies for the Nation: Wu Guanzhong, History, and the Global in early 1980s China», Senior honours thesis, University of California, Berkeley, USA.
17. Sue Wang. 2015. «Independent Character: Wu Guanzhong Art Exhibition», available at: https://www.

cafa.com.cn/en/News/details/8323678 (Accessed 15 August 2025).
18. Sullivan, M. 1989. «Wu Guanzhong. Reflections on His Life, Thought, and Art», in Lim, L. (ed.), *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, San Francisco, USA, p. 7. (pp. 1–8).
19. Sullivan, M. 2006. *Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary*, University of California Press, USA.
20. Sullivan, M. 2010. «Wu Guanzhong obituary. Chinese artist who emerged from a cultural straitjacket as a modern master», available at: https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jul/07/wu-guanzhong-obituary (Accessed 15 August 2025).
21. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. 1997. New Haven; London: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press.
22. Wenwen, L. 2019. «Modernity through syncretism and eclecticism: Wu Guanzhong's artistic practice in the cultural and political environment of the PRC (1949–1989)», Ph. D. Thesis, Philosophy, Victoria University of Wellington, New Zealand.

Wang Qiyue
Postgraduate Student
Music History Department
The Rachmaninov Rostov State Conservatory
e-mail: 1354909848@qq.com
Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0009-0007-9469-9279

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-75-84

FEATURES OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE MUSICAL ART WITHIN THE WESTERN EUROPEAN TRADITION IN TAIWAN

Summary: The article explores the emergence and evolution of Western European musical art in Taiwan (台湾), a region within China. The musical art of Taiwan is an integral aspect of Chinese culture. The interplay of geographical factors, economic resources, ethnic diversity, and religious customs has contributed to the region's distinctive culture. The research delineates several phases in Taiwan's cultural evolution: 1) the era preceding Japanese governance (1622–1895); 2) the era of Japanese governance (1895–1945); 3) the post-war era (1945–1987); 4) the era following the repeal of martial law (1987 to the present). The initial period, which spans the longest duration, is further divided into the Dutch-Spanish era from 1622 to 1661, the rule of the Zheng Chenggong family (郑成功) from 1661 to 1683, and the Qing dynasty (清) from 1683 to 1895. The progression of musical art within the Western European tradition unfolded through various stages: the formative stage (from the 17th century to the late 19th century) and the developmental stage (the 20th century to the early 21st century). In discussing the initial period, it is essential to highlight the importance of the musical traditions of Taiwan's indigenous peoples, including the Amis (阿美族), Atayal (泰雅族), Paiwan (排湾族), and Bunun (布农族), among others, most of whom are classified as part of the Austronesian peoples. Their historical timeline extends far beyond that of the Han settlers. The folklore of these indigenous groups constitutes a crucial element of Taiwan's musical heritage. A thorough analysis of the evolution of Taiwan's musical culture uncovers the distinctive interactions with Chinese culture. The similarities between the two are predominantly reflected in their philosophical basis: both cultures are deeply rooted in Confucianism, where music is seen as a representation of national identity. The influence of Japanese culture, which continues to be felt today, is also significant. The conclusion emphasises that following the 1960s, Taiwan's economy shifted towards an export-driven model. Throughout this era, various sectors of society exhibited a trend towards complete Westernisation. Fortunately, after the 1980s, Taiwanese scholars, headed by an esteemed musicologist and folklorist, Xu Changhui (许常惠), championed the revival of ethnic culture, actively promoting the Folk Song Collection Movement and underscoring the importance of revitalising folk music.
Keywords: *history of musical art in Taiwan, academic music of China.*

Taiwan ("Tai") as a region of China represents a unique blend, founded on the synthesis of indigenous, mainland, and European cultural traditions. Their interaction over an extended historical period has shaped the distinctive musical culture of Taiwan, which is rooted in the interplay between indigenous and Han heritage. In the 20th century, a system of secondary music education was established here, along with the opening of music faculties in higher educational institutions that trained specialists in composition and performance, with a particular emphasis on pedagogical activities. Although the teaching of musical art has long adhered to the Western European model, Taiwan's music education has never overlooked the continuity of national musical traditions. This has been especially true since the 1960s, when composers Shi Weiliang (史惟亮) and Xu Changhui (许常惠) led the Folk Song Collection Movement («民歌采集运动»), which undertook extensive efforts to systematise Taiwan's

folklore. Subsequently, many composers incorporated folk music into their compositions, returning to the roots of their cultural heritage.

Numerous scientific studies have focused on the specific evolution of musical art in China; however, only a limited number address the historical development of musical culture in Taiwan. As Xu Changhui (许常惠) poignantly remarked in the preface titled "Reflections" to his work Preliminary Outline of Taiwan Music («臺灣音樂史初稿»), he stated: "From Ye Bohe's (叶伯和)[1] History of Chinese Music (中國音樂史綱) to Yang Yinliu's (杨荫浏)[2] History of Ancient Chinese Music (中國古代音樂史稿), all historical accounts of Chinese music have predominantly concentrated on the Han music of the central plains, neglecting the music of peripheral regions and smaller nations" [7, p. 2]. Xu Changhui's research conducted in the early 1990s can be regarded as a seminal study of Taiwan's musical history. Following this, scholars have continued to generalise and elaborate on the history of Taiwanese music. Among the musicological literature, it is essential to emphasise the monograph by Lü Yuxiu (吕毓秀) titled "The History of Music in Taiwan" («台湾音樂史»), published in 2003 [3], along with articles that focus on the history of the formation and development of Taiwanese musical culture — Bian Liang (卞梁) and Lian Chenxi (连晨曦), Liang Maochun (梁茂春), Zhang Juan (张娟), Zhao Guanghui (赵广晖), Cheng Qiaoming (成乔明) and Xie Jianming (谢建明) [4; 5; 9; 10; 11]. Additionally, it is important to highlight the works that investigate the characteristics of the formation and development of the music education system — Ni Haicun (倪海璁) and Zhang Jiren (张己任) [6; 8]. Therefore, as of now, research efforts dedicated to the study of Taiwanese music are progressing quite successfully, although the overall number of scientific publications and monographs on this topic remains limited.

The research identifies multiple phases in the evolution of Taiwanese culture: 1) the era preceding Japanese governance (1622–1895); 2) the era of Japanese governance (1895–1945); 3) the postwar era (1945–1987); 4) the era following the repeal of martial law (1987 to the present). The initial era, which spans the longest duration, is further divided into the Dutch-Spanish era (1622–1661), the era of the Zheng clans (1661–1683), and the era of the Qing Dynasty (1683–1895). Various phases in the progression of musical art within the Western European tradition can be identified: the formative phase, which includes the initial period from 1622 to 1895 and the subsequent period from 1895 to 1949; the developmental phase, which encompasses: the first period from 1949 to 1960, the second period from 1960 to 1970, and the third period from 1980 to 1990.

When exploring the origins of Taiwanese musical art within the Western European tradition, it is crucial to take into account the historical backdrop of the development of professional musical culture in modern China. During the Qing Dynasty, which adhered to a policy of isolation, Chinese musical culture was predominantly centred around court music, folk music, and musical drama. From the Tang Dynasty onwards, musical educational institutions such as Dayueshu (大乐署), Jiaofang (家坊), and Liyuan (梨园) were established. The main pedagogical approach involved the direct transmission of skills from teacher to student, a method that remained largely unchanged for centuries.

Prior to the establishment of the contemporary professional music education system in Taiwan, the musical culture had already experienced considerable evolution. The colonial era served as a crucial period for the introduction of Western musical traditions into Taiwan. In the 17th century, with the advent of Dutch and Spanish governance in Taiwan, Western culture began to permeate the region through missionary efforts, particularly via religious musical practices. Colonial authorities constructed numerous churches across Taiwan, disseminating their culture through local parishes. Following a brief period of decline, in the mid-19th century, the Qing government's decision to open Taiwan's ports to foreign trade facilitated the reintroduction of Western music to the island through missionary organisations. Missionary schools were established in Taiwan, where musical disciplines initially designed for religious services gradually began to reach the local populace.

Between the 17th and 19th centuries, the musical heritage of Taiwan evolved in two interconnected directions. The Aboriginal peoples maintained ancient styles of music-making, utilising instruments such as jaw harps (口簧琴), nose flutes (鼻笛), and musical bows (弓琴). Singing, frequently accompanied by dance, emerged as the predominant method of music-making in both ritualistic and everyday contexts, as documented in the writings of the Huangdi Sijing (黄叔璥). He observed that during the millet sowing season, large groups would convene for communal feasts, where participants would join hands, sing, jump, and spin in celebration; this event was referred to as yu miaodu («遇描堵»). Concurrently, in the late Ming (明) to early Qing (清) periods, Han immigrants from Guangdong (广东) and Fujian (福建) introduced various forms of folk music, including Hakka songs (客家山歌), Nanbeiguan (南北管), and Gezaixi (歌仔戏). These musical styles, having integrated local traditions, evolved into a distinctive phenomenon known as Taiwanised Han music.

In early 1950, the first building of the Conservatory of the Department of Musicology at the National Taiwan Normal University was established. It consisted of two sections, including two music classrooms and sixteen piano classrooms

In the mid-1960s, the "Folk Song Collection Movement" began. Musician and composer Hsu Tsang-Houei (許常惠) delved into various ethnic groups in Taiwan to collect their music

Between 1895 and 1949, in the aftermath of the Meiji Restoration, Japan made significant efforts to incorporate Western culture, which naturally extended to music education that predominantly emphasised European music. In 1895, Isawa Shuji (伊泽修二), the inaugural Director of the Department of Education of the Taiwan Government-General (the administrative body of the Japanese government in Taiwan), who had received his education in the United States, released the "Memorandum on Education in Taiwan" on behalf of the National Education Society. This document underscored the necessity for Japanese language instruction through a model of free, compulsory education, and it included initiatives aimed at enhancing music education. Consequently, a modern music education framework was formally established in Taiwan Province.

During this era, the Westernised Japanese educational paradigm prevailed, although a higher education level was notably lacking. Talented youth were dispatched to Japan for specialised training, such as at Musashino University of Music (武藏野). Following Taiwan's reunification with the Motherland and the relocation of the Republic of China's government to Taiwan, in November 1945, the Kuomintang, in alignment with the newly instituted educational system, rebranded the Taipei Higher School of the Government-General of Taiwan, which had been established during Japanese rule, as the Taiwan Normal Institute. In August 1946, the institute welcomed its inaugural cohort of students majoring in music. After three years of operation, a Department of Musical Arts was created. Throughout this time, there was a concerted focus on both traditional Chinese musical heritage and Western European music.

Since the inception of the Music Department at Taiwan Normal University in 1946, the total number of universities in Taiwan that have music departments or music research institutes has reached twenty-seven. This figure includes nine primary schools, eight comprehensive universities, three arts universities, and five Christian colleges. It is important to note that there are no conservatories, and arts universities offer only a limited selection of art departments. Taiwan lacks specialised music schools and colleges, which underscores the promoted concept of 'comprehensive talent development'. However, the government has initiated efforts to improve youth music education through various programmes, including the Sending Students with Outstanding Artistic Ability to Study Abroad initiative, which was

launched in 1962. Classes for musically talented students, often referred to as 'music classes', are established in elementary and middle schools to provide professional musical training to learners.

Following the relocation of the Republic of China's government to Taiwan, the region experienced diverse cultural development initiatives. In 1960, composer Xu Changhui returned from France and held a solo concert in Taipei, showcasing his compositions. His works exhibit the colouristic harmony reminiscent of Claude Debussy, the innovative style of David Milhaud, and aspects of 20th-century music, including dodecaphony, while also integrating the pentatonic scale. Xu Changhui later became a professor in the Music Department at Taiwan Normal University, where he guided numerous talented musicians, such as Ma Shui-long (马水龙), Li Tai-Xiang (李泰祥), and Lai De-he (赖德和). Throughout his tenure at the university, he was instrumental in advancing music education and composition initiatives, organising and establishing musical groups like the First Performance of New Music alongside other composers and students, thereby promoting contemporary musical works and revitalising the evolution of Taiwanese music.

Following the 1960s, Taiwan underwent a significant social transformation, transitioning from an agrarian society to an industrial economy, which resulted in economic growth and the emergence of a "golden age". This successful social transformation led to material wealth, which in turn prompted swift changes in aesthetic appreciation: Western music became prevalent, while traditional national musical culture was pushed to the periphery. Concurrently, the Indigenous Culture Movement (乡土文化运动) gained traction within society. Its core aim was to enhance ethnic self-identity through creative expressions rooted in local traditions. This disparity in the musical domain raised alarms among certain composers. Consequently, in the mid-1960s, Shi Weiliang (史惟亮) and Xu Changhui (许常惠) launched the Local Culture Movement and the Folk Song Collection Movement (民歌采集运动). Through comprehensive field research, they organised Taiwan's musical folklore, which subsequently influenced the creations of local composers. Notable works such as "Blind Man" (盲) for solo flute and Piano Concerto by Xu Changhui, "Concertino" for piano and string orchestra by Guo Zhiyuan (郭芝苑), the piano piece "Scenery of a Rainy Port" (雨港素描), and the symphonic poem "The Speckled Rooster Flies Southeast" (孔雀东南飞) by Ma Shuilong (马水龙), and others exhibit the unique traits of Taiwanese traditional music.

From this point forward, Taiwanese music entered a phase of significant expansion, showcasing a trend towards diversification and rivalry among professional institutions. The compositions frequently exhibited synthetic characteristics, merging Chinese and Western influences. Ma Shuilong's (马水龙) Concerto for Bandi and Orchestra (梆笛协奏曲), composed in 1981, features the bandi (梆笛), a traditional Chinese flute, as a solo instrument alongside a symphony orchestra. In November 1986, composer Li Taixiang (李泰祥) produced the piano quintet, Three Forms: Qi, Rupture, Flow (三式 - 气、断、流). Subsequently, in 1993, he composed the chamber piece "Mountain, Strings, Nest" (山、弦、巢), which incorporates texts in Mandarin and indigenous languages (the score is arranged for female voice, percussion, piano, and string quartet). Composer Guo Zhiyuan (郭芝苑) created orchestral pieces during the 1980s, including "Three Symphonic Etudes — on the Themes of Hubei Folk Songs" (三首交响练习曲—由湖北民谣) and the symphonic suite "Co-Teacher in Heaven and Earth" (天人师), which integrated the accomplishments of Western European musical traditions with national music. The musical culture of Taiwan experienced rapid development from the latter half of the 20th century into the early 21st century. This remarkable growth was fueled, on one hand, by the impact of Western culture, and on the other, by the gradual emergence of the Local Culture Movement (乡土运动) in the 1970s. Additionally, the government's emphasis on music education significantly contributed to this evolution.

Consequently, the establishment and evolution of the music education system occurred within a context receptive to Western European influences. This accounts for the prevalence of the Western European musical tradition in Taiwan's professional music culture.

REFERENCES

1. Ye Bohe. 2019. *A History of Chinese Music,* Bashu Publishing House, Sichuan, China. 叶伯和.中国音乐史.四川：巴蜀书社, 2019.
2. Yang Yinliu. 1952. *Essays on the History of Chinese Music,* Shanghai Manyo Bookstore, Shanghai, China. 杨荫浏. 中国音乐史纲. 上海：上海万叶书店. 1952.
3. Lü Yuxiu. 2003. *History of Taiwan Music,* Wunan Publishing House, Taiwan. 吕钰秀.台湾音乐史. 台湾: 五南出版社, 2003.
4. Bian Liang and Lian Chenxi. 2019. "Differences and Interpretation: Contemporary Taiwanese Music in a Comparative Sino-Western Context", *Collection of Taiwan Studies,* no. 4, pp. 99-110. 卞梁 & 连晨曦.差异与诠释:中西比较视野下的近代台湾音乐.台湾研究集刊(2019) (04)
5. Lian Maochun. 2007. "Towards a comprehensive study of the history of music – on the study of the music of Taiwan and Hong Kong", *The Art of Music,* Shanghai Conservatory Publication, Shanghai, no. 2, pp. 63-72. 梁茂春. 让音乐史研究更全面—关于台湾、香港音乐研究.音乐艺术(上海音乐学院学报)(2007)(02)
6. Ni Haicun. 2013. "Review of music education in Taiwan", *Journal of Jiangsu Normal University. Philosophy and social sciences,* no. 06, pp. 152-155. 倪海璁.台湾音乐教育述评.江苏师范大学学报(哲学社会科学版)(2013)(06)
7. Xu Changhui. 1991. *A preliminary Essay on the Music of Taiwan,* Quanyinyuepu Publishing House, Taipei. 许常惠. 台湾音乐史初稿. 台湾：台湾全音乐谱出版社, 1991.
8. Zhang Ziren. 2010. "Music Education in Taiwan", *Bulletin of the Central Conservatory,* no. 4, p. 131-134. 张己任. 台湾的音乐教育. 中央音乐学院学报(2010)(04).
9. Zhang Juan. 2009. "A look at the development of new music in the Taiwan region (1945–1960)", *Music Studies,* no. 2, pp. 31-44. 张娟. 台湾地区新音乐(1945—1960)发展管窥. 音乐研究(2009)(02),31-44.
10. Zhao Guanghui. 1998. "Continuity, Periodisation, and Evolution of Taiwanese Music", *The Art of Music,* Shanghai Conservatory of Music Press, Shanghai, no. 4, pp. 4-6. 赵广晖. 台湾音乐的传承、分期与流变. 音乐艺术(上海音乐学院学报) (1998)(04),4-6.
11. Cheng Qiaoming and Xie Jianming. 2012. "A Study of Anti-Japanese Activities in Taiwanese Musical Circles during the Colonial Period", *Journal of Nanjing University of the Arts (Music and Performance),* no. 4, pp. 28-32. 成乔明 & 谢建明. 殖民统治下台湾音乐界反日活动考察. 南京艺术学院学报(音乐与表演版) (2012) (04).
12. Yang Yinliu. 1981. *History of Ancient Chinese Music,* People's Music Publishing House, Beijing, China. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿. 北京：人民音乐出版社, 1981.

Ван Циюэ
Аспирант кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С.В. Рахманинова
e-mail: 1354909848@qq.com
Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0009-0007-9469-9279

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-75-84

ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ ТАЙВАНЯ

Аннотация: Статья посвящена изучению особенностей становления и развития музыкального искусства западноевропейской традиции одного из регионов Китая — Тайваня (台湾). Музыкальное искусство Тайваня является частью культуры Китая. Сочетание географического положения, экономических ресурсов, этнического состава и религиозных традиций сформировало своеобразие культуры региона. В исследовании выделяется несколько периодов развития культуры Тайваня: 1) период до начала японского правления (1622–1895); 2) период японского правления (1895–1945); 3) послевоенный период (1945–1987); 4) период после отмены военного положения (с 1987 по настоящее время). Первый период, охватывающий наибольший временной отрезок, в свою очередь, подразделяется на голландско-испанский период с 1622–1661, Семья Чжэн Чэнгун（郑成功）правила с 1661 по 1683 год и период правления династии Цин (清) с 1683–1895. Развитие музыкального искусства западноевропейской традиции прошло несколько этапов — этап становления (период — с XVII века до конца XIX века) и этап развития (XX – первая четверть XXI века). Характеризуя первый период необходимо отметить значение музыкальной культуры коренных народов Тайваня, таких, как амис (阿美族), атаял (泰雅族), пайван (排湾族), бунун (布农族) и др., большинство из которых относятся к «астронезийским народам». Их история насчитывает гораздо больше веков, чем история ханьских переселенцев. Фольклор коренных народов является важнейшей составляющей музыкальной культуры Тайваня. Рассмотрение этапа развития музыкальной культуры раскрывает особенности взаимодействия с культурой Китая. Их сходств проявляется, прежде всего, в философской основе: обе традиции уходят корнями в конфуцианство, в котором музыка несёт в себе содержание национальной культуры. Не менее важным остается и японское культурное влияние, сохраняющееся и по настоящее время. В заключении отмечается, что после 1960-х годов экономика Тайваня трансформировалась в экспортно-ориентированную. В этот период все сферы общества демонстрировали тенденцию к полной вестернизации. К счастью, после 1980-х годов тайваньские учёные во главе с известным музыковедом и фольклористом Сюй Чанхуэем (许常惠) выступили за возрождение этнической культуры, активно развивая «Движение по сбору народных песен» и подчёркивая необходимость возрождения народной музыки.

Ключевые слова: *история музыкального искусства Тайваня, академическая музыка Китая.*

Тайвань («Тай») как регион Китая представляет собой уникальный сплав, основанный на синтезе традиций автохтонной, материковой и европейской культурных традиций. Их взаимодействие в течении длительного исторического периода сформировали самобытную музыкальную культуру Тайваня, основанную на взаимодействии аборигенного и ханьского наследия. В XX веке здесь была создана система среднего музыкального образования, а также открыты музыкальные факультеты в высших учебных заведениях, готовившие кадры в области композиции и исполнительства, с особым акцентом на педагогическую деятельность. Хотя обучение музыкальному искусству уже на протяжении длительного периода следует западноевропейской модели, музыкальное образование Тайваня никогда не забывало о преемственности национальных музыкальных традиций. Особенно с 1960-х годов, когда композиторы Ши Вэйлян（史惟亮）и Сюй Чанхуэй（许常惠）возглавили «Движение по сбору народных песен» («民歌采集运动»), проводившее масштабную работу по систематизации фольклора Тайваня. Впоследствии многие композиторы использовали в своих сочинениях народную музыку, возвращая традиционной культуре жизненную силу.

Специфике развития музыкального искусства Китая посвящён целый ряд научных исследований, однако лишь некоторые из них затрагивают историю развития музыкальной культуры Тайваня. Как с горечью отмечал Сюй Чанхуэй (许常惠) в предисловии («Размышления») к своей работе «Предварительный очерк о музыке Тайваня» («臺灣音樂史初稿»): «От «Истории китайской музыки»（«中国音乐史»）Е Бохэ (叶伯和) до «Очерков истории китайской музыки» (中國音樂史綱») и «Истории древнекитайской музыки» («中國古代音樂史稿») Ян Иньлю (杨荫浏) — все труды по истории музыки Китая традиционно фокусировались на ханьской музыке центральных равнин, уделяя мало внимания музыке периферийных регионов и малых народов» [7, с. 2]. Исследование Сюй Чанхуэя в начале 1990-х годов может считаться базисным в изучении истории музыкальной культуры Тайваня. Впоследствии учёные продолжили работу по обобщению и дополнению истории тайваньской музыки. Среди музыковедческих исследований необходимо выделить монографию Люй Юйсю (吕毓秀) «История музыки Тайваня» («台湾音樂史»), опубликованную в 2003 году [3], а также статьи, посвященные истории становления и развития тайваньской музыкальной культуры,— Бянь Лян（卞梁）& Лянь Чэньси（连晨曦）, Лян Маочунь (梁茂春), Чжан Цзюань (张娟), Чжао Гуанхуэй (赵广晖), Чэн Цяомин (成乔明) & Се Цзяньмин (谢建明) [4; 5; 9; 10; 11;]. Также необходимо выделить работы, рассматривающие особенности становление и развития системы музыкального образования,— Ни Хайцун (倪海璁) и Чжан Цзижэнь (张己任) [6; 8]. Таким образом, на сегодняшний день исследовательская работа, посвящённая изучению музыки Тайваня, ведется достаточно успешно, хотя общее количество научных публикаций и монографий, посвященных данной проблематике невелико.

В исследовании выделяется несколько периодов развития культуры Тайваня: 1) период до начала японского правления (1622–1895); 2) период японского правления (1895–1945); 3) послевоенный период (1945–1987); 4) период после отмены военного положения (с 1987 по настоящее время). Первый период, охватывающий наибольший временной отрезок, в свою очередь, подразделяется на голландско-испанский период (1622–1661), период правления кланов Чжэн (1661–1683) и период правления династии Цин (1683–1895). Можно выделить несколько этапов развития музыкального искусства западноевропейской традиции — этап становления, включающий: первый период — с 1622–1895 и второй — 1895 по 1949; этап развития, включающий: первый период с 1949–1960, второй период с 1960–1970 и третий период 1980–1990 г.

Рассматривая генезис тайваньского музыкального искусства западноевропейской традиции, следует учитывать исторический контекст формирования профессиональной музыкальной культуры в новейшей истории Китая. При династии Цин（清）, проводившей политику изоляции, китайская музыкальная культура базировалась на дворцовой музыке, народной музыке и музыкальной драме. Начиная с эпохи Тан（唐）, существовали такие учебные музыкальные учреждения, как «Даюэшу»（«大乐署»）, «Цзяофан»（«家坊»）и «Лиюань»（«梨园»）. Основным методом обучения была передача навыков от учителя к ученику и на протяжении сотен лет практически не менялся.

До формирования современной системы профессионального музыкального образования на Тайване музыкальная культура уже прошла определенный путь развития. Колониальный период заложил основы проникновения западной музыкальной традиции на Тайвань. В XVII веке, с установлением голландского и испанского господства в Тайване, западная культура распространялась в форме миссионерской деятельности, представленной в основном религиозной музыкальной традицией. Колониальные власти строили на Тайване многочисленные церкви и распространяли через приходы свою культуру. После кратковременного упадка, в середине XIX века, благодаря открытию цинским правительством тайваньских портов для внешней торговли, западная музыка вновь проникла на остров через миссионерские организации. На Тайване строились миссионерские школы, где преподавались музыкальные дисциплины,

изначально предназначенные для осуществления богослужений, но постепенно распространившиеся среди местного населения.

В XVII–XIX веках музыкальное наследие Тайваня развивалось в двух взаимосвязанных направлениях. Аборигенные народы сохраняли архаичные формы музицирования, используя варганы（口簧琴）, носовые флейты（鼻笛）и музыкальные луки（弓琴）. Основной формой музицирования было пение, часто сопровождавшееся танцами, в ритуальных и повседневных практиках, что отразилось в хрониках Хуан Шуцзина（黄叔璥), в которых отмечалось, что в период посева чумизы собирались большие группы для совместных пиршеств, участники брались за руки, пели, подпрыгивали и вертелись для увеселения; это называлось «юмяоду» («遇描堵»). Параллельно в период поздней Мин（明）— ранней Цин（清）ханьские переселенцы из Гуандуна（广东）и Фуцзяни（福建）принесли такие формы народной музыки, как песни хакка (客家山歌), наньбэйгуань (南北管) и гэцзайси (歌仔戏), которые, впитав местные традиции, трансформировались в уникальный феномен — «тайванизированная ханьская музыка».

В период с 1895 по 1949 год, после реставрации Мэйдзи, Япония активно внедряла западную культуру, естественно, что и в музыкальном образовании основное внимание уделялось европейской музыке. В 1895 году Идзава Сюдзи（伊泽修二）, первый начальник Департамента образования при Генерал-губернаторстве Тайваня (японский правительственный административный орган на Тайване), получивший образование в США, от имени Национального образовательного общества опубликовал «Меморандум по образованию на Тайване», в котором отмечалось необходимость изучения японского языка через модель бесплатного обязательного образования, меры касались и музыкального образования. С этого момента в провинции Тайвань была официально учреждена современная система музыкального образования.

В этот период в системе образования доминировала вестернизированная японская парадигма, в то же время отсутствовала её высшая ступень. Одарённая молодёжь направлялась для профессиональной подготовки в Японию, например, в музыкальный университет Мусасино（武藏野）. После воссоединения Тайваня с Родиной и перемещения правительства Республики Китай на Тайвань, в ноябре 1945 года Гоминьдан в соответствии с новой образовательной системой переименовал Тайбэйскую высшую школу при Генерал-губернаторстве Тайваня, основанную в период японского правления, в Тайваньский педагогический институт. В августе 1946 года институт принял первых студентов по музыкальной специализации. После трех лет работы был учрежден факультет музыкального искусства. В этот период внимание уделялось как китайской традиционной музыкальной культуре, так и западноевропейской музыке.

С момента основания музыкального факультета Тайваньского педагогического университета в 1946 году и до настоящего времени общее количество университетов на Тайване, имеющих музыкальные факультеты или научно-исследовательские институты музыкального искусства, достигло двадцати семи. Среди них в основном девять педагогических университетов, восемь комплексных университетов, три университета искусств и пять христианских колледжей. Важно отметить, что отсутствуют консерватории, а университеты искусств охватывают несколько художественных отделений. В Тайване нет специализированных музыкальных школ и колледжей, что связано с пропагандируемой концепцией «всестороннего развития талантов». Однако в области музыкального воспитания молодежи правительство прилагает усилия, проводя ряд программ, таких как «Направление на обучение за границу учащихся, проявивших выдающиеся способности в искусстве», введенных с 1962 года. В начальных и средних школах создаются классы для музыкально одаренных детей (сокращенно «музыкальные классы») для осуществления работы по профессиональной музыкальной подготовке учащихся.

После переезда правительства Республики Китай на Тайвань деятельность по развитию культуры региона принимала различные направления. Композитор Сюй Чанхуэй（许常惠）, вернувшийся из Франции, в 1960 году провёл в Тайбэе персональный концерт-презентацию своих произведений. В его сочинениях можно усмотреть колористическую гармонию К. Дебюсси, творческий стиль Д. Мийо, а также элементы музыки XX века, такие как додекафония, при этом в произведениях присутствует пентатоника. Он занял должность профессора музыкального факультета Тайваньского педагогического университета, воспитав целую плеяду талантливых музыкантов, таких как Ма Шуйлун（马水龙）, Ли Тайсян（李泰祥）и Лай Дэхэ（赖德和）. В течение своего пребывания в университете он активно развивал музыкальное образование и композиторскую деятельность, организовывал и создавал вместе с другими композиторами и студентами музыкальные группы, такие как «Первое исполнение новой музыки», распространяя новейшие музыкальные произведения, вливая новую энергию в развитие музыки Тайваня.

После 1960-х годов Тайвань вступил в период трансформации социальной структуры, переход от аграрной экономики к индустриальной, что привело к экономическому взлету и наступлению «золотого века». Успешная социальная трансформация принесла материальное благосостояние, что, естественно, вызвало быстрые изменения в эстетическом восприятии: западная музыка получила широкое распространение, а традиционная национальная музыкальная культура была отодвинута на второй план. В то же время в обществе набирало силу «Движение за местную культуру» (乡土文化运动). Его суть заключалась в укреплении этнической самоидентификации через творчество, основанное на местных традициях. Этот дисбаланс в музыкальной сфере вызвал озабоченность у некоторых композиторов. Поэтому в середине 1960-х годов Ши Вэйлян（史惟亮）и Сюй Чанхуэй（许常惠）инициировали «Движение за местную культуру» и «Движение по сбору народных песен» (民歌采集运动). Проведя масштабные полоевые исследования, они систематизировали музыкальный фольклор Тайваня, что повлияло на творчество местных композиторов. Такие сочинения, как «Слепой» (盲) для флейты соло и Концерт для фортепиано Сюй Чанхуэя, «Концертино» для фортепиано и струнного оркестра Го Чжиюаня (郭芝苑), фортепианная пьеса «Зарисовки дождливого порта» (雨港素描) и симфоническая поэма «Пестрый петух летит на юго-восток» (孔雀东南飞) Ма Шуйлуна (马水龙) и другие, несут в себе ярко выраженные черты тайваньской традиционной музыки.

С этого времени музыка Тайваня вступила в фазу интенсивного роста, демонстрируя тенденцию к диверсификации и соперничеству профессиональных школ. Произведения часто несли в себе синтетические черты, совмещая китайские и западные элементы. «Концерт для банди с оркестром» (梆笛协奏曲) Ма Шуйлуна (马水龙), созданный в 1981 году, где китайская продольная флейта банди (梆笛) используется в качестве солирующего инструмента в сочетании с симфоническим оркестром. Композитор Ли Тайсян (李泰祥)в ноябре 1986 года создал фортепианный квинтет «Три формы — Ци, Разрыв, Поток» (三式 - 气、断、流). Позже, в 1993 году, он написал камерное сочинение «Гора, Струны, Гнездо» (山、弦、巢), в котором используются тексты на путунхуа и языках коренных народов (партитура написана для женского голоса, ударных, фортепиано и струнного квартета). Композитор Го Чжиюань (郭芝苑) в 1980-е годы создал оркестровые произведения — «Три симфонических этюда — на темы народных песен Хубэя» (三首交响练习曲—由湖北民谣) и симфоническую сюиту «Со-наставник на небесах и на земле» (天人师) в которых сочетал достижения западноевропейского музыкального искусства и национальной музыки. Музыкальная культура Тайваня быстро развивается со второй половины XX до начала XXI века. Такой резкий подъем был обусловлен, с одной стороны, влиянием западной культуры, а с другой — постепенным подъемом в 1970-х годах «Движения за местную культуру» (乡土运动). Безусловно, в этом процессе важную роль сыграло и внимание правительства к музыкальному образованию.

Таким образом, становление и развитие системы музыкального образования происходило в условиях открытости западноевропейскому влиянию. Это объясняет доминирование западноевропейской музыкальной традиции в профессиональном музыкальной культуре Тайваня.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Э Бохэ. История создания музыки.— Сычуань: Издательский дом «Башу», 2019. 叶伯和.中国音乐史.四川:巴蜀书社,2019.
2. Ян Иньлю. Очерки истории современной музыки.— Шанхай: Шанхайский книжный магазин «Manyo», 1952. 杨荫浏. 中国音乐史纲. 上海:上海万叶书店. 1952.
3. Люй Юйсю. История музыки Тайваня.— Тайвань: Издательство «Вунань», 2003. 吕钰秀.台湾音乐史. Источник: 五南出版社, 2003.
4. Бьянь Лян, Лянь Чэньси. Определение и интерпретация: современная тайваньская музыка в сравнении с китайско-западным периодом // Сборник исследований Тайваня.— 2019.— № 4.— С. 99–110. 卞梁 & 连晨曦.差异与诠释:中西比较视野下的近代台湾音乐.台湾研究集刊(2019) (04)
5. Лян Маочунь. К комплексному изучению истории музыки — по обучению музыке в Тайване и Гонконге // Искусство музыки.— Шанхай: Издание

Шанхайской консерватории. — 2007. — № 2. — С. 63–72. 梁茂春. 让音乐史研究更全面——关于台湾、香港音乐研究.音乐艺术(上海音乐学院学报)(2007)(02)
6. Ни Хайсун. Обзор музыкального образования Тайваня // Журнал Цзянсуского педагогического университета. Философия и общественные науки. — 2013. — № 06. — С. 152–155. 倪海瑽.台湾音乐教育述评.江苏师范大学学报(哲学社会科学版)(2013)(06)
7. Сюй Чанхуэй. Предварительный очерк о музыке Тайваня. — Тайбэй: Издательство «Цюаньиньюэпу», 1991. 许常惠. 台湾音乐史初稿. Дата выпуска: 台湾全音乐谱出版社, 1991.
8. Чжан Цзижэнь. Музыкальное образование на Тайване // Вестник центральной консерватории. — 2010. — № 4. — С. 131–134. 张己任. 台湾的音乐教育. 中央音乐学院学报(2010)(04),
9. Чжан Цзюань. Взгляд на развитие новой музыки в регионах Тайвани (1945–1960) // Исследования музыки. — 2009. — № 2. — С. 31–44. 张娟. 台湾地区新音乐(1945–1960)发展管窥. 音乐研究(2009)(02),31–44.
10. Чжао Гуанхуэй. Преемственность, периодизация и эволюция тайваньской музыки // Искусство музыки. — Шанхай: Издание Шанхайской консерватории. — 1998. — № 4. — С. 4–6. 赵广晖. 台湾音乐的传承、分期与流变. 音乐艺术(上海音乐学院学报) (1998) (04),4–6.
11. Чэн Цяомин, Се Цзяньмин. Исследование антияпонской деятельности в стационарах Тайваня в период колониального правления // Журнал Нанкинского университета искусств (Музыка и исполнительство). — 2012. — № 4. — С. 28–32. 成乔明 и 谢建明. Это лучший вариант, который можно использовать в качестве источника питания. 南京艺术学院学报(音乐与表演版) (2012) (04)
12. Ян Иньлю. История древнекитайской музыки. — Пекин: Народное музыкальное издательство, 1981. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿. Дата выпуска: 人民音乐出版社, 1981.

Dong Manman
PhD candidate
The Kosygin State University of Russia
Xuanhua Vocational College of Science and Technology
Lecturer
e-mail: dongmanman7@gmail.com
Zhangjiakou, Hebei, China

Viktor D. Uvarov
DSc in Arts, Professor,
The Kosygin State University of Russia
e-mail: artuwaroff@yandex.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-85-99

EVOLUTION AND SPREAD OF ORNAMENTAL PATTERNS ON SILK FABRICS OF THE TANG DYNASTY

Summary: This study analyzes fragments of Chinese silk fabrics from the Tang Dynasty discovered in the Moshevaya Balka burial complex (8th-10th centuries). Through horizontal and vertical comparisons with similar ornamental patterns, the dissemination routes and visual transformations of these patterns along the Silk Road are explored. Particular attention is paid to the morphological features and symbolic meanings of the ornamental patterns discovered in the Moshevaya Balka burial complex. The analysis provides a deeper understanding of the evolution of decorative art during the Tang Dynasty and the mechanisms of transformation of its symbolic system. The research findings also hold value for contemporary artistic design approaches related to the revival and innovative use of traditional patterns.
Keywords: *Tang Dynasty silk fabrics, lion patterns, grape patterns, Mosheva Baleka ruins, image transformation*

The Tang dynasty (618–907 CE) represents one of the most mature stages in the development of ancient Chinese society, characterized by a stable political system, economic prosperity, and a high degree of openness and creative vitality in culture and the arts. This period witnessed both intensive interaction among various civilizations and a simultaneous flourishing of indigenous cultural traditions. Within this context, the Great Silk Road — an essential channel for civilizational exchange between East and West — reached an unprecedented level of prosperity. Originating in the 2nd century BCE, the Silk Road was a land-based trade network that began in Chang'an and extended through Central and Western Asia to the Mediterranean. In the 6th century CE, conflict between the Byzantine and Sasanian empires disrupted the traditional route, leading to the formation of a new branch stretching from the Caspian Sea northward across the Caucasus Mountains to the Black Sea. Beyond facilitating the transport of goods such as silk, ceramics, and spices, the Silk Road became a crucial conduit for the intercivilizational transmission of technologies — including papermaking, metallurgy, and textile production — as well as for the synthesis of ideological systems such as Christianity, Buddhism, Zoroastrianism, and Manichaeism. Over time, products from different regions developed distinct local characteristics[1]. Silk fabrics discovered at the Moshchevaya Balka archaeological site in the North Caucasus provide material evidence of cultural contacts along the Silk Road and vividly demonstrate the multidirectional movement and formal transformation of artistic traditions. All these archaeological finds demonstrate that silk was not only a trade commodity but also a vehicle for profound civilizational interactions.

Ill. 1. Inv. No. KZ 6734, c. 8th–9th century CE. Excavated at the Moschevaya Balka burial complex, The State Hermitage Museum collection

In a systematic study of textiles from the Moshchevaya Balka complex conducted by A.A. Ierusalimskaya, three main groups of imported fabrics were identified: Byzantine, Sogdian and Chinese[3]. This classification not only reveals the significant position of the North Caucasus region within the Silk Road trade network but also reflects the profound cultural integration expressed through the region's textile arts. Among the silk fabrics discovered at the Moshchevaya Balka site, more than one hundred fragments have been identified as products exhibiting the characteristic features of the Tang period (approximately the 8th–9th centuries). Particularly noteworthy is a silk fragment unearthed in 1972. Its ornamental composition closely resembles Byzantine textiles decorated with circular medallions; however, it uniquely combines linked-pearl patterns, Han-dynasty cloud patterns, grapevine designs, and an animal tail element adorned with a honeysuckle patterns. Such a complex visual synthesis testifies not only to the innovative approaches of Tang-dynasty weavers in terms of form and content, but also reflects the multidirectional nature of artistic interactions and cultural integration that occurred as art disseminated along the Silk Road. This textile sample reveals the multicultural character of the decorative system that developed within the broader Silk Road sphere. The artifact (Inv. No. Kz 6734) (Fig. 1), measuring approximately 36 cm in length and 40 cm in width, consists of three small stitched fragments. Due to significant deterioration, the ornamental pattern has been only partially preserved. The Russian researcher A.A. Ierusalimskaya described this object as a "resist-dyed print (fragment of a Betan caftan)" and proposed that these silk textiles were most likely produced by Chinese weavers, given that the structure of the looms and the production techniques correspond precisely to Tang-dynasty weaving methods. However, in the absence of clear manufacturing marks, the question of their exact place of origin remains a matter of scholarly debate.

The silk fragment unearthed at the Moshchevaya Balka site, catalogued as Inv. No. Kz 6734, was produced using the traditional Chinese stencil-resist dyeing method known as the clamp-resist dyeing technique. This technique relies on the use of carved wooden blocks and cut-out stencils. According to the Tang-dynasty source Yinhua lu (因话录), it was invented before the twelfth year of the Kaiyuan era (724 CE), and its invention is attributed to the sister of Liu Jieyu (柳婕妤), a concubine in the retinue of

Ill. 2. Cave 118 has been identified as the Kyzyl Grotto behind the main room. Around the 3rd century AD. Xinjiang

Emperor Xuanzong. The clamp-resist dyeing technique involves tightly clamping a piece of fabric between two wooden plates carved with a symmetrical pattern. As dye penetrates the cut-out sections in a controlled manner, the motif gradually emerges. Traditionally, two primary colors were employed: orange (sometimes with a reddish-brown hue) as the ground color, and blue for outlining the design. After the initial dyeing, additional pigments could be applied to the patterned areas, imparting rich polychromy and a refined tonal structure. This technique reached the height of its popularity in China during the Tang dynasty and was subsequently transmitted to Japan and the Korean Peninsula through embassies sent to Tang China.

In the decorative composition of the fragment (Inv. No. Kz 6734), the primary structural element is a series of concentric circles of varying diameters, which clearly represent an adaptation of the linked-pearl pattern. This principle of pattern organization — where key motifs are placed within clearly defined circular medallions — can be traced back to the artistic tradition of Sasanian Iran, where ornamentation based on interconnected circles became widespread. The motif originally emerged within Zoroastrianism: ring-shaped beads symbolized sacred light and held particular religious significance. Animal themes depicted within these circles — such as lions, wild boar heads, goats, peacocks, winged horses, and others — were regarded as manifestations of deities. Once introduced, these motifs continued to evolve, eventually enriching the decorative system of the Tang dynasty and becoming a popular ornamental theme of the period. Chinese artisans creatively reinterpreted the original structure, transforming the static elements of the linked-pearl pattern into dynamic and highly decorative "ornamental rings." This approach, which combines an emphasis on the central composition with the peripheral development of the pattern, facilitated the transition from figurative forms to abstract ornamentation, lending visual dynamism to an otherwise rigid structural scheme. From the mid-eighth century onward, ornamental motifs featuring vegetal scrolls and floral elements — integrating both Eastern and Western influences — gradually displaced the traditional linked-pearl pattern. The entire pattern is executed as a continuous, four-directional repeating design, providing both compositional order and overall visual coherence. At the same time, this structure meets the practical demands of mass production, demonstrating a high level of artistic sophistication and technical planning.

The circular frame in the ornament of the Moshchevaya Balka fragment likely derives from the decorative scheme of the grapevine motif[4]. In ancient Chinese decorative art, the grape pattern has an exogenous origin, and its introduction was closely linked to material exchange with Central and Western Asia as well as to the spread of religious art. Archaeological evidence indicates that grape cultivation first emerged in the region be-

Ill. 3. Photo source: Zhao Feng, «The Complete Works of Art of Dunhuang Silk· British and Tibetan Volumes», p. 199

tween the Caspian and Black Seas, including their southern littoral in Asia Minor. From there, it gradually spread to the South Caucasus, Central Asia, and Mesopotamia. The peoples of Turkestan developed techniques of fermentation and winemaking, through which the grape came to symbolize luxury, feasting, and pleasure — embodying the idea of wealth and abundance accumulated during periods of peaceful prosperity[5]. As early as six thousand years ago, reliefs in Egyptian tombs already depicted scenes of viticulture and wine production, attesting to the early flourishing of grape culture[6]. In the Greco-Roman and Persian regions, the grapevine motif became especially widespread in sculpture and mural painting, where its symbolic meaning evolved from representing natural fertility to signifying political authority and the iconography of abundance. China's contact with the grape can be traced back to the Western Han period, when Zhang Qian's diplomatic mission to the Western Regions led to the introduction of grapevines. However, the grapevine pattern did not achieve broad popularity in China at that time; its systematic artistic development occurred primarily in Western Asia and the Mediterranean world. According to written sources and surviving artifacts, vineyards and decorative elements featuring grapevine patterns already existed in Xinjiang by the first century CE. In the early twentieth century, the British archaeologist Marc Aurel Stein discovered in the ruins of Loulan a fragment of wooden architectural ornament (dating to approximately the 3rd-4th centuries CE) decorated with a pattern resembling stylized grapevines, confirming the practical use of this motif. In addition, a Chinese plain-weave silk discovered in Palmyra (Syria) in Tomb Tower No. 65 also features a grapevine pattern. This phenomenon vividly illustrates the transregional dissemination and synthesis of artistic elements along the Silk Road. From the reign of Gaozu of the Han dynasty, through the Wei and Jin periods, and into the Sui and Tang dynasties, the production of brocades featuring grapevine patterns persisted, reflecting both the continuity and diffusion of this design within Chinese textiles. Under the influence of the Silk Road, Chinese artisans actively absorbed new artistic trends, contributing to the development of an internationalized aesthetic. The textile fragment from the museum hermitage collection demonstrates a grapevine pattern that differs from the more commonly encountered realistic S-shaped or C-shaped vine curves in Chinese art. Instead, it presents an abstract composition with a systematically arranged distribution of elements, in which the motifs radiate from the inner circle outward to the periphery. Similarly, abstract artistic treatments of grape patterns can be found in Tang Dynasty grape-patterned brocade unearthed in Dulan County, Qinghai Province, and grape-patterned brocade unearthed from the Dunhuang Mogao Caves.

The silk fragment clearly displays cloud patterns and curly grass patterns, with the design characteristics of the curly grass patterns likely depicting animal tails. In Cave 118 at Kizil, dating to around the 3rd century CE, a decorative band along the lower edge of the arched ceiling, where it meets the wall, features a series of ornamental panels. Among these, a fish-tailed horse with a tail resembling curled leaves is depicted. The horse possesses a head, a pair of wings, and a tail that curls and splits at the tip into a pair of symmetrical four-bud curly grass patterns (also known as honeysuckle patterns). The German Royal Turfan Expedition also referred to Cave 118 as the "Sea Horse Cave" (Fig. 2)[7], marking this as an early form of the honeysuckle pattern used as a decorative motif. During the Northern Dynasties period in China (439–581 AD), the tails of lion-like auspicious beasts in brocade fabrics were intentionally crafted into curly grass patterns, gradually moving away from naturalistic features and evolving into more decorative and symbolically meaningful honeysuckle patterns characteristic of Chinese art. The roundel griffin pattern unearthed in Dunhuang (currently housed in the British Museum, MAS.944, see Fig. 3) and the fragment in the collection of the Hermitage Museum share identical tail designs for the central zoomorphic motif, both rendered in the artistic form of a honeysuckle-pattern tail. This decorative feature forms a continuous evolutionary thread within the ornamental systems spanning East Asia to the Eurasian interior. The textile pattern in the British Museum collection is also a roundel design, encircled by a rope-pattern border. Within the roundel, the griffin's head and spread wings are visible, with distinct iconographic features clearly identifying it as a griffin. Chinese scholar Zhao Feng, in "The Complete Collection of Dunhuang Silk Art: Russian Collections", conducted a comparative analysis of the two silk fragments and concluded that they belong to the same period, the same decorative system, and the same dyeing and printing technique. However, the fragment unearthed from the Baleka cemetery only preserves the tail and the mane of the neck, lacking detailed morphological observation. Therefore, adopting the term "grape and auspicious beast pattern," as proposed by scholar Zhao Feng, for naming the decorative pattern of this fragment is a more cautious and inclusive approach. This naming reflects both the technical commonalities with similar Dunhuang patterns in terms of the grape roundel framework and the curly grass tail ornament, while also accommodating potential variations in the specific depiction of the central animal (which could be a lion or a griffin) across different specimens.

Ill. 4. Gilded silver dish of East Roman workmanship depicting mythological characters,Collection of the Gansu Provincial Museum IV–V centuries A.D.

This fragment (□□□. № □□ 6734) features a finely detailed decorative element at the center of the roundel, characterized by animal mane-like motifs that imbue the pattern with an exotic charm. This is evident through its typical "curled mane" feature, which can be compared to similar lion patterns with "curled manes" from the Tang Dynasty. Examples include the Standing Lion and Floral Medallion Brocade from the China National Silk Museum, the Square Brick with Grape and Auspicious Beast Pattern excavated from the site of the Three Pure Ones Hall in the Daming Palace of the Tang Dynasty in Xi'an, Shaanxi (housed in the Chinese Archaeological Museum), and the Gilded Silver Plate with Roman Divine Figures. All of these display similar curled mane structures. This characteristic significantly differs from motifs of horses, tigers, leopards, and other animals. In compositions featuring winged creatures such as heavenly horses, mythical beasts, or griffins, wings are typically depicted, yet this fragment shows no such features. Based on the characteristics of the tail and the mane on the neck, it can be inferred to be a lion pattern. The lion, as an exotic species introduced to China relatively early via the Silk Road, has documented evidence of tribute offerings. According to records, in the first year of the Zhanghe era of the Eastern Han Dynasty (87 AD), the Yuezhi kingdom (月氏国) presented a lion, which is currently the earliest recorded tribute of a lion. Thereafter, documented tribute lions from the West continued for 16 cen-

turies[8]. Historical texts also provide corroborating evidence. Both the Book of the Later Han: Chronicles of the Western Regions and the Book of Jin: Chronicles of Foreign Peoples record that the Eastern Han envoy Gan Ying, during his mission to Daqin (the Roman Empire), heard elements of Greek myths and legends upon reaching the western border of the Parthian Empire. This can be regarded as textual evidence of such themes being indirectly transmitted via the overland Silk Road. By the Tang Dynasty, lion patterns had become widely developed in brocades and had evolved into a popular motif used by both the imperial court and the common people. For example, lion patterns were explicitly listed among the Shu brocade tributes during the reign of Emperor Taizong[9].

The compositional combination of grapes and lions is not coincidental. On the contrary, alongside the "linked pearls" patterns, it represents a classic embodiment of Western themes that entered China via the Silk Road. This iconographic synthesis carried profound religious and secular foundations, deeply rooted in both Western and Eastern civilizations. In 1988, a Byzantine gilded silver plate was discovered in Jingyuan County, Baiyin City, Gansu Province, which has become one of the most representative material testimonies of artistic exchanges along the Silk Road. The ornamental structure of this silver plate exhibits a striking resemblance to a Tang Dynasty silk fabric fragment unearthed at the Moshevaya Balka archaeological site, both in terms of compositional layout and visual patterning, indicating a profound cultural and visual interconnectedness between them.

The primary pattern of the Balka textile is a composition of grapevines and lions enclosed within a frame of two concentric circles. In contrast, the silver plate is structured around three concentric circles: the outermost circle is adorned with grape scrolls incorporating depictions of birds and animals; the middle circle features twelve busts of Olympian gods, interspersed with figures of birds and beasts; at the center, a man is depicted seated on the back of a lion, unanimously identified by scholars as Dionysus. Regarding the dating and provenance of this silver plate, Japanese scholar Ishikawa Mie proposed that it is of Roman origin and dates back to the 2nd-3rd centuries CE [10]. Meanwhile, French scholar Stevenson considers it a representative of Eastern Roman craftsmanship from the 3rd-4th centuries. The official attribution by the Gansu Provincial Museum places it within the chronological range of the 4th-5th centuries CE. Regardless of its exact place of manufacture, this artifact likely entered China via the Silk Road as either a diplomatic gift or an item of trade [11], attesting to the widespread dissemination and popularity of the lion-and-grape motif across Eurasia during that period (Fig. 4).

From both iconographic and visual-semiotic perspectives, the two works demonstrate evident similarities in compositional logic and systems of symbolic meaning. The conceptual core of the silver plate is built upon a religious narrative: the combination of the lion and grapevine embodies the symbolism of the Dionysian cult, associated with fertility, vitality, and sensual pleasure. In contrast, the silk fragment from Moshevaya Balka represents a secular visual reinterpretation of this motif within the cultural context of the Tang Dynasty, transforming the religious symbol into a decorative design. Such semantic transfiguration reflects the cultural mechanisms of assimilation, transmission, and reinterpretation of exogenous motifs during their eastward diffusion.

Similar pattern combinations were widely depicted in the art of the Tang Dynasty. The primary variations of the lion-grape motif are found on artifacts such as bronze mirrors and decorative bricks from that period. Japanese scholar Okakura Kakuz □ dates such mirrors with the grape-lion pattern to the 6th century, suggesting that the combination of grapes and lions indicates a Far Eastern origin for this composition[12]. This confirms that this pattern system was fully adopted and applied in the iconographic system of East Asia. The main design of the "lion and grape" type mirrors is typically organized into two zones: the central field is reserved for lions and other mythical animals, while the peripheral zone is filled with floral or grape patterns, creating a balanced and richly detailed composition. The formation and popularity of this type of ornament coincided with the reign of Emperor Gaozong and Empress Wu Zetian (650–705 CE), demonstrating the assimilation and creative reinterpretation of exogenous motifs within the diverse society of the Tang Dynasty. Its artistic language blends the Dionysian symbolism of the Greco-Roman world with the Chinese tradition of venerating auspicious mythical creatures, forming a visual system that embodies both power and abundance. In this cultural context, the silk fragment discovered at the Moshevaya Balka site, though damaged to the point where the precise identification of the animal depicted is challenging, exhibits a compositional logic and decorative system highly consistent with the "lion-grape" ornamentation of the Tang era. The ring-like structure of the pattern, the interwoven grapevine scrolls, and the symbolically accentuated central depiction of an animal adhere closely to the typical principles of Tang decorative syntax. The dissemination of such a visual model indicates that the combination of the lion and grapevine represents not merely a decorative fusion of patterns but also a significant example of the "shared symbolic language" characteristic of artistic exchange along the Silk Road.

Despite existing limitations in visual identification, a plausible hypothesis regarding its significance can be formulated by analyzing the morphology of the pattern in conjunction with the decorative traditions of the Tang Dynasty and the broader context of cultural exchange along the Silk Road. This approach goes beyond mere formal comparison of images and is grounded in a structural analysis of the visual language and a synthetic understanding of its cultural semantics. As Ernst Hans Josef Gombrich noted in Symbolic Images: "Every symbol in a picture carries a certain meaning; if one isolates the image, severing its connection with the context, none of these elements can be interpreted correctly" [13]. Consequently, interpreting the zoomorphic motif within a circular medallion must transcend isolated analysis of individual images and be considered within the holistic context of the Tang Dynasty's visual system.

In the decorative arts of the Tang Dynasty, particularly in silk textiles and ornamentation, motifs such as lions, grapevines, and linked-pearl pattern — elements of Western origin — were frequently employed. This reflects the contemporary fascination with "foreign tribes" and an aesthetic admiration for exotic forms. On a semiotic level, such patterns symbolized strength, valor, prosperity, and mythical creatures from distant lands. At the same time, they serve as evidence of how the Tang Dynasty reconstructed its visual language and formed a new symbolic system through intercultural artistic exchange. During the Tang Dynasty, the grape pattern developed into a polysemiotic system: while preserving cultural memory of its exotic origins through associations with banquets and hedonistic pleasures, it simultaneously acquired auspicious symbolism related to wealth, longevity, and the prosperity of descendants. Exogenous visual motifs, reinterpreted within the Chinese cultural context, formed a decorative system that combined symbolic depth with aesthetic value. The lion, symbolizing power and protection, and the grapevine, embodying life and abundance, together create an aesthetic structure of "power and fertility".

Conclusions

Based on morphological characteristics, semantic analysis of the imagery, and the context of its dissemination, it can be hypothesized that the lost portion of the Moshevaya Balka fragment originally depicted a lion pattern. The combination of the lion and grapevine enjoyed prolonged and widespread circulation across diverse intercultural contexts, owing both to the universal aesthetic appeal of its formal language and the multiplicity of symbolic meanings associated with abundance, protection, and power. The evolution of Tang Dynasty patterns further demonstrates that, under the influence of interregional exchange, such motifs underwent creative transformation and reinterpretation while retaining their inherent distinctive features. The mechanisms of cultural exchange and the aesthetic logic embedded in them continue to serve as a valuable resource for contemporary intercultural understanding.

REFERENCES

1. V.D. Uvarov, S.D. Dharmadasage. The current state of Sri Lankan pottery and prospects for its development // DISK-2024: Collection of materials of the All-Russian scientific and practical conference of young researchers within the framework of the All-Russian Forum of Young Researchers "Design and Art — a strategy for project culture of the XXI century", Moscow, November 18–21, 2024. Moscow: A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), 2024. pp. 126–129.
2. Tong Tao. The Silk Road in the North Caucasus. *Chinese-Foreign Cultural Exchange*. No. 1. 2019, pp. 83–89.(In Chinese)
3. Kovalevskaya, V. B., A.A. Jerusalem. Moshchevaya Balka: An Unusual Archaeological Monument on the North Caucasian Silk Road. St. Petersburg, 2012 / V.B. Kovalevskaya, M.N. Pogrebova. *Russian Archaeology*. No. 3. 2014, pp.169–173.(In Russian)

4. Zhao Feng, ed. Complete Works on Dunhuang Silk Art: Russian Collection. *Donghua University Press*. Shanghai. 2014, pp. 49. (In Chinese)
5. Schuyler Kammann. Lion and Grape Designs on Chinese Bronze Mirrors. *Asian Art*. Vol. 16. No. 4. 1953, pp. 275.
6. Zhang Xiaoxia. Grape patterns of exotic regions. *Journal of Soochow University*. No. 25. 2007. pp. 34.(In Chinese)
7. [Germany] Albert von Le Coq, Ernst Waldschmitt. Translated by Wu Xinhua and Guan Ping. Buddhist Art of Xinjiang. *Xinjiang Educational Publishing House*. Urumqi. 2006. pp.358.(In Chinese)
8. Cai Hongsheng. The Nine Hu Surnames and Turkic Culture in the Tang Dynasty. *Chinese Bookstore*. 1998, pp 197.(In Chinese)
9. Wu Shusheng and Tian Zibing. History of Chinese Dyeing and Weaving. *Shanghai People's Publishing House*. 2010, pp.100.(In Chinese)
10. Shi Du Meijiang (Japan), Liu Zhihua, translation. Image and Age of a Gilded Silver Plate Found in Jingyuan, Gansu Province. *Silk Road*. 2003, pp. 40–46. (In Chinese)
11. Jia Jianwei. Gilded silver plate with an Eastern Roman design of a god-man. *The World of Cultural Relics*. 2015. No. 4. pp. 42–44.(In Chinese)
12. Okakura. Chinese and Japanese Mirrors. *Bulletin of the Boston Museum of Fine Arts*. No. 32. 1908, pp. 9–14.
13. E. H. Gombrich, translated by Yang Xiliang and Fan Jing. Symbolic Images — A Collection of E. H. Gombrich's Works on Iconology. *Guangxi Fine Arts Publishing House*. Nanning. 2014. pp. 40.(In Chinese)

Дун Маньмань
Аспирант,
Российский государственный университет
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
Профессиональный колледж науки и техники Сюаньхуа
преподаватель
e-mail: dongmanman7@gmail.com
Город Чжанцзякоу, провинция Хэбэй, Китай

Виктор Дмитриевич Уваров
доктор искусствоведения, профессор,
Российский государственный университет
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: artuwaroff@yandex.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-85-99

ЭВОЛЮЦИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ УЗОРОВ ШЕЛКОВЫХ ТКАНЕЙ ЭПОХИ ТАН

Аннотация: Настоящее исследование посвящено анализу фрагментов китайских шелковых тканей эпохи Тан, обнаруженных в погребальном комплексе Мошевая Балка (VIII–X вв.). Путем горизонтального и вертикального сопоставления с аналогичными орнаментальными узорами исследуются пути распространения и визуальные трансформации данных узоров на территории Великого шелкового пути. Особое внимание уделяется морфологическим особенностям и символическим значениям орнаментальных узоров выявленных в погребении Мошевая Балка. Проведенный анализ позволяет глубже понять закономерности эволюции декоративного искусства эпохи Тан и механизмы трансформации его символической системы. Результаты исследования также представляют ценность для современных направлений художественного проектирования, связанных с возрождением и инновационным использованием традиционных узоров.
Ключевые слова: *шелковые ткани династии Тан, львиные узоры, виноградные узоры, руины Мошевой Балеки, трансформация изображений.*

Эпоха Тан (618–907 гг.) представляет собой один из наиболее зрелых этапов развития древнекитайского общества, для которого характерны стабильная политическая система, экономический подъем, а также высокая степень открытости и творческой активности в сфере культуры и искусства. Этот период стал временем интенсивного взаимодействия различных цивилизаций и одновременного расцвета национальных культурных традиций. В этих условиях Великий шелковый путь — важнейший канал цивилизационного обмена между Востоком и Западом — достиг небывалого процветания. Возникнув во II веке до н. э., он представлял собой сухопутный торговый маршрут, начинавшийся в Чанъане и проходивший через Центральную и Западную Азию к Средиземноморью. В VI веке н. э. конфликт между Византийской и Сасанидской империями нарушил функционирование традиционной трассы, что привело к формированию нового ответвления, протянувшегося от Каспийского моря на север через Кавказские горы к Черному морю. Этот путь выполнял не только функцию транспортировки товаров (шелка, керамики,

пряностей и др.), но и стал ключевым каналом межцивилизационного распространения технологий (бумагоделание, металлургия, текстильное производство) и синтеза идейных систем (христианство, буддизм, зороастризм, манихейство). Со временем изделия разных регионов приобрели отличительные региональные особенности[1]. Шелковые ткани, найденные на археологическом памятнике Мощевая Балка, расположенном в Северном Кавказе, представляют собой вещественное свидетельство культурных контактов по Шелковому пути и наглядно демонстрируют многонаправленное движение и формальную трансформацию художественных традиций. Все эти археологические находки свидетельствуют о том, что шелк был не только торговым товаром, но и носителем глубинных цивилизационных взаимодействий.

В системном исследовании текстиля из комплекса Мошчевая Балка, проведенном А. А. Иерусалимской, были выделены три основные группы импортных тканей: византийского круга, согдийские и китайские[3]. Эта классификация не только раскрывает важное положение Северокавказского региона в торговой сети Шелкового пути, но и отражает глубокую интеграцию культуры региона на уровне текстильного искусства. Среди шелковых тканей, обнаруженных на памятнике Мощевая Балка, более ста фрагментов были идентифицированы как изделия, обладающие типичными признаками танского периода (около VIII–IX вв.). Особенно показательным является фрагмент шелка, найденный в 1972 году. Его орнаментальная композиция близка к византийским тканям с круговыми медальонами, однако в ней объединены узоры «жемчужных кругов», облака эпохи Хань, виноградные узоры и элемент хвоста животного с рисунком из жимолости. Такое сложное визуальное сочетание свидетельствует не только о новаторстве танских ткачей в области формы и содержания, но и отражает многонаправленный характер художественных взаимодействий и культурного синтеза, происходивших в процессе распространения искусства по Шелковому пути. Данный образец ткани раскрывает поликультурную природу декоративной системы Великого шелкового пути. Экспонат (Инв. № Кз 6734) (рис. 1), размером приблизительно 36 см в длину и 40 см

в ширину, представляет собой ткань, составленную из трех небольших сшитых фрагментов. Из-за значительных повреждений орнамент сохранился неполностью. Российский исследователь А. А. Иерусалимская в своей работе обозначила данный предмет как «Набойка, исполненная резервом (фрагмент бетского кафтана)» и предположила. А. А. Иерусалимская отмечает, что эти шелковые ткани, по всей вероятности, были изготовлены китайскими ткачами, поскольку структура ткацких станков и технология их производства полностью соответствуют системе ткачества эпохи Тан. Однако из-за отсутствия четких производственных меток вопрос об их точном месте изготовления остается предметом научных дискуссий.

Шелковый фрагмент, обнаруженный на памятнике Мощевая Балка и имеющий инвентарный номер Инв. № Кз 6734, выполнен с использованием традиционной китайской техники трафаретного резервного окрашивания — «цзясе» (夹缬), основанной на методе резного деревянного блока и вырезного трафарета. Согласно танскому источнику «Иньхуа лу» (因话录), данная техника была изобретена еще до двенадцатого года правления эпохи Кайюань (724 г.), а ее создательницей считается сестра наложницы Лю Цзецюй (柳婕妤), принадлежавшей к окружению императора Сюаньцзуна. Техника цзясе (夹缬) заключается в том, что ткань плотно зажимается между двумя деревянными пластинами, на которых вырезан симметричный орнамент. При контролируемом проникновении красителя через вырезанные участки формируется узор. Для окрашивания традиционно использовались два основных цвета: оранжевый (иногда с красновато-коричневым оттенком), служивший фоном, и синий, применявшийся для контуров орнамента. После основной окраски на узорные участки могли наноситься дополнительные цвета, что придавало композиции богатую полихромность и сложную тональную структуру. Данная технология получила наибольшее распространение в Китае во времена династии Тан, а впоследствии была передана в Японию и на Корейский полуостров через посольства, направлявшиеся в Тан.

В декоративной композиции фрагмента (Инв. № Кз 6734) основным структурным элементом выступают концентрические окружности разного диаметра, очевидно, представляющие собой адаптацию мотива жемчужной каймы. Данный принцип организации узора, при котором ключевые изображения размещаются внутри четко

очерченных круглых медальонов, восходит к художественной традиции Сасанидского Ирана, где орнамент в виде соединенных окружностей получил широкое распространение. Это украшение возникло в зороастризме. Бусины в форме колец символизируют священный свет и имеют особое религиозное значение. Тематика животных в круге рассматривается как воплощение богов, таких как львы, головы диких кабанов, козы, павлины, крылатые лошади и т. д. После того, как они были представлены, они получили дальнейшее развитие. обогатил систему узоров династии Тан и стал популярной декоративной темой того времени. Китайские мастера творчески переосмыслили исходную структуру, преобразовав статичные элементы жемчужной каймы в динамичные и декоративные «орнаментальные кольца». Такой подход, сочетающий фокус на центральной композиции с периферийным развитием узора, способствовал переходу от фигуративных форм к абстрактному декору, придавая строгой структурной схеме визуальную живость. С середины VIII века орнаментальные мотивы с растительными завитками и цветами, сочетающие восточные и западные элементы, постепенно вытесняют традиционный мотив «жемчужных кругов». Весь орнамент выполнен в форме непрерывного четырехстороннего повторяющегося узора, что обеспечивает одновременно композиционную упорядоченность и целостность рисунка, а также отвечает практическим требованиям массового производства, демонстрируя высокий уровень художественного и технического замысла.

Круговая рамка в орнаменте фрагмента из Мошчевой Балки, вероятно, восходит к декоративной схеме мотива виноградной лозы[4]. В древнекитайском декоративном искусстве виноградный узор имеет экзогенное происхождение, а его проникновение было тесно связано с материальным обменом с Центральной и Западной Азией, а также с распространением религиозного искусства. Согласно археологическим данным, культивирование винограда впервые возникло в регионе между Каспийским и Черным морями, включая их южное побережье в Малой Азии, откуда он постепенно распространился в Южное Закавказье, Центральную Азию и Месопотамию. Народы Туркестана изобрели технологию брожения и виноделия, в результате чего виноград стал символом роскоши, пиршества и наслаждения, воплощая идею богатства и изобилия, накопленных в эпоху мирного процветания[5]. Около 6000 лет назад рельефы в египетских гробницах уже запечатлели сцены виноградарства и виноделия, что свидетельствует о раннем расцвете виноградной культуры[6]. В римско-персидском регионе виноградный орнамент получил особое распространение в скульптуре и настенной росписи, где его символическое значение поднялось от природного плодородия до уровня политической власти и иконографии изобилия. Контакт Китая с виноградом можно проследить до периода Западной Хань, когда Чжан Цянь, посланный с дипломатической миссией в Западный край, привел к ввозу виноградной лозы. Однако виноградный орнамент в то время не получил широкого распространения. Его систематизированное и художественное развитие происходило главным образом в Западной Азии и Средиземноморском регионе. Согласно письменным источникам и сохранившимся артефактам, к I веку н. э. на территории Синьцзяна уже существовали виноградники и декоративные элементы с виноградным узором. В начале XX века британский археолог Марк Аурель Стейн (Marc Aurel Stein) обнаружил в руинах Лоулана фрагмент деревянной архитектурной детали (примерно III–IV вв. н. э.), украшенный орнаментом, напоминающим стилизованные виноградные лозы, что подтвердило практическое использование виноградного мотива. Кроме того, на китайском парче с простым переплетением, найденном в Пальмире (Сирия) в погребальной башне № 65, также встречается виноградный узор. Это явление наглядно иллюстрирует трансрегиональное распространение и синтез художественных элементов вдоль Шелкового пути. Начиная с эпохи правления Гао-цзу династии Хань, через Вэй и Цзинь вплоть до Суй и Тан, производство парчи с виноградным узором продолжалось, что отражает преемственность и распространение данного мотива в китайском текстиле. Под влиянием Шелкового пути китайские мастера активно изучали новые художественные веяния, способствуя формированию интернационального художественного вкуса. Данный фрагмент текстиля из коллекции Эрмитажа демонстрирует виноградный узор, отличающийся от распространенных в Китае реалистичных S-образных или C-образных изгибов лозы. Здесь представлена абстрактная композиция с упорядоченным точечным распределением элементов, где узоры

произрастают из внутреннего круга к внешнему. В пределах круглого медальона, образованного «цветочным бордюром», центральное место занимают сочные гроздья винограда, между которыми изящно вплетены парящие облачные узоры и цветочные узоры. Аналогичные примеры художественной абстракции виноградного орнамента встречаются в парче эпохи Тан, обнаруженной в уезде Дулань провинции Цинхай, а также в парче с встречно-волновым виноградным узором из пещеры хранилищ рукописей Дуньхуана.

На фрагменте четко прослеживаются узоры облаков и стилизованных растительных узоров (Узор из жимолости), причем характер исполнения последних, вероятно, воспроизводит форму хвоста животного. В пещере № 118 Кызыла (примерно III в. н. э.) в декоративном поясе, обрамляющем стык между арочным сводом и стеной, присутствует изображение крылатой лошади с рыбьим хвостом, напоминающим свернутый лист (рис.2). Голова лошади увенчана крыльями, а хвост изгибается, раздваиваясь на конце и образуя пару симметричных четырехлепестковых завитков (Узор из жимолости). Немецкая Турфанская экспедиция именовала пещеру 118 «Пещерой морского коня» [7], отмечает раннюю форму узора из жимолости в качестве декоративной темы.

В период Северных династий Китая (439–581 гг.) хвосты львоподобных существ в узорах парчовых тканей начали намеренно изображаться в форме завитых растительных орнаментов. Со временем эти мотивы постепенно утратили свои натуралистические черты и трансформировались в более декоративные и символически насыщенные элементы, что способствовало формированию характерного для китайского искусства типа завитого растительного орнамента. Круглый орнамент с изображением грифона на парчовой ткани, найденный в Дуньхуане (в настоящее время хранится в Британском музее, MAS.944), и фрагмент из собрания Эрмитажа (Инв. № Кз6734) имеют полностью идентичную форму хвоста у центрального зооморфного мотива. В обоих случаях хвосты были выполнены в форме стилизованного украшения четырехлепесткового типа узора вьющихся растений. Этот декоративный признак образует непрерывную линию эволюции в орнаментальной системе, прослеживающуюся от Восточной Азии до внутренних регионов Евразии. Узор на ткани из коллекции Британского музея также обрамлен круглой рамкой, окруженной жгутовым орнаментом. В пределах рамки четко прослеживаются голова грифона и расправленные крылья. Характер изображения позволяет уверенно идентифицировать мифологическое существо как грифона(рис 3).

Китайский исследователь Чжао Фэн в монографии «Полное собрание искусства дуньхуанского шелка: Русская коллекция» провел сравнительный анализ двух фрагментов шелковых тканей и установил, что они относятся к одному историческому периоду, единой системе орнаментации и одинаковой технологии крашения. Однако на фрагменте, обнаруженном в могильнике Балка, сохранились лишь хвост и грива на шее, что исключает возможность полноценного морфологического наблюдения.Следовательно, предложенное исследователем Чжао Фэном определение узора как «виноград с благоприятными мифическими животными» представляется наиболее взвешенным и инклюзивным подходом к атрибуции данного фрагмента. Данное название не только отражает технологическое сходство с аналогичными дуньхуанскими узорами в части круглой виноградной рамки и хвостового элемента в виде растительного узора, но и допускает возможные вариации в идентификации центрального животного (будь то лев или грифон) в зависимости от конкретного образца.

Помимо этого, в центре медальона данного фрагмента (Инв. № Кз 6734) размещен тонко исполненный декоративный элемент, характеризующийся признаками животной гривы, что придает узору экзотическое звучание благодаря типичной черте «закрученной гривы». Аналогии данной стилистической черте прослеживаются в львиных мотивах эпохи Тан, в частности: в парче «Узор с стоящим львом и цветами баохуа» из коллекции Китайского национального музея шелка; в квадратном кирпиче «Виноград и благоприятные мифические животные», обнаруженном на месте ритуального зала Саньцин дворца Дамингуан в Сиане (провинция Шэньси) и ныне хранящемся в Китайском музее археологии; на позолоченном серебряном блюде «Восточноримский стиль: изображения божеств и людей» из коллекции Музея провинции Ганьсу. Все указанные памятники демонстрируют сходную структуру закрученной гривы. Данная характеристика существенно отличается от узоров

с изображениями лошадей, тигров или леопардов. Такие мифологические существа, как Небесный конь, божественные звери или грифоны, в своей композиции обычно включают крылья, тогда как на рассматриваемом фрагменте подобные элементы отсутствуют. По особенностям гривы на хвосте и шее можно сделать вывод, что основной мотив с высокой долей вероятности идентифицируется именно как львиный узор. Лев как один из ранних экзотических видов, попавших в Китай по Шелковому пути, впервые документально зафиксирован при дарении ко двору Восточной Хань в первый год эры Чжанхэ (87 г. н. э.), когда государство Юэчжи преподнесло льва в качестве дани. Это древнейшее из обнаруженных упоминаний о подношении львов, положившее начало документально зафиксированной традиции западных стран преподносить львов китайскому двору, которая продолжалась на протяжении шестнадцати столетий[8]. Литературные источники также подтверждают данный процесс. В «Хоу Хань шу» («История Поздней Хань», глава о Западных регионах) и «Цзинь шу» («История династии Цзинь», глава о варварах четырех сторон) упоминается, что посол Восточной Хань Гань Ин был направлен в Дацинь (то есть в Древний Рим) и, достигнув западных границ Парфянского царства, услышал рассказы, содержащие элементы греческих мифов и легенд. Эти сведения можно рассматривать как текстуальные доказательства косвенного проникновения подобных сюжетов в Китай через сухопутные маршруты Великого шелкового пути. К эпохе Тан изображения львов получили широкое распространение в шелковых тканях и превратились в популярный мотив, используемый как при дворе, так и в народной среде. Уже во времена правления императора Тан Тайцзуна (599–649 гг.) в перечне парчевых изделий, поставляемых из Шу в качестве дани, прямо упоминаются ткани с орнаментом льва[9].

Композиционное сочетание виноградной и льва не является случайным. Напротив, наряду с орнаментом «соединенных жемчужин», оно представляет собой классическое воплощение западных сюжетов, проникших в Китай по Шелковому пути. Данный иконографический синтез обладал глубокой религиозной и светской основой, укорененной как в западной, так и в восточной цивилизациях. В 1988 году в уезде Цзинъюань, город Байинь провинции Ганьсу, был обнаружен византийский позолоченный серебряный диск, ставший одним из наиболее репрезентативных материальных свидетельств художественных контактов по Шелковому пути. Орнаментальная структура этого серебряного блюда демонстрирует поразительное сходство с фрагментом шелковой ткани эпохи Тан, найденным на археологическом памятнике Мошевая Балка, как в композиционном построении, так и в изобразительных узорных что указывает на глубокую культурную и визуальную взаимосвязь между ними. Основной орнамент балкинского текстиля представляет собой композицию из виноградных лозы и львов, заключенную в рамку из двух концентрических колец. В то время как серебряное блюдо построено по принципу трех концентрических кругов: внешний пояс украшен виноградными завитками с включением изображений птиц и животных; средний пояс содержит двенадцать бюстов олимпийских богов, между которыми помещены фигуры птиц и зверей; в центре изображен мужчина, восседающий на спине льва, которого исследователи единодушно идентифицируют как Дионисa (Dionysos). Относительно датировки и происхождения данного серебряного блюда японский исследователь Исивата Миэ выдвинула предположение о его римском происхождении и датировке II–III вв. н. э.[10], в то время как французский ученый Стивенсон считает его представителем восточно римского художественного ремесла III–IV вв. Официальная атрибуция Музея провинции Ганьсу, определяющая хронологические рамки IV–V вв. н. э.. Независимо от точного места изготовления, данный артефакт, вероятно, попал в Китай по Шелковому пути в качестве дипломатического дара или предмета торгового обмена[11], что свидетельствует о широком распространении и популярности сочетания узоров льва и винограда в Евразии в то время (рис 4).

С иконографической и визуально-семиотической точек зрения оба произведения демонстрируют очевидное сходство в композиционной логике и системе символических значений. Смысловой центр серебряного блюда построен на религиозном нарративе: сочетание льва и виноградной воплощает символизм дионисийского культа, связанный с плодородием, жизненной силой и чувственным наслаждением. шелковый фрагмент из Мощевой Балки, напротив, представляет собой светскую визуальную реинтер-

претацию этого образа в культурном контексте эпохи Тан, трансформируя религиозный символ в декоративный мотив. Подобная семантическая трансграммация отражает культурный механизм ассимиляции, трансляции и ресемантизации экзогенных мотивов в процессе их распространения на восток.

Аналогичные сочетания узоров широко запечатлены в искусстве эпохи Тан. Основные вариации мотива лев-виноград встречаются на таких носителях, как бронзовые зеркала и декоративные кирпичи того периода. Японский исследователь Окакура Какудзо возводит хронологию подобных зеркал с узором виноград-лев к VI веку, указывая на то, что комбинация винограда и льва предполагает дальневосточный генезис данной композиции[12]. Это подтверждает, что данная система узоров была полностью принята и применялась в иконографической системе Восточной Азии. Основной узор зеркал типа «лев и виноград» обычно организован в двух зонах: центральное поле отведено львам и другим мифическим животным, а периферийная зона заполнена цветочными или виноградными узорами, создавая сбалансированную и насыщенную композицию. Формирование и популярность данного типа орнамента пришлись на период правления императора Гаоцзуна и императрицы У Цзэтянь (650–705 гг.), демонстрируя ассимиляцию и творческую переработку экзогенных мотивов в многоликом танском обществе. Его художественный язык объединяет дионисийскую символику греко-римского мира с китайской традицией почитания благопожелательных мифических существ, формируя визуальную систему, сочетающую в себе смыслы силы и изобилия. В этом культурном контексте фрагмент шелковой ткани, найденный на памятнике Мошевая Балка, хотя и поврежден настолько, что точное определение изображения животного затруднено, демонстрирует композиционную логику и декоративную систему, высоко созвучные орнаменту «лев — виноград» эпохи Тан. Кольцевая структура узора, переплетение виноградных побегов и символически акцентированное центральное изображение животного продолжают типичные принципы танского декоративного синтаксиса. Распространение подобной визуальной модели свидетельствует о том, что сочетание льва и виноградной лозы представляет собой не просто декоративное совмещение узоров, но и важный пример «общего символического языка», характерного для художественного обмена на Великом шелковом пути.

Несмотря на существующие ограничения визуальной идентификации, путем анализа морфологии узора в сочетании с традицией декора эпохи Тан и макроконтекстом культурного обмена вдоль Шелкового пути можно сформулировать обоснованную гипотезу о его значении. Данный подход не сводится к простому формальному сравнению изображений, а основывается на структурном анализе изобразительного языка и синтетическом понимании его культурной семантики. Как отмечал Эрнст Гомбрих (Ernst Hans Josef Gombrich) в работе «Символика изображения»: «Каждый символ в картине обладает определенным значением; если изолировать образ, разорвав его связь с контекстом, ни один из этих элементов не может быть правильно истолкован» [13]. Следовательно, интерпретация зооморфного мотива в округлом медальоне должна выходить за рамки изолированного анализа отдельного изображения и рассматриваться в целостном контексте изобразительной системы эпохи Тан.

В танском декоративно-прикладном искусстве, особенно в шелковых тканях и орнаментике, часто использовались мотивы льва, виноградной лозы и жемчужных кругов — элементы, имеющие западное происхождение. Это отражает увлечение «чужеземные племена» и эстетическое восхищение экзотическими формами, характерное для того времени. На семиотическом уровне подобные орнаменты символизировали силу, доблесть, благополучие и чудесных существ из далеких стран, одновременно являясь свидетельством того, как в эпоху Тан происходила реконструкция визуального языка и формирование новой символической системы в условиях межкультурного художественного обмена. В эпоху Тан виноградный узор сформировал поливалентную семиотическую систему: сохраняя культурную память об экзотическом происхождении через ассоциации с пиршествами и гедонистическими удовольствиями, он одновременно приобрел благопожелательную символику богатства, долголетия и процветания потомства. Экзогенные изобразительные мотивы, переосмысленные в китайском культурном контексте, образовали декоративную систему, сочетающую символическую глубину с эстетической ценностью. Лев, символизирующий власть и защиту, и виноград, олицетворяющий жизнь и изобилие, в своем сочетании формируют эстетическую структуру «сопряжения силы и плодородия».

Выводы

На основании морфологических особенностей, семантики изображения и контекста его распространения можно предположить, что утраченная часть фрагмента из Мощевой Балки первоначально содержала узор льва. Комбинация льва и винограда получила длительное распространение в широком спектре межкультурных контекстов, что обусловлено как универсальной эстетической выразительностью ее формального языка, так и множественностью символических значений, связанных с изобилием, защитой и властью. Развитие узоров династии Тан еще раз демонстрирует, что под влиянием межрегионального обмена эти образы претерпели творческую трансформацию и переосмысление, сохранив при этом свои неотъемлемые особенности. Механизмы культурного обмена и эстетическая логика, воплощенные в них, по-прежнему представляют собой ценный источник для современного межкультурного понимания.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. В.Д. Уваров, С.Д. Дхармадасаге. Современное состояние гончарного дела Шри-Ланки и перспективы его развития // ДИСК-2024: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции молодых исследователей в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры XXI века», Москва, 18–21 ноября 2024 года. Москва: Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2024. С. 126–129.
2. Тун Тао. Шелковый путь на Северном Кавказе // Китайско-иностранный культурный обмен. 2019. № 1. С. 83–89.
3. Ковалевская, В. Б. А.А. Иерусалимская. Мощевая Балка: Необычный археологический памятник на северокавказском шелковом пути. СПб., 2012 / В.Б. Ковалевская, М.Н. Погребова // Российская археология. 2014. № 3. С. 169–173.
4. Чжао Фэн, ред. Полное собрание сочинений по искусству шелка Дуньхуана: русская коллекция // Издательство университета Дунхуа. Шанхай. 2014. С. 49.
5. Шайлер Камманн. Узоры в виде льва и винограда на китайских бронзовых зеркалах //Искусство Азии. 1953. Т. 16. № 4. С. 275.
6. Чжан Сяося. Виноградные узоры экзотических регионов // журнал университета Сучжоу. 2007. № 25. С. 34.
7. [Германия] Альберт фон Ле Кок, Эрнст Вальдшмитт. Переведено У Синьхуа и Гуань Пин. Буддийское искусство Синьцзяна // Синьцзянское образовательное издательство. Урумчи. 2006. С.358.
8. 8.Цай Хуншэн. девять фамилий Ху и тюркская культура во времена династии Тан // Китайский книжный магазин. 1998. С.197.
9. У Шушэн и Тянь Цзыбин. История китайского крашения и ткачества // Шанхайское народное издательство. 2010. С.100.
10. Ши Ду Мэйцзян (Япония), Лю Чжихуа, перевод. Изображение и возраст позолоченной серебряной тарелки, найденной в Цзинъюане, провинция Ганьсу // Шелковый путь. 2003. С. 40–46.
11. Цзя Цзяньвэй. Позолоченная серебряная тарелка с восточноримским рисунком богочеловека // Мир культурных реликвий. 2015. № 4. С.42–44.
12. Окакура. Китайские и японские зеркала // Бюллетень Бостонского музея изящных искусств. 1908. № 32. С. 9–14.
13. Е.Н. Гомбриха, перевод Ян Силяна и Фань Цзин. Символические изображения— Сборник трудов Э.Х. Гомбриха по иконологии // издательство изобразительных искусств Гуанси. Наньнин. 2014. С. 40.

Antonina I. Mordvinova
PhD in Art History
Member of the Association of Art Critics
Leading Researcher
Chuvash State Institute of Humanities
e-mail: amordvinova@yandex.ru
Cheboksary, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-100-106

ONE HUNDRED PORTRAITS OF GENNADIY AYGI

Summary: The creative collaboration between Nikolai Dronnikov and Gennadiy Aygi, which spanned almost two decades, has resulted in a rich legacy of books, albums, and hundreds of portraits [1]. The artist's drawings and paintings were occasionally inspired by the poet's verses; however, more frequently they emerged from the vibrant impressions created through his interactions with Aygi, who captivated the artist with his distinctiveness. Dronnikov's character was also perpetually fascinating and attractive to the poet due to its inherent freedom and talent. Most of the portraits of Aygi, who resided in Moscow, were created in Paris, a city he began visiting regularly starting from 1988. The so-called 'hundred portraits', as Dronnikov referred to them, signify not merely a numerical count but rather the diversity and his unending fascination with the poet's character.
Keywords: *poet G. Aygi, artist N. Dronnikov, graphics, painting, portraits, artist's book.*

"Today, my portrait gallery features approximately a thousand portraits — an authentic encyclopedia of Russian life in France," Nikolai Dronnikov remarked in one of his numerous interviews [2]. Indeed, he is renowned for his depictions of "Russian Paris": remarkable poets, artists, and musicians, whose contributions have become integral to world culture, are immortalised by the master — each in various interpretations. The portrayals of his fellow countrymen — Alexander Solzhenitsyn, Andrei Tarkovsky, Svyatoslav Richter, Mstislav Rostropovich, Vladimir Vysotsky, Gennadiy Aygi, Bulat Okudzhava, Bella Akhmadulina, Joseph Brodsky, Andrei Voznesensky, and many others — were crafted not during formal posing sessions, but in genuine moments of life — at concerts, introductory performances, while engaged in creative endeavours, or during casual conversations.

1. Nikolai Dronnikov (1930–2025) — painter, graphic artist, sculptor, and publisher of original books. He published over sixty books with texts by Gennadiy Aygi, Elena Guro, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, and others.
Gennadiy Aygi (1934–2006) — Russian and Chuvash poet, winner of the French Academy Prize (1972), the Andrei Bely Prize (1987); the Boris Pasternak First Prize (2000); the International Petrarch Prize (1993); and Commander of the Order of Arts and Letters (France, 1998). In 1994, he was awarded the title of People's Poet of the Chuvash Republic.

Nikolai Dronnikov, the "Russian soul of Paris", relocated to France in 1972. After graduating from the Surikov Moscow State Art Institute in 1963, he had firmly established himself as a master of the "severe style", which characterised his succinct yet artistic drawing and the deep resonance of colour in his artworks. As the artist recounts, following his encounter with Marc Chagall on his initial visit to France, he resolved to pursue creative freedom far from his homeland, where such expression was challenging at the time. Nevertheless, Dronnikov remained a Russian artist who documented events related to Russian culture in France.

G. Aygi with artist N. Dronnikov and journalist V. Amursky. Paris, December 1988. Photo from the book Marked Winter. 1982. The Story of the Book's Publication. Cheboksary: Perfectum, 2019, p. 121

Regarded as one of the pioneers of the "second avant-garde" poetry movement of the 1960s, Gennadiy Aygi faced exile from his homeland of Chuvashia, the Literary Institute in Moscow, and from the realm of official Soviet poetry. While residing in Moscow, he became part of a community of unofficial artists, poets, and musicians. Boris Pasternak, who he spent considerable time with in Peredelkino near Moscow, emerged as a pivotal influence in his literary journey. Aygi's initial poetry collections were released in France, Germany, Poland, Hungary, Denmark, Sweden, and other nations before they were made available in his own country [2]. French poet Pierre Emmanuel commented on him in the preface to a poetry collection published in Paris: "... One of the greatest (*poets — author's note*) of our time, almost unknown in his homeland. Unknown, deprived of the right to publish and to earn a living solely by translating into his native Chuvash language. Nevertheless, he is a Russian poet, and a remarkable one at that..." [4, p. 5]. In 1988, after Gennadiy Aygi's poems had gained significant recognition abroad, he embarked on his first journey to France. Having acquired the French language, he began to visit frequently at the behest of publishers and friends, including Nikolai Dronnikov (ill. 1).

Gennadiy's voyage to France commenced in the 1960s, as he reflects, "in an atmosphere of humiliation to which I was constantly subjected for many years, in circumstances where there was no bright prospect... I retained the most heartfelt feelings for French culture and, I confess, never lost sight of the thought — even though it was sometimes painful — that it was in this country that my poems would be published..." [1, p. 13]. Ultimately, this came to fruition: he published several volumes of the *Anthology of World Poetry*, translated into Chuvash. The first of these was the volume *Poets of France* in Chuvash (1968).

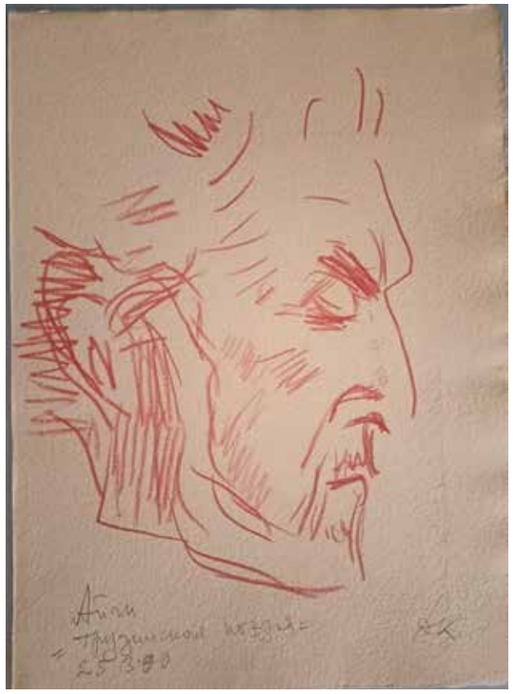
The bond between the poet and the artist endured for nearly two decades, concluding with the poet's passing in 2006. Within their modest printing establishment located in Dronnikov's residence on the Parisian estate of Ivry, they produced distinctive hand-crafted books in limited editions — often comprising no more than twenty-five copies. The artist frequently complemented these publications with his illustrations, while Aygi enriched his works with his poetry. Their life stories were intertwined through shared interests and collaborative endeavours. Their inaugural book, *Child and Rose*, produced in 1990, showcased sixteen graphic portraits of Aygi, each occupying a full page. The vividness of the linear drawing, rendered with a dynamic brush, exemplifies one of Dronnikov's notable talents as a graphic artist (ills. 2, 3, 4). The poet's physical presence was equally striking. Marina Razbezhkina, the screenwriter and director of the documentary *Gennadiy Aygi* (2001), remarked, "He was of short stature, yet possessed an extraordinarily beautiful head, perfectly shaped... it was impossible to gaze upon him without experiencing a sense of joy" [3]. Indeed, Aygi was portrayed by numerous artists, including his companions from the underground art movement of the 1960s — Anatoly Zverev, Vladimir Yakovlev, Igor Makarevich, and Igor Vulokh.

A considerable number of Gennadiy Aygi's portraits consist of close-up depictions of his head or face. Created using graphic mediums such as pencil, monochrome watercolour, and occasionally sanguine or pen, these works exemplify rapid drawing techniques infused with character and

N.E. Dronnikov. G. Aygi. From the series 100 Portraits of Gennadiy Aygi. 1994. Paper, watercolor. Chuvash National Museum

2. The first collection of poems by G. Aygi was published in Russia in 1991.

N. E. Dronnikov. G. Aygi. Reading. «Georgian Poetry.» 2000. Paper, pencil. Chuvash National Museum

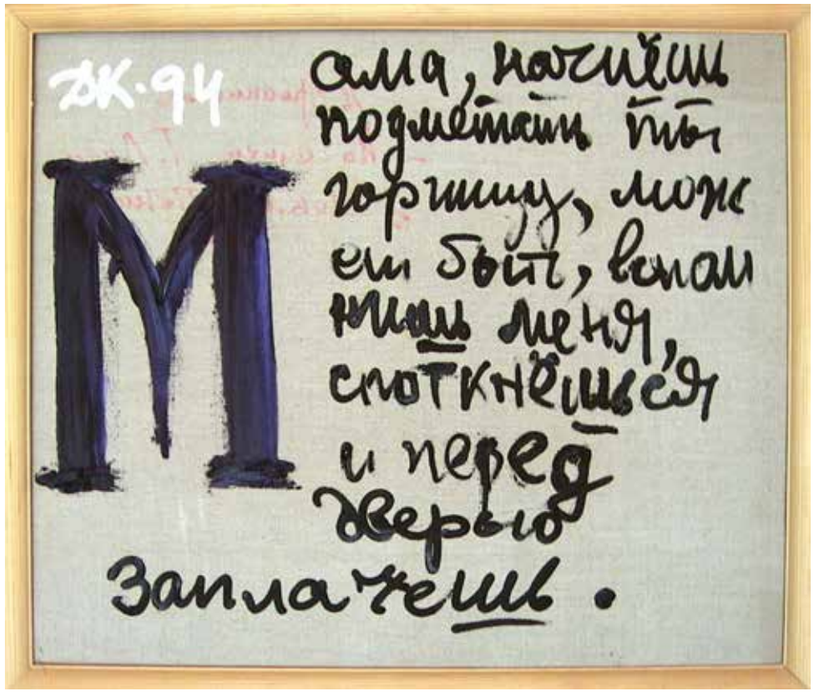


G. Aygi. 2002. Paper, pencil. Chuvash National Museum

personal attributes. The artist successfully captured not only the striking physical likeness but also the profound silence and contemplative nature that the poet consistently embodied. The simplicity of the composition enabled the artist to achieve remarkable dynamism in both line and contour. Additionally, his poem-paintings emerged as a distinctive creative representation of the poet — these unique canvases, crafted by Nikolai Dronnikov, feature reproductions and illustrations of Aygi's poems (Fig. 5).

The so-called 'one hundred portraits of Aygi' were associated with a significant event at the Centre Pompidou in 1994 — the International Symposium commemorating Gennadiy Aygi's sixtieth anniversary. Dronnikov was responsible for designing the set for Aygi's creative evening at the Centre Pompidou in Paris. "I created one hundred portraits of Aygi at the museum during his performance. One hundred! Exceptional portraits. Subsequently, he provided me with one hundred poems, which I published. That was our collaborative process," the artist recounted [2]. These one hundred poems by Aygi were composed in response to his one hundred portraits. Dronnikov's travel sketches documenting his journey from Paris to Moscow and then from Moscow to Cheboksary, marking his first trip to Russia in three decades, further enriched the poet's portrait collection. Regarding this, the artist articulated his sentiments clearly: "It was Aygi who pulled me out" [2].

Dronnikov's "return" to Russia was a lengthy process; he declined to exhibit his work here. The residents of Chuvashia's capital first encountered the artist's creations in 1995, when Gennadiy Aygi brought collections of his poems, published by Nikolai Dronnikov in France, to Cheboksary and donated them to the National Library of the Chuvash Republic. This was succeeded by an exhibition of the artist's work, organised by the esteemed Chuvash literary scholar, Atner Khuzangay, at the National Library in November 1996. In 2000, the artist himself finally made his way back. This marked his first visit to Russia since relocating to France, arranged by Gennadiy Aygi in conjunction with an exhibition held at the Chuvash State Art Museum to celebrate Dronnikov's 70th birthday. This journey held great significance for him for various reasons. Not only was this Dronnikov's inaugural solo exhibition in the new Russia, but he was also exploring ancient Chuvash culture, as well as the Volga River, about which he remarked, "The Volga… This is my river — the Volga," as he expressed in one



N. E. Dronnikov. G. Aygi. A Bow to Singing. "Mother, You Begin to Sweep the Room…" 1994. Canvas, oil. Chuvash State Art Museum

interview [2]. He produced numerous landscapes during this time, and in the subsequent year, in 2001, he released a series of postcards titled "Volga" (2001), showcasing graphic works inspired by his experiences in Cheboksary, followed by Ulyanovsk and Kazan.

The bond between the artist and the poet laid the groundwork for the establishment in Cheboksary of one of the largest collections of Dronnikov's paintings, drawings, and unique books in Russia. By this point, in Aygi's homeland of Chuvashia, his name had become a symbol of transformation, and he had attained genuine national recognition there. At this time, the National and Art Museums, along with the National Library of the Chuvash Republic, had evolved into venues where the poet himself rekindled his severed connections with his homeland.

Since that time, Nikolai Dronnikov maintained his friendship with Chuvashia through the exchange of books and exhibitions. Right after the poet passed away in 2006, he produced four hand-printed editions of *Requiem for Aygi*, with each edition comprising twenty-five copies. Nikolai Dronnikov's last contribution to Chuvashia was a substantial collection of his works, books, and the Aygi archive located in Paris, which he donated to the National Museum of the Republic in 2018.

REFERENCES

1. Amursky, V. I. 1990. "In Search of the Self-Valuable Word. A Conversation with Gennadiy Aygi." Novoe Russkoe Slovo, August 24, p. 13.
2. Demenok, E. L. "Chronicler of Russian Paris". // Gostinaya Journal. URL: https://gostinaya.net/?p=8215 (date of access: November 3, 2025).
3. Razbezhkina, M. A. "Gennadiy Aygi's Unblemished Word" // Cultural Evolution. URL: https://yarcenter.ru/articles/culture/nezamyzgannoe-slovo-gennadiya-aygi/ (date of access: 3.11.2025).
4. Emmanuel Pierre. Preface // 1982. Gennadiy Aygi. Marked Winter. Collection of Poems. Paris: Syntaxis, p. 5.

Антонина Ильинична Мордвинова
Кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов
Ведущий научный сотрудник,
Чувашский государственный институт гуманитарных наук
e-mail: amordvinova@yandex.ru
Чебоксары, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-100-106

СТО ПОРТРЕТОВ ГЕННАДИЯ АЙГИ

Аннотация: Творческий тандем Николая Дронникова и Геннадия Айги, продолжавшийся около двадцати лет, оставил в своем наследии книжные издания, альбомы и сотни портретов. Рисунки и картины художника иногда возникали вслед за стихами поэта, но чаще — от того яркого впечатления, которое рождалось в общении с Айги, вдохновлявшего художника своей уникальностью. Также и личность Дронникова была бесконечно интересна и привлекательна для поэта своей внутренней свободой и талантом. Большая часть портретов Айги, живущего в Москве, была сделана в Париже, куда он приезжал довольно часто, начиная с 1988 года. Условные «сто портретов», как назвал их сам Дронников, конечно, означают не столько количество, сколько разнообразие и его бесконечный интерес к личности поэта.

Ключевые слова. *Поэт Г.Н. Айги, художник Н.Е. Дронников, графика, живопись, портреты, книга художника.*

«Сегодня моя портретная галерея насчитывает около тысячи портретов — настоящая энциклопедия русской жизни во Франции», — Николай Дронников обозначил эту цифру в одном из множества интервью [2]. Действительно, он широко известен своими портретами «русского Парижа»: выдающиеся поэты, художники и музыканты, чье творчество стало достоянием мировой культуры запечатлены мастером — каждый во множестве вариантов. Образы соотечественников — Александра Солженицына, Андрея Тарковского, Святослава Рихтера, Мстислава Ростроповича, Владимира Высоцкого, Геннадия Айги, Булата Окуджавы, Беллы Ахмадулиной, Иосифа Бродского, Андрея Вознесенского и многих других созданы не на сеансах позирования, а в мгновениях живой жизни — на концертах, вступлениях, в творческом погружении в работу или во время дружеских бесед.

Николай Дронников — «русская душа Парижа» — уехал во Францию в 1972 году. Окончив в 1963 году Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова, он вполне сложился как мастер «сурового стиля», определившего его лаконичный и в то же время артистичный рисунок и глубокое звучание цвета в живописи. По словам художника, после встречи с Марком Шагалом в первой своей поездке во Францию он определился с выбором в пользу свободы творчества вдали от родины, где с этим в то время было сложно. Но Дронников оставался русским художником, запечатлевшим во Франции события, связанные с русской культурой.

Причисленный к создателям поэзии «второго авангарда» 1960-х годов, Геннадий Айги был изгнан из родной Чувашии, Литературного института в Москве, из официальной советской поэзии. Живя в Москве, он влился в круг неофициальных художников, поэтов и музыкантов. Определяющей на литературном поприще личностью стал для него Борис Пастернак, с которым он много общался в подмосковном Переделкино. Первые сборники стихов Айги увидели свет во Франции, Германии, Польше, Венгрии, Дании, Швеции и других странах прежде, чем на родине [2]. Французский поэт Пьер Эммануэль писал о нем в предисловии к сборнику стихов, изданному в Париже: «...Один из крупнейших (поэтов — *А.М.*) нашего времени, почти неизвестен у себя на родине. Неизвестен, лишен права печататься и кормится исключительно переводами на родной чувашский язык. Однако поэт он русский, притом огромный...» [4, с. 5]. В 1988 году, когда стихи Геннадия Айги уже широко публиковались за рубежом, состоялось первая его поездка во Францию. Выучив французский язык, он стал часто бывать там по приглашению издателей и своих друзей, среди которых был и Николай Дронников (ил. 1).

Путь Геннадия во Францию начинался еще в 1960-е годы, как он пишет, «в обстановке унижения, которому я постоянно подвергался многие годы, в обстоятельствах, когда не было никакой светлой перспективы... Я сохранял самые сердечные чувства к французской культуре и, признаюсь, не терял мысли — хоть подчас это было и мучительно — о том, что именно в этой стране будут опубликованы и мои стихи...» [1, с. 13]. Так и случилось: он издал переведенные им на чувашский язык несколько томов Антологии мировой поэзии. Первым в этом списке, стал том «Поэты Франции» на чувашском языке (1968).

Дружба поэта и художника длилась почти двадцать лет до самой смерти поэта в 2006 году. В собственной маленькой типографии в доме Дронникова, что в парижском поместье Иври, они создавали уникальные рукотворные книги маленькими тиражами — иногда не более двадцати пяти. Художник часто сопровождал эти издания своими рисунками, а Айги сопровождал своими стихами рисунки Дронникова. Их биографии соединились и взаимным интересом, и совместной работой. В первой же книге «Дитя-и-Роза», созданной ими в 1990 году, были помещены шестнадцать графических портретов Айги, каждый из которых занимает целую полосу книги. Выразительность линейного рисунка, выполненного энергиичной кистью, — одна из сильных сторон Дронникова-графика (ил. 2, 3, 4). Выразительной была и внешность поэта. Марина Разбежкина — сценарист и кинорежиссер документального фильма «Геннадий Айги» (2001) писала: «Он сам был невысокого роста, но у него была невероятно красивая голова, идеальная форма, ... на него нельзя было смотреть без ощущения счастья» [3]. Действительно, Айги рисовали многие, в том числе, его друзья по «подпольному» искусству 1960-х годов — Анатолий Зверев, Владимир Яковлев, Игорь Макаревич и Игорь Вулох.

Значительная часть портретов Геннадия Айги — это его голова или лицо, взятые крупным планом. Выполненные в графических материалах — карандашом, одноцветной акварелью, иногда сангиной или ручкой, они представляют молниеносно нанесенный рисунок, в котором есть характер и индивидуальные черты. Не только внешнее поразительное сходство, но то состояние тишины и вдумчивости, внутренней работы, в котором поэт пребывал постоянно — главное, что умел определить художник. Простота композиции позволяла ему предельную динамику линии и контура. Своеобразным творческим портретом поэта стали и стихи-картины — это созданные Николаем Дронниковым уникальные холсты, на которых он воспроизвел, написал кистью стихи Айги (ил. 5).

Так называемые «сто портретов Айги» были связаны со знаменательным мероприятием в Центре Жоржа Помпиду, состоявшимся в 1994 году — Международным симпозиумом, посвященным шестидесятилетию Геннадия Айги. Дронников выступил сценографом его творческого вечера в парижском Центре Помпиду. «Я тогда в музее на его выступлении сделал сто портретов Айги. Сто! Выдающиеся портреты. А он мне дал потом сто стихотворений, и я их издал. Вот так мы работали», — рассказывал художник [2]. Эти сто стихотворений Айги были написаны в ответ на сто его портретов. Продолжением портретной галереи поэта стали и путевые зарисовки Дронникова по дороге из Парижа в Москву и далее — из Москвы в Чебоксары, когда он впервые за тридцать лет отправился в Россию. По этому поводу художник высказывался совершенно определенно: «Это Айги меня вытянул» [2].

«Возвращение» Дронникова в Россию было долгим, выставляться здесь он отказывался. Сначала знакомство жителей столицы Чувашии с творчеством художника состоялось в 1995 году, когда Геннадий Айги привез в Чебоксары и подарил Национальной библиотеке Чувашской Республики сборники своих стихотворений, изданные Николаем

1. Дронников Николай Егорович (1930–2025) — живописец, график, скульптор, издатель авторских книг. Издал более шестидесяти книг с текстами Геннадия Айги, Елены Гуро, Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова и др.
Айги Геннадий Николаевич (1934–2006) — российский и чувашский поэт, обладатель премий Французской Академии (1972), Андрея Белого (1987); первой премии им. Бориса Пастернака (2000); международной премии Петрарки (1993); Командор Ордена Искусств и Литературы (Франция, 1998). В 1994 г. был удостоен звания народного поэта Чувашской Республики.

2. Первый сборник стихов Г.Н. Айги в Росси увидел свет в 1991 г.

Дронниковым во Франции. Дальше была выставка художника, устроенная в Национальной библиотеке в ноябре 1996 года известным чувашским литературоведом Атнером Хузангаем. В 2000 году, наконец, приехал и сам художник. Это был первый после его переезда во Францию визит в Россию, который организовал Геннадий Айги в связи с выставкой, приуроченной к 70-летию Дронникова в залах Чувашского государственного художественного музея. Значимой для него эта поездка была по многим причинам. Кроме того, что эта была первая персональная выставка Дронникова в новой России, он открывал для себя древнюю чувашскую культуру, так же, как и Волгу, о которой написал: «Волга… Это моя река — Волга», так он выразился в одном из своих интервью [2]. Он создал здесь немало пейзажей и в следующем 2001 году издал серию открыток «Волга» (2001) с графическими работами по впечатлениям от своего пребывания в Чебоксарах, потом в Ульяновске и Казани.

Дружба художника и поэта стала залогом формирования в Чебоксарах одной из самых больших коллекций картин, рисунков и уникальных книг Дронникова, имеющихся в России. К этому времени на родине Айги в Чувашии его имя звучало как символ перемен, он получил здесь поистине всенародную известность. Музеи — Национальный и Художественный, а также Национальная библиотека Чувашской Республики стали к этому времени тем местом, где и сам поэт восстанавливал утраченные связи с родиной.

С тех пор дружба Николая Дронникова с Чувашией продолжалась взаимными обменами книг и выставками. Сразу после смерти поэта в 2006 году он создал четыре рукотворные книги «Реквием по Айги», каждая по двадцать пять экземпляров. Последним даром Николая Дронникова Чувашии стала большая коллекция его работ, книг, а также парижского архива Айги Национальному музею Республики в 2018 году.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Амурский В.И. В поиске самоценного слова. Беседа с Геннадием Айги. — Новое русское слово, 1990. 24 августа. — С. 13.
2. Деменок Е.Л. Летописец русского Парижа // Журнал «Гостиная». URL: https://gostinaya.net/?p=8215 (дата обращения: 3.11.2025).
3. Разбежкина М.А. Незамызганное слово Геннадия Айги // Культурная Эволюция. URL: https://yarcenter.ru/articles/culture/nezamyzgannoe-slovo-gennadiya-aygi/ (дата обращения: 3.11.2025).
4. Эммануэль Пьер. Предисловие // Геннадий Айги. Отмеченная зима. Сб. стихотворений. — Париж: Syntaxis, 1982. — С. 5.

Zhang Xu
PhD student at the Department of Art History and Creative Industries,
Altai State University
Senior Lecturer at the Institute of Literature and Arts, Shihezi University
e-mail: 51117145@qq.com
Shihezi, China

Pan Duowei
PhD student at the Department of Cultural Studies and Design, Altai State University
Associate Professor at the Institute of Literature and Arts, Shihezi University
e-mail: 56556361@qq.com
Shihezi, China

Sergey M. Budkeev
Doctor of Art History,
Professor at the Department of Art History and Creative Industries,
Altai State University
e-mail: lwlm@yandex.ru
Barnaul, Russia

Alla L. Usanova
Doctor of Art History
Professor at the Department of Cultural Studies and Design,
Altai State University
e-mail: alla_leo@mail.ru
Barnaul, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-107-122

MORPHOLOGY AND CULTURAL SEMANTICS OF THE “RAM’S HORN” PATTERN IN THE ORNAMENTATION OF THE KAZAKH PLUCKED INSTRUMENT DOMBRA (XINJIANG, CHINA)

Summary: The article examines the decorative motif known as the “ram’s horn”, which adorns the body of the Kazakh plucked instrument dombra, as a key element of the visual culture of the Kazakh people of Xinjiang. The study is based on fieldwork conducted in 2022, including interviews with craftsmen and musicians, and employs a comprehensive methodology combining art-historical, iconographic and ethnomusicological analysis. The author identifies three main morphological types of the pattern — figurative, abstract and compositional — each analysed in terms of its visual characteristics, production techniques and functional adaptation. Particular attention is given to the interaction between the instrument’s visual design and its acoustic properties, as well as to the technological logic governing the placement of ornamentation on different parts of the dombra. The examples discussed demonstrate that the “ram’s horn” motif is not merely decorative but fulfils structural and semiotic functions, expressing core ideas of cosmological order, totemism and the sacred role of sound in nomadic culture. The article further addresses issues related to the transmission of craft knowledge, mechanisms of improvisational adaptation of ornamentation depending on materials and tools, and colour choices shaped by the instrument’s contextual use. The article emphasises the significance of ornament as a visual language that ensures the continuity of ethnocultural traditions and outlines prospects for further study in the context of safeguarding intangible cultural heritage.

Keywords: *dombra, “ram’s horn” motif, Kazakh people, decorative art, cultural symbol.*

In the context of globalisation, the preservation and transmission of intangible cultural heritage have become increasingly important. The dombra, as a prominent symbol of Kazakh culture, has gone beyond its practical role as a musical instrument to become a cultural emblem and a carrier of national identity, travelling across the steppes on horseback. [1] Yet for a long time, academic research has tended to emphasise sound over visual form, focusing mainly on musical aspects such as tonal structure, playing techniques, historical origins and social functions. Meanwhile, the richness of ornamental patterns and the depth of their aesthetic meaning have received little systematic study or

cultural interpretation. This imbalance in scholarly perspective limits a deeper understanding of the dombra's cultural value.

Regarding the key motif of the "ram's horn", existing studies reveal two significant limitations.

1. There is a noticeable shift in research focus. Most studies concentrate on analysing ornaments in areas of material culture such as clothing and carpet weaving (G. Ikhran, 2016; Guo Yunzhu, 2010; C. Weiwei, 2021, etc.). However, due to fundamental differences in the objects that bear these ornaments, the findings are difficult to apply directly to a musical instrument such as the dombra, which limits the accurate interpretation of the motif's morphology and its underlying cultural logic.

2. In modern academic literature, research on the relationship between acoustic function and the visual design of plucked instruments is virtually absent. The morphology of ornaments is often examined in isolation, without considering their correlation with sound-production features, playing techniques or the structural and technological aspects of the instrument itself.

By focusing on the "ram's horn" motif, this study examines the most representative and central pattern in the decorative system of the dombra. Its contours, derived from the abstraction and transformation of the physical features of ram's horns, form a pattern system with distinct semantic depth. However, contemporary research has neither clarified its specific morphological classification on the dombra nor revealed the mechanism of mutual interpretation between "ornaments (form) — musical instruments (function) — culture (meaning)".[10]

Therefore, the present study aims to address the gaps identified above. Its main objective is to explore three fundamental questions: What unique morphological system does the ram's horn motif exhibit on the dombra? How does this morphology interact with the instrument's functionality and the technological thinking of its makers? And what deeper layers of nomadic cultural meaning are embedded within this ornament? Based on fieldwork conducted in 2022 in the Ili and Tarbagatai regions of Xinjiang (including interviews with 13 craftsmen and 3 akyns), this paper applies an analytical framework of "morphological classification — functional correlation — cultural interpretation". The integrated use of the iconographic method enables systematic documentation and classification of ornamental morphology, while a semiotic approach allows for deeper interpretation of the cultural symbolism and meanings concealed behind the patterns. Together, these methods contribute to a comprehensive understanding of the dombra's decorative art and its unique cultural value.

The dombra occupies a central place in the musical culture of the Kazakh people and is regarded as one of the most representative instruments embodying the spiritual values, national identity and cultural continuity of the ethnic group. Its origins trace back to ancient times and, according to sources, can be followed to the era of the early ancestors of the Kazakhs, dating to the 3rd century CE [9]. Over centuries of historical development, the structure of the dombra has undergone significant transformations, resulting in a variety of forms and construction types. In contemporary practice, the two-string version of the instrument predominates, although three-string versions are also encountered. Within the typology of the dombra body, two main variants are distinguished: a flat type characterised by a straight backboard, and a pear-shaped type with a convex rear surface. A major aspect of variability also lies in the shape of the peghead, which appears in numerous configurations, including flat, double-headed, swan-shaped and other modifications [3]. This structural and morphological diversity creates a rich visual foundation for the integration of traditional ornamental motifs, among which the ram's horn pattern holds a special place.

The transformation of production technologies has had a significant impact on the decorative characteristics of the dombra. According to an interview with master craftsman Sultan Azu, the traditional technique of carving the instrument's body from a single piece of wood has now been largely replaced by the method of assembling it from separate wooden plates. In particular, the soundboard is made of pine, the body is constructed from seven or nine pieces of acacia wood, and the neck is crafted from peach wood. This structural innovation, on the one hand, enhances the acoustic qualities and overall stability of the instrument, while, on the other, it directly affects the compositional principles of ornament placement, the specifics of carving techniques and the integration of decorative elements into the body's structure. These changes form an important prerequisite for further analysis of the interrelationship between the ornamental system and the instrument's manufacturing technology.[5]

In the cultural system of the Kazakh people, the dombra possesses a value that extends far beyond that of a musical instrument. Serving as a central element in rituals (weddings, celebrations), interpersonal communication (aitys) and spiritual self-expression (narrative ballads), it fulfils a cultural function that connects the individual and the collective, the secular and the sacred. It is precisely this profound cultural essence that makes its external visual form — the ornament — not merely an aesthetic addition, but an important visual language that conveys and preserves these cultural meanings.

The decorative system of the dombra demonstrates a clear hierarchical distribution with distinct focal points and relationships of subordination. The key zones of ornamentation are concentrated on the soundboard and the back of the body, where figurative or compositional variations of the ram's horn motif often serve as the visual centre. The neck is typically adorned with a continuous decorative band composed of abstract or compositional interpretations of this motif, while the peghead generally features a more restrained design. This distribution reflects the underlying logic by which ornamentation is subordinated to the structural and functional foundation of the instrument. [4]

The decorative design of the dombra strictly follows the key principle of "sound in priority, form in accordance", achieving precise alignment between visual expression, the acoustic structure of the instrument and the conditions of its use. Specifically, the soundboard, serving as the resonant core, features a strictly controlled carving depth of 0.3–0.5 cm to ensure acoustic vibration and often incorporates rich compositional variations of the ram's horn motif to create a visual focal point. The peghead, as the primary grip area, requires rounded edges in figurative carvings to provide tactile comfort and preserve the sense of totemic symbolism. The neck, being the area where the strings are pressed by the fingers, is decorated only with flat, abstract ribbon-like ornaments, fundamentally excluding any interference with performance technique.

Among the various types of decorative design, special importance is attributed to the art of carving — a tradition that traces its origins to the practice of applying ornaments to bone artefacts among the ancient ancestors of the Kazakh people, later organically integrating into the craft of artistic woodwork [7]. It is precisely in the carving of the ram's horn motif that this tradition achieved its most

Figure 1. Antelope (Figurative pattern «Ram's Horns»)

concentrated and canonically refined expression. Oral testimonies from master craftsmen with decades of experience confirm the continuity and stability of these artisanal canons. In particular, master Akbar Khalik, with 42 years of practice, emphasises that the ornament follows strict transmission rules rooted in generational practice: "On the peghead — upright horns (proudly raised), symbolising reverence for the sky and earth; on the body — coiled horns (symmetrically twisted), embodying the fullness of life" [4]. This evidence attests to the profound structural integration of the ornament within the system of the instrument, where the morphology and placement of the pattern not only functionally correspond to the dombra's structural features but also convey a visualised model of the cosmological and existential worldview of nomadic culture.

In the nomadic civilisation of the Kazakh people, the sheep was not only a fundamental source of livelihood but also a powerful cultural symbol — particularly through the highly expressive form of its horns. The spiral and curved shapes of the ram's horns, embodying the symbolism of strength, the life cycle and abundance, were actively reproduced by the ancestors on various artefacts, establishing their status as a key decorative motif. On the dombra, the ram's horn pattern, having undergone a process of evolution, developed into the following clearly defined morphological system:

1. Figurative type

This type is characterised by carving with a high degree of realism, capturing precise contours and refined texture, which ensures ease of visual recognition. The morphology of the motif most likely derives directly from the imitation of the natural form of ram's horns. It is most commonly found on elements such as the neck, where it serves as an accent decoration that reinforces the totemic symbolism (Fig. 1).

2. Abstract type

This type represents the transformation of the basic curves of ram's horns through stylisation, exaggeration and geometrisation, resulting in concise and rhythmic spiral motifs. This variation forms the foundation of the dombra's decorative system and is especially suited for continuous ornamental bands along the neck and the framing of the body. The simplified morphology eliminates any interference with performance technique, demonstrating harmony between functionality and form (Fig. 2).

Figure 2. Goat (Abstract pattern «Ram's Horns»)

3. Compositional type

This type is distinguished by the use of abstract or figurative elements of the ram's horn motif as a structural framework, combined with other symbols of steppe culture's prosperity — such as motifs of the sun, moon and plant ornaments — forming a complex yet coherent visual system [2]. Such combinations are often found on the soundboard, creating a striking visual focal point (Fig. 3).

In analysing the morphological types presented, the ram's horn motif on the dombra reveals an evolutionary trajectory — from "realistic imitation" to "abstract creativity", and from "isolated symbol" to "compositional construction". This progression reflects not only the evolution of the Kazakh people's aesthetic consciousness but is also likely influenced by the optimisation of the instrument's functionality and the increasing efficiency of production processes. Within the decorative system of the dombra, the ram's horn motif has developed mature compositional principles that combine cultural richness with visual adaptability, which can be specifically understood through three progressively deepening levels.

Firstly, the principle of symmetrical repetition in macro-composition. The key ornaments on the soundboard and the back of the body are often arranged strictly symmetrically relative to the bridge as a visual axis, which closely corresponds to the ancient Kazakh cosmology of "the symmetry of heaven and earth" and "dual harmony". At the same time, such a perfectly stable composition gives the instrument a majestic and harmonious visual appearance, ideally in line with its sacred status in ritual practices, representing a universal characteristic of Kazakh decorative art.[10]

Secondly, the principle of framework adaptation in mesostructure. When working with asymmetric

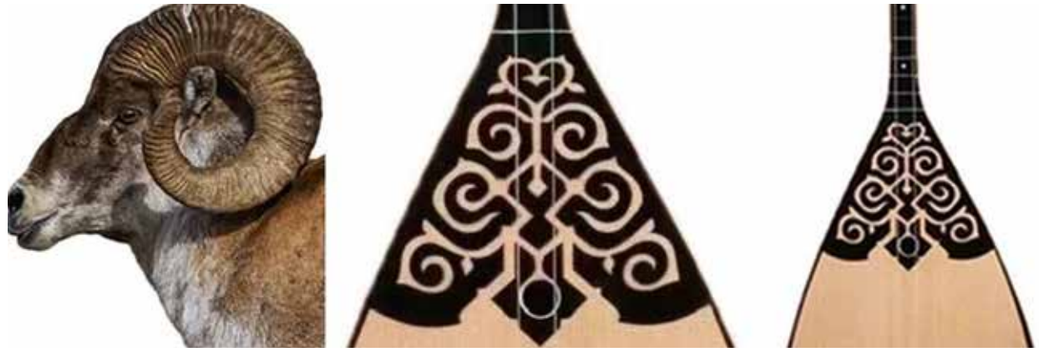


Figure 3. Argali (Compositional pattern «Ram's Horns»)

zones such as the body (trapezoidal) and the peghead (arched), the ram's horn motif employs specific methods—"angular filling" (decoration of corner space) and "contour following" (ornament tracing the outline of the object)—achieving seamless integration of decoration with the shape of its base. In this way, the motif is not passively "placed" but actively "adapted", ensuring an organic unity between ornamentation and the structure of the object.

Thirdly, the principle of smooth curves in microforms. Based on flowing S-shaped and C-shaped lines, the ornament creates a visual rhythm that stylistically harmonises with the streamlined contours of the dombra's body. Particularly expressive is the internal dynamism of the composition: the ascending tension of the "raised horns" on the peghead and the inward coiling of the "twisted horns" on the body not only evoke life energy and movement but also resonate with the melodic fluidity and acoustic nuances of the instrument. Thus, the effect of synaesthesia is achieved — the interpenetration of visual and auditory perception [3, p. 92].

In summary, the compositional organisation of the ram's horn motif appears as a multi-layered system that includes: the macro-level of symmetry and order, the meso-level of structural correspondence between form and medium, and the micro-level of curvilinear rhythm and plasticity. This structure not only fulfils the decorative functions of ornamentation but also serves as a visual representation of the Kazakh worldview — reflecting observations of natural cycles, concepts of cosmological order and the veneration of life force as the fundamental essence of existence.

The morphology and localisation of the ram's horn motif on the dombra extend beyond the purely aesthetic realm, constituting a form of "technological design" deeply integrated with the acoustic characteristics of the instrument. The mechanism of this correspondence manifests itself in three main aspects.

1. The mechanism of acoustic optimisation through carving on the soundboard.

Craftsmen regulate resonance by precisely controlling the depth and density of the ornament's distribution. For compositional variations of the ram's horn motif on the dombra's soundboard, the scheme "sparse in the centre — dense at the edges" is widely applied. The acoustic logic is as follows: the central area of the soundboard serves as the main vibration zone, where sparse carving best preserves the freedom of oscillation; meanwhile, the peripheral zones are relatively stable, and the increased carving density, while decorative, simultaneously reinforces the structural stiffness of the boundaries, thereby directing sound waves towards a more even and concentrated resonance across the soundboard surface [6, p. 23].

2. The mechanism of mechanical balance achieved through the absence of ornamentation on the peghead.

In contrast to the richly decorated body, the peghead is typically made from dense, solid wood and remains undecorated. This structural solution increases the mass in the upper part of the instrument, contributing to the dombra's balance during performance, enhancing stability in handling and preventing the displacement of its centre of gravity. Such a measure fully aligns with the fundamental principles of musical instrument mechanics. Thus, the absence of ornamentation is not a deficiency but a deliberate element of engineering functionality, optimising the instrument's performance characteristics.

3. Empirical evidence from craftsmen.

Empirical data from craftsmen provide key confirmation of the mechanisms described above.

According to comparative tests carried out by master Akbar Khalik on identical wood samples, a dombra with an adaptive ram's horn motif demonstrates approximately 12 % higher resonance efficiency — manifested in increased loudness and longer sustain — compared to a completely smooth body without ornamentation. [8]

The decoration of the dombra is by no means a matter of superficial visual effect. The placement, presence or absence, and morphology of its patterns are the natural outcome of deep integration with the instrument's acoustic structure and mechanical balance. This study empirically shows that the ram's horn motif is, from the outset, a structural component of the dombra's acoustic system, ultimately achieving an organic synthesis of practical function and aesthetic value at the level of the material object. The morphology of the ram's horn motif on the dombra is not formed in graphic sketches, but directly in the process of the craftsman's manual work, where it takes shape and develops in interaction with specific tools, materials and technological stages of production. This continuous "living interaction" permeates the entire production cycle and determines the distinctive character of the ornament's realisation.

The morphology and localisation of the ram's horn motif on the dombra are therefore the result of the combined influence of cutting tools, wood properties, the production process and the maker's embodied knowledge. It is not a passive embellishment, but an active creation that continuously "dialogues" with various technological factors throughout the making of the instrument. It is this underlying logic of interaction that enables the motif not only to grow organically on the dombra but also to be efficiently produced, thus effecting the transition from a "design sketch" to an integral part of the instrument's very being. As a condensed symbol of Kazakh culture, the ram's horn motif on the dombra is not only a form of decorative art, but also a living "social language" that, through its morphology, composition and context of use, actively participates in shaping and reinforcing the cultural identity of the ethnic group.

In the context of social rituals, the ram's horn motif on the dombra ceases to function as a static decoration and becomes an active visual focal point of cultural practices. During aitys, a dombra adorned with this motif becomes not only a musical instrument but also a symbolic element that visually

Figure 4. Ornament «Ram's Horns» without coloring on natural wood

concentrates national meanings such as courage, wisdom and ethnic dignity. Such ritualised display reinforces the connection between the ornament and the core values of Kazakh culture.[2] During important life-cycle events (weddings, birth rites), a dombra bearing this motif serves as a linking element between individual destiny and collective tradition. In such cases, the instrument becomes a "biographical artefact" whose decorative form is enriched with new layers of memory and symbolic significance.

The constant presence of the motif on the dombra plays an important role in transmitting cultural codes. From an early age, a child internalises the visual image of the ornament through tactile and visual experience within the family and community environment, which ensures the continuous transmission of ethnic knowledge without reliance on written forms, turning the dombra into a mobile carrier of cultural memory. Under conditions of intensifying cultural exchange, the preservation of the traditional motif becomes an act of conscious ethnic self-affirmation. The ornament serves

Figure 5. Ornament «Ram's Horns» emphasized with a mineral pigment, creating a classic scheme: wooden base with scarlet accents

as a stable symbol of cultural belonging, creating a visible point of reference in a changing world.[8]

Thus, the ram's horn motif on the dombra constitutes a multilayered sociocultural symbol: it anchors ethnic identity, is activated in ritual practices and upholds the continuity of the cultural tradition of the Kazakh people. The cultural origins of the ram's horn motif go back to the archaic totemism of the ancestors of the Kazakh people.[6] In the traditional belief system, the sheep transcended its utilitarian role as a source of subsistence and acquired a sacred status. The ram's horn, embodying a concentration of strength, protection and vital energy through its resilient, upward-striving morphology, was perceived as a visible manifestation of fertility, vital force and the prosperity of the lineage.[8] This analogy and sacralisation, rooted in archaic modes of thought, formed the initial spiritual substratum that nourished the emergence of the ram's horn motif. The sacred nature of the ram's horn motif is closely linked to the shamanistic worldview prevalent among the Kazakhs. In this tradition, horns were understood as a sacred ladder connecting the celestial, earthly and human realms, and as a medium for the shaman's communication with spirits. [4] Applying this symbol to the dombra endows the instrument with ritual significance, and its sound, in the collective consciousness, acquires the meaning of a sacred transmission. In this way, the dombra is transformed from a utilitarian object into a ritual bearer that unites the secular and the sacred.

In nomadic life, the sheep served as a foundation of survival and a symbol of prosperity, which elevated the animal to the level of a philosophical concept. Its horns, as a non-utilitarian part, underwent symbolic transformation and came to signify gratitude for and veneration of life. Figurative patterns convey a value-laden attitude towards the animal; abstract forms reflect the dynamics of herd movement and the striving for prosperity; compositions with plant motifs visualise the idea of harmony between human beings, livestock and nature. [5] The colour system of the ram's horn motif on the dombra follows the aesthetic principle of "honouring the natural colour of the material, with restrained use of accent contrasts". This principle precisely reflects the dual nature of the Kazakh character, which combines reserved depth with passionate expressiveness. According to field observations, the overwhelming majority of ram's horn motifs on the dombra retain the natural colour of the wood (Fig. 4), which reflects deep respect for natural materials and aesthetic authenticity. At the same time, on dombra used in ritual contexts such as weddings and celebrations, craftsmen subtly emphasise the contours of the motif with an ochre-based mineral pigment, creating the classic colour scheme of a "wooden ground with scarlet accents" (Fig. 5). In Kazakh culture, the colour red goes beyond festive symbolism, embodying fire, the sun, life and well-being, intensifying the sacredness of the motif while simultaneously expressing protection from evil forces, a wish for prosperity and a sincere love of existence.[10]

Thus, the colouristic treatment of the ram's horn motif transcends mere visual embellishment and becomes a carefully codified language of emotions. Through the aesthetic tension between the restrained naturalness of the ground and the fiery intensity of concentrated accents, it articulates and culturally fixes the key emotional concepts of the Kazakh people: reverence for nature, praise of life and collective exultation. The systematic analysis of the ram's horn motif on the dombra conducted in this study has revealed it as a complex symbolic

system deeply rooted in the fabric of Kazakh nomadic civilisation, synthesising visual representation, functional adaptation and cultural logic.

The main findings can be summarised as follows. Firstly, within the morphological system of the dombra, the ram's horn motif appears not as an arbitrary embellishment but as a hierarchically structured form, spanning a range from figurative realism to abstract-composite symbolism. This spectrum not only reflects the regularities of artistic transformation but also attests to a shift in Kazakh visual expressiveness from naturalistic imitation to conceptual signification.[9] Secondly, the decorative practice of this motif functions as a form of technological thinking in which morphology, composition and carving technique are inseparably linked to the instrument's acoustics, mechanical balance and production cycle. This demonstrates that, within the constructive logic of the dombra, ornament and function do not stand in opposition but exist as interrelated and mutually dependent aspects of an integral system.[5] Thirdly, from a cultural perspective, the ram's horn motif emerges as a key visual code that condenses a stratum of ethnic meanings — from shamanistic and totemic notions to the philosophy of nomadic life and social identity. Acting as a visual-symbolic mediator between sacred and everyday meanings, it enables the continuous cultural transmission of these values across generations and through the ritual forms of collective memory.[8]

In conclusion, the primary significance of this study lies in overcoming the traditional opposition between "sound and form" by proposing an analytical triad of "morphology — function — culture", which reveals their mutual complementarity. It has been established that the ornamentation of the dombra is not a mere decorative addition, but an integral part of its value as an object of intangible cultural heritage. Uncovering the symbolic system of the motif makes it possible to deepen the understanding of the philosophy of form-making and the national spirit of the Kazakh people, while the identified correlation between ornament and the instrument's functionality provides a scholarly basis for safeguarding tradition in restoration, replication and innovative design. In this way, the study contributes to the viable transmission of cultural heritage under contemporary conditions.

REFERENCES

1. Ikran, G. (2016) 'Preliminary study of Kazakh patterns and ornaments in Kazakh jewellery', *Popular Literature and Art: Fine Arts and Design*, (15), pp. 68–72.
2. Guo, Y. and Urazhali, Z. (2010) 'Analysis of Kazakh national patterns and ornaments', *Bulletin of the Ili Pedagogical Institute. Social Sciences Series*, 29(1), pp. 79–83.
3. Mukhatai, N. (2008) *Album of Kazakh folk musical instruments*. Urumqi: Xinjiang Science and Technology Press.
4. Xu, M. (2015) *Study of the decorative art of rhombic patterns among the Kazakhs of Xinjiang*. Master's thesis. Xinjiang Normal University.
5. Fan, X. (2009) 'Kazakh dance and animals', *Life World*, (8), pp. 86–90.
6. Qin, W. (2021) 'A view of the steppe culture of the Silk Road: patterns and cultural interpretation of handcrafted wooden objects of the Kazakhs of Xinjiang', *Journal of Changji University*, (1), pp. 32–36.
7. Zhang, C. (2017) 'On the origins of the art of bone carving among the Kazakh people', *Daguan*, (4), pp. 59–63.
8. Zhang, Y. (1998) 'Study of archaic beliefs of the Kazakh ethnos', *Xinjiang Social Science Forum*, (3), pp. 42–45.
9. Yue, S. (2002) *The Great Encyclopedia of Chinese Musical Instruments*. Beijing: Minzu Press.
10. Yu, J. (2021) 'A brief analysis of horn motifs among the Kazakhs of Xinjiang and cultural and creative design', *Xinjiang Art*, (8), pp. 67–71.

This research was funded by the China Scholarship Council.

Чжан Сюй
аспирантка кафедры искусствоведения и креативных индустрий Алтайского государственного университета
Старший преподаватель института литературы и искусств университета Шихэцзы
e-mail: 51117145@qq.com
Шихэцзы, Китай

Пань Довэй
аспирант кафедры культурологии и дизайна Алтайского государственного университета Доцент института литературы и искусств университета Шихэцзы e-mail: 56556361@qq.com
Шихэцзы, Китай

Сергей Михайлович Будкеев
доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения и креативных индустрий Алтайского государственного университета e-mail: lwlm@yandex.ru
Барнаул, Россия

Алла Леонидовна Усанова
доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна Алтайского государственного университета
e-mail: alla_leo@mail.ru
Барнаул, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-6-107-122

МОРФОЛОГИЯ И КУЛЬТУРНАЯ СЕМАНТИКА УЗОРА «БАРАНЬИ РОГА» В ДЕКОРЕ КАЗАХСКОГО ЩИПКОВОГО ИНСТРУМЕНТА ДОМБРЫ (СИНЬЦЗЯН, КИТАЙ)

Аннотация: В статье рассматривается декоративный узор «бараньи рога», украшающий корпус казахского щипкового инструмента домбры, как ключевой элемент визуальной культуры казахского народа Синьцзяна. Исследование основано на результатах полевых экспедиций 2022 года, включает интервью с мастерами и музыкантами, и опирается на комплексную методологию, сочетающую искусствоведение, иконографический и этномузыкологический анализ. Автором выявлены три основных морфологических типа узора — фигуративный, абстрактный и композиционный, каждый из которых рассмотрен в контексте его визуальных характеристик, производственных техник и функциональной адаптации.

Особое внимание уделяется взаимодействию визуального оформления и акустических свойств домбры, а также технологической логике размещения орнамента на различных частях инструмента. Приведённые примеры демонстрируют, что узор «бараньи рога» не является лишь декоративной формой, а выполняет структурную и семиотическую функции, выражая ключевые представления о космологическом порядке, тотемизме и сакральной роли звука в кочевой культуре.

Авторы обращаются к вопросам передачи ремесленных знаний, механизмов импровизационной адаптации орнамента в зависимости от материалов и инструментов, а также колористических решений в зависимости от контекста использования инструмента. В статье подчёркивается значение орнамента как визуального языка, обеспечивающего преемственность этнокультурных традиций, и раскрываются перспективы его изучения в рамках сохранения нематериального культурного наследия.

Ключевые слова: *домбра, узор «бараньи рога», казахский народ, декоративное искусство, культурный символ.*

В контексте глобализации сохранение и передача нематериального культурного наследия становятся все более актуальными. Домбра, будучи выдающимся представителем казахской культуры, уже вышла за рамки своего физического предназначения как музыкального инструмента,

превратившись в культурный символ и носитель национальных чувств, кочующий по степям на спинах лошадей [1]. Однако в академических кругах исследования долгое время демонстрировали тенденцию «акцента на звучании в ущерб визуальной форме», преимущественно сосредотачиваясь на музыкальной онтологии — таких аспектах, как звуковая система, исполнительская техника, историческое происхождение и социальные функции, — тогда как богатство орнаментальных узоров и глубина эстетической ценности оставались без систематического анализа и глубокой культурной интерпретации. Такой дисбаланс исследовательской перспективы ограничивает способность академических кругов раскрыть культурную ценность домбры.

Применительно к ключевому узору «бараньи рога» существующие исследования демонстрируют два существенных ограничения:

1. Наблюдается смещение исследовательского фокуса. Большинство работ сосредоточено на анализе орнаментов в таких сферах материальной культуры, как одежда и ковроткачество (Г. Икран, 2016; Го Юнжу, 2010; Ц. Вэйвэй, 2021 и др.). Однако из-за фундаментальных различий в объектах-носителях полученные выводы трудно напрямую применить к специфике музыкального инструмента, такого как домбра, что ограничивает возможности точной интерпретации морфологии узора и связанной с ним культурной логики.

2. В современной научной литературе практически отсутствует исследование взаимосвязи между акустической функцией и визуальным оформлением щипковых инструментов. Морфология орнаментов рассматривается изолированно, без учёта их соотношения с особенностями звукоизвлечения, техникой удержания и конструктивно-технологическими аспектами самого инструмента.

Концентрируясь на узоре «бараньи рога», данном исследовании рассматривается наиболее репрезентативный ключевой мотив в декоративной системе домбры. Его очертания, возникшие из абстракции и трансценденции характеристик бараних рогов, формируют систему узоров с уникальным смысловым наполнением. Однако современные исследования ни прояснили его специфическую морфологическую классификацию на домбре, ни раскрыли механизм взаимной интерпретации между «узорами (формой) — музыкальными инструментами (функциями) — культурой (содержанием)» [10].

Следовательно, настоящее исследование направлено на восполнение указанных пробелов. Ключевая задача состоит в решении трёх фундаментальных вопросов: какой уникальной морфологической системой представлен узор «бараньи рога» на домбре; как эта морфология взаимодействует с функциональностью инструмента и технологическим мышлением изготовителей; и какое глубокое культурное содержание кочевой традиции заложено в данном орнаменте?

На основе полевых исследований, проведённых в 2022 году в Илийском и Тарбагатайском районах Синьцзяна (включая интервью с 13 мастерами и 3 акынами), в данной статье применяется аналитическая «морфологическая классификация — функциональная взаимосвязь — культурная интерпретация». Комплексное использование иконографического метода позволяет систематически фиксировать и классифицировать морфологию узоров, а применение семиотического подхода даёт возможность глубокой интерпретации культурной символики и смыслов, скрытых за орнаментами, с целью всестороннего раскрытия уникальной ценности декоративного искусства домбры.

Домбра занимает центральное место в музыкальной культуре казахского народа и рассматривается как один из наиболее репрезентативных инструментов, олицетворяющий духовные ценности, национальную идентичность и культурную преемственность этноса. Её происхождение восходит к глубокой древности и, согласно источникам, может быть прослежено до эпохи ранних предков казахов, датируемой III веком нашей эры [9]. В ходе многовекового исторического развития конструкция домбры претерпела значительные изменения, приобретя разнообразие форм и конструктивных решений. В современной практике преобладает двухструнная разновидность инструмента, хотя встречаются и трехструнные версии. В типологии корпуса домбры выделяются два основных варианта: плоский, характеризующийся ровной задней декой, и грушевидный, с выгнутой спинкой. Существенным элементом вариативности выступает также форма головки грифа, представленной множеством конфигураций, включая плоскую, двуглавую, лебединую и другие модификации [3]. Подобное конструктивное и морфологическое многообразие создает богатую визуальную основу для интеграции традиционных орнаментальных мотивов, среди которых особое место занимает узор «бараньи рога».

Трансформация производственных технологий оказала значительное влияние на декоративные характеристики домбры. Как следует из интервью с мастером Султаном Азу, традиционная техника выдалбливания корпуса из цельного куска древесины в настоящее время в значительной степени вытеснена методом сборки из отдельных деревянных пластин. В частности, верхняя дека изготавливается из сосны, корпус формируется из 7 или 9 фрагментов древесины акации, а гриф — из дерева персика. Такое конструктивное обновление, с одной стороны, способствует улучшению акустических свойств и общей стабильности инструмента, а с другой — оказывает непосредственное воздействие на композиционные принципы размещения орнаментов, специфику техники резьбы и интеграцию декоративных элементов в структуру корпуса. Указанные изменения формируют важную предпосылку для дальнейшего анализа взаимосвязи между орнаментальной системой и технологией изготовления инструмента [5].

В культурной системе казахского народа домбра обладает ценностью, далеко выходящей за рамки музыкального инструмента. Выступая ключевым в ритуалах (свадьбы, праздники), межличностном общении (айтысы) и духовном самовыражении (нарративные баллады), она выполняет культурную функцию соединения индивида и коллектива, мирского и сакрального. Именно эта глубинная культурная сущность делает её внешнюю визуальную форму — орнамент — не просто эстетическим дополнением, но важным визуальным языком, несущим и передающим указанные культурные смыслы.

Декоративная система домбры демонстрирует чёткое распределение с акцентами и соподчинением. Ключевые зоны орнаментации сосредоточены на верхней деке и тыльной стороне корпуса, где в качестве визуального центра часто выступают фигуративные или композиционные варианты узора «бараньи рога». Гриф обычно оформляется непрерывной декоративной лентой из абстрактных или композиционных интерпретаций этого узора, тогда как головка грифа, как правило, отличается более лаконичным дизайном. Такое распределение отражает глубокую логику подчинённости орнаментации структурно-функциональной основе инструмента [4].

Декоративное оформление домбры строго подчиняется ключевому принципу «звук в приоритете, форма соответствует», достигая точного соответствия визуального выражения акустической структуре инструмента и условиям его использования. Конкретно: верхняя дека, являясь резонансным ядром, имеет строго контролируемую глубину орнаментации в пределах 0,3–0,5 см для гарантии акустической вибрации, при этом часто используются насыщенные композиционные вариации узора «бараньи рога» для создания визуального акцента; головка грифа как основная зона захвата требует обязательного скругления краев у фигуративной резьбы, обеспечивая комфорт тактильного восприятия и тотемической символики; гриф, являясь областью пальцевого прижатия струн, украшается лишь плоскими абстрактными ленточными орнаментами, что фундаментально исключает interference с исполнительской техникой.

Среди различных видов декоративного оформления особое значение принадлежит искусству резьбы, традиция которого восходит к практике нанесения орнаментов на костяные изделия у древних предков казахского народа и в дальнейшем органично интегрировалась в ремесло художественной обработки древесины [7]. Именно в резьбе орнамента «бараньи рога» данная традиция получила наиболее концентрированное и канонически оформленное выражение. Устные свидетельства мастеров с многолетним опытом подтверждают преемственность и устойчивость этих ремесленных канонов. В частности, мастер Акбар Халик, имеющий 42-летний стаж, подчёркивает, что орнамент следует строгим правилам передачи, закреплённым в практике поколений: «На головке грифа — стоячие рога (гордо поднятые), символизирующие почитание неба и земли; на корпусе — закрученные рога (симметрично завитые), олицетворяющие полноту жизни» [4]. Эти сведения свидетельствуют о глубокой структурной интеграции орнамента в систему инструмента, где морфология и локализация узора не только функционально соотносятся с конструктивными особенностями домбры, но и несут визуализированную модель космологических и жизненных представлений кочевой культуры.

В кочевой цивилизации казахского народа овца была не только основным источником жизненных ресурсов, но и её образ — особенно наиболее визуально выразительные рога — трансформировался в важный культурный символ. Спиралевидные и изогнутые формы бараньих рогов, воплощающие символику силы, жизненного цикла и изобилия, активно воспроизводились предками на различных артефактах, что заложило основу их статуса как ключевого декоративного мотива. На домбре узор «бараньи рога», пройдя эволюцию, сформировал следующую чёткую морфологическую систему:

1. Фигуративный тип

Данный тип отличается резьбой с высокой степенью реализма, передающей точные очертания и утончённую текстуру, что обеспечивает лёгкость визуального распознавания. Морфология узора, вероятно, напрямую восходит к имитации природной формы бараньих рогов. Наиболее часто встречается на таких элементах, как гриф, где служит акцентным декором, усиливающим тотемическую символику (Рис. 1).

2. Абстрактный тип

Данный тип осуществляется переработка базовых кривых бараньих рогов путём стилизации, гиперболизации и геометризации, создавая лаконичные и ритмичные завитковые мотивы. Подобная разновидность составляет основу декора домбры, особенно применима для непрерывных орнаментальных полос на грифе и обрамления корпуса. Упрощённая морфология исключает помехи исполнительской технике, демонстрируя гармонию функциональности и формы (Рис. 2).

3. Композиционный тип

Данному типу свойственно использование абстрактных или фигуративных элементов узора «бараньи рога» в качестве каркаса, сочетание с другими символами благополучия степной культуры: такими ка мотивы солнца, луны и растительные орнаменты, формируя сложную, но упорядоченную визуальную систему [2]. Такая комбинация часто встречается на верхней деке корпуса, что создаёт выразительный визуальный акцент (Рис. 3).

В обзоре представленных морфологических типов прослеживается эволюционная тенденция узора «бараньи рога» на домбре — от «реалистического подражания» к «абстрактному творчеству», от «изолированного символа» к «композиционному построению». Данная тенденция отражает не только эволюцию эстетического сознания казахского народа, но и, вероятно, обусловлена оптимизацией функциональности инструмента и повышением эффективности производственных процессов.

Узор «бараньи рога» в декоративной системе домбры сформировал зрелые композиционные принципы, сочетающие культурную насыщенность и визуальную адаптивность, что конкретно раскрывается через три последовательно углубляющихся уровня.

Во-первых, принцип симметричного повтора в макрокомпозиции. Ключевые узоры на верхней деке и тыльной стороне корпуса часто располагаются строго симметрично относительно подставки как визуальной оси, что глубоко соответствует древней казахской космологии «симметрии неба и земли» и «дуальной гармонии». Одновременно, подобная абсолютно стабильная композиция придаёт инструменту величавый и гармоничный визуальный облик, что идеально соответствует его сакральному статусу в ритуальных практиках, являясь универсальной характеристикой казахского декоративного искусства [10].

Во-вторых, принцип каркасной адаптации в мезоструктуре. При работе с такими асимметричными зонами, как корпус (трапециевидный) и головка грифа (арочная), узор «бараньи рога» применяет конкретные методы — «угловое заполнение» (декор углового пространства) и «контурное следование» (орнамент повторяет очертания объекта), — достигая бесшовной интеграции декора с формой носителя. Благодаря чему узор не пассивно «размещается», а активно «адаптируется», что гарантирует органичное единство декора и структуры объекта.

В-третьих, принцип плавных кривых в микроформах. Основываясь на плавных S-образных и C-образных линиях, орнамент формирует визуальный ритм, вступающий в стилистическое единство с обтекаемыми очертаниями корпуса домбры. Особенно выразительно проявляется внутренняя динамика композиции: восходящее напряжение «вздыбленных рогов» на головке грифа и интровертная свёрнутость «закрученных рогов» на корпусе не только отсылают к жизненной энергии и движению, но и оказываются созвучны мелодической текучести и акустическим переливам инструмента. Таким образом реализуется эффект синестезии — взаимопроникновения визуального и аудиального восприятия [3, с. 92].

В обобщающем плане композиционная организация узора «бараньи рога» предстает как многоуровневая система, включающая в себя: макроуровень симметрии и порядка, мезоуровень конструктивного соответствия формы и носителя, и микроуровень криволинейного ритма и пластики. Такая структура не только решает задачи декоративного оформления, но и служит визуальной репрезентацией миропонимания казахского народа — его наблюдений за природными циклами, представлений о космологическом порядке и восхваления жизненной силы как первоосновы бытия.

Морфология и локализация узора «бараньи рога» на домбре выходят за рамки чисто эстетической сферы, составляя «технологический дизайн», глубоко интегрированный с акустическими характеристиками инструмента. Механизм данного соответствия проявляется в трёх основных аспектах:

1. Механизм акустической оптимизации резьбы на верхней деке. Мастера регулируют резонанс через точный контроль глубины и плотности распределения узора. Для композиционных вариаций узора «бараньи рога» на верхней деке корпуса повсеместно применяется схема «разреженное в центре — плотное по краям». Акустическая логика заключается в следующем: центральная зона верхней деки является основной областью вибрации, где разреженная резьба максимально сохраняет свободу колебаний; тогда как периферийные области относительно стабильны, и повышенная плотность резьбы, выполняя декоративную функцию, одновременно умеренно усиливает жёсткость границ, тем самым направляя звуковые волны к формированию более равномерного и сконцентрированного резонанса на поверхности деки [6, с. 23].

2. Механизм обеспечения механического баланса за счёт отсутствия орнаментации на головке грифа. В противоположность интенсивному декору корпуса, головка грифа, как правило, изготавливается из плотной цельной древесины и остаётся не задекорированной. Подобное конструктивное решение направлено на увеличение массы в верхней части инструмента, что способствует уравновешиванию домбры при игре, повышает устойчивость удержания и предотвращает смещение центра тяжести. Такая мера полностью соотносится с основополагающими принципами механики музыкальных инструментов [9]. Таким образом, отсутствие орнаментации выступает не как недостаток, а как осознанный элемент инженерной функциональности, способствующий оптимизации исполнительских характеристик инструмента.

3. Эмпирические данные мастеров предоставляют ключевое подтверждение указанных механизмов. Согласно сравнительным испытаниям, проведённым мастером Акбаром Халиком на идентичных образцах древесины, домбра с адаптивным узором «бараньи рога» демонстрирует приблизительно на 12% более высокую резонансную эффективность — проявляющуюся в усилении громкости и увеличении длительности сустейна — по сравнению с полностью гладким корпусом без орнамента [8].

Также стоит отметить, что декор домбры отнюдь не является поверхностной визуальной игрой. Расположение, наличие или отсутствие и морфология его узоров представляют собой естественный результат глубокой интеграции с акустической структурой и механическим балансом инструмента. Настоящее исследование эмпирически демонстрирует, что узор «бараньи рога» изначально является структурным компонентом акустической системы домбры, что в конечном итоге реализует органичный синтез практической функции и эстетической ценности на уровне материального объекта.

Морфология узора «бараньи рога» на домбре формируется не в графических эскизах, а непосредственно в процессе ручного труда мастера, где она совместно складывается и развивается во взаимодействии с конкретными инструментами, материалами и технологическими этапами изготовления. Подобное сквозное «живое взаимодействие» пронизывает весь производственный цикл, определяя специфику орнаментального воплощения.

Во-первых, визуальный стиль узора «бараньи рога» прямо коррелирует с характеристиками применяемых режущих инструментов и с системой технических приёмов, выработанных в процессе ремесленной практики. Данный фактор проявляется в трёх ключевых аспектах:

1. Характерные завитковые мотивы на домбре создаются с непосредственной зависимостью от набора полукруглых стамесок различной кривизны. Движение запястья мастера и кривизна лезвия стамески совместно определяют кривизну, глубину и плавность кривых узора «бараньи рога», что делает «абстрактные» вариации узора по своей сути наиболее адаптированной

к процессу резьбы формой, удобной для управления инструментом и эффективно создающей выразительные линии [7].

2. Для соединения геометрических элементов и прямых линий в «композиционном» узоре ключевым инструментом служит прямая стамеска. Физические свойства инструмента придают орнаменту локальные чёткие грани и геометризированную направленность, создавая визуальный ритм с контрастом плавных и резких очертаний, сочетанием жёсткости и мягкости.

3. Телесная память как механизм устойчивости и вариативности ремесленной передачи. В практике опытных мастеров, достигших высокого уровня профессионализма, техника исполнения узора «бараньи рога» формируется не как механическое воспроизведение заданного чертежа, а как результат множественного повторения, приводящего к формированию устойчивой мышечной памяти [1]. В результате резьба приобретает характер интуитивно осязаемого «тактильного знания», при котором движение инструмента направляется не расчётом, а телесно закреплённой привычкой. Подобная техника обеспечивает одновременно два ключевых эффекта: с одной стороны — сохранение устойчивости визуального стиля и ремесленной традиции при межпоколенной передаче; с другой — сохранение индивидуального авторского почерка, придающего каждому изделию тонкую неповторимую уникальность.

Во-вторых, сложность и деликатность орнаментации оказываются встроенными в общую логику производственного процесса, подчиняясь принципам временной упорядоченности и рационализации труда. Резьба, как правило, осуществляется на стадии между формированием черновой заготовки корпуса и установкой верхней деки, что создаёт уникальное «временное окно», придающее орнаментации статус самостоятельного этапа, встроенного в конструктивную цепь, а не финального декоративного дополнения [5]. Одновременно с этим производственная практика накладывает ограничения на избыточную сложность резьбы: предпочтение отдается абстрактным и композиционно упорядоченным мотивам, сочетающим декоративную выразительность с технологической эффективностью. Такой тип орнамента сформировался как результат устойчивого поиска баланса между эстетической насыщенностью и экономической целесообразностью.

В-третьих, скрытая, «неявная система знаний», хранящаяся в ремесленном сознании мастера, выступает финальным интегратором всей производственно-декоративной логики. Как подчёркивает мастер Акбар Халик: «На головке грифа — стоячие рога, на корпусе — закрученные рога», — подобные вербальные формулы одновременно несут в себе и культурно-смысловую нагрузку, и функцию технологических инструкций, предписывая выбор орнаментальных форм и техник их исполнения в зависимости от конструктивной части инструмента [9]. Однако, несмотря на существование таких канонов, окончательное решение при нанесении узора формируется ситуативно: уникальные свойства древесины (например, сучки или текстура) требуют интуитивного выбора — обойти, замаскировать или органично включить в композицию. Данная импровизационная пластичность, основанная на ремесленном опыте, воплощает собой живую взаимосвязь между технологией и орнаментикой.

Следовательно, морфология узора «бараньи рога» на домбре является результатом совместного воздействия режущих инструментов, характеристик древесины, производственного процесса и знаний мастера. Это не пассивное украшение, а активное порождение, непрерывно ведущее «диалог» с различными технологическими факторами в процессе изготовления. Именно подобная глубинная логика взаимодействия обеспечивает способность узора не только органично произрастать на домбре, но и эффективно производиться, осуществляя тем самым переход от «проектного рисунка» к органической части бытия инструмента.

Являясь концентрированным символом казахской культуры, узор «бараньи рога» на домбре представляет собой не только декоративное искусство, но и живой «социальный язык», который через свою морфологию, композицию и контекст использования активно участвует в формировании и укреплении культурной идентичности этноса.

В контексте социальных ритуалов орнамент «бараньи рога» на домбре утрачивает функцию статичного украшения и превращается в активный визуальный центр культурных практик. На айтысе домбра, украшенная этим узором, становится не только музыкальным инструментом, но и знаковым элементом, визуально концентрирующим национальные смыслы (отвагу, мудрость и этническое достоинство). Такая ритуализированная демонстрация усиливает связь орнамента с ключевыми ценностями казахской культуры [2].

Во время важных жизненных этапов (свадьбы, обряды рождения) домбра с этим узором выступает связующим элементом между личной судьбой и коллективной традицией. В таких случаях инструмент становится «биографическим артефактом», чья декоративная форма обогащается новыми слоями памяти и символической значимости.

Постоянное присутствие узора на домбре играет важную роль в передаче культурных кодов. С раннего возраста ребёнок усваивает визуальный образ орнамента через тактильный и зрительный опыт, в рамках семейной и общинной среды, что обеспечивает непрерывную трансляцию этнических знаний без опоры на письменную форму, превращая домбру в подвижной носитель культурной памяти.

В условиях усиливающегося культурного обмена сохранение традиционного узора становится актом осознанного этнического самоутверждения. Орнамент служит устойчивым символом принадлежности к культуре, создавая видимую точку опоры в изменчивом мире [8].

Таким образом, узор «бараньи рога» на домбре представляет собой многослойный социокультурный символ: он фиксирует этническую идентичность, активизируется в ритуальных действиях и поддерживает преемственность культурной традиции казахского народа.

Культурные истоки узора «бараньи рога» восходят к архаическому тотемизму предков казахского народа [6]. В традиционной системе верований овца трансцендировала свою утилитарную роль источника жизнеобеспечения, обретая сакральный статус. Бараний рог, воплощая концентрацию силы, защиты и жизненной энергии, благодаря упругой и устремлённой вверх морфологии, воспринимался как зримое воплощение фертильности, витальной силы и процветания рода [8]. Данная аналогия и сакрализация, уходящая корнями в архаическое мышление, создали первоначальный духовный питательный субстрат для возникновения узора «бараньи рога».

Сакральная природа узора «бараньи рога» тесно связана с шаманистским мировоззрением, распространённым среди казахов. В данной традиции рога воспринимались как сакральная лестница, соединяющая небесный, земной и человеческий миры, медиум для общения шамана с духами [4]. Нанесение этого символа на домбру придаёт инструменту ритуальное значение, а его звук в коллективном сознании приобретает смысл сакральной трансляции. Таким образом, домбра превращается из утилитарного объекта в ритуальный носитель, соединяющий мирское и сакральное.

В кочевом быту овца служила основой выживания и символом благосостояния, что возвело животное в ранг философского концепта. Рога, как неутилитарная часть, в процессе символической трансформации стали знаком благодарности и почитания жизни. Фигурные узоры передают ценностное отношение к животному; абстрактные формы отражают динамику движения стад и стремление к процветанию; композиции с растительными мотивами визуализируют идею гармонии между человеком, скотом и природой [5].

Колористическая система узора «бараньи рога» на домбре следует эстетическому принципу «почитание естественного цвета материала, сдержанное использование акцентных контрастов». Данный принцип точно отражает двойственную природу казахского характера, сочетающую сдержанную глубину и страстную экспрессивность.

Согласно полевым наблюдениям, подавляющее большинство узоров «бараньи рога» на домбре сохраняют естественный цвет древесины (Рис. 4), что отражает глубокое уважение к природным материалам и эстетическую аутентичность. В то же время на домбрах, используемых в ритуальных контекстах, таких как свадьбы и празднества, мастера тонко подчёркивают контуры узора минеральным пигментом из охры, создавая классическую цветовую схему «деревянная основа с алыми акцентами» (Рис. 5). В казахской культуре красный цвет выходит за рамки праздничной символики, олицетворяя огонь, солнце, жизнь и благополучие, усиливая сакральность узора, одновременно выражая защиту от злых сил, пожелание процветания и искреннюю любовь к бытию [10].

Таким образом, колористика узора «бараньи рога» преодолевает чисто визуальное украшательство, становясь тщательно кодифицированным языком эмоций. Через эстетическое напряжение между сдержанной естественностью фона и пламенной интенсивностью сфокусированных акцентов осуществляется ценностное выражение и культурная фиксация ключевых эмоциональных концептов

казахского народа — благоговения перед природой, гимнов жизни и коллективного ликования.

Проведённое исследование системного анализа узора «бараньи рога» на домбре раскрыло его как комплексную символическую систему, глубоко укоренённую в ткани казахской кочевой цивилизации, синтезирующую визуальную репрезентацию, функциональную адаптацию и культурную логику.

Основные выводы могут быть сведены к следующим положениям:

Во-первых, узор «бараньи рога» в морфологической системе домбры предстает не произвольным украшением, но иерархически структурированной формой, охватывающей диапазон от фигуративной реалистики до абстрактно-композитной символики. Данный спектр не только отражает закономерности художественной трансформации, но и свидетельствует о переходе казахской визуальной выразительности от натуралистического подражания к концептуальной знаковости [9].

Во-вторых, декоративная практика узора функционирует как форма технологического мышления, в которой морфология, композиция и техника резьбы находятся в неразрывной связи с акустикой, механическим балансом и производственным циклом инструмента. Это доказывает, что в конструктивной логике домбры орнамент и функция не противостоят друг другу, но существуют как сопряжённые и взаимозависимые аспекты целостной системы [5].

В-третьих, в культурной перспективе узор «бараньи рога» выявляется как знаковый визуальный код, конденсирующий в себе пласт этнических смыслов — от шаманистских и тотемических представлений до философии кочевого быта и социальной идентичности. Выступая визуально-знаковым медиатором сакральных и повседневных значений, он осуществляет непрерывную культурную трансляцию сквозь поколения и ритуальные формы коллективной памяти [8].

В заключении отметим, что основное значение настоящего исследования состоит в преодолении традиционного противопоставления «звука и формы» путём формирования аналитической триады «морфология — функция — культура», раскрывающей их взаимодополняемость. Установлено, что орнамент домбры — не декоративное дополнение, а органическая часть её ценности как объекта нематериального культурного наследия. Раскрытие символической системы узора позволяет углубить понимание философии формообразования и национального духа казахского этноса, а выявленная корреляция между орнаментом и функциональностью инструмента формирует научную основу для сохранения традиции в реставрации, репликации и инновационном дизайне. Тем самым исследование способствует жизнеспособной передаче культурного наследия в современных условиях.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Икран Г. Предварительное исследование казахских узоров и орнаментов в казахских украшениях // Популярная литература и искусство: Изобразительное искусство и дизайн. — 2016. — № 15. — С. 68–72.
2. Го Юнжу, Уразхали З. Анализ казахских национальных узоров и орнаментов // Вестник Илийского педагогического института. Сер. «Общественные науки». — 2010. — Т. 29. — № 1. — С. 79–83.
3. Мухатай Н. Альбом казахских народных музыкальных инструментов. — Урумчи: Синьцзянское издательство науки и техники, 2008. — 113 с.
4. Сюй Мэнцзэ. Исследование декоративного искусства ромбовидных узоров у казахской национальности Синьцзяна: дис. ... магистра. — Синьцзянский педагогический университет, 2015. — 15 с.
5. Фань Сяоминь. Казахский танец и животные // Мир жизни. — 2009. — № 8. — С. 86–90.
6. Цинь Вэйвэй. Взгляд на культуру степей Шёлкового пути: узоры и культурная интерпретация ручных деревянных изделий казахской национальности Синьцзяна // Вестник Чанцзийского университета. — 2021. — № 1. — С. 32–36.
7. Чжан Цайфэн. Происхождение искусства резьбы по кости у казахского народа // Дагуань. — 2017. — № 4. — С. 59–63.
8. Чжан Юнь. Исследование архаических верований казахского этноса // Синьцзянский общественно-научный форум. — 1998. — № 3. — С. 42–45.
9. Юэ Шэн. Большая энциклопедия китайских музыкальных инструментов. — Пекин: Издательство «Народность», 2002. — 142 с.
10. Юй Цзе. Краткий анализ роговых узоров у казахской национальности Синьцзяна и культурный креативный дизайн // Синьцзянское искусство. — 2021. — № 8. — С. 67–71.

Данное исследование финансировалось Китайским советом по стипендиям (China Scholarship Council).

Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати.
Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ №ФС77-27658
от 30 марта 2007.

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru

Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ.
Подписной индекс 36947

Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274
гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения
в информационных, научных, учебных или культурных целях»

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте:
www.burganova-text.com

Художественный руководитель: *Александр Николаевич Бурганов*
Главный редактор: *Мария Александровна Бурганова*
Редактор: *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор: *Светлана Николаевна Михайлова*
Верстка: *Александр Александрович Товпеко*
Дизайнер: *Александр Александрович Товпеко*
Переводчик*: Анна Вадимовна Пчелкина*
Логистика: *Редфорд Ред*
Связи с общественностью: *Михаил Михайлович Грачев*

Журнал выходит 6 раза в год

Адрес редакции:
119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9
Тел.: 8 495 695-04-29

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com

Тираж 500 экз.

Journal Burganov House. Space of Culture is registered in State Press
Committee of the Russian Federation on March 30, 2007.
The mass media registration certificate ПИ № ФС 77-27658

The journal is in the List of peer-reviewed scientific publications of the Higher
Attestation Commission of the Ministry of education and science of the
Russian Federation

Full-text electronic version is available at the sites:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru

Subscription to the journal in all post offices of Russia
and the CIS countries. Subscription index under the catalogue
“Post of Russia” is 36947

Illustrations are published in accordance with Article 1274 of the The Russian
Civil Code “Free Use of the Work for informational, scientific, educational or
cultural purposes”

Information for authors, conditions for accepting publications is on the site:
www.burganova-text.com

Art director: *Alexander N. Burganov*
Chief editor: *Maria A. Burganova*
Editor: *Julia A. Smolenkova*
Proofreader: *Svetlana N. Mikhailova*
Layout: *Alexander A. Tovpeko*
Designer: *Alexander A. Tovpeko*
Translator: *Anna V. Pchelkina*
Logistics: *Redford Red*
Public relations: *Michael M. Hrachou*

The journal is published 6 times a year

Editorial office address in Russia:
Russia, Moscow. 19019, B. Afanasyevsky lane, d. 15, p. 9
tel .: 007 495 695-04-29

Editorial office address in EU:
Belgium, Brussels, 1000, rue de la tete d’or, 7
tel .: +32 485 68 18 63

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com

Circulation: 500 copies