

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)

4.2026

Москва/Moscow
2026

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
Cao Xiong (China)	Associate Professor, School of Humanities and Arts, Tianjin University; Director, Cultural and Arts Research Center, School of Humanities and Arts, Tianjin University
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)

LETTER FROM THE EDITOR	6
IRINA B. PAVLOVA THE DISTINCTIVE FEATURES OF ARTISTIC SPACE IN L. N. TOLSTOY’S STORY “FROM THE NOTES OF PRINCE D. NEKHLYUDOV: LUCERNE”	10
LARISA N. NABILKINA THE GEPOETICS OF GUILLAUME MUSSO’S NOVELS	21
EVGENIYA K. BELIKOVA THE CULTURE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS A VALUE MEDIATOR BETWEEN TRADITION AND INNOVATION	32
HU RUI, TATIANA V. LITVINA ISOMORPHISM OF THE GENERATIVE ORDER BETWEEN VARVARA STEPANOVA’S TEXTILE ORNAMENTS AND CHINESE TRADITIONAL DECORATIVE ORNAMENTS: A SHAPE GRAMMAR PERSPECTIVE	41
VICTORIA V. DEMENOVA THE PHENOMENON OF «HIDING» SACRED IMAGES IN THE VAJRAYANA ART TRADITION (APPROACHES TO ART CRITICISM INTERPRETATION)	55
TAN YIFU MUTUAL INFLUENCE AND CONTEMPORARY DEVELOPMENT OF CHINESE AND RUSSIAN PROPAGANDA POSTERS	63
ZHANG YUYANG MARINE IMAGERY IN TRADITIONAL CHINESE LANDSCAPE PAINTING AND ITS EVOLUTION IN MODERN CHINESE ART	73
JING LIN FROM TRADITIONAL CRAFT TO DESIGN IMAGE. CONTEMPORARY CHILDREN’S ILLUSTRATED BOOK ABOUT ARTISTIC METAL PROCESSING (GRAPHIC LANGUAGE AND SPECIFICS OF DEVELOPING A VISUAL SCENARIO)	84
SHAO CHUNBO THE SPECIFICS OF FOLKLORE TRANSFORMATION IN THE SONGS OF YIN QIN	91

Редакционный совет:

Аристова Ульяна Викторовна
(Россия)

Боулт Джон Эллис
(США)

Бурганов Александр Николаевич
(Россия)

Бурганова Мария Александровна
(Россия)

Гао Мэн (Китай)

Гланц Томаш
(Германия)

Игнатьев Сергей Евгеньевич
(Россия)

Иконников Александр Иванович
(Россия)

Кравецкий Александр Геннадиевич
(Россия)

Койо Сано (Япония)

Лаврентьев Александр Николаевич
(Россия)

Мислер Nicoletta (Италия)

Пан Яочанг
(Китай)

Павлова Ирина Борисовна
(Россия)

Перельштейн Роман Максович
(Россия)

Плетнева Александра Андреевна
(Россия)

Пружинин Борис Исаевич
(Россия)

Ревзина Юлия Евгеньевна
(Россия)

Рыжинский Александр Сергеевич (Россия)

Сахно Ирина Михайловна
(Россия)

Смоленков Анатолий Петрович
(Россия)

Смоленкова Юлия Анатольевна
(Россия)

Цао Сюн
(Китай)

Танехиса Отабе
(Япония)

Цивьян Юрий Гаврилович
(США)

Шабанов Григорий Александрович
(Россия)

Швидковский Дмитрий Олегович
(Россия)

Редактор

доктор педагогических наук, профессор Школы дизайна факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

доктор наук, профессор Университета Южной Калифорнии, создатель и директор Института современной русской культуры доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова

доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова

доктор наук, профессор Академии изящных искусств Гуанчжоу

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

доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета, института культуры и искусств

доктор педагогических наук, профессор Педагогического института Тихоокеанского государственного университета

кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук профессор Университета Музыки Тохо Гакуэн

доктор искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова

профессор Университета Востока (Неаполь)

профессор кафедры истории и теории искусства колледжа Изящных искусств Шанхайского Университета, член Академического комитета Шанхайского Университета

доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы Российской академии наук

доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова

кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук

доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Вопросы философии»

доктор искусствоведения, профессор Московского архитектурного института (Государственная академия)

доктор наук, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных

доктор филологии, профессор Российского университета Дружбы народов

кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова, академик Российской академии художеств

кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова, член-корреспондент Российской академии художеств

доцент Школы гуманитарных наук и искусств Тяньцзиньского университета; директор Научно-исследовательского центра культуры и искусства Школы гуманитарных наук и искусств Тяньцзиньского университета

доктор наук, профессор, заведующий кафедры Эстетики и теории искусства Токийского университета

доктор наук, профессор Чикагского Университета кафедры кино и медиа исследований и кафедры славянских языков и литературы доктор педагогических наук, профессор АНО ВО «Российский новый университет»

доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, вице-президент Российской академии художеств

Смоленкова Юлия Анатольевна (Россия)

СЛОВО
РЕДАКТОРА

8

ИРИНА БОРИСОВНА ПАВЛОВА
СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА
В РАССКАЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «ИЗ ЗАПИСОК КНЯЗЯ
Д. НЕХЛЮДОВА. ЛЮЦЕРН»

16

ЛАРИСА НИКОЛАЕВНА НАБИЛКИНА
ГЕОПОЭТИКА РОМАНОВ ГИЙОМА МЮССО

26

ЕВГЕНИЯ КОНСТАНТИНОВНА БЕЛИКОВА
КУЛЬТУРА ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА КАК ЦЕННОСТНЫЙ
МЕДИАТОР МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И ИННОВАЦИЕЙ

36

ХУ ЖУЙ, ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА ЛИТВИНА
ИССЛЕДОВАНИЕ ИЗОМОРФИЗМА ГЕНЕРАТИВНОГО ПОРЯДКА
ТЕКСТИЛЬНЫХ ОРНАМЕНТОВ В. СТЕПАНОВОЙ И КИТАЙСКИХ
ТРАДИЦИОННЫХ ДЕКОРАТИВНЫХ ОРНАМЕНТОВ
В РАКУРСЕ ФОРМАЛЬНЫХ ГРАММАТИК

49

ВИКТОРИЯ ВЛАДИМИРОВНА ДЕМЕНОВА
ФЕНОМЕН «СОКРЫТИЯ» САКРАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ
В ТРАДИЦИИ ИСКУССТВА ВАДЖРАЯНЫ (ПОДХОДЫ К
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

59

ТАНЬ ИФУ
ВЗАИМНОЕ ВЛИЯНИЕ И СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ КИТАЙСКИХ
И РОССИЙСКИХ АГИТАЦИОННЫХ ПЛАКАТОВ

69

ЧЖАН ЮЙЯН
МОРСКИЕ ОБРАЗЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ
ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ И ИХ ЭВОЛЮЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ
КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ

79

ЦЗИН ЛИНЬ
ОТ ТРАДИЦИОННОГО РЕМЕСЛА К ПРОЕКТНОМУ ОБРАЗУ.
СОВРЕМЕННАЯ ДЕТСКАЯ ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ КНИГА О
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКЕ МЕТАЛЛА (ГРАФИЧЕСКИЙ ЯЗЫК
И СПЕЦИФИКА РАЗРАБОТКИ ВИЗУАЛЬНОГО СЦЕНАРИЯ)

87

ШАО ЧУНЬБО
СПЕЦИФИКА ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА
В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ИНЬ ЦИНА

95

LETTER FROM THE EDITOR

Dear Friends!

We are pleased to present to you Issue No. 4/2026 of the scientific and analytical journal "Burganov House. The Space of Culture".

By the recommendation of the Expert Council of the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation, the journal is included in the List of leading peer-reviewed scientific journals and publications in which the main scientific results of dissertations for the degrees of Doctor and Candidate of Sciences must be published. The journal has been assigned category K2.

The journal publishes scientific articles by leading specialists in various fields of the humanities, as well as by doctoral candidates and postgraduate students. The research covers pressing issues in different areas of culture, art, philology, and pedagogy. This multifaceted range of topics reflects the fundamental character of the journal, which represents the contemporary state of the space of culture.

The issue opens with an article by Irina B. Pavlova, "The Distinctive Features of Artistic Space in L. N. Tolstoy's Story 'From the Notes of Prince D. Nekhlyudov: Lucerne'", in which the author analyses the artistic space of Tolstoy's early tale as the language of its moral and philosophical meanings. The work was created during a period of the writer's spiritual, moral, and creative quest.

In Larisa N. Nabilkina's article "The Geopoetics of Guillaume Musso's Novels" the author explores the cultural landscape of contemporary French prose: in Musso's works, Paris and New York appear not as background settings but as full-fledged protagonists. Drawing on the concepts of geopoetics and travelogue, the author demonstrates how urban topography becomes a means of the author's modelling of the world and a bearer of cultural insight.

Evgeniya K. Belikova, in her article "The Culture of Artificial Intelligence as a Value Mediator between Tradition and Innovation", reveals the position of AI culture as a mediator between established norms and new technological practices. The author substantiates the role of culture as a key resource for the humanisation of the technological environment.

The joint article by Hu Rui and Tatiana V. Litvina, "Isomorphism of the Generative Order between Varvara Stepanova's Textile Ornaments and Chinese Traditional Decorative Ornaments: A Shape Grammar

Perspective", offers an original interdisciplinary approach: formal grammars serve as a logical bridge between the sensory representation of ornament and its digital embodiment. The authors identify the structural isomorphism of the two systems at the level of generative order and open new possibilities for the digital reading of historical design.

Victoria V. Demenova's article "The Phenomenon of 'Hiding' Sacred Images in the Vajrayana Art Tradition (Approaches to Art Criticism Interpretation)" examines a unique practice of Buddhist culture that combines philosophical, religious, and artistic dimensions. The author explores the principal forms of hiding sculptural and pictorial images and proposes an art-historical framework for their interpretation.

Tan Yifu's article "Mutual Influence and Contemporary Development of Chinese and Russian Propaganda Posters" is devoted to the cross-cultural evolution of political poster art of the twentieth century. Drawing on the inner logic of cultural interaction, the author distinguishes four stages of Sino-Soviet artistic exchange and traces the mechanisms of mutual borrowing of visual languages.

Zhang Yuyang's article "Marine Imagery in Traditional Chinese Landscape Painting and Its Evolution in Modern Chinese Art" examines the phenomenon of the "absence" of marine views in the shan-shui ("mountain-water") genre. The author analyses this specificity from artistic, philosophical, and historical perspectives, showing how the concept of emptiness shapes the traditional attitude towards the maritime element and how this attitude is transformed in contemporary Chinese art.

In her article "From Traditional Craft to Design Image. Contemporary Children's Illustrated Book about Artistic Metal Processing (Graphic Language and Specifics of Developing a Visual Scenario)", Jing Lin considers the educational children's book as a means of visual archiving of traditional crafts. The entire process of creating such a book — from the gathering of material to the construction of the artistic image — is traced, and the role of illustration in preserving intangible cultural heritage is substantiated.

The issue concludes with an article by Shao Chunbo, "The Specifics of Folklore Transformation in the Songs of Yin Qin". The author examines the vocal oeuvre of the Chinese composer, who absorbed the national traditions and aesthetic values of Chinese music, and shows how the study of genres of

traditional drama, song, and instrumental folklore has shaped a distinctive phenomenon of contemporary Chinese musical culture.

The publication is addressed to professionals specialising in the theory and practice of the visual arts and philology, as well as to all those who are interested in questions of art and culture.

Дорогие друзья!

Мы рады представить Вам № 4/2026 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 диссертации 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 проявилась основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Номер открывает статья И. Б. Павловой «Своеобразие художественного пространства в рассказе Л. Н. Толстого „Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн“», в которой автор анализирует художественное пространство раннего толстовского рассказа как язык нравственно-философских смыслов. Произведение создавалось в период духовно-нравственных, творческих исканий художника.

В статье Л. Н. Набилкиной «Геопозитика романов Гийома Мюссо» исследуется культурный ландшафт современной французской прозы: Париж и Нью-Йорк выступают в романах писателя не фоном, а полноправными героями. Опираясь на понятия геопозитики и травелога, автор показывает, как городская топография становится способом авторского моделирования мира и носителем культурного просвета.

Е. К. Беликова в статье «Культура искусственного интеллекта как ценностный медиатор между традицией и инновацией» раскрывает позицию культуры ИИ как посредника между устоявшимися нормами и новыми технологическими практиками. Автор обосновывает роль культуры как ключевого ресурса гуманизации технологической среды.

Совместная статья Ху Жуй и Т. В. Литвиной «Исследование изоморфизма генеративного порядка текстильных орнаментов В. Степановой и китайских традиционных декоративных орнаментов в ракурсе формальных грамматик» предлагает ори-

гинальный междисциплинарный подход: формальные грамматики выступают логическим мостом между чувственной репрезентацией орнамента и его цифровым воплощением. Авторы выявляют структурный изоморфизм двух систем на уровне генеративного порядка и открывают новые возможности для цифровых прочтений исторического дизайна.

В статье В. В. Деменовой «Феномен „сокрытия“ сакральных изображений в традиции искусства ваджраяны (подходы к искусствоведческой интерпретации)» рассматривается уникальная практика буддийской культуры, объединяющая философские, религиозные и художественные аспекты. Автор исследует основные формы сокрытия скульптурных и живописных образов и предлагает искусствоведческую оптику для их интерпретации.

Статья Тань Ифу «Взаимное влияние и современное развитие китайских и российских агитационных плакатов» посвящена кросс-культурной эволюции политического плаката XX века. Опираясь на внутреннюю логику культурного взаимодействия, автор выделяет четыре этапа китайско-советских художественных обменов и прослеживает механизмы взаимного заимствования визуальных языков.

В статье Чжан Юйяна «Морские образы в традиционной китайской пейзажной живописи и их эволюция в современном китайском искусстве» рассматривается феномен «отсутствия» морских видов в жанре шань-шуй («горы-воды»). Автор анализирует эту особенность с художественной, философской и исторической точек зрения, показывая, как концепция пустоты определяет отношение традиционной живописи к морской стихии и как оно меняется в современном китайском искусстве.

Цзин Линь в статье «От традиционного ремесла к проектному образу. Современная детская иллюстрированная книга о художественной обработке металла (графический язык и специфика разработки визуального сценария)» рассматривает познавательную детскую книгу как средство визуальной архивации традиционных ремесел. Прослеживается весь процесс создания книги — от сбора материала до построения художественного образа, — и обосновывается роль иллюстрации в сохранении нематериального культурного наследия.

Завершает выпуск статья Шао Чуньбо «Специфика претворения фольклора в песенном творче-

стве Инь Цина». Автор рассматривает вокальное творчество китайского композитора, впитавшее национальные традиции и эстетические ценности китайской музыки, и показывает, как изучение жанров традиционной драмы, песенного и инструментального фольклора формирует уникальное явление современной музыкальной культуры Китая.

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

Irina B. Pavlova

Doctor of Philology

Senior Researcher

A. M. Gorky Institute of World Literature

of the Russian Academy of Sciences

e-mail: antologia1@yandex.ru

Moscow, Russia

Researcher ID: C-4133-2019

ORCID: 0000-0002-0006-0156

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-10-20

THE DISTINCTIVE FEATURES OF ARTISTIC SPACE IN L. N. TOLSTOY'S STORY "FROM THE NOTES OF PRINCE D. NEKHLYUDOV: LUCERNE"

Summary: *The article focuses on one of Leo Tolstoy's early works — the story "From the Notes of Prince Nekhlyudov. Lucerne". The work was created during a period of the artist's spiritual, moral, and creative quest. Of major importance for the ideological and aesthetic assessment of the story is its artistic space, which is bound up with philosophical, social, and ethical problems, and plays a significant role in the process of self-knowledge and knowledge of the world attained by both the narrator-hero and the author. A special role in shaping the story's picture of the world is played by the line, which has its own philosophical and aesthetic dimension. In this story, the straight line, which provokes sharp rejection in the narrator-hero and symbolises orderliness, strict regimentation elevated to a principle, limitedness, and monotony, is set against the meandering line, which conveys the meanings of mutability, whimsicality, unexpectedness, and the wilfulness inherent in nature. In the picture of*

the world that the hero observes, organic rather than geometric lines predominate; everywhere there is an infinite variety of colours, lines, and forms. Nature and art are contrasted with modern civilisation, the reverse side of which is poverty and a lack of humanity, compassion, and understanding of the beautiful. At the end of the story a rationally incomprehensible universal harmony is revealed to the narrator-hero — the eternal movement of the Universe — and the chronotope expands into infinity. The question nonetheless remains whether Tolstoy was aware of the contradiction between the narrator-hero's illuminations and his egoistic conduct towards the wandering singer, and whether this was not conditioned by the author's striving for publicistic pathos, manifesto-like declarations, and sweeping generalisations

Keywords: *artistic space and time, line, nature, civilisation, ethics, art, Eternity, "little man".*

The story was written by Tolstoy in July 1857 during the writer's first journey through Europe, in the Swiss town of Lucerne. The 1850s were a period of intense spiritual, moral, and literary quests for Tolstoy. In this work he reflects emotionally on good and evil, on civilisation, the state, society, and morality. As B. M. Eikhenbaum wrote, during Tolstoy's first trip abroad a turning point took place in the writer's attitude toward Western culture. The story is a kind of manifesto, a summing-up of everything Tolstoy had lived through in Sevastopol and in Peters-

burg. In it the young artist asserts the priority of "instinct" over "convictions" and puts forward "natural laws"; "Lucerne" may be called Tolstoy's first moralistic treatise.

These considerations are based on the writer's diary entries: "[29 June / 11 July. Lucerne — Sarnen.] 11 July. Rose at 7, went for a swim. Before dinner wrote out Lucerne. Good. One must be bold, otherwise one will say nothing except graceful things, and I have a great deal that is new and substantial to say" [Tolstoy. Jub., vol. 47, p. 141]. On the whole, work on "Lucerne" continued from 9 to 18 July. The

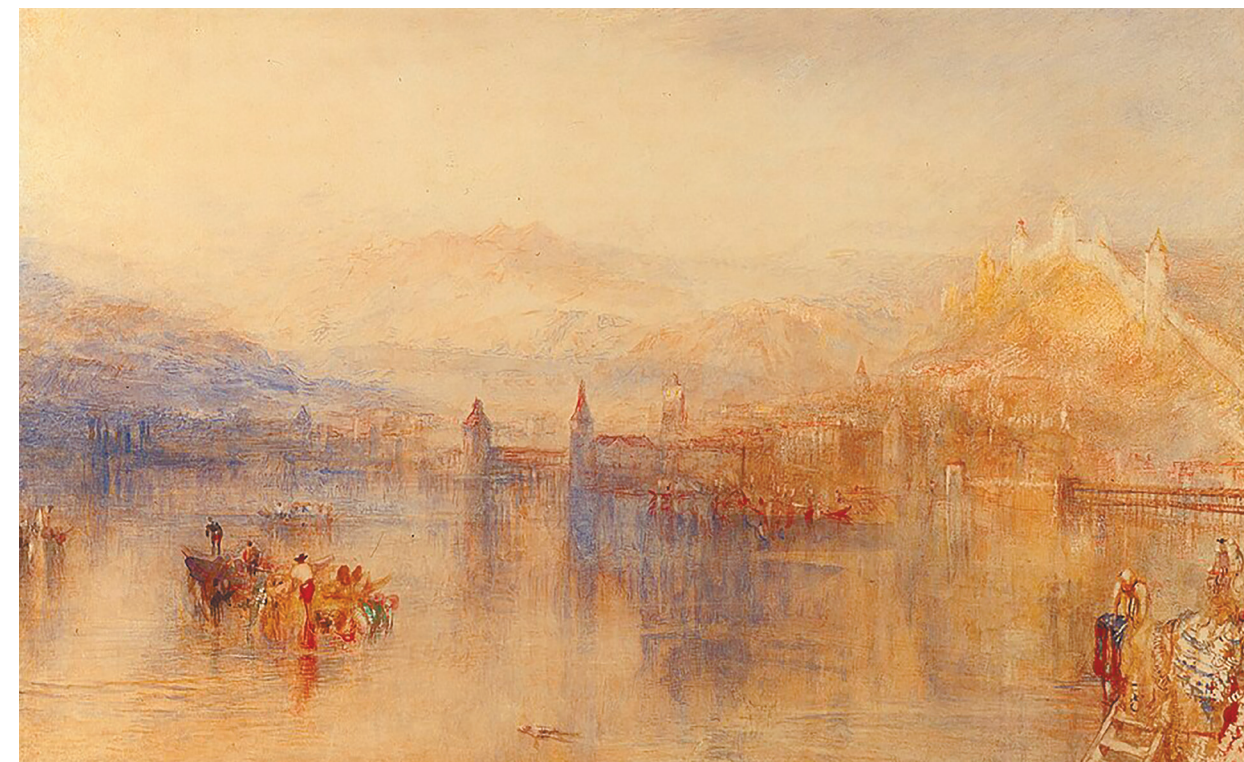
story was published in the September 1857 issue of *Sovremennik*.

The picture of the world created by the writer exists in space and in time. The chronotope constitutes the integrity of the literary work. Of major importance for the ideological and aesthetic assessment of the story "Lucerne" and its role in Tolstoy's creative evolution is its artistic space, which is bound up with philosophical, social, and ethical problems, and exerts an influence on the plot, composition, genre, narrative structure, and system of characters. As Yu. M. Lotman observed, spatial relations in Tolstoy often function as a language for the expression of moral constructs. As a consequence, they acquire, to a considerable degree, a metaphorical character. In this work, space determines the psychological state of the narrator-hero and plays an important role in the process of self-knowledge and knowledge of the world attained by Nekhlyudov and the author. Bound up with it is the story's very title — Lucerne, the setting where events that are decisive in the hero's fate unfold. The treatment of space and time set out in the 1850s and shaped by the young Tolstoy's creative quests underlay his philosophical and ethical views and was developed further in the writer's subsequent oeuvre.

The story takes the form of notes that the hero keeps over the course of a single day. At the out-

set Nekhlyudov mentions how Lucerne is presented in popular guidebooks: it is "an ancient cantonal city, situated on the shore of the Lake of the Four Cantons," says Murray, "one of the most romantic locations in Switzerland; in it three main roads intersect..." In the perception of the narrator-hero, who had arrived the day before, these are trite laudatory descriptions whose purpose is to attract and entice tourists.

The narrator-hero sees from the window of the best local hotel, the "Schweizerhof", an embankment built on the site of an old bridge across the lake and refurbished for the comfortable pastime of wealthy travellers, who stroll sedately back and forth. Everything here has been arranged in accordance with the needs, tastes, and means of the English, who set the tone in Lucerne. The changes that have taken place in the city's appearance provoke a feeling of irritation in Nekhlyudov. The new arrangement of the space by the lake strikes him as anti-aesthetic: "the plinth-like embankment, straight as a white stick", along "this dreadfully straight line of embankment" "they built straight, quadrangular five-storey houses"; "and in front of the houses they planted little lindens in two rows, set up supports, and between the lindens, as is customary, green benches" [Tolstoy, vol. 3, p. 126]. Let us compare these impressions of the hero with facts from the



J. M. W. Turner, *Lucerne from the Lake*. 1851. Watercolor over preliminary traces of pencil. 29,5 x 47,3 cm. The Morgan Library & Museum, New York.



Albert Bierstadt. *Lake Lucerne, Switzerland*. 1858. Oil on canvas. 182,9 x 304,8 cm. The National Gallery of Art, Washington, D.C.

city's history, drawing on the guidebook by John Murray and a contemporary Internet publication¹.

In mentioning the demolished covered, meandering old bridge, Nekhlyudov had in mind the medieval wooden Hofbrücke, 385 m in length, which connected the extremities of the lake bay and impeded the laying-out of the embankment. The bridge was dismantled in stages, as the shore of the lake was improved. The final blow was dealt to it by the construction of the Hotel "Schweizerhof". The Hofbrücke was adorned with wooden "icons on the rafters": 239 triangular paintings on biblical subjects (of which 113 have survived). In Lucerne, however, there were two other ancient bridges, which to this day remain the pride of the city and of all Switzerland. The two-hundred-metre-long Kapellbrücke over the River Reuss was built in 1333 and took its name from the chapel of St Peter located on the shore. The bridge is richly decorated.

The paintings appeared on the bridge during the Counter-Reformation, when Lucerne was affirming its loyalty to the Catholic Church. The painted panels on the bridge thus performed an educative

and propagandist role. The other wooden bridge, the Spreuerbrücke, is located a few minutes' walk from the Kapellbrücke, a little further upstream. In 1556 it was destroyed by a flood but was soon rebuilt, and in 1568 a miniature chapel — a chapel of Our Lady — was added to it. The bridge is adorned with 67 triangular paintings, executed between 1626 and 1635 by Kaspar Meglinger on the theme of the "Dance of Death" ("Totentanz"). Allegorical series on this subject originate in the Latin tradition and run through the entire Middle Ages and Renaissance. Lucerne's "Dance of Death" is closest of all to the cycle of engravings by Hans Holbein the Younger, executed in 1526. In the 1850s the new hotel "Schweizerhof" and the embankment looked altogether respectable. Yet the narrator-hero seems to polemicise with the descriptions offered by the guidebook and to ignore the historical monuments within his field of vision, deliberately leaving without attention facts significant for characterising the city and tendentiously interpreting others.

It is worth pausing on how Tolstoy's stay in Lucerne unfolded. On the day after his encounter with the street musician he moved out of the ill-fated "Schweizerhof" and settled in the pension "Daman" on the shore of the lake, where he found himself in a serene state. On 27 June / 9 July he wrote to V. P. Botkin: "What a delight Lucerne is, and how

everything here suits me — it is a marvel! I am living in the Daman pension on the shore of the lake; but not in the pension itself, rather in a little garret consisting of two rooms and situated entirely apart from the house. The little house in which I live stands in a garden, all wound about with apricots and vines; downstairs lives a watchman, and I am upstairs. In the hall hang horse-collars; a little further on, under an awning, a fountain murmurs. Before the windows there are dense apple trees on supports, uncut grass, the lake, and the mountains. Silence, solitude, tranquillity"². Thus, artistic space in the story emerges as subjective and perceptual, conditioned by the inner experiences of the author and the narrator-hero, and not fully coincident with the real.

A special role in the organisation of the story's artistic world is played by the line, which has its own philosophical and aesthetic dimension. Its character reflects the author's conception of the Universe and the thoughts and feelings of the hero. In this depiction, the horizontal plane of the embankment is determined by a straight line symbolising orderliness, strict regimentation elevated to a principle, limitedness, and monotony. It is present in the layout of the houses, forming rigid quadrangular shapes; even the lindens grow thanks to the support of straight sticks. This line conveys the essence of the social milieu and the cultural space in which the hero finds himself. The narrator's attitude to the reign of "straightness-ism," of straight-linedness, is emphasised by his emotionally coloured designations of what he sees: "stupid and freakish", "the dreadfully straight line", the lindens with their supports, the metaphorical comparison "the white stick of the embankment". As if in counterpoint to such an image arises a reference to olden times, when over the lake there stood "a wooden, covered, meandering bridge, with chapels on its corners and icons on its rafters". The charm of the past is emphasised by a description in which the defining element of the construction is the meandering line, conveying the meanings of mutability, whimsicality, unexpectedness, and the wilfulness inherent in nature. Even the corners of the bridge, on which the chapels had been built, and the rafters, formed by inclined beams, submitted to its capricious directionality.

The new appearance of the embankment strikes one as a discord, out of place "amid this strangely majestic and at the same time inexpressibly harmonious and gentle nature", which opened up to Nekhlyudov when his gaze shifted to another plane, where everything is determined not by geometric but by organic lines. In the foreground stretches the blue lake with its diverse green shores, meadows, gardens, and country houses. Here human activity flows naturally into the landscape.

Then the vertical composition comes into play: movement proceeds into the depth and upwards, towards the wooded terraces of the mountains with their castle ruins, and towards the whimsical snow-covered peaks. The picture is distinguished by a rich colour palette. Not only lines and forms but also colour tones and lighting are subordinated to the laws of perspective. "Neither on the lake, nor on the mountains, nor in the sky is there a single unbroken line, a single unbroken colour, a single identical instant; everywhere there is movement, asymmetry, whimsicality, an infinite mixture and variety of shadows and lines, and in all this there is calm, softness, unity, and the necessity of the beautiful" [Tolstoy, vol. 3, p. 128]. The water's surface appears to have a convex form: it is possible that this description conceals an oxymoron, intended to underscore the paradoxical union of contrasting principles that distinguish the natural environment. The lake harmoniously interacts with the changing landscape: with the green shores, the valleys, the terraces of the mountains, the clouds, and the ice floes.

In this pictorial image, uniting different natural aspects, the unique features of the world created by the artist are revealed. The gaze of the narrator-hero moves; a sensation arises of space receding into the distance, marked by an astonishing diversity and a whimsical intermingling of elements that profoundly affects the inner world of the human being.

One of Tolstoy's contemporaries among the critics, while giving due credit to the humane and noble aims of the story, pointed to a shortcoming of the author which, in his view, was common to writers who "insert into their tales, in describing nature, fine but overly ornate phrases and comparisons", "which, however, contain very little sense once one looks at them more closely" [Tolstoy, vol. 3, p. 458]. Tolstoy, so it was claimed, sacrifices precision for the sake of pictorial description and strives after sty-

¹ Murray, J. 1838. *A Hand-Book for Travellers in Switzerland and the Alps of Savoy and Piedmont, Including the Protestant Valleys of the Waldenses*, London.
Grabar, M. "To Lucerne with Leo Tolstoy" [V Lyutsern so L'vom Tolstym], available at: <https://marinagra.livejournal.com/111039.html> (Accessed 29 July 2026).

² Tolstoy, L.N. 1949. *Polnoe sobranie sochinenii: v 90 t. [Complete Works in 90 vols., Jubilee edition]*, GIKhL, Moscow, USSR, vol. 60, pp. 214–215.

listic embellishments. In the case of the story “Lucerne”, the erroneousness of this judgement lies in the fact that several depictions of the external world are given in it, which are interconnected by the authorial idea and must be considered in the context of the artistic whole.

The dinner at the hotel produced an oppressive impression on the hero. What predominated at it was an atmosphere of “strict, legally recognised propriety” and “order”; everything spoke of the well-being of the privileged strata of society, and those present seemed the embodiment of self-satisfaction, lifelessness, an egoistic consciousness of their own wealth and status, and “an absolute indifference to everything that does not directly concern one’s own person”. Under the influence of what he has seen, Nekhlyudov, in a melancholy frame of mind, goes off to wander about the town. And unexpectedly he finds himself in another reality, wholly unlike the fashionable part of Lucerne, whose distinguishing marks are narrowness and darkness. He observes dirty streets without lighting, poverty, debauchery, and drunkenness. This space represents a striking contrast to the embankment; nonetheless the two form a single whole. The embankment with its elegant hotel is, as it were, the façade — the showy side of European civilisation — while the dirty, impoverished life concealed in the depths, behind the scenes, is its reverse.

But suddenly the hero’s gloomy mood changes under the influence of a strange, touching music. Near the hotel Nekhlyudov notices a Tyrolean singer and gives himself over entirely to the artless melody. The space of the narrator-hero’s soul is as though transformed, illuminated with a bright, joyful light. The magic of music and art transports him into a world of poetry and beauty. There opens up before Nekhlyudov the enchantment of the night sky, the lake, and the mountains, the mysterious play of colours everywhere; he hears the sounds of living nature. When the melody falls silent, the narrator-hero is struck by how heartlessly the refined public treated the “little fellow”. What happens with Nekhlyudov thereafter is a kind of outburst of adolescent maximalism, unable to accept modern European culture, self-satisfied bourgeois life, the hypocritical laws of republican Switzerland, and the mutual estrangement of people who have lost compassion and the understanding of beauty. His sense of justice is shaken; the contradictions of life throw the hero into confusion.

After this outrageous outburst, this explosion of emotions and moralising philippics, his intellectual and spiritual powers concentrate on the enigma of the world’s order. Nature and music point to the possibility of overcoming the conflict. As the scholar G. M. Ibatullina observes, “Nekhlyudov, thanks to the musician, thrice experiences a spiritual liberation, discovering in himself a Dionysian capacity to accept and bless the world not only in its beauty but also in its dissonances, in the dynamic harmony of eternally becoming life”. The hero and the author turn their gaze to eternity and question it; their spiritual state begins to change. What is revealed to them is not infinite chaos but a rationally incomprehensible universal harmony, “the infinite goodness and wisdom of Him who allowed and commanded all these contradictions to exist” [Tolstoy, vol. 3, p. 149], the constant movement in the Universe in which the narrator-hero is caught up.

It was precisely at this time in Lucerne that the author, in his diary entry of 25 June / 7 July, addresses the sky, the infinite: “The night is a marvel. What does one want, what does one passionately desire? I do not know, only not the blessings of this world. And how can one fail to believe in the immortality of the soul, when one feels in one’s soul such an immeasurable grandeur? I looked out of the window. Black, torn, and bright. Even to die! — My God! My God! What am I? And whither? And where am I?”.

L. Ya. Ginzburg wrote that the essence of Tolstoy the artist’s “documentality” consists in “that direct and open connection which existed between the moral problematics that occupied Tolstoy and the problematics of his heroes”. The writer created worlds and at the same time introduced into them his own personality, his spiritual and everyday experience. “Tolstoy’s documentality consists in the fact that his heroes not only solve the same tasks of life that he himself solved, but solve them in the same psychological form. Moreover, in approximately the same everyday conditions in which he himself existed”³.

One can only conjecture whether the location of the town — at the intersection of three roads — was mentioned deliberately or not. In the context of the story this appears symbolic. In the mythopoetic consciousness and in folklore the crossroads de-

notes the interaction of different spheres of being, as well as a turning point in a person’s life, connected with the need to make decisions that will alter his future. For the hero this choice is bound up with uncertainty and anguish, but he must make it of his own will.

In the story “Lucerne” is reflected the process of Tolstoy’s cognition of the Universe, of man’s place in the world and his purpose, encoded in the language of the artist’s spatial representations. At the end of the “Notes” a new sensation of space and time arises in the narrator-hero. The chronotope of the work expands into infinity — “the day lasts more than a hundred years” for Nekhlyudov. It is gradually revealed to him that amid this admixture of good and evil one will have to make a choice while moving along the path of life, relying not on an infinite system of knowledge but on instinctive needs for goodness, justice, and beauty, on a subconscious striving for the eternal and the infinite.

Yet was the author aware of the contradiction that arose between the depiction of the complex gamut of the hero’s feelings and thoughts and his everyday

conduct, which humiliated the wandering Tyrolean singer? Can Nekhlyudov’s conduct towards the “little man” be called humane and noble? (A relatively similar situation of misplaced beneficence arises in the story about the musician, “Albert,” 1858.) Will he succeed in going beyond the bounds of egocentrism and in recognising that the humble, downtrodden person possesses personal dignity — that, while suffering on behalf of humanity, asserting oneself, and denouncing the crowd and modern civilisation, one can turn one of these little ones into an object of manipulation? Probably the cause of this contradictoriness lay in the “moralism growing out of nihilism”, the author’s striving for a publicistic mode, for a programmatic pronouncement, a manifesto, as B. M. Eikhenbaum has defined it. As a result, it turned out that in the revelations about the world that the narrator-hero and the author had attained, a declarative love for humanity displaced a Christian love for one’s neighbour — a love that implies compassion and respect for the dignity of every human being as bearing the image of God — without which insights into the universal laws largely lose their significance.

REFERENCES:

1. Ginzburg, L.Ya. 1977. *O psikhologicheskoi proze [On Psychological Prose]*, Khudozhestvennaya literatura, Leningrad, USSR.
2. Ibatullina, G.M. 2020. “The Mystery of Dionysus in L. N. Tolstoy’s story «Lucerne»” [Misteriya Dionisa v rasskaze L. N. Tolstogo “Lyutsern”], *The Bulletin of the Sterlitamak branch of the Bashkir State University [Vestnik Sterlitamaskogo filiala Bashkirskogo gosudarstvennogo universiteta]*, vol. 25, no. 4, pp. 119–130.
3. Lotman, Yu.M. 1997. “Artistic space in Gogol’s prose”, *O russkoi literature: Stat’i i issledovaniya (1958–1993). Istoriya russkoi prozy. Teoriya literatury [On Russian Literature: Articles and Research (1958–1993). History of Russian Prose. Theory of Literature]*, Iskustvo, St. Petersburg, USSR; Russia, pp. 621–658.
4. Tolstoy, L.N. 1937, 1949. *Polnoe sobranie sochinenii: v 90 t. [Complete Works in 90 vols., Jubilee edition]*, GIKhL, Moscow, USSR, vols. 47, 60.
5. Tolstoy, L.N. 2007. *Polnoe sobranie sochinenii: v 100 t. Khudozhestvennye proizvedeniya: v 18 t. [Complete Works in 100 vols. Literary Works in 18 vols.]*, Nauka, Moscow, Russia, vol. 3.
6. Eikhenbaum, B.M. 2009. *Raboty o L’ve Tolstom [Works on Leo Tolstoy]*, St Petersburg State University Press, St Petersburg, Russia.
7. Murray, J. 1838. *A Hand-Book for Travellers in Switzerland and the Alps of Savoy and Piedmont, Including the Protestant Valleys of the Waldenses*, London.
8. Grabar, M. “To Lucerne with Leo Tolstoy” [V Lyutsern so L’vom Tolstym], available at: <https://marinagra.livejournal.com/111039.html> (Accessed 29 July 2026).

³. Ginzburg, L. Ya. 1977. *O psikhologicheskoi proze [On Psychological Prose]*, Khudozhestvennaya literatura, Leningrad, USSR, pp. 300, 301.

Ирина Борисовна Павлова

доктор филологических наук, старший научный сотрудник
Института мировой литературы
Российской Академии наук
e-mail: antologia1@yandex.ru
Москва, Россия
Researcher ID: C-4133-2019
ORCID: 0000-0002-0006-0156

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-10-20

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РАССКАЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «ИЗ ЗАПИСОК КНЯЗЯ Д. НЕХЛЮДОВА. ЛЮЦЕРН»

Аннотация: Содержание статьи связано с одним из ранних произведений Л.Н. Толстого — рассказом «Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн». Произведение создавалось в период духовно-нравственных, творческих исканий художника. Важное значение для идейно-эстетической оценки рассказа имеет художественное пространство, которое связано с философской, социальной, этической проблематикой, играет заметную роль в процессе самопознания и миропознания героя-рассказчика и автора. Особую роль в формировании картины мира в рассказе «Люцерн» выполняет линия, которая имеет свою философскую, эстетическую составляющую. В данном рассказе прямой линии, которая вызывает у героя-рассказчика резкое отторжение, символизирует упорядоченность, строгую регламентированность, возведенную в принцип, ограниченность, однообразие, противопоставлена извилистая линия, несущая смыслы изменчивости, причудливости, неожиданности, своей воли, свойственных природе. В картине мира, кото-

рую наблюдает герой, господствуют органические, а не геометрические линии, везде бесконечное разнообразие красок, линий, форм. Природа, искусство противопоставлены современной цивилизации, оборотная сторона которой бедность, отсутствие гуманности, сострадания, понимания прекрасного. В конце рассказа герою-рассказчику открывается рационально непостижимая мировая гармония, вечное движение во Вселенной, хронотоп расширяется до бесконечности. Однако остаётся вопрос, осознавал ли Толстой противоречие между прозрениями героя-рассказчика и его эгоистическим поведением по отношению к странствующему певцу, и не было ли это обусловлено стремлением автора к публичности, манифесту, масштабным обобщениям в ущерб гуманности и уважению человеческого достоинства «маленького человека».

Ключевые слова: художественное пространство и время, линия, природа, цивилизация, этика, искусство, Вечность, «маленький человек».

Рассказ был написан Толстым в июле 1857 г. во время первого путешествия писателя по Европе, в швейцарском городе Люцерн. Пятидесятые годы — период активных духовно-нравственных, литературных исканий Толстого. В этом произведении он эмоционально размышляет о добре и зле, о цивилизации, государстве, обществе и морали. Как писал Б.М. Эйхенбаум, во время первой поездки за границу в писателе совершается поворот в отношении к западной культуре. Рассказ является своеобразным манифестом, итогом всего пережитого Толстым в Севастополе и в Петер-

бурге. В нем молодой художник утверждает приоритет «инстинкта» над «убеждениями», выдвигает «натуральные законы», «Люцерн» можно назвать первым моралистическим трактатом Толстого¹.

Эти соображения основаны на дневниковых записях писателя: «[29 июня/11 июля. Люцерн — Зарнен.] 11 июля. Всталъ въ 7, выкупался. Дописалъ до обѣда Люцернъ. Хорошо. Надо быть смѣлымъ, а то ничего не скажешь, кромѣ граціознаго, а мнѣ много нужно сказать новаго и дѣльнаго [Толстой.

¹ Эйхенбаум Б.М. Работы о Льве Толстом. СПбГУ, 2009. Сс. 306, 308.

Юб., т. 47, с. 141]. В целом работа над «Люцерном» продолжалась с 9 по 18 июля. Рассказ был опубликован в сентябрьском номере «Современника» за 1857 г.

Картина мира, созданная писателем, существует в пространстве и во времени. Хронотоп создает целостность литературного произведения. Важное значение для идейно-эстетической оценки рассказа «Люцерн», его роли в творческой эволюции Толстого имеет художественное пространство, которое связано с философской, социальной, этической проблематикой, оказывает влияние на сюжет и композицию, жанр, структуру повествования, на систему образов. Как отмечал Ю.М. Лотман, пространственные отношения у Толстого часто выступают в качестве языка для выражения нравственных построений. Вследствие этого они приобретают, в значительной мере, метафорический характер². В этом произведении пространство определяет психологическое состояние героя-рассказчика, играет важную роль в процессе самопознания и миропознания Нехлюдова и автора. С ним связано название рассказа — Люцерн, место действия, где разворачиваются события, знаковые в судьбе героя. Заданная в пятидесятые годы трактовка пространства и времени, обусловленная творческими поисками молодого Толстого, легла в основу его философских и этических взглядов и получила развитие в дальнейшем творчестве писателя.

Рассказ предстает в форме записок, которые герой ведет на протяжении одного дня. Вначале Нехлюдов упоминает, как представлен Люцерн в популярных путеводителях: это «старинный кантональный город, лежащий на берегу озера четырех кантонов, — говорит Murray, — одно из самых романтических местоположений Швейцарии; в нем скрещиваются три главные дороги...»³. В восприятии героя-рассказчика, приехавшего сюда накануне, это банальные хвалебные описания, имеющие целью заинтересовать, привлечь туристов.

Герой-рассказчик видит из окна лучшей местной гостиницы «Швейцергоф» набережную, построенную на месте старого моста через озеро и

усовершенствованную для комфортного времяпровождения богатых путешественников, которые чинно прогуливаются взад и вперед. Здесь все устроено с ориентацией на потребности, вкусы и средства англичан, задающих тон в Люцерне. Происшедшие перемены в облике города вызывают у Нехлюдова чувство раздражения. Новое оформление пространства у озера представляется ему антиэстетичным: «цокольная, прямая как белая палка набережная», вдоль «этой ужасно прямой линии набережной» «построили прямые четвероугольные пятиэтажные дома»; «а перед домами в два ряда посадили липки, поставили подпорки, а между липками, как водится, зеленые лавочки» [Толстой, т. 3, с. 126]. Сопоставим эти впечатления героя с фактами истории города, опираясь на путеводитель John Murray и современную интернет-публикацию⁴.

Упоминая сломанный крытый, извилистый старый мост, Нехлюдов имел в виду средневековый деревянный мост Хофбрюкке, длиной 385 м, соединявший оконечности озерного залива, который мешал проложить набережную. Мост разбирали по частям, по мере обустройства берега озера. Последний удар нанесло ему строительство отеля «Schweizerhof». Мост Хофбрюкке украшали деревянные «образа на стропилах»: 239 треугольных картин на библейские сюжеты (из них сохранилось 113). Однако в Люцерне существовали еще два старинных моста, которые являются и по сей день гордостью города и всей Швейцарии. Двухсотметровый мост Капельбрюкке через реку Ройс был построен в 1333 г. Своё название получил по часовне, капелле Св. Петра, находящейся на берегу.

Мост богато декорирован. Картины появились на мосту во времена контрреформации, когда Люцерн подтверждал свою верность католической церкви. Расписные панели на мосту играли таким образом воспитательную и пропагандистскую роль. Другой деревянный мост Шпройербрюкке расположен в нескольких минутах ходьбы от Капельбрюкке, чуть выше по течению реки. В 1556 г. был разрушен наводнением, но вскоре восстановлен, а в 1568 г. к нему пристроили миниатюрную капеллу, часовню Девы Марии. Мостик украшают 67 треугольных картин, написан-

² Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Н.В. Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе: Ст. и исслед. (1958-1993): История рус. прозы. Теория литературы. СПб.: Искусство, 1997. С. 622.

³ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Т. 3. М.: Наука, 2007. С. 126. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

⁴ A Hand-Book for Travellers in Swizerland and the Alps of Savoy and Piedmont, including the Protestant valleys of the Waldenses. [By John Murray III. With a map]. London, 1838. В Люцерн со Львом Толстым: marinagra – ЖЖ, marinagra.livejournal.com>111039.html.

ных в 1626–1635 гг. Каспаром Меглингером на тему «Пляска смерти» («Totentanz»). Аллегорические серии на этот сюжет берут начало в латинской традиции, проходят через все Средневековье и эпоху Возрождения. Люцернская «Пляска смерти» более всего близка к циклу гравюр Ганса Гольбейна Младшего, выполненному в 1526 г. В 1850-е годы новая гостиница «Швейцергоф» и набережная выглядели весьма респектабельно. Но герой-рассказчик как будто полемизирует с описаниями, предлагаемыми путеводителем, и игнорирует исторические памятники, находящиеся в поле его зрения, намеренно оставляет без внимания факты, значимые для характеристики города, и тенденциозно трактует другие.

Следует остановиться на том, как складывалось для Толстого пребывание в Люцерне. На следующий день после встречи с уличным музыкантом он переехал из злополучного «Швейцергофа» и поселился в пансионе «Даман» на берегу озера, где пребывал в умиротворенном состоянии. 27 июня/9 июля он писал В.П. Боткину: «Что за прелесть Люцерн, и как мне всё здесь приходится — чудо! Я живу в пансионе Даман на берегу озера; но не в самом пансионе, а в чердачке, состоящем из двух комнат и находящемся совершенно отдельно от дома. Домик, в котором я живу, стоит в саду, весь обвит абрикосами и виноградником; внизу живет сторож, я наверху. В сених висят хомуты, подальше под навесом журчит фонтанчик. Перед окнами густые яблони с подпорками, некошенная трава, озеро и горы. Тишина, уединение, спокойствие»⁵. Таким образом, художественное пространство в рассказе предстает как субъективное, перцептивное, обусловленное внутренними переживаниями автора и героя-рассказчика, и не вполне совпадающее с реальным.

Особую роль в организации художественного мира рассказа «Люцерн» выполняет линия, которая имеет свою философскую, эстетическую составляющую. Ее характер отражает концепцию Вселенной автора, мысли и чувства героя. В данном изображении горизонтальный план набережной определяет прямая линия, символизирующая упорядоченность, строгую регламентированность, возведенную в принцип, ограниченность, однообразие. Она присутствует в планировке домов, образуя жесткие четверо-

угольные формы, даже липки растут благодаря поддержке прямых палок. Эта линия передает суть общественной среды и культурного пространства, в котором оказывается герой. Отношение рассказчика к господству «прямизмы», прямолинейности подчеркивают его эмоционально окрашенные определения увиденного: «глупо и фокусно», «ужасно прямая линия», липки с подпорками, метафорическое сравнение «белая палка набережной». Как бы в противовес такому изображению возникает отсылка к старине, когда над озером был «деревянный, крытый, извилистый мост, с часовнями на углах и образами на стропилах». Очарование прошлого подчеркивается описанием, в котором определяющей в конструкции является извилистая линия, несущая смыслы изменчивости, причудливости, неожиданности, своеволия, свойственных природе. Даже углы моста, на которых были построены часовни, и стропила, образуемые наклонными балками, подчинялись его прихотливой направленности.

Новый облик набережной представляется диссонансом, неуместен «среди этой странно величавой и вместе с тем невыразимо гармонической и мягкой природы», которая открылась Нехлюдову, когда его взор переместился в другую плоскость, в которой все определяют не геометрические, а органические линии. На первом плане расстилается голубое озеро с разнообразными зелеными берегами, лугами, садами, дачами. Здесь человеческая деятельность естественно вливается в пейзаж.

Затем вступает в действие вертикальная композиция: происходит движение вглубь и вверх к поросшим уступам гор с развалинами замков, к причудливым снеговым вершинам. Картина отличается богатой цветовой палитрой. Законам перспективы подчинены не только линии, формы, но и красочные тона, освещение. «Ни на озере, ни на горах, ни на небе ни одной цельной линии, ни одного цельного цвета, ни одного одинакового момента, везде движение, несимметричность, причудливость, бесконечная смесь и разнообразие теней и линий, и во всем спокойствие, мягкость, единство и необходимость прекрасного» [Толстой, т. 3, с. 128]. Водная гладь имеет как будто выпуклую форму: возможно, в этом описании скрыт оксюморон, что должно подчеркнуть парадоксальное соединение контрастных начал, отличающих естественную сре-

ду. Озеро гармонично взаимодействует с меняющимся пейзажем: зелеными берегами, долинами, уступами гор, облаками, льдинами.

В этой живописной картине, соединяющей в себе разные природные лики, раскрываются уникальные особенности созданного художником мира. Взор героя-рассказчика движется, возникает ощущение уходящего вдаль пространства, отличающегося удивительным многообразием и причудливым смешением элементов, глубоко затрагивающим внутренний мир человека.

Один из критиков-современников Толстого, отдавая должное гуманным, благородным целям рассказа, указывал на недостаток автора, присущий по его мнению писателям, «вставляющим в свои повести при описании природы красивые, но слишком вычурные фразы и сравнения», «в которых однако же очень мало смысла, если рассмотреть их поближе» [Толстой, т. 3, с. 458]. Толстой якобы жертвует точностью картинному описанию, стремится к стилистическим красотам. Применительно к рассказу «Люцерн» ошибочность этого суждения заключается в том, что в нем дано несколько изображений внешнего мира, которые взаимосвязаны авторской идеей и должны рассматриваться в контексте художественного целого.

Обед в гостинице произвел на героя тягостное впечатление. На нем господствовала атмосфера «строгости, законом признанного приличия», «порядка», все говорило о благополучии привилегированных слоев общества, присутствующие казались воплощением самодовольства, безжизненности, эгоистического сознания собственного богатства и статуса и «абсолютного равнодушия ко всему, что прямо не относится к собственной особе». Под влиянием увиденного Нехлюдов в печальном расположении духа отправляется бродить по городу. И неожиданно попадает в другую реальность, совсем непохожую на фешенебельную часть Люцерна, приметы которой — узость, темнота. Он наблюдает грязные улицы без освещения, бедность, разврат, пьянство. Это пространство являет собой разительный контраст с набережной, тем не менее они составляют единое целое. Набережная с элегантною гостиницей — как бы фасад, показная сторона европейской цивилизации, а грязная бедная жизнь, скрытая в глубине, за кулисами, — оборотная.

Но вдруг мрачное настроение героя меняется под влиянием странной, умирительной музы-

ки. Около гостиницы Нехлюдов замечает певца-тирольца и весь отдаётся наивной мелодии. Пространство души героя-рассказчика как будто преобразуется, освещается ярким, веселым светом. Волшебство музыки, искусства переносит его в мир поэзии и прекрасного. Взору Нехлюдова предстает очарование ночного неба, озера, гор, таинственная игра красок повсюду, он слышит звуки живой природы. Когда мелодия замолкла, героя-рассказчика потрясает, как бессердечно обошлась с «маленьким человечком» изысканная публика. То, что происходит с Нехлюдовым далее, своего рода вспышка подросткового максимализма, не приемлющего современную европейскую культуру, самодовольную буржуазность, лицемерные законы республиканской Швейцарии, взаимную отчужденность людей, утративших сострадание и понимание красоты. Его чувство справедливости потрясено, жизненные противоречия приводят героя в смятение.

После эпатажного демарша, взрыва эмоций, морализаторских филиппик его интеллектуальные, духовные силы концентрируются на загадке мироустройства. Природа и музыка указывают на возможность преодоления конфликта. По наблюдению исследователя Г.М. Ибатуллиной, «Нехлюдов, благодаря музыканту, трижды переживает духовное освобождение, открывая в себе дионисийскую способность принять и благословить мир не только в его красоте, но и в его диссонансах, в динамической гармонии вечности становящейся жизни»⁶. Герой и автор обращают свой взор к вечности, вопрошают ее, их духовное состояние начинает меняться. Им открывается не бесконечный хаос, а рационально непостижимая мировая гармония, «бесконечная благодать и премудрость Того, Кто позволил и велел существовать всем этим противоречиям» [Толстой, т. 3, с. 149], постоянное движение во Вселенной, в которое вовлечен герой-рассказчик.

Именно в это время в Люцерне автор в своем дневнике от 25 июня/7 июля адресует к небу, к бесконечности: «Ночь чудо. Чего хочешь, страстно желается? не знаю, только не благ мира сего. И не верить в бессмертие души, когда чувствуешь в душе такое неизмеримое величие? Взглянул в окно. Черно, разорванно и свет-

⁵ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Юбилейное. Т. 60. М.: ГИХЛ, 1949. С. 214-215.

⁶ Ибатуллина Г.М. Мистерия Диониса в рассказе Л.Н. Толстого «Люцерн» // Стерлитамакский филиал Башкирского гос. ун-та, 2020. Т. 25, № 4. С. 119.

ло. Хоть умереть. – Боже мой! Боже мой! Что я? и куда? и где я?»⁷.

Л.Я. Гинзбург писала, что сущность «документальности» Толстого-художника состоит «в той прямой и открытой связи, которая существовала между нравственной проблематикой, занимавшей Толстого, и проблематикой его героев». Писатель творил миры и одновременно вносил в них свою личность, свой опыт духовный и бытовой. «Документальность Толстого состоит в том, что его герои не только решают те же жизненные задачи, которые он сам решал, но решают их в той же психологической форме. Притом в тех же примерно бытовых условиях, в которых существовал он сам»⁸.

Можно лишь строить предположения, намеренно или нет упомянуто местоположение города — на пересечении трех дорог. В контексте рассказа это предстает символичным. В мифопоэтическом сознании, в фольклоре перекресток обозначает взаимодействие разных сфер бытия, а также поворотный момент в жизни человека, связанный с необходимостью принятия решений, которые изменят его будущее. С этим выбором для героя сопряжены неопределенность, мучительность, но он должен совершить его по своей воле.

В рассказе «Люцерн» отразился процесс познания Толстым Универсума, места человека в мире и его предназначения, зашифрованный на языке пространственных представлений художника. В конце «Записок» у героя-рассказчика возникает новое ощущение пространства и времени. Хронотоп произведения расширяется до бесконечности — «и дольше века длится этот

день» для Нехлюдова. Ему постепенно открывается, что среди этого смешения добра и зла придется делать выбор, двигаясь по пути жизни и опираясь при этом не на бесконечную систему знаний, а на инстинктивные потребности добра, справедливости, красоты, на подсознательное стремление к вечному и бесконечному.

Однако осознавал ли автор возникшее противоречие между описанием сложной гаммы чувств и мыслей героя и его житейским поведением, унизившим странствующего певца-тирольца? Можно ли назвать поведение Нехлюдова по отношению к «маленькому человеку» гуманным, благородным? (Относительно схожая ситуация неуместного благодеяния возникнет в рассказе о музыканте «Альберт», 1858). Удастся ли ему выйти за границы эгоцентризма и осознать, что у смиренного, приниженного есть личное достоинство, что, переживая за человечество, самоутверждаясь, обличая толпу и современную цивилизацию, можно превратить в объект манипуляции одного из малых сих? Вероятно, причиной такой противоречивости стал «морализм, вырастающий из нигилизма», стремление автора к публицистичности, к программной речи, манифесту, по определению Б.М. Эйхенбаума⁹. В результате получилось, что в обретенных героем-рассказчиком и автором откровениях о мире декларативная любовь к людям подменила христианскую любовь к ближнему, подразумевающую сострадание, уважение к достоинству всякого человека как образа Божия; без такой любви прозрения вселенских законов во многом утрачивают свое значение.

⁷ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Юбилейное. - Т. 47. - М.: ГИХЛ, 1937. - С. 140.

⁸ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худ. лит., 1977. Сс. 300, 301.

⁹ Эйхенбаум Б.М. Работы о Льве Толстом. СПбГУ, 2009. С. 306, 307.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Л.: Худож. лит., 1977. – 449 с.
2. Ибатуллина Г.М. Мистерия Диониса в рассказе Л.Н. Толстого «Люцерн» // Вестник Стерлитамакского филиала Башкирского государственного университета. – 2020. – Т. 25, №4. – С. 119–130.
3. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958-1993): История рус. прозы. Теория литературы. – СПб.: Искусство, 1997. – С. 621–658.
4. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. – Т. 47, 60. – М.: ГИХЛ, 1937, 1949.
5. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 100 т. Художественные произведения: в 18 т. – Т. 3. – М.: Наука, 2007. – 583 с.
6. Эйхенбаум Б.М. Работы о Льве Толстом. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. – 952 с.
7. A Hand-Book for Travellers in Switzerland and the Alps of Savoy and Piedmont, including the Protestant valleys of the Waldenses. [By John Murray III. With a map] (1838).
8. Грабарь М. В Люцерн со Львом Толстым // Живой журнал. URL: <https://marinagra.livejournal.com/111039.html> (дата обращения: 29.07.2026).

Larisa N. Nabilkina

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor

Head of the Department of Foreign Languages and Cultures

Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering
(Arzamas Branch)

e-mail: nabilkina@yandex.ru

Arzamas, Russia

ORCID: 0000-0003-3238-3766

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-21-31

THE GEOPOETICS OF GUILLAUME MUSSO'S NOVELS

Summary: *The study is devoted to the geopoetics of the contemporary French writer Guillaume Musso. His works depict the cultural landscape of metropolises such as Paris and New York. In his novels, the city is not a mere backdrop but a full-fledged character. Geopoetics is closely connected with the travelogue genre, which involves not merely travel sketches but the author's modelling of the world and often carries an educational mission. Geopoetics examines not only the construction of geographical images in literature and culture, but also the influence of these images on the reader through the prism of the narrator's perception. Two types of traveller are distinguished in geopoetic discourse: nomadic and sedentary. Musso can be attributed to the sedentary type, since he does not discover new places but describes familiar territory, finding new meanings in it. The article also discusses two approaches to depicting the city: humanistic and dehumanised. Musso's works combine these approaches: one*

and the same city evokes ambivalent feelings depending on the mood and emotional state of the characters, which is also a distinctive feature of geopoetics. An integral part of the urban environment is the gastronomic component. Attention to food traditions is an important part of urban culture. They go back to the works of É. Zola and G. Flaubert and continue in the prose of F. S. Fitzgerald and E. Hemingway. Musso also pays great attention to gastronomy. In this way the writer deciphers the cultural code of the nation, showing the "melting pot" of US culture and the elitism of French cuisine. Food also reflects the emotional state of the characters, when the profane action becomes sacred. It is concluded that Musso's geopoetics makes it possible to construct a truly cultural image of the city.

Keywords: *urbanism, geopoetics, metropolis, mentality, cultural code, travelogue, values.*

The city is an integral component of any work of verbal culture. It can serve as a backdrop for events, or it can be an immediate participant, influencing both the development of the plot and the character and actions of the heroes. This may be the urban space of huge metropolises such as London or Moscow, or smaller places such as Rouen and Gibbsville, Pennsylvania, or even the tiny fictional Yoknapatawpha County, "the size of a postage stamp", born in the imagination of the great Faulkner. The "culture of the city" is a special category denoting the artificial environment created by humans, which includes components such as traditions, norms and values, way of life and mentality.

The concept of "geopoetics" is closely related to the cultural image of the city. The word "geo-

poet" was first used by the outstanding geologist, geographer and science-fiction writer, author of the book Sannikov Land, V. A. Obruchev in 1964, long before the formation of this research field. The term was introduced into scholarly circulation by the Scottish poet and philosopher Kenneth White, who defines it as a landscape filled with memory, myths and sensations. In the 1980s he founded the Institute of Geopoetics in Paris. Russian scholars also actively develop this field. In 2017, Igor Sid's book Geopoetics. A Dotted Line Towards a Theory of Travel was published by the Althea publishing house, in which the author supplements K. White's theoretical propositions with applied research. Shortly before that, on 6 December 2012, the conference "The Power of the Route: Travel as an Object of Historical-Cul-

tural and Philosophical Analysis" was held in Moscow. Running like a red thread through the entire conference was the idea formulated by one of its participants, V. Kagansky: "Travel presupposes the traveller as a special subject and figure, including a cultural character. The traveller actively interprets the environment and reconstructs it from fragments perceived in different ways."

For all its fairness, this thought is not new. The travelogue genre, a special form of travel writing with a characteristic narrator-hero, goes back to Homer's *Odyssey*. To some extent, *A Journey Beyond Three Seas* by Afanasy Nikitin and Laurence Sterne's *A Sentimental Journey*, in which one can clearly see not just a description of countries and customs but the narrator's attitude to what he sees, can also be classed as travelogues. The travel genre took shape most clearly in Russia in the eighteenth century, when D. I. Fonvizin sent Count Panin his *Letters from France*. Even then, the keen eye of a true Russian patriot noted the discrepancy between words and deeds in the West: "The first right of every Frenchman is liberty, but his true condition is slavery," observed the writer. "Comparing our peasants in the best places with those there, I find, judging impartially, that the condition of ours is incomparably happier." Another travelogue through which the reader discovers new cities and countries is N. M. Karamzin's *Letters of a Russian Traveller*. Once again, these are not just travel sketches but the modelling of a world created by the mouth of an attentive narrator who carries an educational mission: "The writer's originality appeared both in the method of depicting people and objective reality, in his attitude to what he saw, and in the creation of the image of the Traveller above all, in revealing his view of European life, in his manner of understanding what he saw, in the clearly expressed Russian thought."

Thus, geopoetics examines not only the construction of geographical images in literature and culture, but also the influence of these images on the reader through the prism of the narrator's perception. In his work "The History of the Concept of Geopoetics", I. Sid gives the following definition: "Geopoetics is an interdisciplinary concept, a multifaceted cultural, literary and philosophical phenomenon, denoting the forms and paths of intellectual and aesthetic mastery of geographical territories, landscapes, topographical

places, and work with their images and myths." According to Sid's conception, two types of travellers are distinguished: nomadic and sedentary. The nomadic traveller goes to new lands in order to describe them; his instrument is the expedition, the road. In the apt expression of the cultural scholar E. A. Stetsenko: "The motif of the road lies at the basis of most myths, legends and folk tales." The sedentary traveller does not so much reveal new places as describe familiar territory, finding new meanings in it. The contemporary French writer G. Musso can be attributed to this type of narrator.

Guillaume Musso was born in France in 1974. His mother worked in a library, thanks to which he began to read early and discovered for himself Tolstoy and Dostoevsky, whose influence is invariably felt in his novels, as well as Western classics. At the age of nineteen Musso went from Paris to New York, and the city made an indelible impression on him. From that moment on, two metropolises – Paris and New York – became not just a backdrop but the main protagonists of many of his novels, influencing the development of the plot and creating a special, distinctive atmosphere. [wikipedia]

The aim of the present study is to provide a cultural analysis of the geopoetics of G. Musso's novels. To achieve this aim, the following methods were used: the method of synthesis, which contributes to a comprehensive understanding of the processes under study and their connection with other cultural trends; the hermeneutic method, used to interpret and culturally read the literary text; and the axiological method, which makes it possible to identify the value component of the works of verbal culture under consideration. The novels *Central Park* and *An Apartment in Paris* were chosen as the material for the study.

Despite the fact that Musso is one of the world's best-selling contemporary writers, scholarly works analysing his oeuvre are still sparse. Among them we can mention the article by Sarah Bensahla Tani, published in the *Journal of Art Studies* in 2024, which analyses postmodern features in the novel *Central Park*, such as fragmentariness and the play with memory. The problem of studying dementia and its interpretation as a new turning point in life in the novel *Central Park* is addressed in Avril Tyran's article "The Story Isn't Over: Narrating a Future with Dementia in Guil-

laume Musso's *Central Park*", published in *Francosphères* in 2023. Among Russian researchers, we can highlight the article by T. T. Nuzhnaya and R. R. Rustamov "Features of Metamodernism in G. Musso's Novel *The Paper Girl*", E. V. Mosienko's "Axiological Dominants in the Literary Works of Guillaume Musso", and S. S. Tsaregorodtseva and S. M. Pinaev's "The Russian Historical and Literary Context of Guillaume Musso's Novels". [asjp.cerist +4]

There are two approaches to depicting the city: humanistic or complimentary, and dehumanised or alienated. The choice of approach often does not depend on the geographical object but is purely subjective, formed by the impression the city makes on the author. In geopoetics, this phenomenon has been termed the "empathy map", which shows what feelings a particular space arouses. In G. Musso's works, a combination of these two approaches can be observed: one and the same city can evoke ambivalent feelings, forming the author's picture of the world.

The writer focuses on two cities he knows best – Paris and New York. Musso leads his readers through the streets of these cities with cartographic precision. "Madeleine put on the turn signal and turned into Rue Saint-Guillaume. Université, bachelors, Boulevard Raspail, Montparnasse. There, in Rue Odessa, Madeleine found an Internet café." Musso fills his narrative with what James Joyce called "street furniture". "If the city disappears from the face of the earth, it can be reconstructed from my book," said Joyce about his novel *Ulysses*. With incredible accuracy he recreates the image of Dublin. It is no coincidence that, when working on *Ulysses*, a directory entitled *All Dublin* in 1904 always lay on his desk. Guillaume Musso uses a similar technique, making his works as plausible as possible and creating an effect of presence.

In literature and culture, a romantic image of Paris has taken shape as a city of love, art, haute couture and refined cuisine. From the very first pages of the novel *An Apartment in Paris*, Musso debunks this stereotype. In the chapter with the telling title "Paris Syndrome", speaking through his hero, he tells of how dozens of Japanese and Chinese tourists ended up in clinics with mental disorders after their first visit to the French capital, caused by a dissonance between expectation and reality. "The poor souls were felled by

the appalling gap between their imagined vision of the 'city of the sun' and reality. They dreamed of discovering a wonderful world glorified in film and advertising, and instead found themselves in a harsh, even hostile place. The Paris of their fantasies – the city of romantic cafés, booksellers on the quays of the Seine, Montmartre and Saint-Germain-des-Prés – was shattered to bits against reality: untidiness, pickpockets, omnipresent dirt, the ugliness of huge urban ensembles, the dilapidation of public transport."

The author's description of Paris's inhabitants is no more benevolent: slum dwellers, illegal traders, crooks – "a stew, a cross-section of humanity under a gigantic glass roof". Such a depiction of the "best city on Earth", in the apt expression of E. Topol, is not exceptional. Musso writes in the style of the literature of "alienation", which emerged at the beginning of the twentieth century and continues to this day. In his study *Existentialism and the Problem of Alienation in American Literature*, the American critic S. Finkelstein notes that the depiction of a hostile, frightening world reflects the narrator's inner perception, who is powerless against the urban space. Musso's perception is typologically close to Henry Miller's description of Paris in the novel *Tropic of Cancer*. For Miller, the French capital resembles a "urinary bladder", a "cesspit of the world", "a cancer that grows inside you and will grow until it devours you completely".

In 1896 the French poet Émile Verhaeren created a volume of poems with the telling title *Cities of Tentacles*. He turns not to the description of a particular city, but to the atmosphere of urbanism as a whole. "A huge, dull monster", "a stinking ditch", "shaggy slime of filth" – such epithets are used by the French writer. More than a century later, a similar tone can be heard in the novel *An Apartment in Paris*. "One of the places of hell on earth", "the movement engulfs you, crushes you, the dirt and dull roar of the boulevard poison you" – this is how, more than a century later, Verhaeren's compatriot Guillaume Musso characterises the city. But Paris is not only a huge metropolis that repels the writer. It is also a city where, in the opinion of the main heroine Madeleine, "one wants to return". Herein lies a characteristic feature of geopoetics: the city creates a mood, and landscapes reflect the inner state of the characters.

Researchers T. T. Nuzhnaya and R. R. Rustamov note in their article “Features of Metamodernism in G. Musso’s Novel *The Paper Girl*”: “In Romanticism, the landscape played an important role, which, with the advent of Modernism and Postmodernism, receded into the background. In Metamodernism one can speak of the return of the landscape.” Musso describes the suburbs of Paris, far from civilisation, with great love and admiration: “As soon as the gate closed behind her, she found herself in an unexpected, special world. She was immediately enchanted by the lush greenery: honeysuckle, bamboo, thickets of jasmine and magnolia, some utterly supernatural trees and bushes, turning this corner into a bucolic casket of rural life thousands of miles away from the noise and clatter of the city.”

Here we encounter the oppositions “urbanisation – nature”, “culture – civilisation”. Only in nature can a person fully realise their humanistic essence. Such a position of geopoets is entirely in tune with the remark of one of the characters of the proletarian writer Maxim Gorky: “You’re wasting your time, Maksim, hanging around in cities... Life there is rotten. No air, no space, nothing that a person needs.” A striking sign of the achievements of civilisation is the use of gadgets which, together with information awareness, make modern life completely unpredictable in a turbulent world. It is no coincidence that the hero of the novel, Gaspard, deliberately refuses to buy a mobile phone or use the Internet so as not to disturb his inner harmony and not to change his plans at the last moment. E. V. Mosienko draws attention to this in her work “Axiological Dominants in the Literary Works of Guillaume Musso”, noting that “the mobile phone erases boundaries between private, professional and public life and demands constant juggling of plans and schedules”.

Another city in which Musso’s plots unfold is New York. On the forum of the writer’s official website, he was asked why he describes New York in many of his novels although he himself lives in France. “I live in France, and it is a country that I love, but it is true that many of my novels take place in the United States. Distance gives me a greater freedom, because it allows me to step away from my everyday life. It should also be noted that placing my characters in pre-structured conditions contributes to a greater realism of events. New York is a place where you feel that

anything can happen to you.” In the novel *Central Park* the reader can “hear” New York from the very first pages: “the honking of yellow taxis speeding towards Midtown, the cries of hot-dog vendors, the clatter of road workers’ jackhammers”.

The image of New York is incomparably more complimentary than that of Paris. It is a truly cultural image, comprising not just a description of iconic places against which events unfold, but creating a sociocultural context. From a platform in Greenwich Village, the heroine sees the grey-green Statue of Liberty and the island of Ellis Island, where countless immigrants arrived; she passes through Chinatown with its shopfronts covered in hieroglyphs. As in the case of Paris, the author maintains exactness when describing the routes taken by his characters, thereby creating an effect of presence.

An integral part of the urban environment is the gastronomic component. Attention to food traditions is an important part of urban culture. It goes back to the works of É. Zola and G. Flaubert and continues in the prose of F. S. Fitzgerald and E. Hemingway. The link between gastronomy and a geographical object can also be observed in contemporary writers; it is enough to recall P. Ackroyd and his book *London: The Biography* or P. Vail, who, in his travelogue *The Genius of Place*, interweaves cultural reflections with the gastronomic impressions of a gourmet. G. Musso does not bypass this topic. Thus the reader learns that at the café Pergolese on Madison Avenue in Manhattan one can try “a crisp salad, juicy hamburgers, eggs Benedict and pastrami with truffles”, while at the Oyster Bar in Grand Central Terminal one can have oysters and langoustines.

But New York is, for good reason, a “melting pot” embracing various nations and cultures. Musso graphically demonstrates this by describing the city’s gastronomic quarter: “Here an exemplary international community had gathered: Greek grocery stores stood next to vegetarian ones; the Japanese offered sushi, the Koreans their spicy dishes; all coexisted in enviable harmony. A real melting pot within the limits of one or two blocks.” The author’s choice of culinary preferences is not accidental. The keen eye of the geopoet singles out features that form the cultural code of the nation. Speaking of France, one cannot fail to mention wine. On arriving in Paris and sitting on the terrace of his house, the hero

Gaspard Coutance pours himself a glass of wine: “The Gevrey-Chambertin was exquisite: well-balanced, intense in flavour, dense and at the same time smooth, with a pleasant note of cherry and blackcurrant.” The influence of Ernest Hemingway can be felt in this description. In his Parisian memoir *A Moveable Feast*, he recalls how, in one Paris café, while working on one of his best stories, “Up in Michigan”, he ordered a wine called Saint-James, and it “seemed to him wonderfully tasty on that cold day”.

In dwelling on the texture of food and drink, Musso pursues another important aim – revealing the emotions and inner mood of his characters. I. O. Belsky notes this in his dissertation: “A careful study of the food code leads to the conclusion that gastronomic practices emphasise

the hero’s inner state. In moments of depression, meals serve only to satisfy physiological needs, whereas in happy moments food is likened to an act of creativity.” Thus we see the profane becoming sacred.

Summing up our study, we can conclude that Guillaume Musso’s novels are written in a geopoetic key. In them, the city acts as a protagonist of the narrative, fulfilling a plot-forming function while reflecting the inner state of the heroes. The author is characterised by attention to detail and cartographic precision. An important aspect of Musso’s work is his focus on the opposition “urbanisation – nature”. On the one hand, he shows that civilisation exerts a detrimental influence on the individual; on the other, the city is the place where people can find hope.

REFERENCES:

1. Belsky, I.O. 2024. “Representation of reality in French detective fiction of the second half of the twentieth – early twenty-first centuries”, Ph.D. Thesis, Philological Sciences, Nizhny Novgorod, Russia.
2. Gorky, M. 1990. *Polnoe sobranie sochinenij v 3-kh t.* [Complete works in three vols.], Progress, Moscow, USSR, vol. 2.
3. Joyce, J. 1993. *Ulysses* [Ulysses], Respublika, Moscow, Russia.
4. Kagansky, V.L. 2018. “Theory and landscape as palimpsest. Max Voloshin, Daur Zantaria: geopoets in the «folded journey»”, in Kagansky, V.L. and Sid, I.O. (ed.), *Geografiya i turizm* [Geography and tourism], Institute of Translation, Moscow, Russia, pp. 132–142.
5. Kubanev, N.A. and Nabilkina, L.N. 2014. *Gorod kak kulturologicheskij fenomen v russkoj, amerikanskij i zapadnoevropejskoj literaturakh* [The city as a cultural phenomenon in Russian, American and Western European literature], Shuya, Russia.
6. Makogonenko, G.P. 1988. *Nikolaj Karamzin i ego pisma russkogo puteshestvennika* [Nikolai Karamzin and his Letters of a Russian Traveller], Pravda, Moscow, USSR.
7. Miller, H. 2003. *Tropik Raka* [Tropic of Cancer], Azbuka, St Petersburg, Russia.
8. Mosienko, E.V. 2014. “Axiological dominants in the literary works of Guillaume Musso” [Aksiologicheskie dominanty v khudozhestvennykh proizvedeniyakh Gijoma Myusso], *Bulletin of the Orenburg State University* [Vestnik OGU], no. 11(172), pp. 34–56.
9. Musso, G. 2020. *Kvartira v Parizhe* [An apartment in Paris], Eksmo, Moscow, Russia.
10. Musso, G. 2020. *Sentral-park* [Central Park], Eksmo, Moscow, Russia.
11. Nuzhnaya, T.T. and Rustamov, R.R. 2023. “Features of metamodernism in G. Musso’s novel «The Paper Girl»” [Cherty metamodernizma v romane G. Myusso «Bumazhnaya devushka»], *The World of Science, Culture, Education* [Mir nauki, kultury, obrazovaniya], no. 4(101), pp. 264–268.
12. Sid, I.O. 2015. “The history of the concept of «geopoetics»” [Istoriya ponyatiya «geopoetika»], *Bulletin of Moscow State Linguistic University* [Vestnik MGLU], no. 11(722), pp. 153–169.
13. Stetsenko, E.A. 1999. *Istoriya, napisannaya v puti...* [History written on the road], IMLI RAN, Moscow, Russia.
14. Finkelstein, S. 1967. *Ekzistentsializm i problema otchuzhdeniya v amerikanskij literature* [Existentialism and the problem of alienation in American literature], Progress, Moscow, USSR.
15. Fonvizin, D.I. 1981. *Sochineniya* [Works], Pravda, Moscow, USSR.
16. Hemingway, E. 2000. *Sobranie sochinenij v 5 t.* [Collected works in five vols.], Terra, Moscow, Russia, vol. 3.
17. Tsaregorodtseva, S.S. and Pinaev, S.M. 2024. “The Russian historical and literary context of Guillaume Musso’s novels” [Russkij istoriko-literaturnyj kontekst romanov Gijoma Myusso], *Litera*, no. 2, pp. 147–159.
18. Bensahla Tani, S. 2024. “Fractured realities: unveiling postmodern dimensions in Guillaume Musso’s French thriller *Central Park*”, *Journal of Art Studies*, no. 6, pp. 46–51.
19. Tyran, A. 2023. “The story isn’t over: narrating a future with dementia in Guillaume Musso’s *Central Park*”, *Francosphères*, vol. 12, no. 1, pp. 211–214.
20. The official website of Guillaume Musso, “L’interview”, available at: www.guillaumemusso.com.

Лариса Николаевна Набилкина

Доктор культурологии, доцент,
зав. кафедрой иностранных языков и культур
Нижегородского государственного
национально-исследовательского университета
им. Н.И. Лобачевского (Арзамасский филиал)
e-mail: nabilkina@yandex.ru
Арзамас, Россия
ORCID: 0000-0003-3238-3766

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-21-31

ГЕОПОЭТИКА РОМАНОВ ГИЙОМА МЮССО

Аннотация: Исследование посвящено изучению гео-поэтики современного французского писателя Гийома Мюссо. В его произведениях показан культурный ландшафт таких мегаполисов, как Париж и Нью-Йорк. Город в его романах выступает не фоном, а полноценным героем. Геопоэтика тесно связана с жанром травелога, который представляет собой не просто путевые очерки, а авторское моделирование мира и несет просветительскую миссию. Геопоэтика изучает не только конструирование географических образов в литературе и культуре, но и влияние этих образов на читателя через призму восприятие рассказчика. Выделяется два типа путешественника: кочевой и оседлый. Мюссо можно отнести к оседлому типу, поскольку он не открывает новые места, а описывает знакомую территорию, находя в ней новые смыслы. В статье также показаны два подхода к изображению города: гуманистический и дегуманизированный. В произведениях Мюссо наблюдается совмещение этих подходов: один и тот же город вы-

зывает амбивалентные чувства, в зависимости от настроения и эмоционального состояния персонажей, что также является отличительной чертой геопоэтики. Неотъемлемой частью городской среды является гастрономическая составляющая. Внимание к традициям питания является важной частью городской культуры. Они восходят к творчеству Э.Золя и Г.Флобера и продолжают в произведениях Ф.С.Фицджеральда и Э.Хемингуэя. Большое внимание уделяет гастрономии Мюссо. Благодаря этому писатель расшифровывает культурный код нации, показывая «плави́льный котел» культуры США и элитарность французской кухни. Также питание отражает и эмоциональное состояние героев, когда профанное действие переходит в сакральное. В результате делается вывод о том, что геопоэтика Мюссо позволяет создать подлинно культурологический образ города.

Ключевые слова: урбанизм, геопоэтика, мегаполис, менталитет, культурный код, травелог, ценности.

обитания, включающую в себя такие компоненты, как традиции, нормы и ценности, образ жизни, менталитет» [5, с.38].

С культурологическим образом города тесно связано понятие «геопоэтика». Впервые слово «геопоэт» использовал выдающийся геолог, географ и писатель-фантаст, автор книги «Земля Санникова» В.А. Обручев в 1964 году задолго до формирования этого научно-исследовательского направления. В научный обиход этот термин ввел шотландский поэт и философ Кеннет Уайт и определяет его как ландшафт, наполненный памятью, мифами, ощущениями. В 1980-е гг. в Париже он создает институт геопоэтики. Рос-

сийские ученые также активно разрабатывают данное направление. В 2017 году в издательстве «Алтейя» выходит книга Игоря Сиды «Геопоэтика. Пунктир к теории путешествий», автор которой дополняет теоретические выкладки К. Уайта прикладными исследованиями. Незадолго до этого 6 декабря 2012 года в Москве проходит конференция «Власть маршрута: путешествие как предмет историко-культурного и философского анализа». Красной чертой через всю конференцию проходила идея, которую сформулировал один из ее участников В. Каганский: «Путешествие предполагает путешественника как особый субъект и фигуру, в том числе и культурный персонаж. Путешественник активно интерпретирует среду и реконструирует ее по фрагментам, воспринимаемым разными способами» [4, с.138]. При всей своей справедливости эта мысль не нова. Жанр травелога — особая форма путевых очерков с характерным героем-рассказчиком берет свое начало с «Одиссеей» Гомера. К травелогам в некоторой степени можно отнести «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, «Сентиментальное путешествие» Лоренса Стерна, в котором впервые наиболее отчетливо можно увидеть не просто описание стран и обычаев, а отношение рассказчика к увиденному. Наиболее отчетливо жанр путешествия сформировался в России в XVIII, когда Д.И. Фонвизин присылает графу Панину «Письма из Франции». Еще тогда внимательный глаз истинного русского патриота замечает несоответствие слова и дела на Западе. «Первое право каждого француза есть вольность, но истинное состояние его есть рабство», — замечает писатель [15, с.168]. «Сравнивая наших крестьян в лучших местах с тамошними, нахожу, беспристрастно судя, состояние наших несравненно счастливее» [15, с.169]. Другим травелогом, благодаря которому читатель открывает для себя новые города и страны, являются «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина. И вновь это не просто путевые очерки, а моделирование мира, созданного устами внимательного рассказчика, который несет просветительскую миссию. «Самобытность писателя проявилось и в методе изображения людей, и объективной действительности, в отношении к увиденному, и в создании образа Путешественника прежде всего, в раскрытии его взгляда на европейскую жизнь, в его манере понимать увиденное, в четко выраженной русской мысли» [6, с.22].

Таким образом, геопоэтика изучает не только конструирование географических образов в литературе и культуре, но и влияние этих образов на читателя через призму восприятие рассказчика. И. Сид в своей работе «История понятия геопоэтика» дает следующее определение: «Геопоэтика — междисциплинарное понятие, многозначный культурологический, литературоведческий, философский феномен, обозначающий формы и пути интеллектуального и эстетического освоения географических территорий, ландшафтов, топографических мест, работу с их образами и мифами» [12, с.153]. Согласно концепции Сиды, выделяется два типа путешественников: кочевой и оседлый. Кочевой путешественник отправляется в новые земли, чтобы описать их. Его инструментом является экспедиция, дорога. По меткому выражению ученого-культуролога Е.А. Стеценко: «Мотив дороги лежит в основе большинства мифов, легенд и фольклорных рассказов» [13, с.8]. Оседлый путешественник не столько раскрывает новые места, сколько описывает знакомую территорию, находя в ней новые смыслы. К такому типу рассказчика можно отнести современного французского писателя Г. Мюссо.

Гийом Мюссо родился во Франции в 1974 году. Его мать работала в библиотеке, и благодаря этому он начал рано читать, открыл для себя Толстого, Достоевского, влияние которых неизменно ощущается в его романах, а также западных классиков. В девятнадцать лет Мюссо едет из Парижа в Нью-Йорк, и город производит на него неизгладимое впечатление. С этих пор два мегаполиса — Париж и Нью-Йорк — становятся не просто фоном, но и главными действующими лицами большинства его романов, которые влияют на развитие сюжета и создают особую неповторимую атмосферу.

Цель исследования — дать культурологический анализ геопоэтики романов Г. Мюссо. Для реализации поставленной цели были использованы следующие методы: метод синтеза, который способствует комплексному пониманию изучаемых процессов и их связи с другими культурными тенденциями, герменевтический, используемый для интерпретации и культурологического прочтения художественного текста, аксиологический, позволяющий выявить ценностный компонент изучаемых произведений словесной культуры. В качестве материала исследования были

выбраны романы «Центральный парк» и «Квартира в Париже».

Несмотря на то, что Мюссо является одним из самых продаваемых современных писателей в мире, научные работы, анализирующие его творчество, крайне немногочисленны. Среди них можно выделить статью Сары Бенсала Тани, опубликованную в Журнале исследований искусства (Journal of Art Studies) в 2024 году, в которой анализируются черты постмодернизма в романе «Центральный парк», такие как фрагментарность, игра с памятью и т.п. [18]. Проблеме изучения деменции и ее интерпретации как нового жизненного поворота в романе «Центральный парк» посвящена статья Эйврил Тайнан «История еще не закончена: каково будущее больного деменцией в романе Гийома Мюссо «Центральный парк» [19]. Среди отечественных исследователей можно выделить статью Т.Т. Нужной, Р.Р. Рустамова «Черты метамодернизма в романе Г.Мюссо «Бумажная девушка» [1], Е.В.Мосиенко «Аксиологические доминанты в художественных произведениях Гийома Мюссо» [8], С.С.Царегородцевой, С.М.Пинаева «Русский историко-литературный контекст Гийома Мюссо»[17].

Существует два подхода к изображению города: гуманистический или комплиментарный и дегуманизированный или отчужденный. Выбор подхода зачастую не зависит от географического объекта, а носит сугубо субъективный характер, который формируется в зависимости от того впечатления, которое город производит на автора. В геопоэтике подобное явление получило название «карта эмпатии», где показано, какие чувства рождает то или иное пространство. В произведениях Г. Мюссо наблюдается совмещение этих двух подходов: один и тот же город может вызывать амбивалентные чувства, формируя авторскую картину мира.

В центре внимания писателя два города, которые знакомы ему лучше всего — Париж и Нью-Йорк. Мюссо проводит читателей по улицам этих городов с картографической точностью. «Маделин включила сигнал поворота и повернула на улицу Сен-Гийом. Университетская, Бакалавров, бульвар Распай, Монпарнас. Там, на улице Одесса, Маделин нашла интернет-кафе [10,с.141]. Мюссо наполняет свое повествование тем, что Джеймс Джойс называл «уличной фурнитурой». «Если город исчезнет с лица земли, его можно будет восстановить по моей книге», — говорил

писатель о своем романе «Улисс» [3,с.43]. С невероятной точностью Джойс воссоздает облик Дублина. Недаром при написании «Улисса» на его столе всегда лежит справочник «Весь Дублин на 1904 год». Этот же прием использует и Гийом Мюссо, делая свои произведения максимально достоверными и создавая эффект присутствия.

В литературе и культуре сложился романтический образ Парижа как города любви, искусства, высокой моды и изысканной кухни. С первых же страниц романа «Квартира в Париже» Мюссо развенчивает этот стереотип. В главе с говорящим названием «Парижский синдром» устами своего героя он говорит о том, как десятки японских и китайских туристов попадали в клиники с психическими расстройствами после первого посещения французской столицы, что было вызвано диссонансом между ожиданием и реальностью. «Бедняг подкашивал вопиющий разрыв между их воображаемым представлением о «городе солнца» и действительностью. Они мечтали открыть чудесный мир, прославляемый в кино и рекламе, а вместо этого попадали в суровое, даже враждебное место. Париж их фантазий – город романтических кафе, букинистов на набережных Сены, Монмартра и Сен-Жермен-де-Пре вдребезги разбивался о реальность: неопрятность, карманники, вездесущая грязь, уродство крупных городских ансамблей, запущенность общественного транспорта» [10, с.20]. Не слишком благожелательно описывает автор и жителей Парижа: обитатели трущоб, нелегальные торговцы, жулики — «варево, срез человечества под громадной стеклянной крышкой» [10,с.23]. Подобное описание «лучшего города Земли», по меткому выражению Э. Тополя, не является исключительным. Мюссо творит в стиле литературы «отчуждения», который возник в начале XX века, и продолжается по сей день. Американский критик С.Финкельштейн в работе «Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе» отмечает, что описание враждебного, пугающего мира отражает внутреннее восприятие рассказчика, который бессилён противостоять урбанистическому пространству [14,с.182]. Восприятие Мюссо типологически близко описанию Парижа Генри Миллера в романе «Тропик Рака». Для него французская столица похожа на «мочевой пузырь», «выгребную яму мира», «рак, который растет внутри вас, и будет расти, пока не сожрет вас совсем» [7, с.295].

В 1896 году французский поэт Эмиль Верхарн создает сборник стихов с говорящим названием «Города-спруты». Он обращается к описанию не какого-то конкретного города, а к атмосфере урбанизма в целом. «Чудище огромное, тупое», «канава смрадная», «мохнатая тина нечисти» — такие эпитеты использует французский писатель. Больше века спустя подобная тональность звучит и в романе «Квартира в Париже». «Одно и мест ада на земле», «движение захватывает, сплющивает, грязь и глухой шум бульвара отравляет» — так характеризует город спустя больше чем век соотечественник Верхарна Гийом Мюссо [9,с.172].

Но Париж — это не только огромный мегаполис, который вызывает отторжение у писателя. Это еще и город, в который, по мнению главной героини Маделин, «хочется возвращаться». В этом заключается характерная черта геопоэтики — город создает настроение, а пейзажи отражают внутреннее состояние героев. Исследователи Т.Т.Нужная и Р.Р.Рустамов в статье «Черты метамодернизма в романе Г.Мюссо «Бумажная девушка» отмечают: «В романтизме важную роль играл пейзаж, который с приходом модернизма и постмодернизма отошел на вторые роли. В метамодернизме можно говорить о возвращении пейзажа» [11, с.266]. С большой любовью и восхищением он описывает пригорода Парижа, далекий от цивилизации. «Лишь только за ней захлопнулась калитка, она очутилась в неожиданном, особенном мире. Ее сразу заворожала густая зелень: жимолость, бамбук, заросли жасмина, магнолии, какие-то совсем уж сверхъестественные деревца и кустики, превращавшие этот уголок в буколический ларец сельской жизни в тысячах миль от шума и лязга города [9, с.40]. И здесь мы сталкиваемся с оппозицией «урбанизация – природа», «культура – цивилизация». Только лишь на лоне природы человек в полной мере может реализовать свою гуманистическую сущность. Такая позиция геопоэтов полностью созвучна с высказыванием одного из героев пролетарского писателя Максима Горького: «Напрасно ты, Максим, в городах трешь... Тухлая там жизнь. Ни воздуху, ни простору, ничего, что человеку надо» [2, с.57]. Ярким признаком достижений цивилизации является использование гаджетов, что наряду с информационной осведомленностью, делает жизнь современного человека совершенно непредсказуемой в тур-

булентном мире. Неслучайно герой романа Гаспар намеренно отказывается покупать мобильный телефон и пользоваться интернетом, дабы не нарушать внутреннюю гармонию и не менять свои планы в последний момент. На это обращает внимание в своей работе «Аксиологические доминанты в художественных произведениях Гийома Мюссо» Е.В.Мосиенко отмечая, что «мобильник стирает грани между личной, профессиональной и общественной жизнью и требует постоянного жонглирования планами и графиками» [8, с.51].

Другой город, в котором развиваются события произведений Мюссо, является Нью-Йорк. На форуме официального сайта писателя ему задают вопрос, почему во многих романах он описывает Нью-Йорк, хотя сам живет во Франции. «Я живу во Франции, и это страна, которую я люблю, но это правда, что многие из моих романов происходят в США. Расстояние дает мне большую свободу, потому что оно позволяет мне удалиться от моей повседневной жизни, Также стоит отметить, что помещение моих героев в созданные условия способствует большей реалистичности событий. Нью-Йорк — это место, где вы чувствуете, что с вами может произойти все, что угодно» [20]. В романе «Центральный парк» читатель с первых страниц может «услышать» Нью-Йорк: «гудки желтых такси, мчавшихся в направлении Мидтауна, призывы продавцов хот-догов, стук отбойных молотков дорожников»[10, с.27]. Образ Нью-Йорка несравненно более комплиментарен по сравнению с Парижем. Это подлинно культурологический образ, включающий в себя не просто описание знаковых мест, на фоне которых происходит действие, но создающий социокультурный контекст. Так с площадки Гринвич-Виллидж героя видят серо-зеленую статую Свободы и островок Эллис-Айленд, куда прибывали многочисленные иммигранты, попадает в Чайнатаун с расписанными иероглифами витринами. Как и в случае с Парижем автор соблюдает предельную точность, описывая маршруты передвижения героев, тем самым создавая эффект присутствия.

Неотъемлемой частью городской среды является гастрономическая составляющая. Внимание к традициям питания является важной частью городской культуры. Оно восходит к творчеству Э.Золя и Г.Флобера и продолжается в произведениях Ф.С.Фицджеральда и Э.Хемингуэя. Связь

гастрономии с географическим объектом можно наблюдать и у современных писателей, достаточно вспомнить П.Акройда и его книгу «Лондон. Биография» или П.Вайля, который в своем травелоге «Гений места» наряду с культурологическими размышлениями описывает гастрономические впечатления гурмана. Не обходит стороной эту тему Г.Мюссо. Так читатель узнает, что в кафе «Pergolese» на Мэдисон-авеню на Манхэттене можно попробовать «хрустящий салат, сочные гамбургеры, яйцо «Бенедикт» и пастрамы с трюфелями», а на Центральном вокзале — устрицы и лангустины в Oyster Bar. Но недаром Нью-Йорк является «плавильным котлом», который вмещает в себя различные нации и культуры. Мюссо наглядно демонстрирует это, описывая гастрономический квартал города. «Здесь собрался образцовый интернационал: греческие продуктовые лавки соседствовали с вегетарианскими, японцы предлагали суши, корейцы – свои острые кушанья; все сосуществовали в завидной гармонии. Настоящий плавильный котел в пределах одного-двух кварталов» [10,с.151]. Выбор автором кулинарных предпочтений не является случайным. Зоркий глаз геопоэта выделяет именно те особенности, которые составляют культурный код нации. Говоря о Франции, нельзя не упомянуть вино. Приехав в Париж и расположившись на террасе в своем доме, герой романа Гаспар Кутанс наливает бокал вина. «Жевре-Шамбертен было упоительным: сбалансированным, с интенсивным вкусом, плотным и одновременно мягким, приятно отдававшим вишней и черной смородиной» [9,с.57]. Безусловно, в этом описании

чувствуется влияние Эрнеста Хемингуэя. В своих мемуарах, посвященных Парижу «Праздник, который всегда с тобой», он вспоминает, как в одном парижском кафе за работой над одним из своих лучших рассказов «У нас в Мичигане» он заказывает вино «Сент-Джеймс», и оно «кажется ему необыкновенно вкусным в этот холодный день» [16, с.422]. Обращаясь к фактуре еды и напитков, Мюссо преследует еще одну важную цель – раскрыть эмоции и душевный настрой своих героев. Это отмечает в своей диссертации И.О.Бельский. «Внимательное изучение пищевого кода позволяет прийти к выводу, что гастрономические практики подчеркивают внутреннее состояние героя. В минуты депрессии приемы пищи служат лишь для удовлетворения физиологических потребностей, тогда как в счастливые моменты еда уподобляется творческому акту» [1, с.145]. Итак, мы видим, что профанное становится сакральным.

Подводя итог нашему исследованию, можно сделать вывод о том, что романы Гийома Мюссо написаны в геопоэтическом ключе. В них город выступает действующим лицом повествования, при этом выполняя сюжетобразующую функцию, отражает внутреннее состояние героев. Для автора характерно внимание к деталям, картографическая точность. Важным в творчестве Мюссо является обращение к оппозиции «урбанизация – природа». С одной стороны, он показывает, что цивилизация оказывает губительное влияние на личность человека, а с другой, город — это то место, где люди могут обрести надежду.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Бельский И.О. Репрезентация реальности во французской детективной литературе второй половины XX – начала XXI вв.: дис. канд. филол. наук: Нижний Новгород, 2024. – 170 с.
2. Горький М. Полное собр. соч. в 3-х т. – Т.2. – М.: Прогресс, 1990. – 320с.
3. Джойс Д. Улисс. – М.: Республика, 1993. – 718 с.
4. Каганский В.Л. Теория и ландшафт как палимпсест. Макс Волошин, Даур Зантария: геопоэты в «свернутом путешествии» // В.Л. Каганский, И.О. Сид. География и туризм. – М.: Институт перевода, 2018. – С.132-142.
5. Кубанев Н.А., Набилкина Л.Н. Город как культурологический феномен в русской, американской и западноевропейской литературах. – Шуя, 2014. – 223 с.
6. Макогоненко Г.П. Николай Карамзин и его письма русского путешественника. – М.: Правда, 1988. – 76 с.
7. Миллер Г. Тропик Рака. – СПб.: Азбука, 2003. – 392 с.
8. Мосиенко Е.В. Аксиологические доминанты в художественных произведениях Гийома Мюссо // Вестник ОГУ. – 2014. – №11(172). – С.34-56.
9. Мюссо Г. Квартира в Париже. – М.: Эксмо, 2020. – 448 с.
10. Мюссо Г. Сентрал-парк. – М.: Эксмо, 2020. – 352 с.
11. Нужная Т.Т., Рустамов Р.Р. Черты метамодернизма в романе Г.Мюссо «Бумажная девушка» // Мир науки, культуры, образования. – 2023. – №4(101). – С. 264-268.
12. Сид И.О. История понятия «геопоэтика» // Вестник МГЛУ. – 2015. – №11(722). – С. 153-169.

13. Стеценко Е.А. История, написанная в пути... – М.: ИМЛИ РАН, 1999. – 28 с.
14. Финкельштейн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. – М.: Прогресс, 1967. – 319 с.
15. Фонвизин Д.И. Сочинения. – М.: Правда, 1981. – 406 с.
16. Хемингуэй Э. Собрание соч. в 5 т. – М.: Терра, 2000. – Т. 3. – 506 с.
17. Царегородцева С.С., Пинаев С.М. Русский историко-литературный контекст романов Гийома Мюссо // Литера. – 2024. – №2. – С.147-159.
18. Bensahla Tani, S. 2024. "Fractured realities: unveiling postmodern dimensions in Guillaume Musso's French thriller Central Park", *Journal of Art Studies*, no. 6, pp. 46–51.
19. Tyran, A. 2023. "The story isn't over: narrating a future with dementia in Guillaume Musso's Central Park", *Francosphères*, vol. 12, no. 1, pp. 211–214.
20. The official website of Guillaume Musso, "L'interview", available at: www.guillaumemusso.com.

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-32-40

THE CULTURE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS A VALUE MEDIATOR BETWEEN TRADITION AND INNOVATION

Summary: *The article reveals the position of the culture of artificial intelligence (AI) as a value mediator that ensures the interaction of tradition and innovation in the contemporary cultural and value space. The task is not only to record the presence of AI in the cultural space, but also to systematically describe its functions and mechanisms that contribute to value mediation, as well as to identify the resulting social and cultural consequences. The key functions of AI culture are identified. The function of cultural transmission is manifested in the transfer of traditional meanings to new generations through contemporary formats. Language models and recommendation systems rely on large text corpora, reflecting and interpreting the established cultural codes embedded in them. The function of selection and legitimation of value orientations and cultural standards is implemented through ranking, moderation and personalization algorithms. AI services in fact perform the role of "cultural editors", setting the boundaries of what is permissible and relevant and thereby influencing the structure of the value system of society. The function of adaptation and hybridization consists in the creative combination of traditional phenomena (such as folklore, classical genres) with new media formats (such as interactive stories, VR reconstructions), which makes it possible to preserve value parameters while updating*

The opposition between tradition and innovation for a long time functioned as a basic premise of social and humanitarian studies, with tradition being associated with the preservation of values and the provision of stability to society, and innovation with progress and the transformation of the value system. In contemporary conditions this dichotomy increasingly proves to be untenable, since today society needs not a choice between the "old" and the "new", but mechanisms for their productive coupling, and innovations ap-

expressive means. The function of reflection and critical comprehension is revealed through the ability of AI to offer multiple interpretations, uncovering hidden premises and contradictions in the interpretations of tradition and innovation and stimulating a reflexive position in the user. The formative function of AI culture is considered separately; it is manifested in the formation of the AI mythologeme as a significant element of contemporary cultural consciousness. The article shows, using concrete examples (such as tourist selections, museum exhibitions with augmented reality and others), how these functions are implemented in practice and what effects they generate. At the same time, potential risks are outlined: superficial stylization and imitation of tradition, consolidation of dominant narratives and stereotypes in the public space, marginalization of local and minor cultures, as well as the danger of replacing human interpretation with automatic conclusions. The results of the study make it possible to reassess the place of AI in cultural dynamics: it not only transmits and adapts cultural meanings, but also actively participates in their redefinition, acting as a significant mediator between tradition and innovation.

Keywords: *artificial intelligence (AI); culture of artificial intelligence; value mediator; tradition; innovation; AI mythologeme.*

pear as a way of developing traditions and ensuring their sustainability.

Artificial intelligence (AI) in this regard acquires particular significance. It is simultaneously a product of innovation (since it stems from the latest technological achievements) and a bearer of cultural codes (since it is trained on arrays of texts, images and practices that are important for culture). The correlation between AI culture and the traditions available to society is discussed by I. Yu. Zamchalo, E. Mettini, N. L. Vigel and other research-

ers. At present, a culture of AI is being formed as a subject of the value space, a significant functional element that enters into close interactions with cultural meanings and values, with other subjects and objects of culture. Within this cultural stratum AI becomes not merely a tool, but a cultural intermediary (mediator) that transmits, interprets and rethinks the value settings of society.

The purpose of the article is to reveal the role of AI culture as a value mediator and to show its functions and mechanisms as an intermediary between tradition and innovation in contemporary society. The theoretical and methodological foundations of this study are the sociology of knowledge and cultural sociology (P. Bourdieu, M. Weber), which make it possible to consider AI as a field in which symbolic resources are distributed and new forms of authority and legitimacy are formed, as well as the theory of mediation (A. Appadurai, B. Latour), which substantiates that technologies can act as intermediaries between different social and cultural orders. The combination of these approaches makes it possible to analyse AI not as a neutral tool, but as an active participant in cultural processes, a subject of the cultural field.

The culture of AI in the contemporary public space performs several interconnected functions that ensure the coordination of tradition and innovation and are directly related to value mediation.

First, there is the function of cultural transmission, of passing culture on to new generations. AI language models and recommendation systems, relying on a powerful cultural base, broadcast cultural codes that are familiar to society, while at the same time interpreting them and presenting them in new contexts. For example, in generating texts AI relies on large text corpora in which traditional meanings have already been embedded, but presents them in contemporary formats.

Of course, tradition for AI is not the same as for a human being. AI culture takes tradition into account (stereotypes, meanings, customs, rituals, social rules), building its communication with members of society on their basis, but does not apprehend their spiritual value. Traditions in the context of AI culture are tools that AI services handle without reverence, simply relying on the available cultural foundation in search of material for generation. Nevertheless, the preservation of tradition, its strengthening and transmission do take place. AI culture selects those value orientations that will provide

neural networks with the greatest understanding on the part of users, will elicit trust, and that enjoy popularity and approval.

Second, there is the function of selection and legitimation, in performing which AI demonstrates greater autonomy: it not only records and transmits the value system, but also begins to influence its structure. Ranking, moderation and personalization algorithms in fact perform the role of "cultural editors", determining which meanings users should consider relevant and which marginal. AI tools do not present information neutrally, but autonomously determine what to regard as significant and what to recognise as permissible, thereby setting the boundaries of what is "normal" in the dialogue between tradition and innovation. As a result, some cultural phenomena and forms are reinforced, while others may be pushed to the periphery of the cultural field.

If what is pushed aside is prohibited, this can simply be perceived as ethical filtering. But selection can also affect value boundaries: AI determines what society is ready to discuss openly and what it is not, and on this basis forms content. AI services enjoy authority in the eyes of users. If a chatbot confidently responds that "this is customary" or "this is considered normal", it effectively legitimises a particular interpretation of tradition or a particular version of innovation. The user tends to trust such an answer as "objective". At the same time, AI culture relies on the existing traditions in the cultural field, on the established system of values, but performs selection on the basis of its own algorithms, without taking into account social trends that may not yet be recorded in text arrays. AI thus becomes not only a transmitter, but also a creator of culture.

For example, algorithms that form tourist selections or recommend urban routes to users more often include "landmark" sites recognised as cultural heritage and less often local, unusual, informal practices known only to local residents and associated with local or family history. In so doing they legitimise the official cultural canon while hindering its development. This may not be noticeable at a single point in time, but as time passes it becomes more pronounced. One can imagine how tourist selections would expand over several years, continuously supplemented with new sites, notes and evaluations by living people. AI services, however, constantly broadcast existing cultural canons that are not replenished with new units. As a result, AI not only preserves and transmits traditions, but

participates in their redefinition, legitimising some interpretations and marginalising others.[text]

Third, there is the function of adaptation and hybridization, which designates the ability of AI not only to transfer tradition into the digital environment, but to creatively combine it with new forms and technologies so that the old retains its meaning and the new becomes culturally rooted. In simpler terms, AI makes it possible to combine traditional forms (for example, folklore, classical literary genres) with new media formats (interactive stories, generative music, VR reconstructions), forming content that refers to tradition but gives it a new form.

There is a recoding of traditional meanings, genres and practices to meet new audience expectations without loss of their value basis. Here AI works as a translator between cultural epochs and formats, that is, precisely as a mediator. The result is the creation of new forms at the intersection of tradition and innovation: a mixing of genres, media and techniques in which neither origin dominates the other, but something qualitatively different emerges.

Let us give an example from museum practice. In a hybrid exhibition, physical exhibits and digital objects (augmented reality) are combined. For example, AI shows how the object presented in the exhibition was used in everyday life, which rituals were associated with it, and provides parallels with contemporary practices. There is an improvement in the organisation of museum space, as well as an expansion of the possibilities for interaction between visitors and the museum. Thus AI animates museum antiquity and makes it closer to our contemporary – the museum visitor.

Fourth, there is the function of reflection and critical comprehension, which consists in AI's gradual transformation from a "machine of answers" into a tool that helps to reveal contradictions, to question habitual interpretations and to consciously choose which elements of tradition should be preserved and developed further and which innovations should be accepted. For AI, the value contradictions and hidden premises present in cultural practices become evident; it sees the assumptions and blind spots in the way we understand tradition and innovation.

As a result, AI can, in some cases, demonstrate a higher degree of analytical differentiation than a human being. For example, where possible it offers several positions even in cases where the user expects a single answer. Instead of a single "correct" conclusion it offers the user three or four interpreta-

tions (for example, "from the perspective of conservative pedagogy", "from the standpoint of innovative design", "in the optics of cultural anthropology"). This immediately shows the person who has made the query that there is no single "objective" tradition in the matter at hand. The system prevents the person from becoming fixated on a single point of view, helps to expand the boundaries of comprehension and cognition, and encourages reflection.

In addition, one can speak of the formative function of AI culture. It itself becomes an element of the cultural space that serves the development of culture and its replenishment through innovations embedded in tradition. This is manifested, for example, through the development of the AI mythologeme, the essence of which is formulated by M. N. Krylova: "AI is understood as a technologically advanced object that is useful for humans and humanistically oriented and at the same time as a subject that is dangerous and carries risks". The AI mythologeme enters into the system of other mythologemes that together form the consciousness of the contemporary person, his expectations and his assessments of what is taking place. The AI mythologeme spreads in the media space, on the one hand encouraging people to comprehend the AI phenomenon and, on the other, making this comprehension standard and one-sided. The further development of society's value system becomes impossible without this mythologeme – its integral component.

Despite the undeniable potential of AI culture as a mediator of traditions and innovations, there are a number of dangers that mediation will be incomplete and will not correspond to the basic natural tendencies of the development of the value system. We have already touched on some of them above. Thus AI services can contribute to the distortion and simplification of traditions. For example, in automatic content generation superficial stylization is possible, which replaces a deep understanding of tradition with its imitation. AI will reproduce tradition only by its external attributes, but may miss something important in its essence. AI can also consolidate dominant narratives, without striving to go beyond the boundaries of tradition and to develop the cultural field. As a result, algorithms may reinforce existing prejudices, broadcast and entrench stereotypes and marginalise local and minor cultures. Among other things, there is a danger of replacing human interpretation with

automatic conclusions, which may lead to a loss of reflexivity and a critical attitude to cultural processes. For AI it is equally indifferent how to preserve traditions and how to develop culture; it simply follows algorithms.

Thus, AI culture represents a dynamic space in which traditions are not "cancelled" by innovations, but receive new forms of expression, and innovations are legitimised through correlation with the value foundations of society and its traditional bases. AI culture appears not as a side effect of technological progress, but as an autonomous cultural phenomenon that, on the one hand, preserves culture and, on the other, actively participates in the formation (refinement and modernisation) of society's value orientations. As a value mediator, AI is capable not only of connecting tradition and innovation, but of doing so meaningfully and reflexively, taking into account human needs and trends of social development.

REFERENCES:

1. Abramov, A.P. 2025. "Tradition and innovation: in search of an «assembly point»" [Traditsiya i innovatsiya: v poiskakh «tochki sborki»], *Proceedings of the South-West State University. Series: Economics. Sociology. Management [Izvestiya Yugo-Zapadnogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Ekonomika. Sotsiologiya. Menedzhment]*, vol. 15, no. 1, pp. 212–221.
2. Bourdieu, P. 2007. *Sotsiologiya sotsialnogo prostranstva [Sociology of social space]*, Translated by Shmatko, N.A., Institute of Experimental Sociology, Moscow; Aletya, St Petersburg, Russia.
3. Weber, A.B. 2017. "Interrelation of traditions and innovations in the light of contemporary problems" [Vzaimosvyaz traditsij i innovatsij v svete problem sovremennosti], *Sociological Science and Social Practice [Sotsiologicheskaya nauka i sotsialnaya praktika]*, vol. 5, no. 2(18), pp. 47–62.
4. Weber, M. 2021. *Protestantskaya etika i dukh kapitalizma [Die protestantische Ethik und der «Geist» des Kapitalismus]*, Translated from German, AST, Moscow, Russia.
5. Zamchalova, I.Yu. 2023. "Artificial intelligence: Risks and prospects of culture" [Iskusstvennyj intellekt: riski i perspektivy kultury], *Intellect. Innovation. Investment [Intellekt. Innovacii. Investicii]*, no. 5, pp. 102–110.
6. Krylova, M.N. 2026. "The mythologeme of artificial intelligence and its representation in the Russian language" [Mifologema iskusstvennogo intellekta i eyo reprezentatsiya v russkom yazyke], *Russian Studies without Borders [Russistika bez granits]*, vol. 10, no. 1, pp. 62–71.
7. Latour, B. 2014. *Reassembling the social: An introduction to actor-network theory [Peresborka sotsialnogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu]*, HSE Publishing House, Moscow, Russia.
8. Mavlyutova, N.M. 2024. "The use of neural networks in the organisation of the visual content of museum space: The experience of Russian museums" [Ispolzovanie nejrosetej v organizatsii vizualnogo sodержaniya muzejnogo prostranstva: opyt rossijskikh muzeev], *Historical and Cultural Heritage [Istoriko-kulturnoe nasledie]*, vol. 14, no. 4, pp. 462–467.
9. Mettini, E. and Vigel, N.L. 2024. "Interaction between artificial intelligence and human culture: An anthropological approach to technological development" [Vzaimodejstvie iskusstvennogo intellekta i chelovecheskoj kultury: antropologicheskij podkhod k tekhnologicheskomu razvitiyu], *Science Studies Research [Naukovedcheskie issledovaniya]*, no. 2, pp. 50–70.
10. Omarova, L.B. 2022. "Traditions as a foundation of social stability" [Traditsii kak fundament ustojchivosti obshchestva], *Humanities. Bulletin of the Financial University [Gumanitarnye nauki. Vestnik Finansovogo universiteta]*, no. 12(4), pp. 51–58.
11. Tenyakov, A.V. 2022. "Optimal coupling of traditions and innovations in contemporary Russian society" [Optimalnoe sopryazhenie traditsij i innovatsij v sovremennom rossijskom obshchestve], *Bulletin of the Armavir State Pedagogical University [Vestnik Armavirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta]*, no. 3, pp. 163–168.
12. Appadurai, A. 1996. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, USA.

Евгения Константиновна Беликова
Кандидат наук
Доцент
Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова
e-mail: jbelikova@list.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-32-40

КУЛЬТУРА ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА КАК ЦЕННОСТНЫЙ МЕДИАТОР МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И ИННОВАЦИЕЙ

Аннотация: В статье раскрывается позиция культуры искусственного интеллекта (ИИ) как ценностного медиатора – посредника, обеспечивающего взаимодействие традиции и инновации в современном культурном и ценностном пространстве. Поставлена задача не только зафиксировать присутствие ИИ в культурном пространстве, но и системно описать его функции и механизмы, способствующие ценностной медиации, а также выявить вытекающие из этого социальные и культурные последствия. Зафиксированы ключевые функции культуры ИИ. Функция трансляции культуры проявляется в передаче традиционных смыслов новым поколениям через современные форматы. Языковые модели и рекомендательные системы опираются на большие текстовые корпуса, отражая и интерпретируя устоявшиеся в них культурные коды. Функция отбора и легитимации ценностных ориентиров и культурных стандартов реализуется посредством алгоритмов ранжирования, модерации и персонализации. ИИ-сервисы фактически выполняют роль «культурных редакторов», задавая рамки допустимого и релевантного и тем самым влияя на структуру ценностной системы общества. Функция адаптации и гибридизации состоит в творческом соединении традиционных явлений (таких как фольклор, классические жанры) с новыми медиаформатами (таких как интерактивные истории, VR-реконструкции), что позволяет сохранять ценностные параметры при обновлении

Противопоставление традиции и инновации долгое время выступало как базовое положение социальных и гуманитарных исследований, при этом традиция ассоциировалась с сохранением ценностей и обеспечением обществу устойчивости, а инновация – с прогрессом и трансформа-

выразительных средств. Функция рефлексии и критического осмысления раскрывается через способность ИИ предлагать множественные интерпретации, выявляя скрытые предпосылки и противоречия в трактовках традиции и инновации и стимулируя у пользователя рефлексивную позицию. Отдельно рассматривается формирующая функция культуры ИИ, проявляющаяся в становлении мифологемы ИИ как значимого элемента современного культурного сознания. В статье на конкретных примерах (таких как туристические подборки, музейные экспозиции с дополненной реальностью и др.) показано, как эти функции реализуются на практике и какие эффекты они порождают. При этом обозначены и потенциальные риски: поверхностная стилизация и имитация традиции, закрепление в общественном пространстве доминирующих нарративов и стереотипов, маргинализация локальных и миноритарных культур, а также опасность подмены человеческой интерпретации автоматическими выводами. Результаты исследования позволяют по-новому оценить место ИИ в культурной динамике: он не только транслирует и адаптирует культурные смыслы, но и активно участвует в их переопределении, выступая значимым медиатором между традицией и инновацией.

Ключевые слова: искусственный интеллект (ИИ), культура искусственного интеллекта, ценностный медиатор, традиция, инновация, мифологема ИИ.

цией ценностной системы [3; 10]. В современных условиях эта дихотомия всё чаще оказывается нежизнеспособной, поскольку сегодня общество нуждается не в выборе между «старым» и «новым», а в механизмах их продуктивного сопряжения, а инновации выступают как способ

развития традиций и обеспечения их прочности, устойчивости [11].

Искусственный интеллект (ИИ) в этой связи приобретает особое значение. Он одновременно является продуктом инноваций (поскольку исходит из самых новых технологических достижений) и носителем культурных кодов (поскольку обучается на массивах важных для культуры текстов, изображений, практик). Соотношение культуры ИИ с имеющимися у общества традициями рассматривают И.Ю. Замчалова [5], Э. Меттини, Н.Л. Вигель [9] и другие исследователи. В настоящий момент формируется культура ИИ как субъект ценностного пространства, значимый функциональный элемент, вступающий в тесные взаимодействия с культурными смыслами и ценностями, с остальными субъектами и объектами культуры. ИИ в рамках этого культурного пласта становится не просто инструментом, а культурным посредником (медиатором), который транслирует, интерпретирует и переосмысляет ценностные установки общества.

Цель статьи – раскрыть роль культуры ИИ как ценностного медиатора, показать её функции и механизмы как посредника между традицией и инновацией в современном обществе. Теоретико-методологическими основаниями настоящего исследования стали социология знания и культурная социология (П. Бурдьё [2], М. Вебер [4]), позволяющие рассматривать ИИ как поле, в котором распределяются символические ресурсы и формируются новые формы авторитета и легитимности, а также теория медиации (А. Аппадурай [12], Б. Латур [7]), обосновывающая, что технологии могут выступать посредниками между различными социальными и культурными порядками. Сочетание этих подходов даёт возможность анализировать ИИ не как нейтральный инструмент, а как активный участник культурных процессов, субъект культурного поля.

Культура ИИ в современном общественном пространстве выполняет несколько взаимосвязанных функций, обеспечивающих согласование традиции и инновации и напрямую связанных с ценностной медиацией.

Во-первых, функция трансляции культуры, передачи её новым поколениям. Языковые модели и рекомендательные системы ИИ, опираясь на мощную культурную базу, транслируют привычные для общества культурные коды, одновременно интерпретируя их и по-новому представляя

в новых контекстах. Например, при генерации текстов ИИ опирается на большие корпуса текстов, в которых уже заложены традиционные смыслы, но подаёт их в современных форматах.

Конечно, традиция для ИИ – это не то же самое, что для человека. Культура ИИ учитывает традицию (стереотипы, смыслы, обычаи, ритуалы, общественные правила), выстраивая на их базе собственную коммуникацию с членами общества, но не осознаёт их духовной ценности. Традиции в контексте культуры ИИ – это инструменты, которыми ИИ-сервисы оперируют без пиетета, просто опираясь на имеющуюся культурную основу в поисках материала для генераций. Тем не менее происходит сохранение традиции, её укрепление и трансляция. Культура ИИ выбирает те ценностные ориентиры, которые обеспечат нейросетям наибольшее понимание со стороны пользователей, вызовут доверие, которые пользуются популярностью и одобрением.

Во-вторых, функция отбора и легитимации, выполняя которую ИИ проявляет уже большую самостоятельность, не только фиксирует и транслирует ценностную систему, но и начинает влиять на её структуру. Алгоритмы ранжирования, модерации и персонализации фактически выполняют роль «культурных редакторов», определяя, какие смыслы пользователям следует считать релевантными, а какие – маргинальными. ИИ-инструменты не нейтрально подают информацию, а сами решают, что считать значимым, что признавать допустимым, тем самым задавая рамки «нормального» в диалоге традиции и инновации. В результате одни культурные явления и формы укрепляются, а другие могут оказаться отодвинутыми на периферию культурного поля.

Если «отодвинутым» оказывается запрещённое, то это можно просто воспринимать как этическую фильтрацию. Но отбор может коснуться и ценностных границ: ИИ определяет, что общество готово обсуждать открыто, а что – нет, на основе чего формирует контент. У ИИ-сервисов в глазах пользователей есть авторитет. Если чат-бот уверенно отвечает «так принято» или «это считается нормой», он фактически легитимизирует определённую трактовку традиции или версию инновации. Пользователь склонен доверять такому ответу как «объективному». Культура ИИ при этом опирается на имеющуюся в культурном поле традиции, устоявшуюся систему ценностей, но совершает отбор, исхо-

дя из собственных алгоритмов, без учёта общественных тенденций, которых в текстовых массивах может пока не быть зафиксировано. ИИ становится не только транслятором, но и творцом культуры.

Например, алгоритмы, формирующие туристические подборки или рекомендуемые пользователям городские маршруты, чаще включают в них «знаковые» объекты, признанные культурным наследием, и реже – локальные, необычные, неформальные практики, известные только местным жителям, связанные с локальной, семейной историей. Так они легитимируют официальный культурный канон, мешая ему при этом развиваться. Это может не быть заметно одномоментно, но с течением времени станет сильнее проявляться. Можно представить, как расширились бы туристические подборки за несколько лет, постоянно дополняясь новыми объектами, заметками и оценками живых людей. ИИ-сервисы же будут постоянно транслировать уже имеющиеся культурные каноны, не пополняемые новыми единицами. В результате ИИ не просто сохраняет и передаёт традиции, а участвует в их переопределении, легитимируя одни интерпретации и маргинализируя другие.

В-третьих, функция адаптации и гибридизации, обозначающая способность ИИ не просто переносить традицию в цифровую среду, а творчески соединять её с новыми формами и технологиями так, чтобы и старое сохраняло смысл, и новое становилось культурно укоренённым. Проще говоря, ИИ позволяет соединять традиционные формы (например, фольклор, классические литературные жанры) с новыми медиаформатами (интерактивные истории, генеративная музыка, VR-реконструкции), формируя контент, который отсылает к традиции, но придаёт ей новую форму.

Происходит перекодировка традиционных смыслов, жанров, практик под новые ожидания аудитории без утраты их ценностной основы. ИИ здесь работает как переводчик между культурными эпохами и форматами, то есть собственно как медиатор. Результатом становится создание новых форм на стыке традиции и инновации: смешение жанров, медиумов, техник, где ни одно из начал не подавляет другое, а возникает качественно иное.

Приведём пример из практики музейного дела. В гибридной экспозиции сочетаются физиче-

ские экспонаты и цифровые объекты (дополненная реальность). Например, ИИ показывает, как представленный в экспозиции предмет использовался в быту, какие ритуалы с ним связаны, и даёт параллели с современными практиками. Происходит «улучшение организации музейного пространства, а также расширение возможностей взаимодействия посетителей с музеем» [8, с. 462]. Так традиция оживляет музейную древность, делает её более близкой нашему современнику – посетителю музея.

В-четвёртых, функция рефлексии и критического осмысления состоит в том, что ИИ из «машины ответов» постепенно превращается в инструмент, который помогает выявлять противоречия, ставить под вопрос привычные трактовки и осознанно выбирать, какие элементы традиции стоит сохранять и развивать дальше, какие инновации – принимать. Для ИИ становятся явными ценностные противоречия и скрытые предпосылки, которые имеются в культурных практиках, он видит допущения и слепые зоны в том, как мы понимаем традицию и инновацию.

В результате ИИ нередко становится более способным к критическому мышлению, чем человек. К примеру, там, где это возможно, он предлагает несколько позиций даже там, где пользователь ждёт одного ответа. Вместо единственного «правильного» вывода он предлагает пользователю три-четыре интерпретации (например, «с точки зрения консервативной педагогики», «с позиции инновационного дизайна», «в оптике культурной антропологии»). Это сразу показывает сделавшему запрос человеку, что одной «объективной» традиции в данном вопросе не существует. Система мешает человеку заикнуться на одной точке зрения, помогает расширить границы осмысления и познания, подталкивает к рефлексии.

Кроме того, можно говорить о формирующей функции культуры ИИ. Она сама по себе становится элементом культурного пространства, служащим развитию культуры, её пополнению за счёт инноваций, встраиваемых в традицию. Это проявляется, к примеру, посредством развития мифологемы ИИ, суть которой формулирует М.Н. Крылова: «ИИ понимается как полезный для человека, гуманистически нацеленный и передовой технологический объект и в то же время как опасный и несущий риски субъект» [6,

с. 69]. Мифологема ИИ входит в систему других мифологем, которые в совокупности формируют сознание современного человека, его ожидания и оценки им происходящего. Мифологема ИИ распространяется в медиапространстве, с одной стороны, побуждая людей осмысливать феномен ИИ, а с другой – делая это осмысление стандартным и однобоким. Дальнейшее развитие ценностной системы общества становится невозможным без данной мифологемы – её неотъемлемого компонента.

Несмотря на несомненный потенциал культуры ИИ как медиатора традиций и инноваций, существует ряд опасностей того, что медиация будет неполной, не соответствующей основным естественным тенденциям развития системы ценностей. Некоторых из них мы уже касались выше. Так, ИИ-сервисы могут способствовать искажению и упрощению традиций. Например, при автоматической генерации контента возможна поверхностная стилизация, которая подменяет глубокое понимание традиции её имитацией. ИИ воспроизведёт традицию только по внешним атрибутам, но может упустить что-то важное в её сути. Также ИИ может закреплять доминирующие нарративы, не стремясь к выходу за границы традиции, к развитию культурного поля. В результате алгоритмы могут усиливать уже существующие предубеждения, транслировать, закреплять стереотипы и маргинализировать локальные и миноритарные культуры. Помимо прочего, существует опасность подмены человеческой интерпретации автоматическими выводами, что может привести к утрате рефлексивности и критического отношения к культурным процессам. Для ИИ неважно как сохранять традиции, так и развивать культуру; он просто следует алгоритмам.

Итак, культура ИИ представляет собой динамическое пространство, в пределах которого традиции не «отменяются» инновациями, а получают новые формы выражения, а инновации легитимируются через соотнесение с ценностными основаниями общества, с его традиционными основами. Культура ИИ выступает не как побочный эффект технологического прогресса, а как самостоятельный культурный феномен, который, с одной стороны, сохраняет культуру, а с другой – активно участвует в формировании (уточнении, модернизации) ценностных ориентиров общества. В качестве ценностного медиатора ИИ способен не только соединять традицию и инновацию, но и делать это осмысленно и рефлексивно, с учётом потребностей людей и тенденций общественного развития.

Выделенные функции культуры ИИ – трансляции, отбора и легитимации, адаптации и гибридизации, рефлексии и критического осмысления, а также формирующая функция – образуют целостную систему медиации. ИИ одновременно сохраняет культурные каноны и переопределяет их: транслирует устоявшиеся смыслы в новых форматах, легитимирует одни интерпретации и маргинализирует другие, гибридизирует традиционные практики с цифровыми технологиями, стимулирует рефлексию за счёт предложения множественных точек зрения, а также провоцирует появление мифологемы ИИ, становящейся частью коллективного сознания.

Дальнейшее исследование культуры ИИ как ценностного медиатора может быть направлено на изучение конкретных кейсов медиации ценностей в разных культурных сферах, а также на разработку методик объективной оценки эффективности ИИ как инструмента сохранения и развития культурного наследия.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Абрамов А.П. Традиция и инновация: в поисках «точки сборки» // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Экономика. Социология. Менеджмент. – 2025. – Т. 15. – №1. – С. 212–221.
2. Бурдьё П. Социология социального пространства / [пер. с фр.]. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007. – 288 с.
3. Вебер А.Б. Взаимосвязь традиций и инноваций в свете проблем современности // Социологическая наука и социальная практика. – 2017. – Т. 5. – №2 (18). – С. 47–62.
4. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма / [пер. с нем.]. – М.: АСТ, 2021. – 350 с.
5. Замчалова И.Ю. Искусственный интеллект: риски и перспективы культуры // Интеллект. Инновации. Инвестиции. – 2023. – №5. – С. 102–110.
6. Крылова М.Н. Мифологема искусственного интеллекта и её репрезентация в русском языке // Русистика без границ. – 2026. – Т. 10. – №1. – С. 62–71.
7. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. – М.: Изд. дом ВШЭ, 2014. – 381 с.

8. Мавлютова Н.М. Использование нейросетей в организации визуального содержания музейного пространства: опыт российских музеев // Историко-культурное наследие. – 2024. – Т. 14. – №4. – С. 462–467.
9. Меттини Э., Вигель Н.Л. Взаимодействие искусственного интеллекта и человеческой культуры: антропологический подход к технологическому развитию // Наукоедческие исследования. – 2024. – №2. – С. 50–70.
10. Омарова Л.Б. Традиции как фундамент устойчивости общества // Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета. – 2022. – №12(4). – С. 51–58.
11. Теняков А.В. Оптимальное сопряжение традиций и инноваций в современном российском обществе // Вестник Армавирского государственного педагогического университета. – 2022. – №3. – С. 163–168.
12. Appadurai, A. 1996. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, USA.

Hu Rui

Postgraduate student

Stroganov Russian State University of

Design and Applied Arts

e-mail: 1435841547@qq.com

Moscow, Russia

Tatiana V. Litvina

PhD in Art. Professor of the Stroganov Russian State University

of Design and Applied Arts

e-mail: tlitvina-prof@yandex.ru

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-41-54

ISOMORPHISM OF THE GENERATIVE ORDER BETWEEN VARVARA STEPANOVA'S TEXTILE ORNAMENTS AND CHINESE TRADITIONAL DECORATIVE ORNAMENTS: A SHAPE GRAMMAR PERSPECTIVE

Summary: Formal grammars serve as a logical bridge that connects the perceptual representation of ornament to its digital implementation. From this perspective, the study analyses the structural isomorphism between Varvara Stepanova's textile ornaments and Chinese traditional decorative ornaments at the level of their digital generative order. Both systems develop from basic modules and, through operations such as parallel translation, displace-

ment and layered superimposition, construct continuity, dynamism and spatial hierarchy on the plane. The results open up new perspectives and provide a theoretical foundation for the digital translation and parametric design of traditional ornaments.

Keywords: *formal grammars; Constructivism; decorative order; Varvara Stepanova; Chinese traditional decorative ornament; geometric generation.*

In the context of digitalization, shape grammars constitute a design methodology based on basic elements and rules of their evolution. They act as a bridge that connects sensory representations with mathematical logic and serve as a fundamental tool for deconstructing complex visual signs. As the trend towards the digitalization of traditional ornament deepens, it becomes necessary to translate its perception from the sphere of sensory images into the plane of rational logical inference. In the course of historical evolution, Chinese traditional ornament has already acquired a high degree of abstraction and procedurality. Digital transformation relies precisely on this rational character: it analyses the underlying logic of decorative order and, by means of shape grammars, converts it into a derivational sys-

tem of rules, thereby stimulating the transition of traditional ornament into the digital environment.

At the beginning of the twentieth century, movements such as Constructivism and De Stijl formed a design logic in which geometric forms and the primacy of structure predominated. Based on basic geometric bodies (such as the circle, rectangle and straight line), artists created concise and clearly ordered compositional structures by combining, arranging and constructing them. Particular attention was paid to the logic of form and spatial relations, which reflected the concept of "structure as art" (see *Fig. 1*). This design logic shows a high affinity with the generative principle "basic element + derivation rules" in shape grammars. It serves as a reference for the transformation of complex mor-



Fig.1. Piet Mondrian, *Composition with Red, Blue and Yellow*, 1930. Kunsthau Zürich, Zürich. Source: Kunsthau Zürich Online Collection.

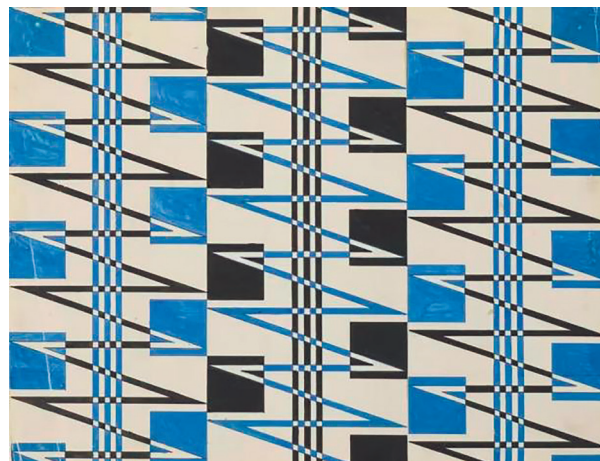


Fig.2. Varvara Stepanova, *Textile Design*, circa 1924. MoMA: The Museum of Modern Art, New York City. Source: MoMA Online Collection.



Fig.3.1. Varvara Stepanova, *Textile Design 1924*. MoMA: The Museum of Modern Art, New York City. Source: MoMA Online Collection.

phologies into digital generative models, opening an analytical path for the digitalization of Chinese traditional ornament.

Varvara Stepanova is one of the key figures of the Constructivist movement of the early twentieth century. The textile ornaments she developed display distinct characteristics of machine-based industrial production (see Fig. 2). In her practice, constrained by the technologies of mechanised production, Stepanova fully harnessed her acute visual perception of graphic form and her capacity for highly concentrated form-making, boldly employing geometric figures – circles, straight lines and polygons. Using a diagonal frame, she introduced dynamism and rich variety into ordered geometric patterns through techniques such as oblique axial symmetry, slanted parallel translation, directional displacement and overprint. These design solutions not only overcame the limitations of textile technologies of the time, ensuring adaptation to industrial production, but also enriched the compositional morphology of textile patterns, expanding the dimensions of their visual expressiveness (see sketches of Stepanova's textile ornaments). By breaking with the rules and forms of traditional ornament, she proposed design prototypes for modernist pattern-making capable of responding more effectively to the needs of industrial production and outlined a trajectory for the modernization of the textile industry.

As examples of Stepanova's textile ornaments from around 1924, the works "Textile Design 1924" and "Textile Design 4 Step 4" (see Fig. 3) clearly demonstrate the rigorous method of geometric generation characteristic of Constructivist pattern. A three-colour scheme (red, black, white) establishes the basic hierarchy of the image. Red is most often used to create guiding axes or repeating rhythms; black reinforces the boundaries of graphic elements and adds visual weight; white functions as negative space that controls intervals between shapes. Together, these three colours form a three-layer relational structure: "dominant form – sub-form – interval" (see Fig. 4). This organisation of colour is directly linked to the technology of multicolour textile printing and allows the pattern to form a readily legible hierarchical structure under conditions of a limited palette.

From the standpoint of geometric modularity, the ornament "Textile Design 4 Step 4" can be deconstructed into stages such as constructing a rec-

tangular grid, triangular segmentation, diagonal inversion and repeated ordering (see Fig. 5). The grid sets the basic proportions and boundaries of the module. Triangles arise by dividing the rectangle at a 45-degree angle; their hypotenuses become guiding lines within the pattern. Subsequently, the triangular module undergoes mirror reflection, flipping, parallel translation and displacement, producing a continuous diagonal rhythm. The 45-degree tilt modifies the original horizontal-vertical relations of the rectangle, translating the pattern into a state of oblique, translational motion. Diagonal lines here perform the function of a structural frame, determining the direction, step and mode of spatial unfolding of the figures.

From the perspective of printing laws, such techniques in Stepanova's ornaments as juxtaposing colour blocks, layered superimposition, boundary shifts and intersections of lines and planes form the generative logic of the industrial textile pattern. Since textile printing is constrained by the number of colours, the precision of registration in overprinting and the conditions of mass production, design must organise continuous decorative surfaces using a limited set of figures and colours. Thus the algorithm for creating her ornaments can be reduced to the following generative sequence: "basic geometric figure – angled segmentation – mirror flipping – superimposition of colour blocks – contin-

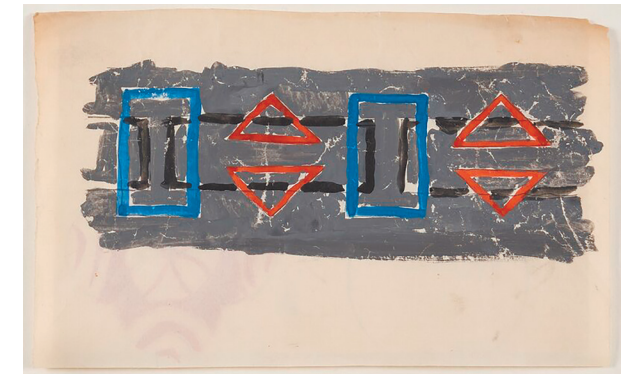


Fig.3.2. Varvara Stepanova, *Textile Design 4 Step 4*, 1924. MoMA: The Museum of Modern Art, New York City. Source: MoMA Online Collection.

uous printing". This sequence directly corresponds to the scheme "initial form – transformation rules – derived form" in shape grammars.

Unlike the modernist industrial context of Stepanova's textiles, the generation of Chinese traditional decorative ornament is more deeply rooted in observation of nature, craft experience, ritual concepts and auspicious semantics. Nevertheless, Chinese traditional ornament did not stop at direct representation of natural objects. Over a long evolution, many traditional motifs have acquired stable features of abstraction and procedural order. An important example of the procedural character of Chinese traditional ornament is the "Lingyang gongyang" style (patterns of Prince Lingyang) that emerged during the Tang dynasty. In "Lingyang

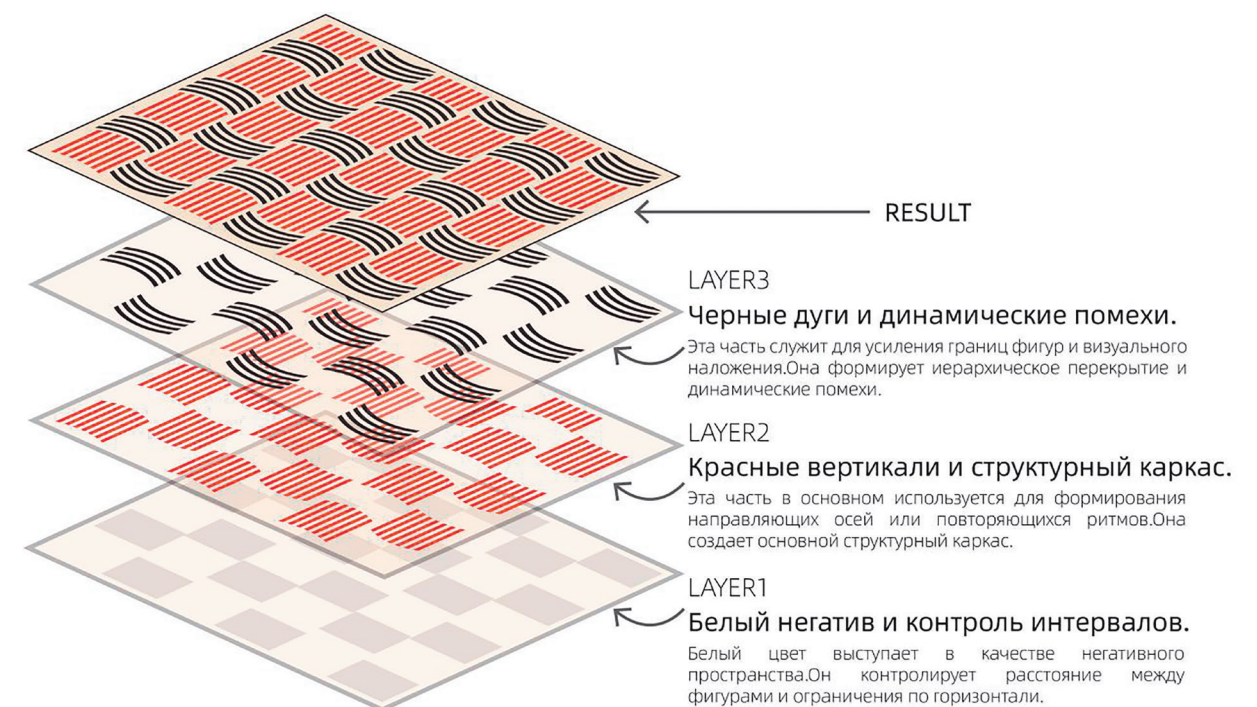


Fig.4. A deconstruction scheme based on "Textile Design 4 Step 4". Source: Created by the author.

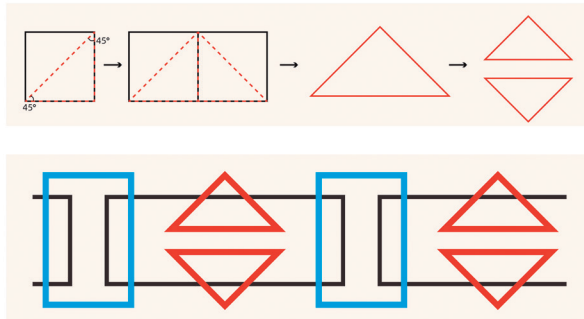


Fig.5. A deconstruction scheme based on "Textile Design 4 Step 4". Source: Created by the author.

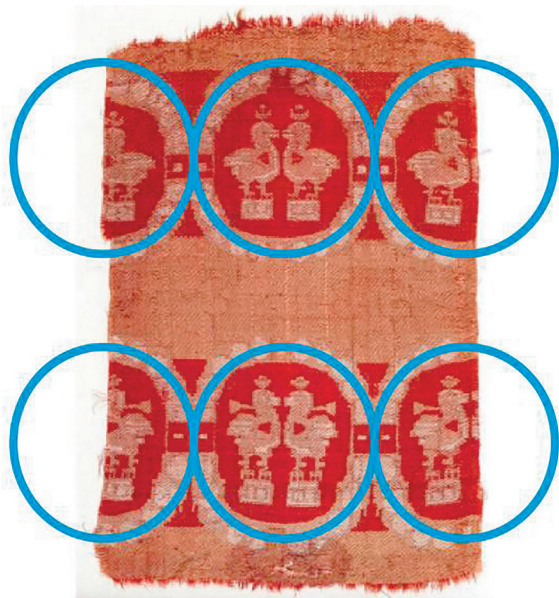


Fig.6. Structural framework of the Lingyang Gong pattern. Source: Created by the author.



Fig.7.1. Meiwen (meander) enamel bowl with two handles, the Qianlong period. Qing Dynasty. Palace Museum, Beijing. Source: Palace Museum Online Catalog.

"gongyang" patterns, a circular frame (the "tuanke" medallion) usually serves as the basic boundary, within which elements such as paired birds, paired animals, flowers, pearl strings ("lianzhu") and scrolling stems ("juan cao") are organised (see Fig. 6). The "tuanke" medallion defines the outer boundary of the ornament; paired birds or animals form the central compositional motif; pearl strings and

scrolling stems function to reinforce the borders and rhythmically articulate the space. The generative process of this pattern can be summarised as: "medallion boundary – central axis – symmetrical dominant motif – auxiliary ornament – continuous ordering". The canonical status of the "Lingyang gongyang" and "paired birds" styles reflects a method of graphic generation grounded in fixed boundaries, central structure, relations of symmetry and rules of repetition. This method possesses a structural logic in common with Stepanova's geometric modular compositions: in both cases, pattern construction rests on the combined action of boundaries, axes, symmetry and repetition. Consequently, Chinese traditional ornament likewise has every reason to be incorporated into the analytical system of shape grammars.

Continuous ornaments of the Chinese tradition, such as "leiwen" (meander pattern), "suoziwen" (chain-mail pattern) and "guibeiwen" (tortoise-shell pattern) (see Fig. 7), even more vividly illustrate the generative rules of traditional decor. They allow the isomorphic relations between Chinese traditional ornament and Stepanova's diagonal grid to be revealed in detail. The "leiwen" pattern, based on broken lines and rectangular turns, forms belt-like (two-dimensional linear) or mesh-like continuous filling through equidistant parallel translation, continuous spiralling and spatial unfolding (see Fig. 8). The "suoziwen" pattern uses rings or square links as basic modules, producing chain-like extension through their interlocking and continuous connection (see Fig. 9). The "guibeiwen" pattern rests on a grid of hexagons or closely related shapes, generating a solid, carpet-type continuous framework by means of edge conjunction (see Fig. 10). A common feature of these ornaments is that they are built from a minimal repeating element, while the overall order of expansion is controlled through parameters of direction, interval and mode of connection.

Stepanova's diagonal grid obeys precisely the same generative logic: rectangles, triangles, line segments and colour blocks are regrouped along oblique axes, creating a continuous pattern structure by parallel translation, flipping and displacement. The linear continuity of "leiwen", the chain-like interlocking of "suoziwen" and the grid conjunction of "guibeiwen" are comparable to the oblique translational movement, modular repetition and directional shifts in Stepanova's ornaments. All of them belong to a mode of constructing an

overall order out of relations between individual elements.

In terms of working with spatial levels, further similarity emerges between the "suoziwen" pattern and the overprint techniques in Stepanova's textile ornaments. In certain variants of "suoziwen", by highlighting different faces with light and dark tones, a visual effect of mutual interweaving of links is created, which produces a sense of three-dimensional depth on a two-dimensional plane. Stepanova's textile patterns likewise construct planar space through overlap, intersection and boundary shifts of a limited number of colour blocks. She employed high-contrast colours (red, black, white) in superimposed structures, so that relations of foreground/background, mutual pressing and directional tension arose between the geometric forms (see Fig. 11). The "suoziwen" pattern organises the space of links using tonal gradations, whereas Stepanova organises geometric space through the superimposition of colour blocks; in both cases, spatial order on the two-dimensional decorative plane is created by colour hierarchy and mutual overlap of graphic elements. Accordingly, the colour laws of traditional continuous ornaments and the printing laws of Constructivist textile patterns can be integrated into a unified system of shape-grammar rules according to the scheme: "module – connection – layered superimposition – spatial unfolding". Comparing Chinese traditional ornament with Stepanova's textile patterns reveals a clear correspondence between them at the generative level.

The comparative analysis carried out shows that the isomorphic relations between Stepanova's textile ornaments and Chinese traditional decorative ornaments are built not on external morphological similarity of the patterns, but on the correspondence of their generative mechanisms. The former use industrial printing as a medium, organising geometric forms, colour blocks, diagonal grids and multicolour overprinting processes into reproducible continuous patterns. The latter use weaving, domestic object decoration, architectural ornament and costume as media, transforming "tuanke" medallions, broken lines, interlocking links, hexagonal grids and symmetrical dominant motifs into flexible, extended decorative structures. Despite the differing media conditions, in both cases the graphic generation processes aim to solve the same problem: how, starting from a limited number of elements and governing them by rules, to endow a



Fig.7.2. Incense burner with gemstones and Chaoguan'er-shaped handles. Qing Dynasty. Palace Museum, Beijing. Source: Palace Museum Online Catalog.



Fig.7.3. "Guibei duiniao wen" pattern (birds within a hexagonal grid). Northern Dynasties period. Source: Wang Le, "Ornamental Patterns from Ancient Chinese Textiles: Han to Tang Dynasties".

pattern on the plane with properties of continuity, order and spatial multi-layeredness.

In this context, shape grammars provide a verifiable analytical foundation for confirming this isomorphism. The diagonal grid, 45-degree segmentation, superimposition of colour blocks and modular repetition in Stepanova's ornaments can be transformed into a chain of rules: "geometric module – control of direction – layered alignment – continuous unfolding". In turn, medallion boundaries, axial symmetry, spiral turns of broken lines, link interlocking

and grid conjunctions in Chinese traditional ornament are likewise transformed into a chain of rules: “decorative module – fixation of the framework – connecting relation – continuous unfolding”. The starting points of these two chains of rules are, respectively, modernist industrial geometry and the traditional decorative motif, but ultimately both are directed towards the process of generating an overall order from elemental relations. Thus their isomorphism is not a stylistic analogy, but a structural correspondence at the level of graphic generation.

The generation of dynamic order further confirms this correspondence. Stepanova, by means of diag-

onal segmentation, directional shifts and superimposition of colour blocks, translates static geometric figures into a state of oblique, translational visual movement. Chinese traditional ornament, through twisting curves, continuity of broken lines, mutual interweaving of links and spatial expansion of grids, translates natural images or geometric motifs into the channel of rhythmised decorative relations. In both cases, the problem of correlating “dynamic impulse” (movement) and “control” is addressed: the graphic structure must possess a vector of directionality, a capacity for expansion and multi-layeredness, but at the same time remain subject to

the constraints of grid, axis, boundary or module. Shape grammars are capable of translating these formal differences into operators of rotation, displacement, mirror reflection, embedding, superimposition and parallel translation, making it possible for the two types of ornament to enter a single comparable generative system.

The organisation of spatial boundaries likewise demonstrates a structural kinship between the two approaches. Stepanova’s textile ornaments rely on rectangular modules, diagonal grids and repeating

elements to control zones of expansion of the printed pattern. In Chinese traditional ornament, “tu-anke” medallions, friezes (borders), ceiling coffers (“zaojing”) and background “jindi” patterns regulate the unfolding of the motif by means of circular frames, nested square-and-circle compositions, continuous band structures and solid carpet-like grids. The medallion boundary in the “Lingyang gongyang” style determines how the main motif is inserted; the hexagonal grid in the “guibeiben” pattern specifies the mode of module conjunction;

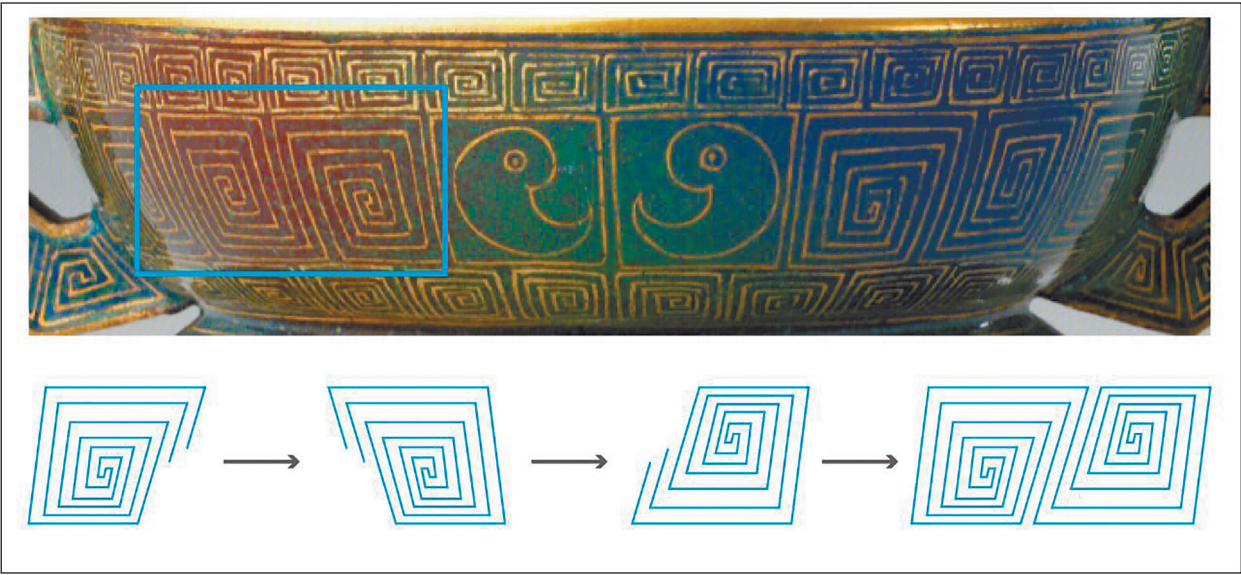


Fig.8. The “huiziwen” (meander) pattern element and its infinite repetition. Source: Created by the author.

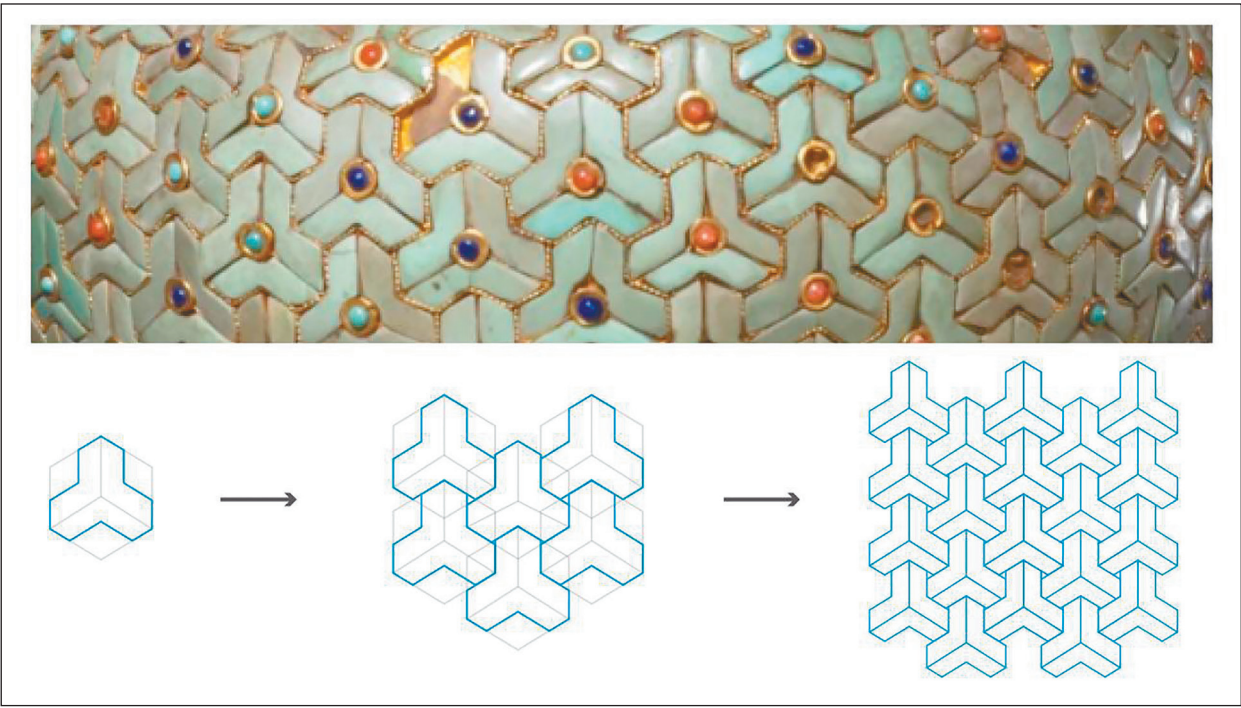


Fig.9. The basic element of the “suozhiwen” (interlocking ring) pattern and an analysis of its interlocking logic. Source: Created by the author.

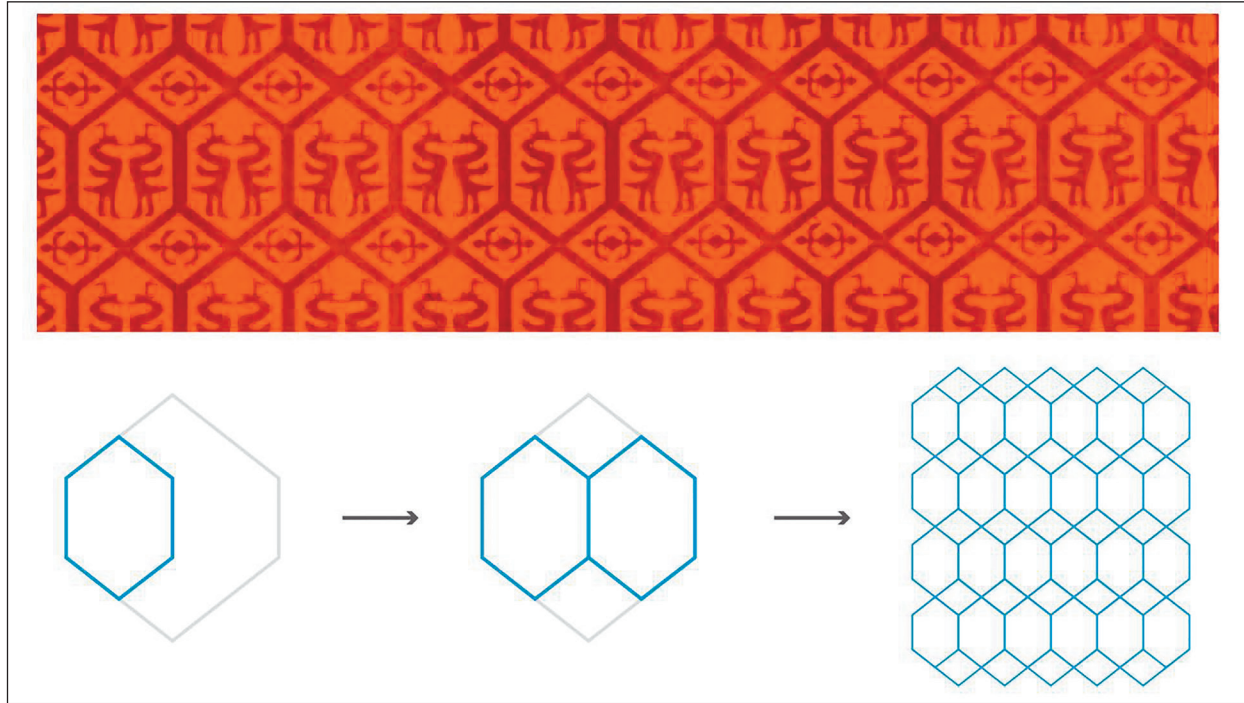


Fig.10. Diagram of the joining rules for the hexagonal grid of the “guibeiben” pattern. Source: Created by the author.

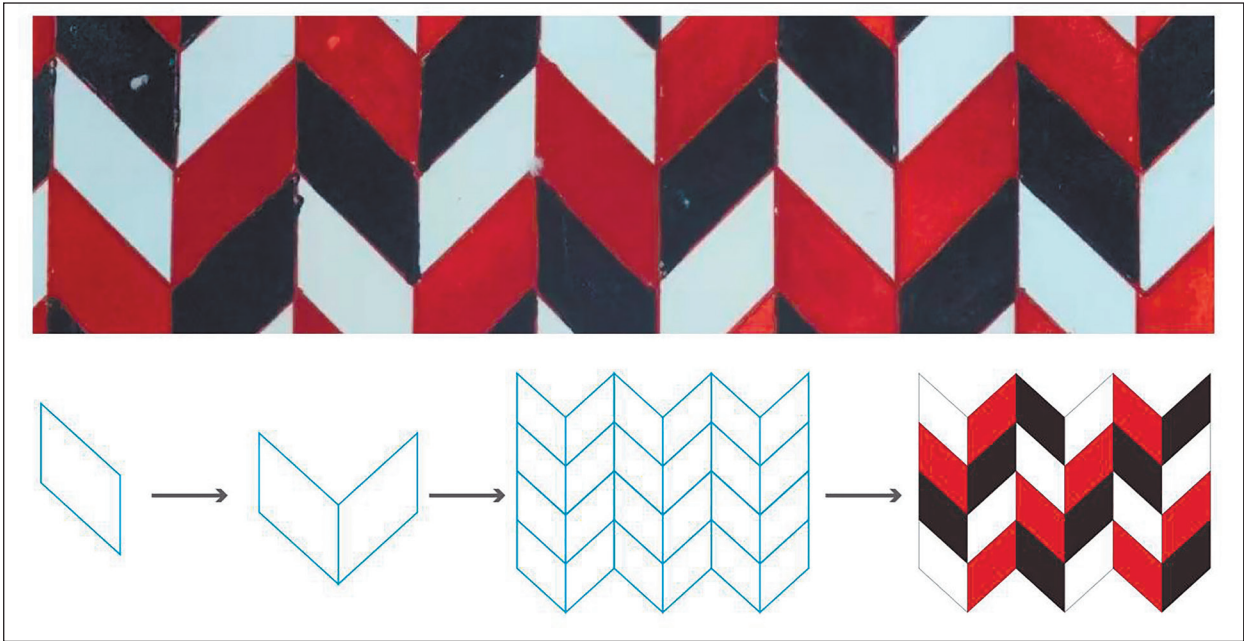


Fig.11. The method of processing spatial levels in the works of V. Stepanova. Source: Created by the author.

analogous organisational functions are performed by the rectangular grid and diagonal framework in Stepanova’s ornaments. All of them, by setting boundaries and repeating rules, ensure the integration of local modules into a larger planar order.

Thus the “Lingyang gongyang” style, “paired birds” patterns, “suozhiwen”, “guibeiwen” and others demonstrate that Chinese traditional ornament initially possesses a generative basis that lends itself to description in the language of shape grammars. Their comparison with Stepanova’s textile ornaments shows that both systems revolve around three key questions: “how modules are organised”, “how rules are executed” and “how the pattern expands”. It is at this level that the printing laws of the Constructivist textile pattern and the laws of continuity in Chinese traditional decorative ornament enter into isomorphic relations. This provides a theoretical justification for rule extraction, parametric modelling and generative translation of traditional ornament under the conditions of the digital paradigm.

In conclusion, it should be noted that the isomorphism between Stepanova’s textile ornaments and Chinese traditional decorative ornaments is based on the comparability of their generative orders. Stepanova’s ornaments construct an industrial decorative order using geometric modules, diagonal grids, colour-block overprinting and continuous printing. Chinese traditional ornaments form a traditional decorative order through natural images, axial frameworks, medallion boundaries, symmetrical duplication, continuous patterns and boundary constraints. Shape grammars bring both systems together within the analytical framework “basic module – structural framework – rule transformation – continuous generation”, making it possible to explicate structural links between the Constructivist pattern and traditional Chinese ornament. The isomorphism examined in this article can thus provide a solid theoretical support and form a reliable fundamental basis for digital translation, parametric modelling and generative design of traditional ornament systems.

REFERENCES:

1. Zhou, W. 2021. “Research on the application of shape grammars in the generative design of complex graphic images”, Ph.D. Thesis, Art History, Donghua University, Shanghai, China. (In Chinese).

2. Cai, J. and Shao, G. 2022. “Research on generative pathways and innovation of traditional patterns in the context of digitalization”, *Design*, vol. 35, no. 12, pp. 45–49. (In Chinese).

3. Guo, J. 2015. “Research on formal regularities in early twentieth-century Constructivist design”, *Art of a Hundred Schools*, no. 2, pp. 112–116. (In Chinese).

4. Lu, J. 2019. “Research on mathematical logic and digital translation of Chinese traditional geometric patterns”, Ph.D. Thesis, Art History, Donghua University, Shanghai, China. (In Chinese).

5. Khan-Magomedov, S.O. 2007. *Varvara Stepanova*, Russky Avangard, Moscow, Russia.

6. Zhang, M. 2018. “Research on the aesthetics of mechanisation in Stepanova’s textile design”, *Journal of Nanjing University of the Arts (Fine Art and Design)*, no. 4, pp. 54–58. (In Chinese).

7. Beschastnov, N.P. and Lavrentiev, A.N. 2022. *Tkan' avangarda [The Fabric of the Avant-Garde]*, RIP-holding, Moscow, Russia.

8. Dembitskaya, A.S. 2022. “Design of geometric textile ornaments (Russian history, theory, practice)”, Ph.D. Thesis, Art History, Moscow, Russia.

9. Wang, X. 2012. *History of Chinese Decorative Patterns*, Shangu yinshuguan, Beijing, China. (In Chinese).

10. Tang, G. and Sun, P. 2021. “Derivative design of Tang-dynasty “Lingyang gongyang” patterns based on shape grammars”, *Leather Science and Technology*, vol. 31, no. 6, pp. 84–88. (In Chinese).

11. Lavrentiev, A.N. 2009. *Varvara Stepanova*, Fond «Russkij avangard», Moscow, Russia.

12. Li, F. 2020. “Structural characteristics and parametric modelling of traditional clothing ornaments”, *Decorative Art*, no. 8, pp. 92–95. (In Chinese).

Ху Жуй

Аспирант

Российского государственного
художественно-промышленного университета
им. С.Г. Строганова
e-mail: 1435841547@qq.com
Москва, Россия

Татьяна Владимировна Литвина

Кандидат искусствоведения,
профессор кафедры средового дизайна
Российского государственного
художественно-промышленного университета
им. С.Г. Строганова
e-mail: tlitvina-prof@yandex.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-41-54

ИССЛЕДОВАНИЕ ИЗОМОРФИЗМА ГЕНЕРАТИВНОГО ПОРЯДКА ТЕКСТИЛЬНЫХ ОРНАМЕНТОВ В. СТЕПАНОВОЙ И КИТАЙСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ДЕКОРАТИВНЫХ ОРНАМЕНТОВ В РАКУРСЕ ФОРМАЛЬНЫХ ГРАММАТИК

Аннотация: *Formal grammars (формальные грамматики) выступают в качестве логического моста, соединяющего чувственную репрезентацию орнамента с его цифровым воплощением. В данном ракурсе исследуется структурный изоморфизм текстильных орнаментов В. Степановой и китайских традиционных декоративных орнаментов на уровне их цифрового генеративного порядка. Обе системы развиваются на основе базовых модулей и посредством таких приемов, как параллельный перенос, смещение и по-*

слойное наложение, формируют на плоскости непрерывность, динамику и пространственную иерархию. Полученные результаты открывают новые перспективы и создают теоретический базис для цифрового перевода и параметрического проектирования традиционных орнаментов.
Ключевые слова: *формальные грамматики; конструктивизм; декоративный порядок; Варвара Степанова; китайский традиционный декоративный орнамент; геометрическая генерация.*

В контексте цифровизации формальные грамматики (shape grammars) представляют собой методологию проектирования, основанную на базовых элементах и правилах их эволюции. Они выступают мостом, соединяющим чувственные репрезентации с математической логикой, и служат фундаментальным инструментом для деконструкции сложных визуальных знаков[1]. По мере углубления тенденции к цифровизации тради-

ционного орнамента становится необходимым перевод его восприятия из области чувственных образов в плоскость рационального логического вывода. В процессе исторической эволюции китайский традиционный орнамент уже приобрел свойства высокой степени абстрагирования и процессуальности. Цифровая трансформация опирается именно на этот рациональный характер: она анализирует глубинную логику де-

коративного порядка и посредством формальных грамматик преобразует ее в деривационную систему правил, стимулируя тем самым переход традиционного орнамента в цифровую среду[2].

В начале XX века такие течения, как конструктивизм и движение «Де Стейл» (De Stijl), сформировали проектную логику, в которой доминировали геометрические формы и приоритет структуры. Основываясь на базовых геометрических телах (таких как круг, прямоугольник, прямая линия и т. д.), авторы создавали лаконичные, четко упорядоченные структуры произведений путем их комбинирования, расположения и конструирования. При этом особое внимание уделялось логике формы и пространственным отношениям, что отражало концепцию «структура как искусство»[3](см. Рис. 1). Данная проектная логика обнаруживает высокое сходство с генеративным принципом «базовый элемент + правила деривации» в формальных грамматиках. Она служит ориентиром для трансформации сложных морфологий в цифровые генеративные модели, открывая аналитический путь для цифровизации китайского традиционного орнамента[4].

Варвара Степанова – одна из ключевых фигур конструктивистского движения начала XX века. Разработанные ею текстильные орнаменты демонстрируют ярко выраженные характеристики машинно-промышленного производства (см. Рис. 2). В своей практике, будучи ограниченной рамками технологий механизированного производства, Степанова в полной мере задействовала свое острое визуальное восприятие графики и способность к высококонцентрированному формообразованию, смело используя геометрические фигуры: круги, прямые линии и многоугольники. Применяя диагональный каркас, она привносила динамику и богатое разнообразие в упорядоченные геометрические узоры с помощью таких приемов, как наклонная осевая симметрия, наклонный параллельный перенос, смещение направлений и надпечатка (оверпринт)[5]. Данные проектные решения не только преодолели ограничения текстильных технологий того времени, обеспечив адаптацию к промышленному производству, но и обогатили композиционную морфологию текстильных узоров, расширив измерения их визуальной выразительности (см. Рисунки эскизов текстильных орнаментов Степановой). Разрушив правила и формы традиционного орнамента, она предложила проектные

эталоны для модернистского дизайна, способного более эффективно отвечать потребностям индустриального производства, и наметила путь к модернизации текстильной промышленности.

В качестве примера текстильных орнаментов Степановой периода около 1924 года работы «Textile Design 1924» и «Textile Design 4 Step 4» (см. Рис. 3) наглядно демонстрируют четкий метод геометрической генерации, характерный для конструктивистского узора[6]. Трехцветная гамма (красный, черный, белый) формирует базовую иерархию изображения. Красный цвет чаще всего используется для создания направляющих осей или повторяющихся ритмов; черный – для усиления границ графических элементов и придания визуального веса; белый выступает в качестве негативного пространства, контролирующего интервалы между фигурами. Вместе эти три цвета образуют трехслойную структуру отношений: «доминирующая форма – субформа – интервал» (см. Рис. 4). Подобная организация цвета напрямую связана с технологией многоцветной текстильной печати и позволяет паттерну формировать легко считываемую иерархическую структуру в условиях ограниченной палитры [7].

С точки зрения геометрической модульности орнамент «Textile Design 4 Step 4» может быть деконструирован на такие этапы, как построение прямоугольной сетки, треугольное сегментирование, диагональное инвертирование и повторяющееся упорядочивание (см. Рис. 5). Пуговая сетка задает базовые пропорции и границы модуля. Треугольники образуются путем деления прямоугольника под углом 45 градусов, при этом гипотенузы становятся направляющими линиями в узоре. В дальнейшем треугольный модуль подвергается зеркальному отображению, перевороту, параллельному переносу и смещению, создавая непрерывный диагональный ритм. Наклон в 45 градусов изменяет исходные горизонтально-вертикальные связи прямоугольника, переводя паттерн в состояние наклонно-поступательного движения. Диагональные линии выполняют здесь функцию структурного каркаса, определяя направление, шаг и способ пространственного развертывания фигур.

С позиции законов полиграфии, такие приемы в орнаментах Степановой, как сопоставление цветовых блоков, послойное наложение (суперпозиция), смещение границ и пересечение линий и плоскостей, формируют генеративную логику

промышленного текстильного узора[8]. Поскольку текстильная печать ограничена количеством цветов, точностью совмещения красок при наложении и условиями серийного производства, дизайн требует организации непрерывных декоративных поверхностей при помощи ограниченного набора фигур и цветов. Таким образом, алгоритм создания ее орнаментов может быть сведен к следующему генеративному пути: «базовая геометрическая фигура – сегментирование под углом – зеркальный переворот – наложение цветовых блоков – непрерывная печать». Этот путь обнаруживает прямое соответствие со схемой «исходная форма – правила трансформации – производная форма» в формальных грамматиках.

В отличие от модернистского индустриального контекста текстиля Степановой, генерация китайского традиционного декоративного орнамента в большей степени восходит к наблюдениям за природой, ремесленному опыту, ритуальным концепциям и благоприятной (благопожелательной) семантике. Тем не менее, китайский традиционный орнамент не остановился на прямой репрезентации природных объектов. Пройдя через длительную эволюцию, многие традиционные узоры обрели устойчивые признаки абстрагирования и процессуальной упорядоченности[9]. Важным примером процессуального характера китайского традиционного орнамента может служить стиль «Линъян гунъян» (узоры князя Линъяна), возникший в эпоху династии Тан. В узорах «Линъян гунъян» в качестве базовой границы обычно используется круглая рамка (медальон «туанькэ»), внутри которой организуются такие элементы, как парные птицы, парные звери, цветы, жемчужные нити («ляньчжу») и вьющиеся стебли («цзюаньцао») (см. Рис. 6). Медальон «туанькэ» определяет внешнюю границу орнамента, парные птицы или звери образуют центральный композиционный мотив, а жемчужные нити и вьющиеся стебли выполняют функцию усиления границ и ритмического членения пространства. Процесс генерации данного узора можно обобщить как: «граница медальона – центральная ось – симметричный доминантный мотив – вспомогательный орнамент – непрерывное упорядочивание». Каноничность стилей «Линъян гунъян» и «узоров из парных птиц» отражает метод генерации графики на основе фиксированных границ, центральной структуры, отношений

симметрии и правил повторения[10]. Этот метод обладает общей структурной логикой с геометрическими модульными композициями Степановой: в обоих случаях построение паттерна опирается на совместное действие границ, осей, симметрии и повторений. Как следствие, китайский традиционный орнамент также имеет все основания для включения в аналитическую систему формальных грамматик.

Непрерывные орнаменты китайской традиции, такие как «лэйвэнь» (узор меандра), «соцзывэнь» (кольчужный узор) и «гуйбэйвэнь» (узор черепахового панциря) (см. Рис. 7), еще более наглядно иллюстрируют правила генерации традиционного декора. Они позволяют детально раскрыть изоморфные отношения между китайским традиционным орнаментом и наклонной сеткой Степановой. Узор «лэйвэнь», основанный на ломаных линиях и прямоугольных поворотах, формирует структуры ленточного (двумерно-линейного) или сетчатого непрерывного заполнения посредством эквидистантного параллельного переноса, непрерывного закручивания спиралей и пространственного развертывания (см. Рис. 8). Узор «соцзывэнь» использует кольца или квадратные звенья в качестве базовых модулей, образуя цепное расширение за счет их взаимного зацепления и непрерывного соединения (см. Рис. 9). Узор «гуйбэйвэнь» базируется на сетке из шестиугольников или близких к ним фигур, создавая сплошной непрерывный каркас коврового типа за счет сопряжения ребер (см. Рис. 10). Общим признаком данных орнаментов является то, что они строятся на основе минимального повторяющегося элемента, а целостный порядок развертывания контролируется через параметры направления, интервала и способа соединения.

Наклонная сетка Степановой подчиняется точно такой же логике генерации: прямоугольники, треугольники, отрезки линий и цветовые блоки перегруппировываются вдоль наклонных осей, формируя непрерывную структуру паттерна посредством параллельного переноса, переворота и смещения. Линейная непрерывность «лэйвэнь», цепное сцепление «соцзывэнь» и сопряжение сетки «гуйбэйвэнь» – сопоставимы с наклонно-поступательным движением, модульным повторением и смещением направлений в орнаментах Степановой. Все они относятся к способу построения целостного порядка из отношений между отдельными элементами.

В аспекте работы с пространственными уровнями также обнаруживается сходство между узором «соцзывэнь» и приемами надпечатки (оверпринта) в текстильных орнаментах Степановой. В некоторых разновидностях узора «соцзывэнь» за счет колористического выделения разных граней (светлые и темные тона) создается визуальный эффект взаимного переплетения звеньев, что порождает ощущение трехмерной пространственной глубины на двумерной плоскости. Текстильные узоры Степановой аналогичным образом формируют плоскостное пространство за счет перекрытия, пересечения и смещения границ ограниченного числа цветовых блоков. Она использовала высококонтрастные цвета (красный, черный, белый) в структурах наложения, благодаря чему между геометрическими фигурами возникали отношения плановости (впереди/сзади), эффекты взаимного прижатия и направленности (см. Рис. 11). Узор «соцзывэнь» выстраивает пространство звеньев с помощью тональных градаций, а Степанова выстраивает геометрическое пространство за счет наложения цветовых блоков; в обоих случаях пространственный порядок на двумерной декоративной плоскости создается посредством цветовой иерархии и взаимного перекрытия графических элементов[11]. Следовательно, колористические законы традиционных непрерывных орнаментов и полиграфические законы конструктивистских текстильных узоров могут быть интегрированы в единую систему правил формальных грамматик по схеме: «модуль – соединение – послойное наложение – пространственное развертывание». Сравнение китайского традиционного орнамента с текстильными узорами Степановой выявляет между ними четкое соответствие на генеративном уровне.

Проведенный сравнительный анализ показывает, что изоморфные отношения между текстильными орнаментами Степановой и китайскими традиционными декоративными орнаментами строятся не на внешнем морфологическом сходстве узоров, а на соответствии механизмов их генерации. Первые используют индустриальную печать в качестве медиума, организуя геометрические фигуры, цветовые блоки, наклонные сетки и процессы многоцветного наложения в тиражируемые непрерывные паттерны. Вторые используют в качестве медиума ткачество, декорирование предметов быта, архитектурный декор и костюм, преобразуя медальоны «туанькэ», ло-

маные линии, зацепления звеньев, шестиугольные сетки и симметричные доминантные мотивы в гибкие протяженные декоративные структуры. Несмотря на различие медийных условий, процессы генерации графики в обоих случаях направлены на решение одной и той же задачи: как, отталкиваясь от ограниченного числа элементов и управляя ими с помощью правил, разделить паттерн на плоскости свойствами непрерывности, упорядоченности и пространственной многослойности.

В этом контексте формальные грамматики предоставляют верифицируемую аналитическую базу для подтверждения данного изоморфизма. Наклонная сетка, 45-градусное сегментирование, наложение цветовых блоков и модульное повторение в орнаментах Степановой могут быть трансформированы в цепочку правил: «геометрический модуль – контроль направления – послойное совмещение – непрерывное развертывание». В свою очередь, границы медальонов, осевая симметрия, спиралевидные повороты ломаных линий, зацепления звеньев и сопряжения сеток в китайском традиционном орнаменте также трансформируются в цепочку правил: «декоративный модуль – фиксация каркаса – связующее отношение – непрерывное развертывание». Начальными точками двух этих цепочек правил выступают, соответственно, модернистская индустриальная геометрия и традиционный декоративный мотив, однако в конечном итоге обе они направлены на процесс генерации целостного порядка из отношений элементов. Таким образом, их изоморфизм представляет собой не стилистическую аналогию, а структурное соответствие на уровне генерации графики.

Генерация динамического порядка дополнительно подтверждает это соответствие. Степанова за счет наклонного сегментирования, смещения направлений и наложения цветовых блоков переводит статичные геометрические фигуры в состояние наклонно-поступательного визуального движения. Китайский же традиционный орнамент за счет закручивания кривых, непрерывности ломаных линий, взаимного переплетения звеньев и пространственного расширения сеток переводит природные образы или геометрические мотивы в русло ритмизованных декоративных отношений. В обоих случаях решается проблема соотношения «динамического импульса» (движения) и «контроля»: графика должна обла-

дать вектором направленности, способностью к расширению и многослойностью, но одновременно оставаться подчиненной ограничениям сетки, оси, границы или модуля. Формальные грамматики способны транслировать эти формальные различия в операторы вращения, смещения, зеркального отображения, вложения, наложения и параллельного переноса, позволяя двум типам орнаментов войти в единую сопоставимую систему генерации.

Организация пространственных границ также демонстрирует структурную общность двух подходов. Текстильные орнаменты Степановой опираются на прямоугольные модули, наклонные сетки и повторяющиеся элементы для контроля зон расширения печатного узора. В китайском традиционном орнаменте медальоны «туанькэ», фризы (бордюры), потолочные кессоны («цзаоцзин») и фоновые узоры «цзиньди» осуществляют контроль развертывания паттерна посредством круглой рамки, вложения квадрата и круга, непрерывных ленточных структур и сплошных ковровых сеток. Граница медальона в стиле «Линъян гунъян» определяет способ включения главного мотива, шестиугольная сетка в узоре «гуйбэйвэнь» задает способ сопряжения модулей, и аналогичную организационную функцию выполняют прямоугольная сетка и наклонный каркас в орнаментах Степановой. Все они через задание границ и повторение правил обеспечивают интеграцию локальных модулей в более масштабный плоскостной порядок.

Таким образом, стили «Линъян гунъян», «узоры из парных птиц», узоры «соцзывэнь», «гуйбэйвэнь» и др. доказывают, что китайский традиционный орнамент изначально обладает генеративным базисом, поддающимся описанию на языке формальных грамматик. Их сопоставление с текстильными орнаментами Степановой показывает, что

обе системы строятся вокруг трех ключевых вопросов: «как организуются модули», «как исполняются правила» и «как расширяется паттерн». Именно на этом уровне полиграфические законы конструктивистского текстильного узора и законы непрерывности китайского традиционного декоративного орнамента вступают в изоморфные отношения. Это дает теоретическое основание для экстракции правил, параметрического моделирования и генеративного перевода традиционного орнамента в условиях цифровой парадигмы[12].

В заключение следует отметить, что изоморфизм между текстильными орнаментами Степановой и китайскими традиционными декоративными орнаментами базируется на сопоставимости их генеративных порядков. Орнаменты Степановой выстраивают индустриальный декоративный порядок с помощью геометрических модулей, наклонных сеток, наложения цветовых блоков и непрерывной печати. Китайские традиционные орнаменты формируют традиционный декоративный порядок посредством природных образов, осевых каркасов, границ медальонов, симметричного копирования, непрерывных паттернов и пограничных ограничений. Формальные грамматики объединяют обе системы в аналитические рамки «базовый модуль – структурный каркас – трансформация правил – непрерывная генерация», позволяя эксплицировать структурные связи между конструктивистским узором и традиционным китайским орнаментом. Таким образом, рассмотренный в данной статье изоморфизм способен обеспечить прочную теоретическую поддержку и сформировать надежный фундаментальный базис для цифрового перевода, параметрического моделирования и генеративного проектирования систем традиционного орнамента.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Чжоу Вэй. Исследование применения грамматики форм в дизайне генерации сложных графических изображений: дис. ... канд. искусствоведения: 2021 / Чжоу Вэй; Университет Дунхуа. – Шанхай, 2021. – На кит. яз.
2. Цай Цзяньмэй, Шао Гуйпин. Исследование путей генерации и инновации традиционных узоров в контексте цифровизации // Дизайн. – 2022. – Т. 35. – № 12. – С. 45–49. – На кит. яз.
3. Го Цзяньнань. Исследование формальных закономерностей конструктивистского дизайна начала XX века // Искусство ста школ. – 2015. – № 2. – С. 112–116. – На кит. яз.
4. Лу Цзин. Исследование математической логики и цифровой трансляции китайских традиционных геометрических узоров: дис. ... канд. искусствоведения: 2019 / Лу Цзин; Университет Дунхуа. – Шанхай, 2019. – На кит. яз.

5. Хан-Магомедов С.О. Варвара Степанова. – М.: Русский авангард, 2007. – 240 с.
6. Чжан Мин. Исследование эстетики механизации в текстильном дизайне Степановой // Вестник Нанкинской академии искусств (Изобразительное искусство и дизайн). – 2018. – №4. – С. 54–58. – На кит. яз.
7. Бесчастнов Н.П. Ткань авангарда / Н. П. Бесчастнов, А. Н. Лаврентьев. – М. : РИП-холдинг, 2022. – 296 с.
8. Дембицкая А.С. Дизайн геометрических текстильных орнаментов (отечественная история, теория, практика): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Дембицкая Анастасия Сергеевна. – М., 2022. – 213 с.
9. Ван Сяньян. История китайских декоративных узоров / Ван Сяньян. – Пекин: Шану иньшугуань, 2012. На кит. яз.
10. Тан Ган, Сунь Пэйсянь. Исследование производного дизайна узоров «Линьянгун» династии Тан на основе грамматики форм // Наука и техника кожи. – 2021. – Т. 31. – №6. – С. 84–88. – На кит. яз.
11. Лаврентьев А.Н. Варвара Степанова. – М.: Фонд «Русский авангард», 2009. – 240 с.
12. Ли Фан. Структурные характеристики и параметрическое моделирование традиционных орнаментов в одежде // Декоративное искусство. – 2020. – №8. – С. 92–95. – На кит. яз.

Victoria V. Demenova

PhD (Art History),

Associate Professor of the Department of Art History and Museology,

Director of the Department of Art History, Cultural Studies and Design

Ural Federal University named after

the first president of Russia B. N. Yeltsin

e-mail: vikina@mail.ru

Ekaterinburg, Russia

ORCID: 0000-0002-2348-8817

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-55-62

THE PHENOMENON OF «HIDING» SACRED IMAGES IN THE VAJRAYANA ART TRADITION (APPROACHES TO ART CRITICISM INTERPRETATION)

Summary: *The article examines the unique phenomenon of «concealment» of sculptural and pictorial images in the Vajrayana Buddhist tradition, which represents a special aspect of sacred art. The author considers this practice as a complex phenomenon that integrates philosophical, religious, and artistic dimensions of Buddhist culture. The study focuses on two main forms of «concealment» of Buddhist images: dressing sculptures in special garments and almost complete closure of tantric images from the eyes of the uninitiated. Particular attention is paid to the philosophical foundations of this phenomenon within the context of Madhyamaka doctrine and its role in meditative practices. The paper explores the dual nature of the «concealment» phenomenon. On*

the one hand, it serves as protection of sacred images from the uninitiated. On the other hand, it reflects the fundamental Buddhist teaching about the relative nature of phenomena. The author demonstrates how this tradition persists in contemporary Buddhist art, showcasing its vitality and significance. The research is based on the analysis of Buddhist texts, visual materials, and modern practices. The findings demonstrate that the phenomenon of «concealment» serves as an important tool for understanding the principles of form-formation in Vajrayana art and reflects fundamental tenets of Buddhist philosophy.

Keywords: *Vajrayana, Buddhist art, Sacred images, 'Eye-opening' ceremony, Buddhist sculpture.*

As in any religious tradition, in Vajrayana Buddhism (Skt. "diamond vehicle") art constitutes a deeply rooted part of the religious process. However, unlike other non-iconoclastic traditions, where visual imagery is primarily associated with the depiction of religious historical narratives and the creation of prayer images, in Vajrayana the role of the image extends far beyond these functions. It becomes a practical instrument and a support in the processes of meditation and visualisation. This specific interrelation between the image as an artistic phenomenon and Buddhist meditative practices is a striking distinguishing feature of the art of Buddhist tantrism.

Among the many aspects of Vajrayana art that have been examined by scholars throughout the 20th century (iconographic questions are widely dis-

cussed in the works of Prof. Lokesh Chandra and Ulrich von Schroeder; stylistic features and the specifics of national schools have been thoroughly studied by foreign and Russian researchers such as D. Jackson, M. Rhie, R. Thurman, Yu. I. Elikhina, E. V. Ganevskaya, A. F. Dubrovina, Ts. B. Badmazhapov, S. B. Bardaleeva and many others), this article focuses on one particular aspect existing within the temple tradition of Vajrayana – the concealment of various sculptural and pictorial objects. This tradition is considered from a broader perspective, in the context of the fundamental philosophical foundations of the doctrine itself and the attitude towards the image, and towards the manifest level in general.

From a soteriological and religious-studies perspective the phenomenon of concealing sa-



Fig. 1. Ritual consecration of the statue of Agvan Dorzhiev at the Agvan Dorzhiev Museum in the village of Khara-Shibir, Buryatia, Russia. July 2026. Photo by the author.

cred objects and images can be explained fairly straightforwardly. The methods and practices of Vajrayana, oriented towards rapid attainment of awakening, involve direct work with subtle states of human consciousness and psyche. Consequently, they constitute a closed domain for those who do not have a tantric teacher and specific ritual initiations, since they may pose real danger for an unprepared, merely “curious” mind. Precisely for this reason tantrism and its texts remained inaccessible to researchers for a long time (one of the earliest tantric texts, the *Hevajra Tantra*, was translated by D. Snellgrove only in 1959).

However, as noted above, the image in tantrism goes far beyond the status of a prayer icon; it reflects one of the most profound aspects of Buddhist doctrine – the teaching on the relative nature of all phenomena, which is embedded as a foundation in the highest school of Buddhist philosophy, Madhyamaka. Madhyamaka emerged in the context of religious and ideological competition with other schools of early Buddhism, but later became an integral part of philosophical training in Vajrayana. The Gelug school (the most widespread school in the area of “Northern Buddhism”, including Russia), founded by Tsongkhapa in the 14th century, regards itself as the direct heir of Madhyamaka.

The basic principles of Madhyamaka were formulated by Nagarjuna in the *Mūlamadhyamakakārikā* (“Fundamental Verses on the Middle Way”). In the 6th century a division occurred between Madhyamaka-Svatantrika, whose founder is considered to be Bhāviveka, and Madhyamaka-Prāsaṅgika. The founder of Madhyamaka-Prāsaṅgika is traditionally regarded as the abbot of Nalanda University, Candrakīrti (7th century). Candrakīrti left numerous commentaries on sutras, tantras and Nagarjuna’s

texts, and his most famous work is *Madhyamakāvatāra* (“Introduction to the Middle Way”). Since the Prāsaṅgikas dealt with the highest topics of Buddhist philosophy (for example, “emptiness from inherent existence”) and by means of logic revealed or, more precisely, pointed to phenomena that are already known directly rather than conceptually, they were not inclined to describe the subtleties of their position in an affirmative manner. Instead, they sought to bring the opponent’s reasoning to complete logical collapse and to demonstrate the absurdity of positions based on belief in inherent existence, doing so through a negative dialectic called *prāsaṅga*. Therefore, when we read their texts and set ourselves the task of reconstructing the meaning of specific dogmas within their system, we inevitably find ourselves creating our own interpretation of Prāsaṅgika. Such an approach of crystal-clear logical analysis allowed, on the one hand, the transmission of the teaching as living knowledge – knowledge of how to “cognise the inconceivable” – and, on the other hand, prevented errors of the extremes of nihilism and eternalism.

In Madhyamaka there exists a special “antidote” against nihilism and absurdity – a way of reflecting on any subject from the standpoint of Relative and Ultimate Truth (which must not contradict one another). This principle – considering any objects and phenomena from the perspectives of Relative and Ultimate Truth – extends to the attitude towards the image and towards the sacred in general. They undoubtedly exist on the relative level, but are absent on the level of Ultimate Reality. This determined, for example, the perception of an image of the Buddha as the Blessed One himself and, at the same time, as a “support”, an “skillful means” in the process of meditation.

Within this same logic the tradition of hiding images inside tantric temples, “enveloping” sculptures in fabric, or screening thangkas with cloth can be interpreted not only as a practical measure (“cloth protecting the ‘mirror’ of the image (Tib. *melong*) from soot”), but also as a profound tantric gesture.

The practice of enveloping statues in cloth has two main forms. The first involves the creation of special garments in which statues are dressed; the second consists in an almost complete covering of tantric sculptures from external view. The former is widespread not only in regions where Vajrayana has taken root (Tibet, Nepal, Mongolia, Russia, China, Japan), but also in countries traditionally regard-

ed as Theravāda, for example Thailand and Burma. In studies of the last decade this tradition has often been described in a rather one-sided way, emphasising only one aspect of its perception in “folk Buddhism” in China, Japan and Southeast Asia – as “living sculptures”. The term “living sculptures” is primarily associated with legends of statues moving through space, performing miracles, emitting light, speaking, and so forth. In our earlier analysis of the Tibetan historical source *The Blue Annals* we also touched upon this phenomenon. Yet studies of this kind often fail to consider admonitions of Buddhist hierarchs of the past and present concerning the nature of the image in the context of the relative and ultimate nature of the Buddha. As a result, an essential aspect is lost for Buddhist practice: the awareness of the relativity of perception of sculptures by the monastic community and practising Buddhists.

It is likely that during the period when Buddhism was taking root among broad strata of believers in China and Japan between the 6th and 12th centuries, the act of “clothing” sculptures and perceiving them as “living beings” in a literal, folkloric sense could indeed have occurred. In China, for example, cultural antecedents for enveloping sculptures in fabric garments can be found in the funerary sculpture of warriors of the Han dynasty (202 BCE – 220 CE). However, within the field of Vajrayana such a literal interpretation appears highly one-sided.

The custom of dressing statues in garments and special ornaments in tantric Buddhism was also firmly established in Tibet, Mongolia and Buryatia and continues to exist today. One of the most striking examples of the contemporary survival of this custom is the dressing of the legendary Sandalwood Buddha in the Egituysky datsan in Buryatia. This sculpture has a characteristic removable crown and a fabric mantle over the shoulders. Judging by small copies of the Sandalwood Buddha produced in China in the 19th century, in the Beijing temple the sculpture originally stood without additional garments (one such sculpture is preserved in the collection of the Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore). In the 19th century the tradition of concealing sculptures in additional fabric garments was widespread throughout the Qing Empire and in Buryatia. The Chelyabinsk State Museum of Fine Arts preserves a sculpture of Lama Tsongkhapa with a textile outfit consisting of a yellow high hat and a cape. Sculptures of similar appearance are

frequently encountered on the altars of contemporary Buddhist temples in Buryatia and Mongolia, which testifies to the stability of this tradition. A vivid example is the shoulder cloth covering the numerous bronze images of crowned Buddhas on the main altar wall in the Gandan monastery (Ulaanbaatar, Mongolia), among many others. Yet, in ritual terms, this custom of dressing sculptures in additional fabric garments carries a somewhat different meaning: it constitutes an offering to the images of Buddhas and bodhisattvas as an accumulation of merit. In other words, the sculpture is not literally perceived as a deified or living object – such perception would transform it into an idol, an absolutely inadmissible notion in the Buddhist tradition. Rather, the offering is made to the sculpture as an image reflecting the nature of the Buddha, which should be perceived as the Buddha himself, while simultaneously maintaining awareness of its relativity.

Another aspect of “covering with cloth” Buddhist sculptures in tantric temple spaces is directly linked to the concealment of images from the eyes of the uninitiated. A striking example is the preserved structure and interior of the palace of the Choijin Lama



Fig. 2. Interior of the Zankhan Temple. Choijin Lama Palace, Ulaanbaatar, Mongolia. Photo by the author.

in Ulaanbaatar, Mongolia. Choijin Lama (1871–1918) was an oracle and younger brother of the head of Buddhists and ruler of Mongolia, Bogd Gegen VIII (1869–1924). His residence, which included several temples, was intended for special tantric rituals aimed at protecting the land of Khalkha Mongolia. In the most restricted temple in sacred terms, the Zankhan temple, one can still see sculptures of yidams in yab-yum iconography covered with cloth.

The concealment or “enveloping” of significant images in cloth, as well as images at the moment when they are invested with the “essence of the depicted” and the duality between depicted and depiction is removed, can also be observed during the ritual of “opening the eyes” of a sculpture. Contemporary ceremonies, conducted in strict accordance with medieval texts, show that a sculpture fully completed from an artistic standpoint remains covered with cloth right up to the ritual moment of “opening the eyes”. This rare moment was documented in 2013 during preparations for the “eye-opening” ceremony for 1080 images of longevity deities located in the Eastern Stupa of Reconciliation at the Rinpoche Bagsha datsan complex (Russia, Buryatia). In July 2026 at the Agvan Dorzhiev Museum in the village of Khara-Shibir (Russia, Buryatia), this ritual could also be observed during the consecration of a statue of Agvan Dorzhiev. Thus, the mysterious transition of a sculptural image prepared by the artist into an “active” image endowed with specific power in the course of the ritual cannot be openly performed before a broad mass of believers: at that moment the sculpture literally remains visually concealed. Once the process of “densification” is complete and the cloth is removed from the statue’s eyes or lifted from the painted surface

of the thangka, the hidden becomes manifest and the image begins to represent its nature.

At the same time, painted scrolls and especially sculptures continue to preserve hidden elements even at the literal level. Sculptures, for example, conceal the inserted reliquaries and mantras placed inside them after completion of their fabrication and sealed during the ritual.

In conclusion, when we examine three-dimensional sculptural and pictorial objects of Vajrayana Buddhist art, the phenomenon of concealment proves to be a distinctive tool of art-historical analysis. It allows us to consider Buddhist painting and sculpture through the lens of the philosophical foundations of Madhyamaka. As a specific artistic-religious phenomenon, Vajrayana art objects will always represent only part of the meanings, concealing or veiling what must be transmitted on another level of knowledge. Through this religious-philosophical framework – an approach to understanding the relativity of form – one can also grasp the principles of form-generation in Vajrayana three-dimensional objects: for instance, the obligatory presence of a hollow inner space within stupas and sculptures (which developed precisely in the Vajrayana tradition) and the very principle of folding and unfolding the thangka scroll embedded in the structure of tantric painting. Part is hidden; the whole is completed in the consciousness of the practitioner. Something is always concealed, yet presupposed, by the mere fact of its presence, preventing the mind from becoming attached to the obviousness of form.

Conflict of interest

The author declares that there is no conflict of interest.

REFERENCES:

1. Androsov, V.P. 2023. *Indo-tibetskij buddizm: entsiklopedicheskij slovar [Indo-Tibetan Buddhism: Encyclopedic Dictionary]*, 2nd ed., Foundation for the Promotion of Buddhist Education and Research, Moscow, Russia.

2. Demenova, V.V. 2012. “The role and place of Buddhist images in the life of the traditional sangha (based on the “Blue Annals” of Gö Lotsawa Shönnupal)”, *Proceedings of the International Academic and Public Conference “To the 110th Anniversary of Yu. N. Roerich”*, International Centre of the Roerichs; Master-Bank, Moscow, Russia, pp. 433–440.

3. Orlov, A. 2019. “Emptiness as the deep essence of Buddhism”, *Chandrakirti. Buddijskoe uchenie o pustote*.

4. Orlov, A. (ed.). 2019. *Chandrakirti. Buddijskoe uchenie o pustote. Vvedenie v Madkhyamiku [Chandrakirti. Buddhist Teaching on Emptiness: Introduction to Madhyamaka]*, Translated from Tibetan by Ustyantsev, D., 3rd ed., Ganga, Moscow, Russia.

5. Snellgrove, D.L. 1959. *The Hevajra Tantra: A Critical Study*, Oxford University Press, London, UK.

6. Wang, M.C. 2016. “Early Chinese Buddhist sculptures as animate bodies and living presence”, *Ars Orientalis*, no. 46, pp. 13–38.

7. Vvedenie v Madkhyamiku [Chandrakirti, Buddhist Teaching on Emptiness: Introduction to Madhyamaka], Translated from Tibetan by Ustyantsev, D., 3rd ed., Ganga, Moscow, Russia.

Виктория Владимировна Деменова

Кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории искусств и музееведения,

Директор департамента искусствоведения, культурологии и дизайна

Уральский федеральный университет

имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

e-mail: vikina@mail.ru

Екатеринбург, Россия

ORCID: 0000-0002-2348-8817

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-55-62

ФЕНОМЕН «СОКРЫТИЯ» САКРАЛЬНЫХ
ИЗОБРАЖЕНИЙ В ТРАДИЦИИ ИСКУССТВА
ВАДЖРАЯНЫ (ПОДХОДЫ К ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Аннотация: В статье исследуется уникальный феномен «сокрытия» скульптурных и живописных образов в буддийской традиции ваджраяны, представляющий собой особый аспект сакрального искусства. Автор рассматривает данную практику как комплексное явление, объединяющее философские, религиозные и художественные аспекты буддийской культуры. Исследование фокусируется на двух основных формах «сокрытия» буддийских изображений: облачении скульптур в специальные одежды и практически полном закрытии тантрических образов от посторонних глаз. Особое внимание уделяется философским основаниям этого явления в контексте учения мадхьямики и его роли в медитативных практиках. В работе рассматривается двойственная природа феномена «сокрытия»: с одной стороны, это защита священных

образов от непосвящённых, с другой — отражение фундаментального буддийского учения об относительной природе явлений. Автор показывает, как данная традиция сохраняется в современном буддийском искусстве, демонстрируя её жизнеспособность и значимость. Исследование опирается на анализ буддийских текстов, изобразительных материалов и современных практик. Результаты исследования демонстрируют, что феномен «сокрытия» является важным инструментом для понимания принципов формообразования в искусстве ваджраяны и отражает фундаментальные положения буддийской философии.

Ключевые слова: ваджраяна, буддийское искусство, сакральные изображения, церемония «открытия глаз», буддийская скульптура.

Как и в любой религиозной традиции, в буддизме ваджраяны (санскр. «алмазная колесница») ¹ искусство является глубоко укорененной частью религиозного процесса. Однако, в отличие от всех других традиций, аконического ха-

рактера, где существует традиция изображения религиозного исторического рассказа и создание молитвенного образа, в ваджраяне роль изображения выходит далеко за пределы этих аспектов и служит практическим средством, опорой в процессе медитации и визуализации. Эта особая взаимосвязь изображения как феномена искусства и буддийских медитативных практик является яркой отличительной чертой искусства буддийского тантризма.

Среди множества исследованных аспектов искусства ваджраяны, затрагиваемых учеными на протяжении XX века (иконографические вопро-

¹ Ваджраяна – с санскр. «алмазная колесница», является третьим направлением буддизма, наравне с хинаяной (малой колесницей), махаяной (большой колесницей). Как отдельная ветвь буддизма родилась на территории Индии в VII–XII вв. в Наланде и других монастырях этого периода. С XII века распространилась на территории исторического Тибета, и далее в страны «северного буддизма», к которым относятся и три региона России: Калмыкия, Бурятия, Тува. Ваджраяна (буддийский тантризм) предполагает возможность быстрого достижения состояния пробуждения.

сы широко освещены в трудах проф. Локеш Чандры и Ульрих фон Шредера, особенности стилистики и специфики национальных школ хорошо изучены зарубежными и отечественными исследователями Д. Джэксоном, М. Ри и Р. Турманом, Ю. И. Елихиной, Э. В. Ганевской, А. Ф. Дубровиным, Ц. Б. Бадмажаповым, С. Б. Бардалеевой и многими другими), в данной статье хотелось бы уделить внимание одному аспекту, существующему внутри храмовой традиции ваджраяны – «сокрытию» различных скульптурных и живописных объектов. И рассмотреть эту традицию чуть шире – в контексте основных философских положений самого учения и отношения к «изображению» или проявленному уровню в целом.

С точки зрения сотериологической, религиозической феномен сокрытия сакральных объектов и изображений объясняется довольно просто – методы и практики ваджраяны, нацеленные на скорейшее достижение состояния пробуждения, представляют собой работу напрямую с тонкими состояниями человеческого сознания и психики, и следовательно представляют собой закрытую область для людей не имеющих тантрического наставника и особых ритуальных посвящений, ибо могут представлять собой действительную опасность для неподготовленного, «любопытствующего» ума. Именно поэтому тантризм и его тексты долгое время оставались недоступными для исследователей (один из самых первых тантрических текстов «Хеваджра-тантра» был переведен Д. Снергловым только в 1959 году) [5].

Однако, как было отмечено выше, изображение в тантризме выходит далеко за пределы молитвенного образа, оно отражает один из наиболее глубоких аспектов буддийского учения – учения об относительной природе всех феноменов, заложенное как фундаменте высшей школы буддийской философии мадхьямики [4]. Мадхьямика возникла в условиях религиозно-идеологического соперничества с другими школами раннего буддизма, но в дальнейшем стала неотъемлемой частью философского обучения ваджраяны. Школа Гелуг (наиболее распространенная школа на территории «северного буддизма», в том числе России), основанная Цонкапой в XIV веке, считает себя прямой наследницей мадхьямики [1, с. 242].

Основные принципы мадхьямики изложены Нагарджуной в «Муламадхьямакакарике» (с санскр. «Коренные строфы о Срединности»). В VI в.

происходит разделение на мадхьямику-сватантрику, основоположником которой считается Бхававика, и прасангику. Основоположником мадхьямики-прасангики считается настоятель университета Наланды Чандракирти (VII в.). Чандракирти оставил многочисленные комментарии к сутрам, тантрам, а также текстам Нагарджуны, самым знаменитым его трудом считается «Мадхьямикаватаракарика» (с санскр. «Введение в Мадхьямику»). Поскольку прасангики касались наивысших тем в буддийской философии (например, «пустота от самосущего») и логическим путем выявляли или скорее указывали на феномены, которые уже познаются напрямую, а не умозрительно, они не были склонны описывать философские тонкости своей позиции в утвердительной манере, добиваясь полного логического низведения доводов оппонента и демонстрации абсурдности положений, основанных на вере в самосущее, делая это с помощью отрицательной диалектики, которая называлась «прасанга». Поэтому читая их тексты и ставя перед собой цель восстановить смысл тех или иных догматов их системы, мы так или иначе будем вынуждены фактически создавать собственную интерпретацию прасангики [3, с. 30]. Такой подход кристально выверенного логического анализа позволял одновременно и сохранить учение как живое знание, осуществив передачу знания о том, как «познавать непознаваемое», и не допускать ошибок крайностей нигилизма и этернализма. От нигилизма и абсурдности в мадхьямике существует и особое «противоядие» – способ размышления о чем-либо с точки зрения Относительной и Абсолютной истины (которые не должны противоречить друг другу). Этот принцип (рассмотрение любых объектов и феноменов с точки зрения Относительной и Абсолютной истины) раскрывается и на отношении к «изображению», и к «сакральному» в целом, которые, безусловно, существуют на относительном уровне, но отсутствуют на уровне Абсолютном. Что определяло, например, восприятие изображения Будды как самого Благословенного и одновременно как «опору», «искусное средство» в процессе медитации.

В этой же логике может быть рассмотрена традиция скрывания изображений внутри тантрических храмов, «укутывания» скульптуры в ткань или занавешивание тханок тканью, которая в данном случае может быть рассмотрена не

только как «ткань, охраняющая от копоты «зеркало» изображения (тиб. мелонг)», но и как глубокий тантрический жест.

Практика «укутывания» статуй в ткань имеет два основных вида. Первая – создание специальной одежды, в которую статуи одеваются, вторая – с практически полным закрытием тантрических скульптур от посторонних глаз. Первая имеет не только широкое распространение на территории рассматриваемых стран (Тибет, Непал, Монголия, Россия, Китай, Япония), где укоренились идеи ваджраяны, но и в странах, традиционно относимых к тхераваде, например, в Тайланде или Бирме. В исследованиях последнего десятилетия, эта традиция описывается весьма однобоко, фиксируя только один аспект их восприятия в «народном буддизме» Китая, Японии и стран Юго-восточной Азии – в качестве «живых скульптур» [6]. Сам термин «живые скульптуры» связывается прежде всего с легендами о том, как статуи перемещались в пространстве, творили чудеса, излучали свет, говорили и т.д. На материале тибетского исторического источника «Синяя летопись» мы также касались этого феномена [2]. Однако, в исследованиях подобного плана чаще всего не фиксируются наставления буддийских иерархов прошлого и настоящего о том, что собой представляет феномен «изображение» в контексте относительной и абсолютной природы Будды, таким образом упускается необходимый для буддийской практики момент относительности в восприятии скульптур со стороны монашества и практикующих буддистов. Вероятно, во времена укоренения буддизма в широких массах верующих на территории Китая и Японии в VI–XII вв. акт «одевания» скульптур и их восприятия «живыми существами» в буквальном, фольклорном смысле и мог иметь место, поскольку, например в Китае, общекультурные истоки облачения скульптуры в тканевую одежду можно найти еще в погребальной пластике воинов династии Хань (202 г. до н.э – 220 г.н.э), но в пространстве ваджраяны такая интерпретация выглядит весьма однобокой.

Обычай облачения статуй в одежду и специальные украшения в тантрическом буддизме была также укоренена и на территории Тибета, Монголии, Бурятии, и существует до сих пор. Одним из ярких примеров современного бытования этого обычая можно назвать облачение легендарного Сандавого Будды в Эгитуйском дацане, Буря-

тии. Эта скульптура имеет характерную съемную корону и тканевую накидку на плечах. Причем, как можно судить по небольшим скульптурам-копиям Сандавого Будды, которые делались в Китае в XIX веке, в пекинском храме скульптура стояла без дополнительных одежд (одна из таких скульптур находится в собрании Свердловского областного краеведческого музея (Инв.№ См-996). В XIX веке традиция сокрытия скульптур в дополнительные именно тканевые одежды была повсеместной на территории Цинской империи, а также в Бурятии. В Челябинском государственном музее изобразительных искусств хранится скульптура Ламы Цзонкапы (Инв. № ЧОКГ-КП 11237 С 339) имеющая тканное облачение, состоящее из желтой высоковерхой шапки и накидки (Инв.№ ЧОКГ-КП 11235 ДПИ 3005). Подобного облика скульптуры часто встречаются и в современных алтарях буддийских храмов Бурятии и Монголии, что является доказательством устойчивости этой традиции. Яркий тому пример – наплечная ткань, покрывающая уже упомянутые многочисленные бронзовые изображения коронованных будд в главном храме монастыря Гандан (Улан-Батор, Монголия), располагающиеся на алтарной стене и многие другие. Однако, описанный обычай облачения скульптур в дополнительные тканевые одежды в ритуальном смысле несет несколько иную смысловую нагрузку и характер, это – «подношения» образам будд и бодхисаттв в качестве благой заслуги. Т.е. речь не идет о буквальном восприятии скульптуры в качестве обожествленного или живого объекта, что как было отмечено выше привело бы к восприятию скульптуры как идола, – абсолютно недопустимая мысль в буддийской традиции, но скульптуре делается подношение, как образу, отражающему природу Будды и который должно воспринимать как самого Будду, одновременно удерживая в сознании мысль о его относительности.

Другая особенность «укрытия тканью» буддийской скульптуры в пространствах тантрических храмов напрямую связана с «утаиванием», «сокрытием» образов от непосвященных глаз. Яркий пример – сохранившаяся структура и внутреннее убранство дворца Чойджин-ламы в Улан-Баторе (Монголия). Чойджин-лама (1871–1918 гг.) был оракулом и младшим братом главы буддистов и правителя Монголии Богдо-Гегена VIII (1869–1924 гг.), а его резиденция, включав-

шая в себя несколько храмов, предназначалась для особых тантрических практик по защите земли Халха Монголии. В наиболее закрытом с сакральной точки зрения храме Занхан, и сегодня можно увидеть укутанные тканью скульптуры йидамов в иконографии яб-юм.

Сокрытие, «укутывание» тканью значимых с точки зрения практики изображений, либо изображений в момент их наделения «сущностью изображенного», когда снимается дуальность между изображенным и изображением можно зафиксировать во время ритуала «открывания глаз» скульптуры. На примере современных церемоний, которые проводятся в строгом соответствии со средневековыми текстами, можно увидеть, что уже готовая с художественной точки зрения скульптура, до самого ритуального момента «открывания глаз» остается закрытой, укутанной в ткань. Этот редкий момент был зафиксирован в 2013 году, во время подготовки к церемонии «открытия глаз» 1080 скульптур божеств долгой жизни, расположенных в восточной ступе Примирения на территории комплекса дацана «Ринпоче Багша» (Россия, Бурятия), в июле 2026 года в музее Агвана Доржиева в селе Хара-Шибирь (Россия, Бурятия) этот ритуал также можно было наблюдать во время освящения статуи Агвана Доржиева. Таким образом, момент таинства перехода, подготовленного художником скульптурного изображения в «действующее» изображение, которое в ходе ритуала наделяется определенной силой, не может быть открытым для широких масс верующих, и скульптура в этот момент остается визуально сокрытой в прямом смысле слова. Но как только процесс «оплотнения» завершен, и у статуи снимается ткань с глаз, а у тханки – поднимается

вверх ткань с живописной поверхности, – сокрытое становится явленным, оно репрезентирует свою природу. Одновременно с этим и живописные свитки и особенно скульптура продолжают утаивать в себе сокрытое, даже на буквальном уровне. Так, например, скульптура продолжает в себе утаивать вложения, которые внутрь ее обычно помещаются по окончанию изготовления, а во время ритуала также запечатываются.

В заключении отметим, при рассмотрении объемно-пластических и живописных объектов буддийского искусства ваджраяны, рассматриваемый феномен «сокрытия» является своеобразным инструментом искусствоведческого анализа, который позволяет рассмотреть объекты буддийской живописи и пластики сквозь призму философских основ мадхьямики. Как особое художественно-религиозное явление, предметы искусства ваджраяны всегда будут репрезентовать собой лишь часть смыслов, сокрывая/утаивая то, что должно передаваться на другом уровне знания. Сквозь эту религиозно-философскую основу или подход к пониманию относительности формы, можно понять и принципы формообразования объемно-пластических объектов буддизма ваджраяны, например, обязательное наличие полого внутреннего пространства внутри ступы и скульптуры (развившийся в традиции именно ваджраяны) и заложенный в самой форме буддийской живописи тантризма принцип сворачивания и разворачивания тханки. Утаивается часть, целое достраивается в сознании практикующего, что-то всегда скрыто, но оно подразумевается, фактом своего наличия, не давая уму привязываться к очевидности формы.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Андросов В.П. Индо-тибетский буддизм: энциклопедический словарь / В.П. Андросов. - 2-е изд. - М.: Фонд содействия буддийскому образованию и исследованиям, 2023. - 407 с.
2. Деменова В.В. Роль и место буддийских изображений в жизни традиционной сангхи (на примере «Синей летописи» Гой-лоцавы Шоннупела) // 110 лет со дня рождения Ю. Н. Рериха: Материалы Международной научно-общественной конференции. - 2012. - М.: Международный Центр Рерихов; Мастер-Банк, 2013. - С. 433-440.
3. Орлов А. Пустота как глубинная сущность буддизма // Чандракирти. Буддийское учение о пустоте. Введение в Мадхьямику: пер. с тиб. Д. Устьянцева; под ред. А. Орлова. - 3-е изд. - М.: Ганга, 2019. - 408 с.
4. Чандракирти. Буддийское учение о пустоте. Введение в Мадхьямику: пер. с тиб. Д. Устьянцева; под ред. А. Орлова. - 3-е изд. - М.: Ганга, 2019. - 408 с.
5. Snellgrove, D.L. 1959. *The Hevajra Tantra: A Critical Study*, Oxford University Press, London, UK.
6. Wang, M.C. 2016. "Early Chinese Buddhist sculptures as animate bodies and living presence", *Ars Orientalis*, no. 46, pp. 13–38.

Tan Yifu

Postgraduate Student
Stroganov Russian State University of
Design and Applied Arts
e-mail: 277981887@qq.com
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0000-6738-7367

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-63-72

MUTUAL INFLUENCE AND CONTEMPORARY DEVELOPMENT OF CHINESE AND RUSSIAN PROPAGANDA POSTERS

Summary: *This article offers a systematic examination of the mutual influence and historical evolution of Chinese and Russian (Soviet) propaganda posters in the 20th century from a cross-cultural perspective. Drawing on the internal logic of cultural interaction, it approaches the evolution of Sino-Soviet cultural relations as comprising four stages: the period of Soviet cultural introduction and emulation, the period of flourishing exchange, the period of decline, and the period of thaw and multidirectional transformation. It traces the trajectory of Soviet propaganda art from its initial penetration into China to its subsequent localization and transformation. The study demonstrates that Soviet visual experience played a significant role in shaping the visual paradigm of Chinese propaganda posters, while China, at*

different historical stages, selectively adapted and independently developed this legacy. Building on this historical analysis, the article then explores contemporary transformation pathways of Chinese and Russian posters in the era of digitization and artificial intelligence, arguing that the balance between technological empowerment and cultural self-awareness is becoming a key challenge for the future of design. The research proposes an interpretive framework for understanding the cross-cultural interaction between the two countries' cultures and arts and offers historical reference points for contemporary design practice.

Keywords: *propaganda poster; Sino-Russian (Soviet) cultural exchange; visual paradigm; media transformation.*

Introduction

Soviet propaganda art began to penetrate China in the late 1920s and exerted a profound influence on Chinese propaganda posters. However, existing scholarship either remains limited to macro-level descriptions of this influence or reduces the subject to a linear narrative of the development of Chinese propaganda posters, rarely situating it within the broader context of Sino-Soviet cultural exchange. At the same time, studies of Sino-Soviet relations in the 20th century typically rely on periodizations based on political and diplomatic events, dividing them into four stages: the period of alliance (1949–1956), the period of split (1956–1969), the period of confrontation (1969–1978), and the period of thaw (1979–1989). This periodization paradigm serves as an important foundation for analysing diplomatic interactions and official dialogues between the two countries.

In reality, the trajectory of Sino-Soviet cultural exchange did not simply follow political relations or mirror them directly; on the contrary, it possessed a relatively autonomous historical course. Taking the above political periodization into account, this article primarily relies on the internal logic of cultural interaction and distinguishes four stages in the evolution of Sino-Soviet cultural relations in the 20th century:

- late 1920s to late 1940s: the period of Soviet cultural introduction and emulation;
- early to late 1950s: the period of flourishing Sino-Soviet cultural exchange;
- 1960s to early 1980s: the period of decline in Sino-Soviet cultural exchange;
- after the 1980s: the period of thaw and multidirectional transformation of Sino-Soviet cultural exchange.



"Always Together," 1958, by Leonid Fyodorovich Golovanov

As noted, for example, by E. V. Vasilenko and others, intercultural dialogue can be understood as a process of creative interaction between different cultures across time and space, involving the confrontation and correlation of diverse creative individualities and artistic viewpoints [3, p. 46]. On the basis of this revised cultural periodization, the article reconsiders the deeper connections between China and Russia (the Soviet Union) in the fields of art, design and cultural practices from a cross-cultural perspective. It seeks to construct an analytical framework for cultural interaction that differs from traditional political periodization and uses this framework to explore the transformation trajectories of contemporary Chinese and Russian propaganda posters shaped by both technological and conceptual change.

1. Interaction in historical perspective: the penetration of Soviet propaganda art and its local transformation

1.1. Establishing formal and technical foundations (late 1920s – late 1940s)

Exchange and interaction between China and the Soviet Union in the sphere of propaganda art can be traced back to the late 1920s, when Chinese cultural pioneers led by Lu Xun, responding to the realities of the anti-Japanese struggle, actively introduced Soviet woodcuts to Chinese audiences. By compiling and publishing collections of prints, initiating the New Woodcut Movement and organising exhibitions, they opened the curtain on Sino-Soviet artistic exchange. The full-scale outbreak of the anti-Japanese war in 1937 ushered in a new stage of this exchange, characterised by closer interaction and more focused goals. Frequent correspondence between cultural organisations and figures in the two countries became an important phenomenon. This exchange influenced the development of woodcut art in both the Soviet Union and China, with its impact on Chinese print-makers being particularly significant. It directly contributed to the evolution of China's New Woodcut Movement in terms of both form and concept and clearly demonstrated how China and the Soviet Union stood shoulder to shoulder culturally and spiritually in the global anti-fascist struggle.

1.2. Paradigm formation and local transformation (from the founding of the PRC to the late 1950s)

Following the establishment of the People's Republic of China, Sino-Soviet cultural exchange essentially took the form of active and systematic borrowing and study by China of Soviet modern-

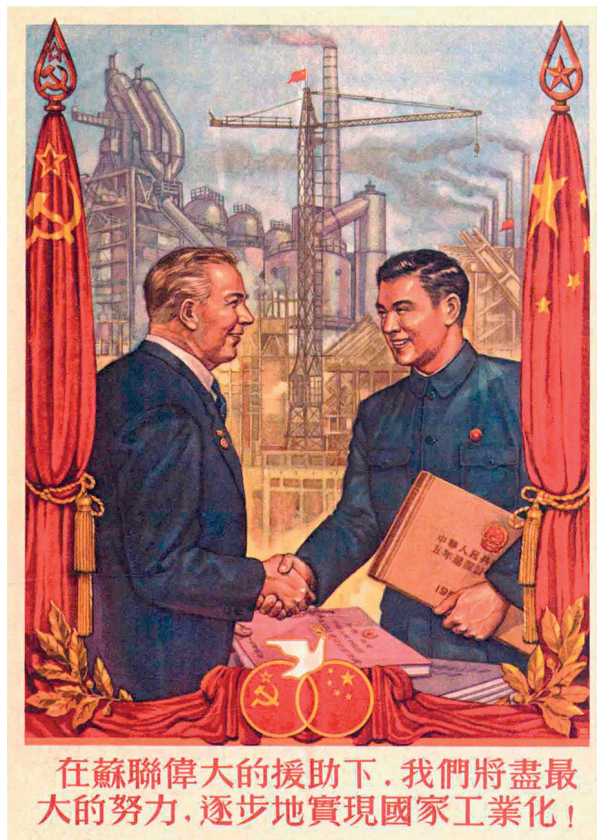


"Sino-Soviet Friendship and Mutual Assistance Union – For a Lasting Peace Throughout the World," 1950, by Li Binhong

isation culture and institutions. During this period, the Soviet propaganda poster was officially and systematically introduced into China. Through the publication of art albums, the organisation of exhibitions and other forms of cultural import, China comprehensively emulated and studied the creative method of Soviet socialist realism. Its themes, stylistic features and visual paradigm deeply shaped the appearance of Chinese propaganda posters of the time. This extensive borrowing in the domain of artistic form facilitated the gradual transition of woodcut art to a new style based on Western painting, combining stronger militant spirit with higher artistic quality. It not only established a basic paradigm for the development of Chinese propaganda posters, but also objectively accumulated the visual language and conceptual foundation necessary for subsequent explorations in localized creative practice.

1.3. Autonomous development amid divergence (1960s – early 1980s)

After the 1960s, despite the breakdown of cultural exchanges caused by deteriorating Sino-Soviet relations, the visual language of Soviet propaganda art had already become deeply embedded in Chinese creative practice, showing a parallel evolution of continuity and transformation. In this process, under the direct influence of the literary and artistic concept of combining "revolutionary realism with revolutionary romanticism" and the Great Leap Forward campaign, Chinese propaganda posters actively responded to the demands of the time, rapidly shifting towards visual interpretations of state strategies and policy lines. Through highly symbolic and idealised imagery, they constructed a picture of socialist development, serving as an important visual medium for social mobilisa-



"With the Great Help of the Soviet Union, We Will Spare No Effort to Achieve the Industrialization of Our Country Step by Step!" 1953, by Cai Zhenhua

tion and the dissemination of political ideas. This artistic practice continued and reached extreme forms during the subsequent Cultural Revolution. Only by the mid- to late 1970s did literary and artistic creativity begin to return to a more normal course: Chinese artists started to draw inspiration from folk culture and traditions, exploring forms close to popular tastes. As a result, a series of propaganda posters emerged that combined national style with distinctive features of the era. With the onset of the 1980s, as Sino-Soviet relations gradually thawed and the policy of reform and opening up advanced, Chinese propaganda posters began to move beyond the constraints of a single political narrative, laying the groundwork for subsequent multidirectional transformations.

2. Looking to the future: transformation pathways and development trends of contemporary posters

2.1. Multidirectional transformation pathways of contemporary posters

Tracing the historical trajectory of interaction between Chinese and Russian (Soviet) propaganda posters throughout the 20th century reveals that their forms and functions were always closely con-



"The USSR Is Our Example," 1952, by Zhao Yannian, Qian Daxin

nected to specific political contexts, technological conditions and cultural environments. In the contemporary era, under the combined influence of global digitization, changes in social structure and the renewal of media technologies, the propaganda poster – once primarily a tool of political mobilisation – is gradually receding from view in its former guise, giving way to a new configuration driven by diverse needs such as commercial promotion, cultural communication and social charity. Within this context, contemporary poster art in China and Russia has embarked on its own transformation pathways.

First, there is the expansion of creative concepts. The poster has evolved from a "weapon of ideological education" into a multifunctional medium engaged in dialogue with the consumer market, involved in social issues and transmitting cultural values to a broad public. It has completed a shift from a monolithic political narrative to a symbiotic structure encompassing commercial logic, social responsibility and cultural expression.

Second, there is the renewal of design technologies. The propaganda poster has progressed from hand-drawn and manually produced formats to digitally designed and AI-generated forms. Technologies

not only enhance design efficiency, but continuously redefine the creative boundaries and expressive capacities of the poster.

Third, there is the reconfiguration of communication channels. The space in which posters circulate has moved from physical surfaces to interactive digital platforms. Audiences have shifted from passive "viewers" to active "participants", and the poster has thus evolved from a static "announcement" into a participatory "dialogue".

2.2. Development trends of Chinese and Russian posters

On the basis of the above analysis, it becomes clear that the landscape of graphic design in both China and Russia is dynamically evolving in step with the times, and the field of poster design is encountering both new opportunities and numerous challenges.

First, the development of artificial intelligence imposes higher demands on designers. In the era of generative intelligence, designers engage in multi-stage dialogue with AI, iteratively and jointly refining design solutions. In this process of collaboration, the role of the "machine" is transformed: it shifts from a passive tool to an active "intelligent agent" that not only recognises user intentions, but

also possesses capacities for active learning, decision-making and subsequent action [1, p. 35]. Although human-machine collaboration brings leaps in efficiency and expands creative possibilities, generated outcomes are prone to symbol overload and stylistic homogenisation, and cannot replace reflective designer intervention in social issues. Technological progress has therefore not lowered the threshold for entry into design; on the contrary, it has raised expectations of designers, requiring aesthetic judgement, interdisciplinary knowledge structures and cultural insight.

Second, contemporary design is in the process of searching for new expressive means, with national culture and traditions as its most important source. However technologies may evolve, cultural expression and design innovation remain fundamental themes of poster creation. The enduring vitality of posters in both countries to lie in the deep exploration of explicit and implicit cultural codes of the respective nations and their organic integration with new means such as dynamic interactivity and digital generation. This integration enables contemporary reinterpretations of national cultural symbols that balance technological empowerment with cultural self-awareness [2, p. 187].



"Learning Advanced Experience from the USSR to Build Our Motherland," 1953, by Ding Jie

Conclusion

Looking back over the past century, the interaction between Chinese and Russian (Soviet) propaganda posters can be described as a history of visual evolution from external borrowing to autonomous creation and from ideological propaganda to multicultural dialogue. Their development has always been rooted in the spiritual soil of each nation and, within the flow of historical contexts, technological changes and aesthetic transformations, has constantly sought new modes of expression. Soviet visual experience in the 20th century played a deep and formative role in shaping the visual paradigm of Chinese posters. In the contemporary era, driv-

en by social change and diversified demands, Chinese and Russian propaganda posters have moved from one-sided borrowing to equal dialogue and from political mobilisation to pluralistic expression, thereby opening a new phase of development. The rise of digital technologies and artificial intelligence has further transformed methods of creation and channels of dissemination for posters. Yet regardless of technological progress, the design practice of Chinese and Russian posters will remain grounded in a deep engagement with national elements and, by balancing technological empowerment with cultural self-awareness, will continue to respond to the challenges of its respective epochs.

REFERENCES:

1. Galkin, D.V. and Weng, W. 2025. "The role of generative artificial intelligence in modern design: theoretical considerations" [Rol' generativnogo iskusstvennogo intellekta v sovremennom dizajne: teoreticheskie aspekty], *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History* [Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvovedenie], no. 57, pp. 25–39. DOI: 10.17223/22220836/57/3.
2. Temirbieva, Kh.Yu., Drynkina, I.P., and Stenina, A.A. 2018. "The problem of interaction between design and national traditional culture", *Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference "DISK-2018"*, Moscow, 21 November 2018, Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Moscow, Russia, vol. 2, pp. 187–190.
3. Vasilenko, E.V. and Mareeva, Yu.S. 2019. "National culture in Russian design" [Natsionalnaya kultura v dizajne Rossii], *Bulletin of the Institute of World Civilizations* [Vestnik Instituta mirovykh tsivilizatsij], vol. 10, no. 1(22), pp. 44–49.

Тань Ифу

Аспирант

Российского государственного
художественно-промышленного университета

им. С.Г. Строганова

e-mail: 277981887@qq.com

Москва, Россия

ORCID: 0009-0000-6738-7367

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-63-72

ВЗАИМНОЕ ВЛИЯНИЕ И СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ КИТАЙСКИХ И РОССИЙСКИХ АГИТАЦИОННЫХ ПЛАКАТОВ

Аннотация: В статье системно исследуются взаимное влияние и историческая эволюция китайских и российских (советских) агитационных плакатов в XX веке в кросс-культурной перспективе. Опираясь на внутреннюю логику культурного взаимодействия, исследование разделяет эволюцию китайско-советских культурных отношений на четыре этапа: период введения и заимствования советской культуры, период расцвета обменов, период упадка и период потепления и многовекторной трансформации. Прослеживается полная траектория советского агитационного искусства от его проникновения в Китай до локализации и преобразования. Исследование показывает, что советский визуальный опыт сыграл значительную роль в формировании визуальной парадигмы китайских агитационных плакатов, в то время как Китай на разных исторических этапах из-

бирательно адаптировал и самостоятельно развивал это наследие. На основе данного исторического анализа в статье далее рассматриваются пути современной трансформации китайских и российских плакатов в эпоху цифровизации и искусственного интеллекта и отмечается, что баланс между технологическим расширением возможностей и культурным самосознанием станет ключевой проблемой будущего дизайна. Исследование предлагает интерпретационную рамку для понимания кросс-культурного взаимодействия культур и искусств двух стран, а также дает исторический ориентир для современной дизайнерской практики.

Ключевые слова: агитационный плакат; китайско-российский (советский) культурный обмен; визуальная парадигма; медиатрансформация.

Введение

Советское агитационное искусство проникло в Китай в конце 1920-х годов и в свое время оказало глубокое влияние на китайский агитационный плакат. Однако существующие исследования либо ограничиваются макроописаниями этого влияния, либо сводятся к однолинейному повествованию о развитии китайского агитационного плаката, редко помещая его в более широкий контекст китайско-советского культурного обмена. В то же время исследования китайско-советских отношений XX века в основном периодизируются на основе политических и дипломатических

событий и, как правило, делятся на четыре этапа: период союза (1949–1956), период раскола (1956–1969), период конфронтации (1969–1978) и период потепления (1979–1989). Эта парадигма периодизации также служит важной основой для изучения дипломатических взаимодействий и официальных диалогов между двумя странами. В действительности траектория китайско-советского культурного обмена не была подчинена политическим отношениям и не являлась их отражением; напротив, она обладала относительно независимым историческим ходом. Поэтому, принимая во внимание вышеуказанную полити-

ческую периодизацию, данная статья в первую очередь опирается на внутреннюю логику культурного взаимодействия и выделяет следующие четыре этапа эволюции китайско-советских культурных отношений в XX веке:

— Конец 1920-х – конец 1940-х годов: период введения и заимствования советской культуры.

— Начало – конец 1950-х годов: период расцвета китайско-советского культурного обмена.

— 1960-е – начало 1980-х годов: период упадка китайско-советского культурного обмена.

— После 1980-х годов: период потепления и многовекторной трансформации китайско-советского культурного обмена.

Как отмечают такие ученые, как Василенко Е.В., межкультурный диалог представляет собой процесс творческого мышления разных культур во времени и пространстве, столкновение и соотнесение различных творческих индивидуальностей, художественных точек зрения. Рассматривая межкультурный диалог как процесс творческого мышления разных культур во времени и пространстве, как столкновение и соотнесение различных творческих индивидуальностей, художественных точек зрения.[3, с. 46] Основываясь на вышеуказанной периодизации культурных отношений, в данной статье заново рассматриваются глубинные связи между Китаем и Россией (Советским Союзом) в сфере искусства, дизайна и культурных отношений в кросс-культурной перспективе, предпринимается попытка построить аналитическую рамку культурного взаимодействия, отличную от традиционной политической периодизации, и на этой основе исследуются направления трансформации современных китайских и российских агитационных плакатов, обусловленные как технологическими, так и концептуальными изменениями.

1. Взаимодействие в историческом процессе: проникновение советского агитационного искусства и его локальная трансформация

1.1 Закладка основ формы и техники (конец 1920-х – конец 1940-х годов)

Обмен и взаимодействие между Китаем и Советским Союзом в области агитационного искусства в XX веке прослеживаются уже с конца 1920-х годов, когда китайские культурные первопроходцы, во главе с Лу Синем, исходя из реалий антияпонской войны, активно знакомили китайскую аудиторию с советской ксилографией. Посредством составления и издания сборников гравюр, инициирования движения новой ксилографии и

организации выставок они открыли занавес китайско-советского художественного обмена. Полномасштабное начало антияпонской войны в 1937 году вывело китайско-советский художественный обмен на новый этап, характеризовавшийся более тесным взаимодействием и более сфокусированными целями. Частая переписка между культурными организациями и деятелями двух стран стала новым явлением. Этот обмен оказал определенное влияние на развитие ксилографии как в Советском Союзе, так и в Китае, причем влияние на китайских художников-граверов было особенно значительным. Оно непосредственно способствовало развитию китайской новой ксилографии в отношении формы и концепции, а также стало ярким свидетельством того, как Китай и Советский Союз шли плечом к плечу в культурном и духовном плане в общем деле мировой антифашистской борьбы.

1.2 Установление парадигмы и локальная трансформация (от основания КНР до конца 1950-х годов)

Китайско-советский культурный обмен после образования Нового Китая по своей сути представлял собой активное и систематическое заимствование и изучение Китаем советской модернизационной культуры и институтов. В этот период советский агитационный плакат был официально и систематически внедрен в Китай. Посредством издания художественных альбомов, проведения выставок и других методов «приглашения к себе» Китай всесторонне имитировал и изучал творческий метод советского социалистического реализма. Его тематика, стилистика и визуальная парадигма глубоко сформировали облик китайского агитационного плаката того же периода. Это всестороннее заимствование в художественной форме способствовало постепенному переходу ксилографии к новому стилю, основанному на западной живописи и обладающему как более сильным боевым духом, так и более высокими художественными качествами. Оно не только установило базовую парадигму для развития китайского агитационного плаката, но и объективно накопило необходимый визуальный язык и концептуальную основу для последующего исследования пути локализованного творчества.

1.3 Самостоятельное развитие в условиях расхождений (1960-е – начало 1980-х годов)

После 1960-х годов, несмотря на разрыв культурных обменов вследствие ухудшения ки-

тайско-советских отношений, визуальный язык советского агитационного искусства уже глубоко проник в китайскую творческую практику, демонстрируя параллельное развитие преемственности и трансформации. В этом процессе трансформации, под непосредственным влиянием литературно-художественной мысли «сочетания революционного реализма с революционным романтизмом» и движения «Большого скачка», китайский агитационный плакат активно откликался на призывы эпохи, быстро переориентируясь на визуальную интерпретацию государственных стратегий и курсов. Посредством высоко символического и идеализированного образного языка он создавал картину социалистического строительства, становясь важным визуальным носителем для обслуживания социальной мобилизации и распространения политических идей. Эта художественная практика продолжилась и достигла крайних форм в ходе последующей «Культурной революции». Лишь к середине-концу 1970-х годов литературно-художественное творчество постепенно вернулось в нормальное русло: китайские художники начали активно черпать вдохновение из народной культуры и традиций, исследуя формы, любимые широкими массами. В результате появилась серия агитационных плакатов, сочетающих национальный стиль с характерными чертами эпохи. С наступлением 1980-х годов, по мере постепенного потепления китайско-советских отношений и продвижения политики реформ и открытости, китайский агитационный плакат начал отходить от рамок единого политического нарратива, закладывая основу для последующей многовекторной трансформации.

2. Исследование в перспективе будущего: пути трансформации и тенденции развития современного плаката

2.1 Пути многовекторной трансформации современного плаката

Прослеживая исторический процесс взаимодействия китайского и российского (советского) агитационного плаката в XX веке, можно отметить, что его форма и функция всегда были тесно связаны с конкретным политическим контекстом, техническими условиями и культурной средой. В современную эпоху, под комплексным воздействием глобальной цифровой волны, трансформации социальной структуры и обновления медиатехнологий, агитационный плакат, некогда имевший политическую мобилизацию своей ос-

новной функцией, постепенно уходит из поля зрения, уступая место новой конфигурации, подвижной многообразными потребностями — коммерческим продвижением, культурной коммуникацией и социальной благотворительностью. Именно в этом контексте современное китайское и российское плакатное искусство вступило на собственные пути трансформации.

Во-первых, это расширение творческой концепции: плакат эволюционировал от «боевого оружия» на службе идеологического воспитания к многофункциональному медиуму, вступающему в диалог с потребительским рынком, вовлекающему в социальные проблемы и транслирующему культурные ценности широкой публике, завершив переход от монистического политического нарратива к симбиотической структуре коммерческой логики, социальной ответственности и культурного выражения. Во-вторых, это обновление дизайнерских технологий: агитационный плакат прошел эволюцию от ручного рисования и изготовления с помощью цифрового программного обеспечения до генерации с использованием искусственного интеллекта; технологии не только повышают эффективность дизайна, но и непрерывно переопределяют творческие границы и выразительные возможности плаката. В-третьих, это реконфигурация средств коммуникации: пространство бытования плаката перемещается от физического расклеивания к интерактивности на цифровых платформах; публика превращается из пассивного «зрителя» в активного «участника», и плакат тем самым эволюционирует от статичного «объявления» в «диалог», к которому можно присоединиться.

2.2 Тенденции развития китайского и российского плаката

Основываясь на выводах предыдущего раздела, следует отметить, что ландшафт художественного дизайна как в Китае, так и в России динамично обновляется в ногу со временем, и сфера плакатного дизайна встречает как возможности для развития, так и многочисленные неизведанные вызовы.

Во-первых, развитие искусственного интеллекта предъявляет более высокие требования к дизайнерам. В этом процессе сотрудничества роль машины трансформировалась из пассивного инструмента в активного «интеллектуального агента» — она не только способна распознавать намерения пользователя, но и обладает способно-

стью к активному обучению, принятию решений и последующему выполнению действий; дизайнер и искусственный интеллект совместно становятся субъектами творчества. В эпоху генеративного интеллекта дизайнеры вступают в многоэтапный диалог с ИИ, постепенно итеративно и совместно совершенствуя дизайнерские решения. В этом процессе сотрудничества роль «машины» трансформируется в роль «интеллектуального агента», который не только распознает намерения пользователя, но и обладает способностью к активному обучению, принятию решений и последующему выполнению действий [1, с. 35]. Хотя человеко-машинное сотрудничество приносит скачок эффективности и расширение творческих возможностей, результаты генерации склонны к нагромождению символов и стилистической гомогенизации, что не может заменить рефлексивного вмешательства дизайнера в социальные проблемы. Таким образом, технологический прогресс не снизил порог входа в дизайн, а, напротив, предъявил к дизайнерам более высокие требования, а именно — обладание эстетическим суждением, междисциплинарной структурой знаний и культурной проницательностью. Во-вторых, современный дизайн находится в процессе поиска новых средств выразительности, и его важнейшим источником являются национальная культура и традиции. На современном этапе дизайн находится в процессе поиска новых средств выразительности, важнейшим источником которых является национальная культура и традиции [2, с. 187]. Как бы ни эволюционировали технологии, культурное выражение и дизайнерская инновация всегда остаются фундаментальной темой плаката. Глубинная движущая сила устойчивого развития плаката в обеих странах по-прежнему проистекает из углубленного освоения явных и скрытых культурных кодов

собственной страны и их органичного сочетания с новыми средствами, такими как динамическая интерактивность и цифровая генерация, для осуществления современной интерпретации национальных культурных символов в балансе между технологическим расширением возможностей и культурным самосознанием.

Заключение

Оглядываясь на столетний путь, можно сказать, что взаимодействие китайского и российского (советского) агитационного плаката представляет собой историю визуальной эволюции от внешнего заимствования к самостоятельному творчеству, от идеологической пропаганды к многокультурному диалогу. Его развитие всегда уходило корнями в духовную почву каждого народа и в потоке исторических контекстов, технологических изменений и эстетических трансформаций непрерывно искало новые способы выражения. Советский визуальный опыт XX века глубоко участвовал в формировании визуальной парадигмы китайского плаката. В современную эпоху, движимый социальными преобразованиями и многообразными потребностями, китайский и российский агитационный плакат перешел от одностороннего заимствования к равноправному диалогу, от политической мобилизации к плюралистическому выражению, открыв тем самым новый период развития. Подъем цифровых технологий и искусственного интеллекта еще более преобразовал способы создания и пути распространения плаката, однако как бы ни прогрессировали технологии, дизайнерская практика китайского и российского плаката по-прежнему будет укоренена в глубоком освоении национальных элементов и в балансе между технологическим расширением возможностей и культурным самосознанием будет отвечать на вызовы своих эпох.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Галкин Д.В., Вэн Вэй. Роль генеративного искусственного интеллекта в современном дизайне: теоретические аспекты // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2025. – №57. – С. 25–39. DOI: 10.17223/22220836/57/3. – EDN BDDQSS.
2. Темирбиева Х.Ю. Проблема взаимодействия дизайна и национальной традиционной культуры / Х.Ю. Темирбиева, И.П. Дрынкина, А.А. Стенина //

- Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2018»: сборник материалов, Москва, 21 ноября 2018 года. Т. 2. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2018. – С. 187–190. – EDN JZVEFI.
3. Василенко Е.В. Национальная культура в дизайне России / Е.В. Василенко, Ю.С. Мареева // Вестник Института мировых цивилизаций. – 2019. – Т. 10. – №1(22). – С. 44–49. – EDN PTQPAZ.

Zhang Yuyang
Postgraduate Student
Moscow State Academic Art Institute
named after V. I. Surikov
under the Russian Academy of Arts
e-mail: 965804381@qq.com
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0009-4127-3690

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-73-83

MARINE IMAGERY IN TRADITIONAL CHINESE LANDSCAPE PAINTING AND ITS EVOLUTION IN MODERN CHINESE ART

Summary: *The article explores the phenomenon of the "absence" of marine vistas in traditional Chinese landscape painting of the shanshui genre (山水画, "mountains and waters"). This phenomenon is analyzed from various perspectives, encompassing not only artistic but also philosophical and historical dimensions. In traditional Chinese shanshui landscape painting, the concept of emptiness (xu / 虚) plays a fundamental role. This technical device serves as a profound philosophical and cultural principle, rooted in Daoism, Chan Buddhism, and Neo-Confucianism. Emptiness gives rise to presence, aligned with the Daoist principle that "utility arises from emptiness." Particular at-*

tention is paid to the metaphorical expression of marine imagery: unlike the Western tradition, where the ocean is frequently depicted directly with a distinct horizon and waves, the boundless sea is never represented literally in shanshui. Instead, the sea is manifested in the imagination of both the artist and the viewer through absence—manifested as un-inked space, where the water surface and mist embrace the bases of mountains that dissolve into the haze of rivers or vast maritime expanses against the backdrop of a non-existent horizon.

Keywords: *"absence", cultural rejection, marine imagery, traditional Chinese painting, landscape painting.*

I. "Emptiness" as a Philosophical Category of Traditional Chinese Landscape Painting

In the grand history of traditional Chinese landscape painting, the sea has always remained an ambiguous element. It did not possess such a durable ritual and moral symbolism as the "Three Mountains and Five Sacred Peaks" (san wu yue, 三山五岳)¹, nor was it as close to the secluded life of the literati as rivers, lakes, and streams. The fundamental principle of traditional Chinese painting consists not in

the "mimesis" (imitation) of nature, but in the comprehension of the "Dao". In this context, the fundamental dialectic of the painting becomes "emptiness (xu, 虚, void, non-being)" ² and "reality (shi, 实, presence, fullness)" ³. Being under the influence of the Daoist principle "being is born of non-being" (you

¹ A classical symbol of sacred space in traditional Chinese culture, including the five most famous sacred mountains (Eastern Mountain Taishan, Western Huashan, Southern Hengshan, Northern Hengshan, Central Songshan) and the three legendary mountains of immortality (Penglai, Fangzhang, Yingzhou). Since ancient times, these mountains have been associated with the imperial ritual of worshipping heaven and earth, moral integrity, and eternity, therefore they became the main canonical motif of classical landscape painting. The sea, however, did not have a fixed ritual semantics, and therefore occupied a marginal place in traditional painting themes.

² A classical symbol of sacred space in traditional Chinese culture, including the five most famous sacred mountains (Eastern Mountain Taishan, Western Huashan, Southern Hengshan, Northern Hengshan, Central Songshan) and the three legendary mountains of immortality (Penglai, Fangzhang, Yingzhou). Since ancient times, these mountains have been associated with the imperial ritual of worshipping heaven and earth, moral integrity, and eternity, therefore they became the main canonical motif of classical landscape painting. The sea, however, did not have a fixed ritual semantics, and therefore occupied a marginal place in traditional painting themes.

³ This is the opposite of "xu" (虚): fullness, presence, substance. But in this dialectic, "shi" does not suppress "xu", but is revealed through it. Emptiness and reality are not opposed — they interpenetrate and mutually generate each other. In painting, this looks like a balance: filled elements (mountains, trees, water) and left "empty" zones work in pairs.

sheng yu wu, 有生于无)⁴ and the Chan Buddhist concept of “emptiness”, painters deeply understood the truth: “in emptiness, reality is born, and out of nothingness arises everything that exists”. Consequently, the unfilled space on silk or paper is not merely an unfinished background, but an active aesthetic space carrying an infinite “spiritual resonance” (气韵, qi yun)⁵ and vital force. It is precisely this aesthetics, where “non-being” triumphs over “being”, that became the spiritual foundation for the “hidden” (implicit) depiction of maritime themes in antiquity and the Middle Ages⁶.

II. Contextual Insularity: Social Causes for the Absence of Maritime Themes during the Ming and Qing Eras

Despite an extensive coastline, the sea was for a long time located on the periphery of traditional Chinese painting. This phenomenon was especially pronounced during the Ming and Qing eras, which was conditioned by profound political and economic causes.

Political “maritime blockade” and psychological alienation: during the Ming Dynasty period, in order to defend against Japanese pirates (wokou), a strict policy of “maritime prohibition” was introduced, which forbade maritime trade, and private maritime voyages were strictly prohibited. At the beginning of the Qing Dynasty, to sever the connection of coastal anti-Qing forces with the outside world, the government issued an order of “relocation to the sea”, which forcibly relocated coastal inhabitants into the interior of the country. In the eyes of the rulers, the ocean was no longer a space for exploration and trade, but became a symbol of instability, threat, and “barbarians”. Such a top-down approach compelled officials and schol-

arly circles to instinctively feel a sense of alienation and wariness toward the ocean. The ocean failed to become an ideal place for manifesting man’s aspiration toward nature and seclusion [6, p. 825].

Introversion of the economic structure: During the Ming and Qing eras (1368–1911), the state adhered to a policy of “suppressing commerce and encouraging agriculture”. The national treasury and social stability depended to the highest degree on the agrarian economy of the interior regions. Rivers, lakes, and mountains constituted the geographical center of public life, while the maritime economy was in a state of decline. The life experience and aesthetic tastes of painters and scholars, as the social elite, were deeply rooted in interior mountain and river landscapes; they lacked a direct perception of the sea and a cultural identity with it [3, p. 42].

Under the conditions of such an introverted political and economic structure, an aesthetic system of landscape painting with a focus on “interior mountain landscapes” was formed. The deficit of maritime themes was, in essence, a visual projection of the cultural mentality of “gravity toward the land and neglect of the sea”.

III. The Fetters of Tradition and Their Overcoming: On the Path toward a Realistic Depiction of Maritime Landscapes

In the classical theory of landscape painting, the image of water was often conveyed through the device of “liubai” (留白, leaving blank space)⁷ [5, p. 26]. This technique, originating in Daoist philosophy, viewed “emptiness” as the foundation of all things [11, p. 20]. For example, in the scroll by Ma Yuan (马远, 1160–1225) of the Southern Song era (南宋, 1127–1279) “Solitary Angler on a Wintery River” (寒江独钓图) (Fig. 1), merely a solitary boat is placed in the corner of the painting, while the vast blank space is left to the mercy of the viewer, so that he himself may imagine the infinity of the cold river and water vapors [4, p. 73]. This device of “creating being out of non-being” dissolved the sea (if it appeared) in clouds and mist, depriving it of materiality as an independent aesthetic object [8, p. 92].

Only in modern times, namely in the 1980s, with the beginning of the policy of Reform and Opening-Up and the economic rise of coastal regions, did

the sea once again find itself in the field of view of artists. The year 1986 is considered the year of birth of contemporary Chinese marine painting, when a group of artists began to consciously explore this theme. A landmark work of this period became the painting by Xue Xuanlin “Voice of the Waves” (浪声, 1987) (Fig. 2)[1, p. 83]. In this work, there was no simple copying of Western realistic technique; relying on abstract expressionism and postmodern reflection, the artist transformed the auditory element of “sound” into visual airiness and dynamics, carrying out a contemporary interpretation of the traditional view of “emptiness and reality”.

IV. Contemporary Reconstruction: Modernization of the Philosophy of Emptiness

In the 21st century, Chinese marine painting has not abandoned the philosophical core of “emptiness”, but has accomplished its creative reconstruction. Contemporary artists, synthesizing Chinese and Western techniques, have transformed the originally static and sublime “leaving of blank space” into an artistic space full of tension and multidimensionality.

A pioneer of Chinese maritime oil painting, Gao Quan depicts the ocean not as the quiet harbor of a scholar-hermit, but as a “battlefield”, a natural element full of primordial force and heroism. Transitioning from the realism of the 1970s to the technique of “ink” mixed painting of the 21st century, he endows his waves with a powerful explosive action and sculptural volume. In such works as “Soul of the Maritime Frontier” (魂系海域), the ocean is given the symbolic meaning of the national spirit [7, p. 66].

As a representative of the Guangdong school of painting, Huang Weili dedicated his works for a long time to the synthesis of the traditional brush and contemporary composition. In his series “Contemplating the Vast Sea” (观沧海) (Fig. 4), the hazy outlines characteristic of ink painting are preserved, but at the same time the light-and-shadow and volume of oil painting are integrated. The sea on his canvases is often in a state of “incompletion”, while the boundaries between emptiness and reality are filled with a flowing poetics [2, p. 89].

Another contemporary Chinese artist, Xin Fangbin, approaches the depiction of the sea quite differently: In the work “The Sea Accommodates All Rivers” (海纳百川)⁸ (Fig. 5), the artist directly quotes



Fig. 1. Ma Yuan, *Lonely Fisherman on a Cold River*, Southern Song Dynasty, ink on silk, 26.7 cm × 50.6 cm. Illustration from: Zhang Qiang. *Paintings of Ma Yuan*. Beijing: People’s Fine Arts Publishing House, January 1981, pp. 169–177.



Fig. 2. Xue Xuanlin, *Sound of Waves*, 1987, oil on canvas, National Museum of China, 50 × 70 cm. Image source: Official Baidu Baike website, 13 August 2024



Fig. 3. Huang Weili. *Tide*. From the *Shan Hai Jing* series. Mixed media. 2010s. Private collection. Image source: Official Zhihu Column

⁴ A classical proposition from the treatise “Dao De Jing” by Laozi. Daoism asserts that non-being (emptiness) is the primordial source of everything that exists; it possesses an infinite potential for development. This philosophical idea became the foundation of the aesthetics of emptiness: empty space in a painting is not superfluous; it generates artistic meaning and the vital energy of the image.

⁵ The supreme category of aesthetic evaluation of Chinese painting, formulated by the artist Xie He in the Southern Qi Dynasty. It signifies the unity of vital energy (qi) and spiritual harmony (yun). Empty zones in the painting are the foundation for the manifestation of “qi yun”, allowing vital energy to freely circulate in the space of the work, making the landscape alive and spiritualized.

⁶ In traditional Chinese painting, the sea was rarely depicted in detail and directly. Artists used the principle of “emptiness and reality”: they depicted shores, rocks, sails, coastal trees, and conveyed the sea itself through the empty zones of the canvas. The viewer himself completes the image of the boundless sea thanks to the empty space, which corresponds to the Chinese aesthetics of “saying little, but implying much”.

⁷ “Liubai” (Chinese 留白, literally “leaving white”) is an artistic concept in traditional Chinese painting denoting the active use of empty space on the canvas (on silk or paper). This is not simply unfilled sections, but a thought-out element of the composition that creates depth, atmosphere, and philosophical subtext.

⁸ The title of this work goes back to the Chinese phraseological unit “hai na bai chuan”, which signifies breadth of views, inclusiveness, and the ability to accept and “accommodate” diverse ideas, cultures, and talents.

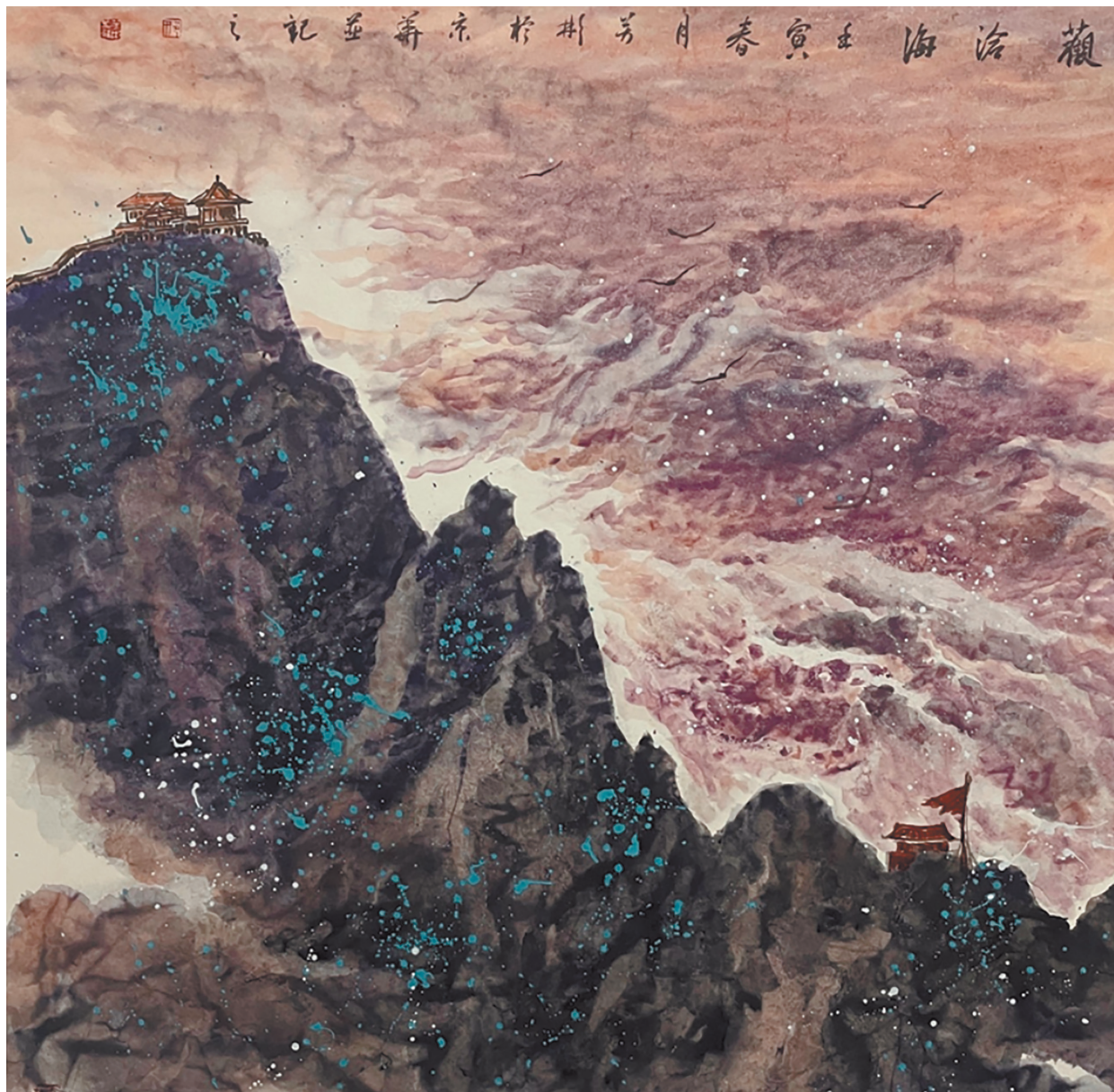


Fig. 4. Xing Fangbin. View of the sea. 68×68cm. Mixed media. 2010s. Private collection

images from the “Dao De Jing”, presenting the sea as a giant “vessel”. The emptiness in the center of the painting is no longer the traditional cloud mist; this is a frightening and all-encompassing emptiness, symbolizing the intersection and collision of cultures in the context of globalization.

V. The Philosophical Core of “Emptiness” and the Evolution of Forms in Chinese Marine Painting: From Traditional Implicitness to Contemporary Innovative Transformations

5.1. Traditional Aesthetics of “Emptiness”: Implicit Expression of Maritime Images in Classical Painting

The evolution of forms in traditional Chinese marine painting is inextricably linked with a profound intertextual interaction with the philosophical concept of “emptiness” (xu, 虚). This philosophical core not only serves as the aesthetic foundation for the

“implicit” (hidden) expression of maritime themes in the past, but also acts as the key spiritual driving force of the innovative transformation of the contemporary art of the seascape. Its philosophical sources trace back to the cosmogony of Daoism, where “emptiness” is the primordial principle, to the transcendent thinking of Chan Buddhism, based on the “awakening to emptiness”, as well as to the dialectical wisdom of Neo-Confucianism of the Song and Ming eras, which proclaimed the “interaction of emptiness and reality”.

The traditional system of landscape painting (shan-shui, 山水), permeated with the idea of “emptiness as the root and the mutual generation of emptiness and reality”, elaborated a creative canon where the “leaving of blank space” became the supreme rule. As Zong Baihua (宗白华) noted, “only the dialectical

unity of emptiness and reality is capable of generating the true beauty of art” [10, pp. 88–89]. Ancient masters deeply comprehended the principle “in emptiness, reality is born, and out of nothingness arises everything that exists”, perceiving the unfilled space on silk and paper, as well as the hazy smoke of clouds, not as a visual defect, but as an active space carrying “artistic intent” (yijing, 意境) and “spiritual resonance” (qi yun, 气韵) [11, p. 19].

It is precisely for this reason that direct depictions of specific waves or the physical surface of the sea are extremely rarely encountered in traditional marine painting. Instead, artists resorted to blurred contours of mountains and waters hidden in mist, and to the device of visual virtualization. Through the figurative construction of “empty” space, they metaphorically conveyed the boundlessness of rivers and seas, including the grandeur and mystery of the ocean into the philosophical-aesthetic paradigm of the “unity of man and nature”. This paradigm of implicit expression, in our view, essentially represents the key aesthetic logic of traditional marine painting, allowing one to avoid the literal copying of nature and to strive for the transcendence of artistic intent.

5.2. Contemporary Transformation of the Concept of “Emptiness”: Technical Renewal and Philosophical Re-evaluation of Marine Painting

Having entered the contemporary context, Chinese marine painting has not severed blood ties with the philosophy of “emptiness”, but, on the contrary, reveals an aspiration toward the renewal of the aesthetic paradigm within the framework of a global artistic dialogue. Relying on the traditional aesthetics of the interaction between emptiness and reality, contemporary artists have synthesized Western techniques of painting with a contemporary language of expressiveness, transforming the classical static and sublime “blank space” into an artistic space full of tension and multidimensionality.

This transformation manifests itself in two dimensions. First, on the technical level, artists have overcome the limitations of traditional monochrome ink, intertwining such Western techniques as oil painting and mixed media with the traditional language of the brush. Using the compositional logic of the “interaction of emptiness and reality”, they strive for compositional diversity in maritime landscapes. For example, Song Mingyuan interprets the poetics of the sea through contemporary painting



Fig. 5. Xing Fangbin. The Sea Embraces Hundred Rivers. Mixed media. 2010s. Private collection

technique, while the father and son Li Haitao in their works (such as “Ten Thousand Li of Maritime Frontiers”) unite virtual and real ink washes with the dynamic texture of waves. Thanks to this, the “blank space” ceases to be simply a background for creating a mood, transforming into a dynamic visual field coexisting with real images.

Second, on the philosophical level, contemporary marine painting transfers “emptiness” from a state of classical static contemplation and metaphysical reflections to the plane of contemporary sensory experience. Through the visual effects of the intertwining of emptiness and reality, artists convey the boundlessness, power, and unknown nature of the ocean. Using such devices as abstract forms of raging waves, the virtual-real penetration of light and shadow, and the shifting of spatial perspective, they transform “emptiness” into an aesthetic field possessing both rational depth and sensory tension [3, p. 49]. This allows the ancient philosophical concept to acquire an entirely new visual form and spiritual projection in the context of contemporary art.

The essence of this transformation consists in the creative transformation of the philosophy of “emptiness” from a classical system of metaphors into a contemporary system of symbols. If traditional marine painting used “empty” space for the generation of artistic intent that goes beyond the boundaries of form (“meaning beyond the boundaries of the image”), then contemporary Chinese marines, reconstructing the relationship between emptiness and reality, deconstruct the traditional aesthetic paradigm. Simultaneously with this, “emptiness” is elevated to the rank of an artistic philosophy that combines Eastern wisdom and the contemporary context, while the practice of fine art becomes a response to the pressing problems of maritime civilization. This trajectory of evolution not only demonstrates the resilience of the Chinese aesthetic spirit, but also reveals possible paths for the continuous innovation of traditional philosophical

concepts under the conditions of a globalized artistic context [9].

Conclusion

Thus, the trajectory of development of Chinese marine painting represents a history of transition from “cultural rejection” to “aesthetic reconstruction”. The sea in traditional landscape painting existed as the antithesis to the “land”; it dissolved into clouds and mist, becoming a philosophical “emptiness”. The development of contemporary marine painting

occurred against the backdrop of China's economic openness and the growth of cultural confidence, which became a new materialization of this concept of “emptiness”. Contemporary Chinese artists have ceased to avoid maritime expanse and storms; synthesizing Chinese and Western techniques, they have transformed “blank space” into a visual language possessing contemporary spiritual tension. This transformation is both a heritage of ancient orthodoxy and a response to the spirit of modernity.

REFERENCES:

1. Alekseeva, G.V. and Yu Li. 2024. “Stylistic Techniques in Marine Landscapes by Chinese and Russian Artists in the Context of the Development of Contemporary Art: A Comparative Analysis” [Stilevye priyomy v morskome pejzazhe kitajskikh i rossijskikh khudozhnikov v kontekste razvitiya sovremennogo iskusstva: sravnitelnyj analiz], *Society. Environment. Development (Terra Humana)* [Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)], no. 1, pp. 77–86.

2. Li Duofen. 2015. “A Study of the Aesthetic Orientation of Contemporary Chinese Watercolor Painting”, Ph.D. Thesis, Harbin Normal University, Harbin, China. 李多芬：《当代中国水彩画的审美方向研究》[D]. 哈尔滨师范大学 · 2015.

3. Li Yu. 2024. “The Spiritual Essence of Chinese Marine Landscape Art” [Dukhovnaya sushchnost kitajskogo morskogo pejzazhnogo iskusstva], *Culture and Art [Kultura i iskusstvo]*, no. 3, pp. 40–49.

4. Liang Jie. 2025. “The Philosophy of ‘Emptiness’ in Chinese Landscape Painting: Semantic Features and the Functions of Unfilled Space” [Filosofiya «pustoty» v kitajskoj pejzazhnoj zhivopisi: osobennosti semantiki i funktsii nezapolnennogo prostranstva], *International Journal of Humanities and Natural Sciences [Mezhdunarodnyj zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk]*, no. 10-1 (109), pp. 72–77.

5. Ma Ji. 2020. “An Analysis of the Technique of ‘Leaving Emptiness’ in Chinese Landscape Painting” [Analiz priyoma «ostavleniya pustoty» v kitajskoj pejzazhnoj zhivopisi], *Art and Education [Iskusstvo i obrazovanie]*, no. 2, pp. 26–27.

6. Neglinskaya, M.A. 2016. “Contemporary Fine Art”, *Istoriya Kitaya s drevnejshikh vremen do nachala XXI veka [History of China from Ancient Times to the Beginning of the Twenty-First Century]*, Nauka, Moscow, Russia, vol. 9, pp. 822–835.

7. Popular Art. 2019. “The ‘Poet of Waves’: Gao Quan, the First Painter of the Sea in Chinese Painting, and His Characteristic Seascape Paintings”, pp. 65–68, available at: https://www.sohu.com/a/318607150_120065965 (Accessed 12 January 2026). 《“海浪诗人”中国画海第一人——中国著名油画家高泉性格海景绘画作品》[Z]. 大众艺术网 · 2019 : 65–68.

8. Xue Ya. 2025. “The Philosophy of Empty Space in Chinese Painting” [Filosofiya pustogo prostranstva v kitajskoj zhivopisi], *KANT: Social Sciences and Humanities*, no. 3(23), pp. 89–96.

9. Feng Zhijun. 2013. “Marine Painting: A New Subject in Chinese Painting”, China Culture Daily, available at: https://www.sohu.com/a/318607150_120065965 (Accessed 12 January 2026). 冯智军：《海洋绘画：中国画的新课题》[N]. 《中国文化报》 · 2013.

10. Zong Baihua. 1981. Aesthetic Walks, Shanghai People’s Publishing House, Shanghai, China. 宗白华：《美学散步》[M]. 上海：上海人民出版社 · 1981.

11. Yang Jingjing. 2025. “A Study of the Art of ‘Leaving Blank Space’ in Landscape Painting: The Case of Song and Yuan Landscape Painting”, *Art Education Research*, no. 2, pp. 19–21. 杨菁菁：《山水画留白艺术研究——以宋元山水画为例》[J]. 《美术教育研究》 · 2025年第2期 : 19–21.

Чжан Юйян

Аспирант Московского государственного
академического художественного института
имени В. И. Сурикова
при Российской академии художеств
e-mail: 965804381@qq.com
Москва, Россия
ORCID: 0009-0009-4127-3690

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-73-83

МОРСКИЕ ОБРАЗЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ И ИХ ЭВОЛЮЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация: Статья посвящена феномену «отсутствия» морских видов в традиционной китайской пейзажной живописи жанра шань-шуй (山水画, «горы-воды»). В статье проанализирована данная ситуация с разных точек зрения, не только художественной, но также философской и исторической. В традиционной китайской пейзажной живописи шань-шуй концепция пустоты играет фундаментальную роль. Данный технический приём представляет собой философский и культурный принцип, истоки которого исходят из даосизма, чань-буддизма и неоконфуцианства. Пустота порождает присутствие, так как согласно даосскому принципу «полезность возникает

из пустоты». Особое внимание уделено метафорическому выражению морских образов: в отличие от западной традиции, где океан часто изображается напрямую с горизонтом и волнами, в шань-шуй безбрежное море не представлено буквально. Море таким образом, воплощается в воображении художника и зрителя через отсутствие в виде незаполненного пространства, водная гладь и туман, охватывают основания гор, исчезающих в дымке реки либо морских просторов на фоне отсутствия горизонта. **Ключевые слова:** «отсутствие», культурный от-каз, морские образы, традиционная китайская живопись, пейзажная живопись.

I. «Пустота» как философская категория традиционной китайской пейзажной живописи

В грандиозной истории традиционной китайской пейзажной живописи море всегда оставалось неоднозначным элементом. Оно не обладало столь же прочной ритуальной и моральной символикой, как «Три горы и пять священных вершин»(сань у юэ, 三山五岳)¹, и не было столь же близким уединенной жизни литераторов, как реки, озера и ручьи. Главный принцип традиционной

китайской живописи заключается не в мимесисе (подражании) природе, а в постижении «Дао». В этом контексте фундаментальной диалектикой картины становятся «пустота (суй, 虚, пустота, небытие)»² и «реальность (ши, 实, наличие, полнота)»³. Находясь под влиянием даосского принципа «бытие рождается из небытия» (ю у шэн ю, 有生于无) и чань-буддийской концепции «пустотно-

¹ Классический символ сакрального пространства в китайской традиционной культуре, включающий пять известных священных гор (Восточная гора Тайшань, Западная Хуашань, Южная Хэншань, Северная Хэншань, Центральная Суншань) и три легендарные горы бессмертия (Пэнлай, Фанчжан, Инчжоу). С древних времен эти горы ассоциировались с имперским ритуалом поклонения небу и земле, моральной целостностью и вечностью, поэтому они стали основным каноническим мотивом классической пейзажной живописи. Море же не имело фиксированной ритуальной семантики, поэтому занимало маргинальное место в традиционной живописной тематике.

² В отличие от западной традиции, где пустота часто воспринимается как отсутствие или незаполненность, в китайской художественной культуре она играет конструктивную, выразительную и духовную роль. Концепция пустоты формировалась в рамках даосской, буддийской и конфуцианской мыслительных систем и нашла своё яркое воплощение в произведениях таких мастеров, как Ся Гуй, Ма Юань и Ши Тао.

³ Это противоположность суй (虚): наполненность, полнота, наличие. Но в этой диалектике ши не подавляет суй, а раскрывается через него. Пустота и реальность не противопоставлены — они взаимопроникают и взаимопорождают друг друга. В живописи это выглядит как баланс: заполненные элементы (горы, деревья, вода) и оставленные «пустые» зоны работают в паре.

сти», художники глубоко осознали истину: «в пустоте рождается реальность, а из ничто возникает всё сущее». Следовательно, незаполненное пространство на шелке или бумаге — это не просто незавершенный фон, а активное эстетическое пространство, несущее в себе бесконечный «духовный резонанс» (气韵, ци юнь) и жизненную силу. Именно эта эстетика, где «небытие» торжествует над «бытием», стала духовным фундаментом «скрытого» (имплицитного) изображения морской тематики в древности и в средневековье.

II. Замкнутость контекста: Социальные причины отсутствия морской тематики в эпохи Мин и Цин

Несмотря на протяженную береговую линию, море долгое время находилось на периферии традиционной китайской живописи. Это явление было особенно ярко выражено в эпохи Мин и Цин, что было обусловлено глубокими политическими и экономическими причинами.

Политическая «морская блокада» и психологическое отчуждение: в период династии Мин, чтобы защититься от японских пиратов (воуко), была введена строгая политика «морского запрета», запрещавшая морскую торговлю, а частные морские плавания строго запрещались. В начале династии Цин, чтобы разорвать связь прибрежных антицинских сил с внешним миром, правительство издало приказ «переселения на море», принудительно переселявший прибрежных жителей вглубь страны. В глазах правителей океан больше не был пространством для исследований и торговли, а стал символом нестабильности, угрозы и «варваров». Такой подход сверху вниз заставлял чиновников и ученые круги инстинктивно испытывать чувство отчуждения и настороженности по отношению к океану. Океан не смог стать идеальным местом для проявления стремления человека к природе и уединению [6, с. 825].

Интровертность экономической структуры: В эпохи Мин и Цин (1368–1911 гг.) государство придерживалось политики «подавления торговли и поощрения земледелия». Национальная казна и социальная стабильность в высшей степени зависели от аграрной экономики внутренних регионов. Реки, озера и горы составляли географический центр общественной жизни, в то время как морская экономика находилась в состоянии упадка. Жизненный опыт и эстетические вкусы художников и ученых, как социальной элиты, были глубоко укоренены во внутренних

горных и речных ландшафтах, им не хватало прямого восприятия моря и культурной идентичности с ним [3, с. 42].

В условиях подобной интровертной политико-экономической структуры сформировалась эстетическая система пейзажной живописи с фокусом на «внутренних горных ландшафтах». Дефицит морской тематики был, по сути, визуальной проекцией культурного менталитета «тяготения к суше и пренебрежения морем».

III. Оковы традиции и их преодоление: На пути к реалистичному изображению морских пейзажей

В классической теории пейзажной живописи образ воды часто передавался через прием «любай» (留白, оставление пустого пространства) [5, с. 26]. Эта техника, берущая начало в даосской философии, рассматривала «пустоту» как основу всех вещей [11, с. 20]. Например, в свитке Ма Юаня (马远, 1160–1225 гг.) эпохи Южной Сун (南宋, 1127–1279 гг.) «Рыбак на зимней реке» (寒江独钓图)(илл. 1) лишь одинокая лодка помещена в углу картины, а огромное пустое пространство отдано на откуп зрителю, чтобы тот сам домыслил бесконечность холодной реки и водяных испарений [4, с. 73]. Этот прием «создания бытия из небытия» растворял море (если оно появлялось) в облаках и тумане, лишая его материальности как самостоятельного эстетического объекта [8, с. 92].

Лишь новейшее время, а именно в 1980-е годы, с началом политики Реформ и Открытости и экономическим подъемом прибрежных регионов, море вновь оказалось в поле зрения художников. 1986 год считается годом рождения современной китайской морской живописи, когда группа художников начала сознательно исследовать эту тематику. Знаковой работой этого периода стала картина Сюэ Сюаньлиня «Голос волн» (浪声, 1987 г.) (илл. 2)[1, с. 83]. В этом произведении не было простого копирования западной реалистичной техники; опираясь на абстрактный экспрессионизм и постмодернистскую рефлексию, художник трансформировал слуховой элемент «звук» в визуальную воздушность и динамику, осуществив современную интерпретацию традиционного взгляда на «пустоту и реальность».

IV. Современная реконструкция: Модернизация философии пустоты

В XXI веке китайская морская живопись не отказалась от философского ядра «пустоты», а совершила ее творческую реконструкцию. Со-

временные художники, синтезируя китайские и западные техники, превратили изначально статичное и возвышенное «оставление пустого пространства» в художественное пространство, полное напряжения и многомерности.

Пионер китайской морской живописи маслом, Гао Цюань изображает океан не как тихую гавань ученого-отшельника, а как «поле битвы», природную стихию, полную первобытной силы и героизма. Переходя от реализма 1970-х годов к технике «чернильной» смешанной живописи XXI века, он наделяет свои волны мощным взрывным действием и скульптурной объемностью. В таких произведениях, как «Душа морского рубежа» (魂系海域), океану придается символическое значение национального духа [7, с. 66].

Как представитель гуандунской школы живописи, Хуан Вэйли долгое время посвящал свои работы синтезу традиционной кисти и современной композиции. В его серии «Созерцание бескрайнего моря»(观沧海)(илл. 4) сохраняются туманные очертания, свойственные живописи тушью, но при этом интегрируются светотень и объемность масляной живописи. Море на его полотнах часто находится в состоянии «незавершенности», а границы между пустотой и реальностью наполнены текучей поэтичностью[2, с. 89].

Совсем иначе подходит к изображению моря другой современный китайский художник, Синь Фанбинь: В работе «Море принимает все реки» (海纳百川) (илл. 5) художник напрямую цитирует образы из «Дао дэ цзин», представляя море как гигантский «сосуд». Пустота в центре картины больше не является традиционным облачным туманом; это пугающая и всеобъемлющая пустота, символизирующая пересечение и столкновение культур в контексте глобализации.

V. Философское ядро «пустоты» и эволюция форм в китайской морской живописи: от традиционной имплицитности к современным инновационным трансформациям

5.1. Традиционная эстетика «пустоты»: имплицитное выражение морских образов в классической живописи

Эволюция форм китайской традиционной морской живописи неразрывно связана с глубоким интертекстуальным взаимодействием с философской концепцией «пустоты» (суй,虚). Это философское ядро не только служит эстетическим фундаментом для «имплицитного» (скрытого) выражения морской тематики в прошлом, но и

выступает ключевой духовной движущей силой инновационной трансформации современного искусства морского пейзажа. Его философские истоки восходят к космогонии даосизма, где «пустота» является первоосновой, трансцендентному мышлению чань-буддизма, основанному на «пробуждении пустотности», а также диалектической мудрости неоконфуцианства эпох Сун и Мин, провозглашавшей «взаимодействие пустоты и реальности». Традиционная система пейзажной живописи (шань-шуй,山水), проникнутая идеей «пустоты как корня и взаимопорождения пустоты и реальности», выработала творческий канон, где «оставление пустого пространства» стало высшим правилом. Как отмечал Цзун Байхуа (宗白华), «лишь диалектическое единство пустоты и реальности способно породить истинную красоту искусства» [10, С. 88–89]. Древние мастера глубоко постигли принцип «в пустоте рождается реальность, а из ничто возникает всё сущее», воспринимая незаполненное пространство на шелке и бумаге, а также туманную дымку облаков не как визуальный изъян, а как активное пространство, несущее в себе «художественный замысел» (ицзин, 意境) и «духовный резонанс» (ци юнь, 气韵)[11, с. 19]. Именно поэтому в традиционной морской живописи крайне редко встречаются прямые изображения конкретных волн или физической поверхности моря. Вместо этого художники прибегали к размытым контурам гор и вод, скрытых в тумане, и к приему визуальной виртуализации. Через образное конструирование «пустого» пространства они метафорически передавали безграничность рек и морей, включая величие и таинственность океана в философско-эстетическую парадигму «единства человека и природы». Эта парадигма имплицитного выражения, на наш взгляд, это, по сути, представляет собой ключевую эстетическую логику традиционной морской живописи, позволяющую избежать буквального копирования натуры и стремиться к трансцендентности художественного замысла.

5.2. Современная трансформация концепции «пустоты»: техническое обновление и философское переосмысление морской живописи

Вступив в современный контекст, китайская морская живопись не разорвала кровных связей с философией «пустоты», а, напротив, обнаруживает стремление к обновлению эстетической парадигмы в рамках глобального художественного диалога. Опираясь на традиционную эстетику вза-

имодействия пустоты и реальности, современные художники синтезировали западные техники живописи с современным языком выразительности, превратив классическое статичное и возвышенное «пустое пространство» в художественное пространство, полное напряжения и многомерности. Эта трансформация проявляется в двух измерениях. Во-первых, на техническом уровне, художники преодолели ограничения традиционной монохромной туши, переплетая такие западные техники, как масляная живопись и смешанные материалы, с традиционным языком кисти. Используя композиционную логику «взаимодействия пустоты и реальности», они стремятся к композиционному разнообразию морских пейзажей. Например, Сун Минъюань интерпретирует поэтичность моря через современную живописную технику, а отец и сын Ли Хайтао в своих работах (таких как «Десять тысяч ли морских рубежей») объединяют виртуальные и реальные тушевые размывки с динамической текстурой волн. Благодаря этому «пустое пространство» перестает быть просто фоном для создания настроения, превращаясь в динамическое визуальное поле, сосуществующее с реальными образами. Во-вторых, на философском уровне современная морская живопись переводит «пустоту» из состояния классического статичного созерцания и метафизических размышлений в плоскость современного чувственного опыта. Через визуальные эффекты переплетения пустоты и реальности художники передают безграничность, мощь и неизведанность океана. Используя такие приемы, как абстрактные формы бушующих волн, виртуально-реальное проникновение света и тени, а также смещение пространственной перспективы, они трансформируют «пустоту» в эстетическое поле, обладающее как рациональной глубиной, так и чувственной напряженностью [3, с. 49]. Это позволяет древней философской концепции обрести совершенно новую визуальную форму и духовную проекцию в контексте современного искусства.

Сущность данной трансформации заключается в творческом преобразовании философии «пустоты» из классической системы метафор в современную систему символов. Если традиционная морская живопись использовала «пустое» пространство для генерации художественного замысла, выходящего за пределы формы («смысл за пределами образа»), то современные китайские маринисты, реконструируя отношения пустоты и реальности, деконструируют традиционную эстетическую парадигму. Одновременно с этим «пустота» возводится в ранг художественной философии, сочетающей в себе восточную мудрость и современный контекст, а практика изобразительного искусства становится ответом на актуальные проблемы морской цивилизации. Эта траектория эволюции не только демонстрирует жизнестойкость китайского эстетического духа, но и выявляет возможные пути непрерывных инноваций традиционных философских концепций в условиях глобализованного художественного контекста [9].

Заключение

Таким образом, траектория развития китайской морской живописи представляет собой историю перехода от «культурного отказа» к «эстетической реконструкции». Море в традиционной пейзажной живописи существовало как антитеза «суше»; оно растворялось в облаках и дымке, становясь философской «пустотой». Развитие современной морской живописи произошло на фоне экономической открытости Китая и роста культурной уверенности, что стало новой материализацией этой концепции «пустоты». Современные китайские художники перестали избегать морского простора и бурь; синтезируя китайские и западные техники, они превратили «пустое пространство» в визуальный язык, обладающий современным духовным напряжением. Эта трансформация является как наследием древней ортодоксии, так и откликом на дух современности.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Алексеева Г.В., Ли Ю. Стилиевые приёмы в морском пейзаже китайских и российских художников в контексте развития современного искусства: сравнительный анализ [J] // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – СПб.: ООО «Центр научно-информационных технологий «Астерион». – 2024. — №1. — С. 77–86.
2. Ли Дофэнь. Исследование эстетического направления современной китайской акварельной живописи: дис. д-ра иск.: Харбинский педагогический университет, Харбин, 2015. – 165 с. 李多芬。当代中国水彩画的审美方向研究 [D]. 哈尔滨师范大学 · 2015.

3. Ли Ю. Духовная сущность китайского морского пейзажного искусства [J] // Культура и искусство. – 2024. – №3. – С. 40–49.
4. Лян Цзие. Философия «пустоты» в китайской пейзажной живописи: особенности семантики и функции незаполненного пространства [J] // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2025. – № 10-1 (109). – С. 72–77.
5. Ма Цзи. Анализ приёма «оставления пустоты» в китайской пейзажной живописи [J] // Искусство и образование. – 2020. – №2. – С. 26–27.
6. Неглинская М. А. Современное изобразительное искусство [M] / История Китая с древнейших времен до начала XXI века. – Т. IX. – М.: Наука, 2016. – С. 822–835.
7. Первый художник в китайской живописи моря и волн: картины знаменитого китайского художника Гао Цюаня с характерными морскими пейзажами [Z] // Массовое искусство. – 2019. – С. 65–68. URL: https://www.sohu.com/a/318607150_120065965 (дата обращения: 12.01.2026). 《海浪诗人》中国画海第一人 —— 中国著名油画家高泉性格海景绘画作品[Z].大众艺术网.2019: 65–68. – URL : https://www.sohu.com/a/318607150_120065965 [дата обращения: 12.01.2026].

8. Сюэ Я. Философия пустого пространства в китайской живописи [J] // KANT: Social science & Humanities. – 2025. – №3(23). – С. 89–96.
9. Фэн Чжицзюнь. Живопись океана: новая тема в китайской живописи [N] // Пекин: Китайская культурная ежедневная газета, 2013. URL: https://www.sohu.com/a/318607150_120065965 (дата обращения: 12.01.2026). 冯智军.海洋绘画:中国画的新课题 [N].中国文化报 · 2013. – URL : https://www.sohu.com/a/318607150_120065965 [дата обращения: 12.01.2026].
10. Цзун Байхуа. Прогулки по эстетике [M]. // Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1981. 宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社 · 1981.
11. Ян Цзинцзин. Исследование искусства «оставления пустоты» в пейзажной живописи – на примере живописи эпох Сун и Юань [J] // Хэфэй: Исследования в области художественного образования. – 2025. – №2. – С. 19–21. 杨菁菁.山水画留白艺术研究 — 以宋元山水画为例[J].美术教育研究2025 (2):19–21.

Jing Lin

Postgraduate student
Stroganov Russian State University of
Design and Applied Arts
e-mail: 289714416@qq.com
Shenyang, Liaoning Province, China
ORCID: 0009-0009-2435-2987

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-84-90

FROM TRADITIONAL CRAFT TO DESIGN IMAGE. CONTEMPORARY CHILDREN'S ILLUSTRATED BOOK ABOUT ARTISTIC METAL PROCESSING (GRAPHIC LANGUAGE AND SPECIFICS OF DEVELOPING A VISUAL SCENARIO)

Summary: *In the context of intangible cultural heritage preservation, cognitive illustrated books serve as an effective medium for the visual archiving of traditional crafts. This study focuses on traditional metal crafts and examines the complete process of creating an illustrated book—from material collection to the construction of artistic imagery. Drawing on the theory of text-image interaction and the creative principles of He Yuzhi, the author analyzes the transformation of formal language throughout the book-making process. It is emphasized that the authenticity of content is achieved through interdisciplinary*

collaboration and direct engagement with bearers of craft traditions. Through a realistic drawing style and the organic integration of text and image, the aesthetics of metal crafts are transformed into visual narrative, facilitating the transition of traditional culture from a state of "being preserved" to a state of "being understood" and ensuring its intergenerational transmission.

Keywords: *traditional metalworking; cognitive picture books; visual archiving; interdisciplinary collaboration; intergenerational transmission.*

Traditional crafts, bearing witness to the development of Chinese civilization over more than five millennia, are invaluable assets and historical reflections of the cultural foundations of the Chinese nation, serving as living embodiments of the people's collective memory.

It is precisely the uniqueness of handmade artifacts that endows them with cultural and artistic significance. "Of all the professions by which a person can earn a living, the one that brings a person closest to the natural state is physical labor" [2]. Craftsmanship does not merely provide a means of subsistence – it restores to the individual their authentic nature. "Traditional craft techniques embody unique artistic-cultural value and folk wisdom" [4, p.4]. Craftsmanship proves to be a bridge connecting the material and the spiritual,

the everyday and the sacred, the personal and the communal.

Artists of different generations, gazing upon the material culture of the past, find in it an inexhaustible reservoir of themes. Traditional crafts become for them not merely objects of depiction, but also a means of contemplating the connection between eras – a dialogue between a fading reality and contemporary artistic language. It is precisely in this context that the work of He Youzhi (He Youzhi, 1922–2016), a master of picture-story books (连环画) and linear drawing, is particularly revealing. "In his later years, he also created a series of works depicting old Shanghai, as well as several short picture books, such as He Youzhi's 360 Lines of Painting, which reproduce vanishing folk traditions. He Youzhi himself summarized his approach as follows: 'I

find sensations in life, seek language in tradition, and discover myself in artistic practice'" [5].

In the book He Youzhi's 360 Lines of Painting, 90 types of Shanghai trades are depicted, documenting the typical expressions and actions of people from all walks of life in Shanghai during the first half of the 20th century, with explanatory texts added to the background of each illustration. This book can be regarded as an illustrated social history of old Shanghai.

Among the multitude of craft traditions, those related to metal processing deserve particular attention. Ancient bronze casting gave the world ritual vessels and weapons; the art of cloisonné enamel (景泰蓝), in which a copper base is adorned and vividly colored with partitioned enamels; chasing and forging, which create three-dimensional images on thin metal sheets; filigree and granulation (花丝镶嵌) and inlay work. In each of these techniques, centuries-old methods coexist with new approaches, but manual labor remains the foundation that preserves a living connection to its origins.

The author of this article is an illustrator and the artist responsible for the drawings in the section on traditional metal processing in Han Yumeng's monograph Jewelry Design (the book is currently in press). This project confirms the relevance of such a format of visual communication in the context of preserving traditional culture and strengthening intergenerational ties. The section is intended to be structured according to the principles of a picture book, with an emphasis on visual narrative.

In choosing a theme, the artist chooses a particular angle of vision on the world. The creative process becomes the materialization of this vision. "What we call 'vision' is always shaped by habits and expectations... The artist's choice of subject and style is constrained by the visual schemata he has inherited" [6, pp.80-82].

The first stage in the creation of the book was the accumulation of visual material. The author visited a metalworking workshop, studied production techniques, and consulted with specialists. After sifting out the superfluous, extracting the essence, and selecting what could be effectively integrated into the work, the material was transformed into the content of the illustrations.

The meaning of illustration lies in the emotional resonance that the viewer receives through its visual language. "An image contains information that may have no direct bearing on our understanding of history as a whole. To point us toward what is significant,

the context of specific words is needed, or at least a previously established notion of what to look for" [3, p.212]. The language of illustration is the expression of inner emotion through form, tonality, color, scale, and overall mood. Kandinsky asserts: "...at the foundation of every problem in painting there always lies the 'inner.'" And he adds: "If this 'inner' is 'bad' or weak in form, then the form is bad or too weak to evoke a purely resonant vibration of the soul" [1, pp.165, 314]. All visual languages are inextricably linked to the artist's emotions.

Next, the question of the dialogue between text and images must be resolved. Perry Nodelman argues [3] that a picture book contains a triple narrative: the story of the text, the story of the images, and a new story that emerges from their fusion. He maintains that "transmitting information" is a feature of cognitive works, while "narrative" is the task of literary ones. "Picture books combine literariness and cognitiveness. The communicative function of images: illustrations are conditional, purpose-oriented images created by combining the aesthetics of drawing with the principles of artistic design in accordance with the content of the text. ...The sequentiality of images expresses a holistic idea" [7, p.22]. In a picture book, image and text are inseparable and mutually complementary: the script determines the plot, while the imagery and style of the illustrations define the characters. The image is the external manifestation of the script. The script serves as the foundation upon which the illustrator builds their narrative. Continuity and connection between images are crucial.

Based on the textual script, a sequential process of image creation is constructed. Creating a picture book requires working on the tempo-rhythm of the entire book as a whole. "An image by itself cannot tell us that this is a flashback. By limiting each other, words and images together acquire a meaning that neither possesses alone – performing a complementarity that Barthes calls 'relay'" [3, pp.214-220]. For this book, an original text was written to explain the content of the illustrations.

The primary goal of the project is to emphasize the beauty of the metal artifacts and tools themselves; it is important to convey even the traces of wear, which become an embodiment of "the beauty of use." The tools are arranged in an orderly manner, as if lying on the craftsman's workbench, ready for use.

According to Nodelman, "text and illustrations work best together not when they repeat each oth-

er, but when each conveys different information. In such cases, they enter into an ironic interaction: the text tells what is not shown in the picture, and the picture shows what is not said in the text" [3, p.256]. In Han Yumeng's monograph *Jewelry Design*, Jing Lin's illustrations for the "Metal Objects" series serve not merely as a visual accompaniment to the text, but as an independent narrative layer that enters into dialogue with it.

A cognitive children's picture book about traditional crafts begins with a question: how can a child not only learn about how things are made, but also feel a connection to the culture behind these things? The answer requires the development of a particular visual language. Its principles are: continuity of imagery, guiding the reader through the production process; recognizable graphic accents serving as orientation points; credible rendering of tools and mechanisms; and an inseparable bond between word and image, where text explains but does not replace the picture. In such a book, the main protagonist is the artifact itself – the product of craftsmanship – while the characters serve as guides. The cover functions as a showcase, displaying the finished result. These devices form the language in which the book speaks to its reader.

But language is merely a means. Technical precision alone does not hold a child's attention or generate understanding. Therefore, the narrative is built around situations close to a child's experience – shared meals, play, helping others. The craft storyline is threaded onto this everyday foundation, and through the juxtaposition of the familiar and the unfamiliar, traditional culture ceases to be

something abstract. It becomes woven into daily life, presented as living reality.

The conception of the book is shaped by several aspects: the plot holds attention, the cultural-historical layer fills it with content, the mythological adds depth, the graphic solution establishes the visual order, the script dynamics create rhythm, and the research work – studying the craft on site, meeting the craftspeople, their tools, and their environment – lends credibility to all of it. Without this final layer, the book remains superficial, however skillful its graphics may be.

Despite all common approaches, each project acquires its own distinct identity. The artist seeks that distinguishing mark – a technique, an ornament, a color – that will forever link the book to a specific craft tradition. This is not merely a stylistic decision, but a means of making knowledge recognizable and memorable, of fixing in the reader's mind the image of that particular craft.

All the methods and principles enumerated serve a single ultimate purpose. A cognitive picture book constructed according to these principles and incorporating research, artistic, and pedagogical experience becomes more than just a children's publication. It becomes a form of preserving and popularizing traditional craft culture. Such a book is always a collective project, requiring the participation of a writer, artist, photographer, ethnographer, cultural scholar, and historian. Only under this condition does the picture book cease to be an entertainment product and become a genuine form of heritage archiving – a living testimony capable of transmitting tradition to new generations, thereby securing its future.

REFERENCES:

1. Kandinsky, V.V. 2001. "On the Spiritual in Art" (1910), in Kandinsky, V.V. *Tochka i liniya na ploskosti; o dukhovnom v iskusstve [Point and Line to Plane; On the Spiritual in Art]*, Azbuka-Klassika, St. Petersburg, Russia.

2. Rousseau, Jean-Jacques. 1981. *Emil, ili o vospitanii. Sobranie sochinenij v 2-kh t. [Émile, or On Education. Collected Works in Two Vols.]*, Pedagogika, Moscow, USSR, vol. 1, available at: https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_russo/1.pdf (Accessed 14 May 2026).

3. Nodelman, P. 1988. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, University of Georgia Press, Athens, USA.

4. Xu Yin. 2016. "Innovations in Inheritance Strategies of Traditional Crafts from the Perspective of Intangible Culture" [J], *Educational Program Research*, (22).

5. CAFA Art Info Portal, Central Academy of Fine Arts. March 2016. "CAFA Memoirs | Master of Lianhuanhua He Youzhi: I Am Not a Master, I Come from the People", available at: <https://www.cafa.com.cn/cn/news/details/218328> (Accessed 26 May 2026).

6. Gombrich, E.H. 2012. *Art and Illusion: A Psychological Study of Pictorial Representation*, Translated by Lin Xi, Li Benzhen, and Fan Jingzhong, revised ed., Guangxi Fine Arts Publishing House, Nanning, Guangxi, China.

7. Lin Baowen. 2013. "Children's Library 'Popularan'. Picture Books: Secrets of Attracting Preschoolers' Attention" [J], *Publisher*, (11).

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-84-90

ОТ ТРАДИЦИОННОГО РЕМЕСЛА
К ПРОЕКТНОМУ ОБРАЗУ. СОВРЕМЕННАЯ ДЕТСКАЯ
ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ КНИГА О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ОБРАБОТКЕ МЕТАЛЛА (ГРАФИЧЕСКИЙ ЯЗЫК
И СПЕЦИФИКА РАЗРАБОТКИ ВИЗУАЛЬНОГО
СЦЕНАРИЯ)

Аннотация: В контексте сохранения нематериального культурного наследия познавательные иллюстрированные книги служат эффективным средством визуальной архивации традиционных ремёсел. Данная статья посвящена традиционным ремёслам по обработке металла. Рассматривается весь процесс создания иллюстрированной книги — от сбора материала до построения художественного образа. Опираясь на теорию взаимодействия текста и изображения и творческие принципы Хэ Ючжи, автор анализирует трансформацию формального языка в процессе создания книги. Подчеркивается, что достоверность содержания достигается

через междисциплинарное сотрудничество и непосредственный контакт с носителями традиции. Реалистическая манера рисунка и органичное сочетание текста и изображения преобразуют эстетику металлических ремёсел в изобразительное повествование, способствуя переходу традиционной культуры из состояния «охраняемой» в состояние «понимаемой» и обеспечивая её межпоколенческую передачу.
Ключевые слова: традиционная металлообработка; когнитивные иллюстрированные книги; визуальное архивирование; междисциплинарное сотрудничество; межпоколенческая передача.

Традиционные ремёсла, свидетельствуя о развитии китайской цивилизации на протяжении более пяти тысячелетий, являются бесценным достоянием и историческим отражением культурных устоев китайской нации, служат живым воплощением коллективной памяти народа.

Именно уникальность изделий ручной работы наделяет их культурной и художественной значимостью. «Из всех профессий, в которых человек может зарабатывать на жизнь, профессия, которая больше всего приближает человека к естественному состоянию, — это физический труд» [2]. Ремесло не просто даёт средства к

существованию — оно возвращает человеку его подлинную природу. «Традиционные ремесленные технологии воплощают в себе уникальное художественно-культурное значение и народную мудрость» [4, с.4]. Ремесло оказывается мостом, соединяющим материальное и духовное, повседневность и сакральное, личное и общее.

Художники разных поколений, вглядываясь в материальную культуру прошлого, находят в ней неисчерпаемый запас тем. Традиционные ремёсла становятся для них не просто объектом изображения, но и способом осмысления свя-

зи времён, диалогом между уходящей реально-
стью и современным художественным языком.
Именно в этом контексте показательно творче-
ство Хэ Ючжи (He Youzhi, 1922-2016), мастера
ляньхуаньхуа и линейного рисунка. «В поздние
годы он создал также ряд произведений, изобра-
жающих старый Шанхай, и несколько коротких
рисованных книг, таких как “360 строк живопи-
си Хэ Ючжи”, в которых воспроизводятся исче-
зающие фольклорные традиции. Сам Хэ Ючжи
резюмировал свой подход следующим обра-
зом: Я нахожу ощущения в жизни, ищу язык в
традициях и открываю себя в художественной
практике» [5].

В книге «360 строк живописи Хэ Ючжи» изо-
бражены 90 видов шанхайской торговли, задо-
кументированы типичные выражения и действия
людей из всех слоёв общества в Шанхае первой
половины XX века, а также добавлены поясни-
тельные тексты к фону рисунка. Эту книгу можно
рассматривать как иллюстрированную историю
общества в старом Шанхае.

Среди множества ремесленных традиций
особого внимания заслуживают те, что связа-
ны с обработкой металла. Древнее бронзовое
литьё, подарившее миру ритуальные сосуды и
оружие; искусство цзиньтяньлань (景泰蓝), где
медная основа расцветивается перегородча-
той эмалью; чеканка и ковка, создающие объ-
ёмные изображения на тонких металлических
листах; филигрань и зернь (花丝镶嵌), инкруста-
ция. В каждой из перечисленных техник веко-
вые приёмы соседствуют с новыми подходами,
но ручной труд остаётся той основой, без кото-
рой технический прогресс не сможет сохранить
живую связь с истоками.

Автор данной статьи является художником-ил-
люстратором и автором рисунков к разделу в
монографии Хань Юймэнь «Дизайн украшений»,
посвященному традиционной обработке металла
(на настоящий момент книга готовится к печати).
Проект является подтверждением актуальности
подобного формата визуальной коммуникации
в контексте сохранения традиционной культуры
и укрепления межпоколенческих связей. Пред-
полагается, что раздел будет построен по зако-
нам книжки-картинки, с акцентом на визуальном
повествовании.

Выбирая тему, художник выбирает опреде-
лённый угол зрения на мир. Творческий про-
цесс становится материализацией этого взгляда.

«То, что мы называем "зрением", всегда форми-
руется привычками и ожиданиями... Выбор ху-
дожником темы и стиля ограничен визуальными
схемами, которые он унаследовал» [6, с.80-82].

Первым этапом создания книги стало нако-
пление визуального материала. Автор посетил
мастерскую по металлообработке, изучил про-
изводственные техники, проконсультировался
со специалистами. После отсеивания лишнего,
извлечения сути, отбора эффективного для ин-
теграции в произведение, материал превраща-
ется в содержание иллюстраций.

Смысл иллюстрации — в эмоциональном
резонансе, который зритель получает через её
визуальный язык. «Изображение содержит ин-
формацию, которая может не иметь прямого
отношения к нашему пониманию истории в це-
лом. Чтобы указать нам на значимое, необхо-
дим контекст конкретных слов или, по крайней
мере, ранее установленное представление о том,
что искать» [3, с.212]. Язык иллюстрации — это
выражение внутренних эмоций через форму,
тональность, цвет, размер, общее настроение.
Кандинский утверждает: «...в основе каждой про-
блемы в живописи всегда лежит внутреннее». И
добавляет: «Если это внутреннее "плохо" или
слабо по форме, то это значит, что форма пло-
ха или слишком слаба, чтобы вызвать чисто зву-
чащую душевную вибрацию» [1, с. 165, 314]. Все
визуальные языки неразрывно связаны с эмоци-
ями художника.

После необходимо решить вопрос диалога тек-
ста и изображений. Перри Нодельман утвержда-
ет [3], что книга с картинками содержит тройное
повествование: историю текста, историю изобра-
жений и новую историю, возникающую при их
слиянии. Он считает, что «передача информа-
ции» — особенность познавательных произведе-
ний, а «повествование» — задача литературных.
«Книжки-картинки сочетают литературность и
познавательность. Коммуникативная функция
изображений: иллюстрации — это условные, це-
ленаправленные изображения, созданные пу-
тём соединения эстетики рисунка с принципами
художественного дизайна в соответствии с со-
держанием текста. ... Последовательность изо-
бражений выражает целостную идею» [7, с.22]. В
книжке-картинке изображение и текст неразде-
лимы и взаимодополняют друг друга: сценарий
задаёт сюжет, а образ и стиль иллюстраций опре-
деляют персонажей. Изображение — внешнее

проявление сценария. Сценарий служит основой,
на которой иллюстратор строит своё повество-
вание. Важны непрерывность и связь между изо-
бражениями.

На основе текстового сценария строится по-
следовательная работа по созданию изображе-
ний. Создание книжки-картинки требует работы
над темпоритмикой всей книги в целом. «Изо-
бражение само по себе не может сказать нам,
что это флешбэк. Ограничивая друг друга, слова
и изображения вместе обретают значение, ко-
торым ни одно из них не обладает в отдельно-
сти — совершают взаимодополнение, которое
Барт называет "ретрансляцией"» [3, с.214-220].
Для данной книги был написан авторский текст
для пояснения содержания иллюстраций.

Основная цель проекта — подчеркнуть кра-
соту самих изделий и инструментов для работы
по металлу, важно передать даже следы изно-
са, которые становятся воплощением «красоты
использования». Инструменты размещены упо-
рядочно, как будто лежат на столе у мастера,
готовые к работе.

По словам Нодельмана «текст и иллюстрации
лучше всего работают вместе не тогда, когда по-
вторяют друг друга, а когда каждый передаёт раз-
ную информацию. В таких случаях они вступают
в ироническое взаимодействие: текст расска-
зывает то, что не показано на рисунке, а рису-
нок показывает то, о чём не говорится в тексте»
[3, с.256]. В монографии Хань Юймэнь «Дизайн
украшений» иллюстрации Цзин Линя к серии
«Металлические предметы» служат не просто
визуальным сопровождением текста, но само-
стоятельным слоем повествования, вступающим
с ним в диалог.

Познавательная детская книжка-картинка о
традиционных ремёслах начинается с вопроса:
как сделать так, чтобы ребёнок не просто уз-
нал о том, как делают вещи, но и почувствовал
связь с культурой, стоящей за этими вещами?
Ответ требует выработки особого визуального
языка. Его принципы — непрерывность изобра-
жения, ведущего читателя сквозь производ-
ственный процесс; узнаваемые графические
акценты, служащие ориентирами; достоверная
прорисовка инструментов и механизмов; не-
разрывная связь слова и рисунка, где текст по-
ясняет, но не подменяет изображение. В такой
книге главным героем становится сама вещь —
продукт ремесла, а персонажи выполняют роль

проводников. Обложка работает как витрина,
демонстрирующая готовый результат. Эти при-
ёмы формируют язык, на котором книга гово-
рит с читателем.

Но язык — лишь средство. Технологическая
точность сама по себе не удерживает внимание
ребёнка и не рождает понимания. Поэтому по-
вествование строится вокруг близкой детско-
му опыту ситуации —совместной трапезы, игры,
помощи. Ремесленная фабула нанизывается на
эту бытовую основу, и через сопоставление зна-
комого и незнакомого традиционная культура
перестаёт быть чем-то отвлечённым. Она ока-
зывается вплетённой в повседневность, пред-
стаёт как живая реальность.

Замысел книги формируется под влиянием
нескольких аспектов: сюжет удерживает вни-
мание, культурно-исторический слой напол-
няет содержанием, мифологический добавляет
глубины, графическое решение задаёт визуаль-
ный строй, сценарная динамика создаёт ритм, а
исследовательская работа — изучение ремес-
ла на месте, знакомство с мастерами, с инстру-
ментарием и средой — придаёт всему этому
достоверность. Без этого последнего слоя кни-
га остаётся поверхностной, какой бы искусной
ни была её графика.

При всех общих подходах каждый проект
обретает собственное лицо. Художник ищет
тот отличительный знак — технику, орнамент,
цвет, — который навсегда свяжет книгу с кон-
кретной ремесленной традицией. Это не просто
стилистическое решение, а способ сделать зна-
ние узнаваемым и запоминающимся, закрепить в
сознании читателя образ именно этого ремесла.

Все перечисленные методы и принципы слу-
жат одной конечной цели. Познавательная книж-
ка-картинка, построенная по этим законам и
вобравшая в себя исследовательский, художе-
ственный и педагогический опыт, становится
не просто детским изданием. Она превращает-
ся в форму сохранения и популяризации тра-
диционной ремесленной культуры. Такая книга
всегда — коллективный проект, требующий уча-
стия писателя, художника, фотографа, этнографа,
культуролога, историка. Лишь при этом условии
книжка-картинка перестаёт быть развлекатель-
ным продуктом и становится подлинной формой
архивации наследия — живым свидетельством,
способным передать традицию новым поколе-
ниям и тем самым обеспечить её будущее.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Кандинский В.В. О духовном в искусстве (1910) // Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости; о духовном в искусстве. — СПб.: Азбука-классика, 2001.

2. Жан-Жак Руссо. Эмиль, или о воспитании. Собрание сочинений в 2-х т. Т. 1. — М.: Педагогика, 1981. URL: https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_russo/1.pdf (дата обращения: 14.05.2026)

3. Nodelman, P. 1988. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, University of Georgia Press, Athens, USA.

4. Суй Инь. Инновации стратегий наследования традиционных ремесел с точки зрения нематериальной культуры [J] // Исследования образовательных программ. — 2016. — (22).

5. Воспоминания САФА | Мастер лянхуаньхуа Хэ Ючжи: Я не мэтр, я вышел из народа // Информационный портал об искусстве Центральной академии изящных искусств — CAFA Art Info, март 2016. URL: <https://www.cafa.com.cn/cn/news/details/218328> (дата обращения: 26.05.2026)

6. Гомбрих Э.Х. Психологическое исследование изобразительного воспроизведения / [пер. Линь Си, Ли Бэнчжэн, Фань Цзинчжун] / испр. изд. — Гуанскайское издательство изобразительного искусства, 2012.

7. Линь Баовэнь. Детская библиотека "Популан". Иллюстрированные книги: секреты привлечения внимания дошкольников [J]. — Издатель, 2013 (11).

Shao Chunbo

Postgraduate student

Department of Music History,

Rostov State Rachmaninov Conservatoire

e-mail: chunboshao@yandex.ru

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0009-0007-8491-9100

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-91-98

THE SPECIFICS OF FOLKLORE TRANSFORMATION
IN THE SONGS OF YIN QIN

Summary: *The article examines the vocal works of Chinese composer Yin Qin, which absorb deep national traditions and aesthetic values of Chinese music and represent a unique phenomenon of contemporary musical culture in China. The composer's creative path is characterised by the study of genres of traditional Chinese drama, song and instrumental folklore, which has enabled him to create works that harmoniously combine Western academic musical forms with elements of authentic Chinese culture. Yin Qin is one of the most prominent contemporary Chinese composers, known for his large-scale output in the genres of opera, song, symphonic and chamber music. A key feature of his oeuvre is the creation of works that not only reflect the historical and cultural realities of China, but also open new horizons for the development of Chinese musical theatre. His compositions are imbued with heroism and patriotism. Overall, the composer's work appears as a bridge between epochs and cultures. His pieces play a crucial role in the revival and modernisation of Chinese musical culture, making it relevant for today's listener both within the country and internationally. The aims of this study are to identify the artistic features of*

Yin Qin's songs, to assess their impact on the development of vocal music in China, and to outline the composer's contribution to the popularisation of traditional Chinese culture. The research is based on scholarly works devoted to Yin Qin's vocal compositions, interviews with the composer, and critical reviews of his output, which together allow us to draw conclusions about the significance of his contribution to the preservation and development of China's national musical traditions. Particular attention is paid to the history of the creation of his most famous vocal works such as Stepping into a New Era, Song to the West and Reed Flower, which have become symbols of national identity and cultural heritage. It is noted that his songs are distinguished by rich instrumentation, dramatic density and subtle nuance. In them, the composer transforms musical traditions from different regions of his native country. The article concludes by addressing the problems of interaction between national traditions and contemporary tendencies in Yin Qin's song output.

Keywords: *national traditions of China; Yin Qin's songs; folk music.*

Chinese musical culture possesses an ancient and rich tradition that includes unique national instruments, specific vocal techniques and a distinctive modal system. Contemporary composers and performers strive to preserve this cultural heritage by integrating traditional elements into new forms of music and using components that create an unmistakable colour. The use of elements of national musical culture requires a careful approach when they are transformed within modern genres. Such elements include the pentatonic modal system, characteristic of Chinese folklore and academic music; the sound of traditional in-

struments – erhu, guqin, pipa, xiao and others – with their unique timbre and expressivity; vocal techniques that represent the national features of various provinces of China; and the symbolism and philosophy of music, often connected with Confucian and Daoist concepts that underpin harmony between human beings and nature.

One of the most illustrative examples of such synthesis is the work of Yin Qin, a composer whose vocal output clearly demonstrates reliance on national traditions. By combining Chinese musical heritage with forms of contemporary Western music, he employs a distinctive combination of modes,

harmonies, rhythms and instrumental resources, creating expressive, emotionally charged works with a profound national foundation. His songs are characterised by an organic interweaving of traditional motifs and melodic structures with elements of Western harmony; the inclusion of national instruments, which lend the works particular authenticity and colour; and the integration of Chinese versification and poetics into the vocal parts, whose expressivity is enhanced by traditional vocal performance techniques.

Yin Qin's vocal output occupies an important place in his overall compositional legacy and deserves special attention from researchers because of the specific way in which traditional Chinese vocal techniques are combined with contemporary musical forms. Studies of his vocal music are mainly found in the works of Chinese musicologists and critics analysing the integration of folk traditions and Western forms. Liu Yi, Xiao Yue and Chen Yongsheng are the principal authors whose research is essential for understanding the vocal music of this renowned composer.

Yin Qin's skillful embodiment of important historical and social themes makes his works not only artistically valuable, but also significant in the context of the development of Chinese culture. In an article devoted to the themes and stylistic features of his songs, Liu Yi proposes a periodisation of more than one thousand of Yin Qin's vocal compositions: "Yin Qin," the author notes, "passed through several stages in the formation of his worldview and musical creativity: from a 'soldier of history' (1980s) he became a citizen of the 'new era' (1990s), and later a 'singer of the West' (2000s)" [2, p. 103].

Analysing Yin Qin's treatment of national traditions, Liu Yi highlights such qualitative characteristics as reliance on pentatonicism, the use of folkloric elements of Tibetan culture, and the quotation of melodic turns from the north-western folk song *Sanshilipu* [2, p. 109].

In Xiao Yue's study, important information is provided about the so-called "Western trilogy" of Yin Qin – the songs *Song to the West*, *Ode to the West* and *Western Love Song*. Characterising the trilogy as an example of China's distinctive musical culture, the author writes: "On the basis of original folk songs transmitted from generation to generation, the composer identified, selected, refined and processed the texts, deeply and

carefully mastering the laws of folk-form development in order to sing the main theme of the era and strengthen the national spirit" [3, p. 158]. Equally significant for studying the transformation of folk traditions in Yin Qin's song legacy is the work of Chen Yongsheng, who analyses the artistic features of *Song to the West*. Chen Yongsheng emphasises the importance of contemporary tendencies in Yin Qin's songs and the actualisation in them of events from China's recent history: "To create popular songs," writes the author, "poets and composers must keep pace with the times and feel the pulse of the era, so that musical sounds resonate with its rhythm... *Song to the West* is one of such exemplary works" [6, p. 151].

The works of Lin Ruoyu, Hao He and Chen Yongsheng are also important for investigating the conceptual design of Yin Qin's songs and the embodiment of folk traditions within them.[text +2]

Despite the multifaceted treatment of examples of Yin Qin's songs by Chinese authors, there has not yet been a separate study specifically devoted to the problems of transforming China's musical traditions in his song output.

The history of the creation of Yin Qin's key works reflects important stages in the development of Chinese culture in the second half of the 20th and early 21st centuries. His songs appear as exemplary syntheses of traditional Chinese musical aesthetics and contemporary trends in vocal art, which underlines their significance for the formation of a new vocal school in China and contributes to a deeper understanding of the composer's work. National traditions are embodied in Yin Qin's music in a particular way. Among the techniques characteristic of his method one can distinguish the following: the use of pentatonicism and melodic formulae typical of Chinese music; the introduction of traditional instruments into the accompaniment or their imitation by Western instruments; the application of specific timbres and vocal techniques that reflect the cultural features of individual regions of China; the integration of Chinese versification and poetics into vocal lines, which enhances the music's expressivity; the construction of form with regard to traditional Chinese musical structures, thereby emphasising the cultural context of the works; and the choice of song texts based on classical or modern Chinese poetry containing national motifs.

The use of folk melodies adapted for contemporary vocal ensembles and soloists, the harmonious combination of classical European styles with characteristic Chinese modes and rhythms, and the expressivity, vividness and emotional intensity of musical images all contribute to the recognisability of Yin Qin's songs. His compositions touch the depths of listeners' souls, immersing them in the enchanting world of Chinese music.

National traditions occupy a central place in Yin Qin's creative method. They manifest themselves at various levels – from the choice of themes and poetic content to the specifics of musical form and performance technique. For example, the song *Song to the West* is dedicated to the beauty of Shaanxi Province, its unique nature and culture. All three compositions of the aforementioned "Western trilogy" differ in form, melody and style characteristic of the Loess Plateau of north-western China and are saturated with the colour of Shaanxi's musical folklore.

In *Song to the West* Yin Qin masterfully combines the sound of traditional Chinese instruments such as *erhu* and *pipa* with modern orchestral resources of Western music, creating an atmosphere of grandeur and harmony. The lyrics were written by Qu Yuan, and the song was first performed by Wang Hongwei. In 2000 Wang Hongwei won a gold medal in the "National Singing" category at the 9th National Competition for Young Performers with this song. Subsequently the song received the 8th prize in the "Five-One Project" (2001) and a bronze medal at the China Music Golden Bell Award (2003). That same year Wang Hongwei was also awarded "Best Performer of National Song" at the inaugural China Light Music Society Awards. In 2012 the CCTV programme *Feng Hua Guo Yue* broadcast a version of the song performed jointly by Wang Hongwei and Liu Zhihong. In 2020 Liu Dacheng performed the song again in the CCTV programme *National Songs of China*. At the opening ceremony of the "Yulin" National Song Choral Conference in Shaanxi Province in 2025, Hao Liangliang and Feng Jingwei presented a new interpretation of the song accompanied by tenors and orchestra.

The text of *Song to the West* reproduces features of the dialect of the western provinces (Shaanxi, Gansu and Ningxia) as well as the performance style of the *xintianyou* songs (literally "wandering in the sky"). According to Zhang Zishu

and T. I. Baklanova, these songs "convey the fatigue and melancholy of porters carrying goods to remote regions" [5, p. 180].

The first section of the song glorifies the strategy of the development of the West, depicting the transition of impoverished segments of the population of the western provinces (the Loess Plateau) towards a happy future. The second section (repeated twice) expresses the joy of the plateau inhabitants at the transformations taking place. The final section is a shortened reprise of the first. In the first and last sections Yin Qin employs vocal techniques characteristic of *xintianyou* – falsetto, vibrato and ornamentation – which allow him to embody through music the image of a peasant from Shaanxi. In the instrumental section the melody of the local folk song *Thirty li to Pu Village* is heard, supported by the rhythmic beating of the waist drum, commonly used in the popular local dance *yangge*. The use of these techniques, inherent in the musical tradition of China's western provinces, enables the composer to create an artistic vision of the region's development from tradition to innovation.

The song *Stepping into a New Era*, symbolising optimism and striving for new achievements, was written in 1997 during a period of significant socio-economic transformations in China. The poetic text by Jiang Kairu is filled with patriotism and hope, expressing faith in the bright future of the nation and praising the country's third generation of leadership. The song serves as an example of the combination of Western musical elements (as evidenced by its conventional verse-chorus form) with national musical culture, which manifests itself, on the one hand, in the use of pentatonicism underpinning the main theme, and on the other hand, in vocal technique characteristic of the Chinese national singing style.

Reed Flower embodies the lyricism and tenderness typical of many of Yin Qin's works. The song forms part of the musical drama *Diary of a Soldier* (2004), which tells the story of a soldier serving at the border and includes lyrical and humorous episodes. The text was written by He Dongju. Using the image of the reed flower as a symbol of purity and the beauty of human feelings, the author reveals the idea of love between the main characters and the heroine's desire to reach her beloved. The falling white reed blossoms symbolise the protagonists' longing and their faith in love.

The musical form of Reed Flower is strophic (AB) with an introduction and coda. The embodiment of national traditions can be observed in the composer's use of pentatonic modes: the introduction, section A and the coda are based on the gong mode, while section B employs the zhi mode. The simplicity and sincerity of the melody have made this composition popular with a wide audience, regardless of age or social status. Elements of national music can also be found in other songs by Yin Qin, such as Heavenly Road, Western Love Song and Looking at the Moon.

By examining the distinctive features of Yin Qin's songs and analysing the ways in which national traditions are embodied in them, it becomes possible to reconstruct processes taking place in contemporary Chinese musical culture. Yin Qin's works serve as an important source of inspiration for young composers and performers seeking to preserve and develop the unique

traits of national musical art. A notable feature of his compositions is the use of traditional Chinese instruments alongside the European symphony orchestra, which creates a unique acoustic environment allowing listeners to experience the richness and diversity of Chinese musical culture. The music of his songs typically incorporates folk motifs, which give them national colour and emotional expressivity. His vocal lines are distinguished by wide range and dynamic contrasts, enabling performers to convey the dramatic content of the text. In a number of works, the influence of the Western vocal school can be traced, particularly in the development of melodic phrases and the use of complex vocal techniques. Yin Qin's oeuvre thus represents a successful transformation of China's rich national musical traditions within contemporary vocal art.

The author declares that there is no conflict of interest.

REFERENCES:

1. Lin, R. 2012. "A brief analysis of the piano accompaniment of the song «Stepping into a New Era»", *World of Mass Culture*, issue 19, available at: <https://wenku.baidu.com/view/4c68b3e659fafab069dc5022aaea998fcc2240af.html> (Accessed 16 May 2026) (in Chinese).

2. Liu, Y. 2018. "Chamber-vocal works by Yin Qin: themes and stylistic features of the genre" [Kamerno-vokalnye proizvedeniya In Tsinya: tematika i stilistika zhanra], *Problems of Interaction between Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education [Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity]*, issue 48, pp. 102–115.

3. Xiao, Y. 2010. "National songs based on folk music: the «Western trilogy»", *Journal of Changchun Normal*

University (Humanities and Social Sciences), vol. 29(5), pp. 158–160. (in Chinese).

4. Hao, H. 2023. "Brief analysis of the artistic features and performance of the song «Reed Flower»", *Song of Yellow River*, no. 3, pp. 90–93. (in Chinese).

5. Zhang, Z. and Baklanova, T.I. 2023. "Scientific and methodological foundations for teaching students Chinese folk songs in the context of traditional culture" [Nauchno-metodicheskie osnovy obucheniya studentov kitajskim narodnym pesnyam v kontekste traditsionnoj kultury], *Teacher of the 21st Century [Prepodavatel XXI vek]*, no. 2, part 1, pp. 176–183.

6. Chen, Y. 2009. "Analysis of the artistic features of the song «Song to the West»", *Movieliterature*, vol. 13, pp. 130–131. (in Chinese).

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-4-91-98

СПЕЦИФИКА ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА
В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ИНЬ ЦИНА

Аннотация: В статье рассматривается вокальное творчество китайского композитора Инь Цина, впитавшее глубокие национальные традиции и эстетические ценности китайской музыки и представляющее собой уникальное явление современной музыкальной культуры Китая. Творческий путь композитора характеризуется изучением жанров традиционной китайской драмы, песенного и инструментального фольклора, что позволило ему создать произведения, гармонично сочетающие формы западно-европейской академической музыки и элементы аутентичной китайской культуры. Инь Цин – один из самых ярких современных китайских композиторов, известный своими масштабными произведениями в жанрах оперы, песни, симфонической и камерной музыки. Главной особенностью творчества Инь Цина является создание произведений, не только отражающих исторические и культурные реалии Китая, но и открывающих новые горизонты в развитии китайского музыкального театра. Его сочинения наполнены героизмом и патриотизмом. В целом творчество композитора представляет мостом между эпохами и культурами. Его произведения играют ключевую роль в процессе возрождения и модернизации китайской музыкальной культуры, актуализируя ее для современного слушателя как внутри страны, так и на международном уровне.

Задачами исследования является выявление художественных особенностей песен Инь Цина, их влияние на развитие вокальной музыки в Китае, а также вклад композитора в популяризацию традиционной китайской культуры. Исследование основано на научных трудах, посвященных вокальным произведениям Инь Цина, а также на интервью с композитором и критических обзорах его творчества, позволяющих сделать вывод о значимости его вклада в сохранение и развитие национальных музыкальных традиций Китая. Особое внимание уделяется истории создания наиболее известных вокальных произведений композитора, таких как «Вступая в новую эру», «Пою Западу» и «Цветок тростника», которые стали символами национальной идентичности и культурного наследия Поднебесной. Отмечается, что его песни отличаются богатством инструментовки, драматургической насыщенностью и тонкой нюансировкой. В них композитор претворяет музыкальные традиции различных регионов родной страны. В заключении делаются выводы по проблемам взаимодействия национальных традиций и современных тенденций в песенном творчестве Инь Цина.

Ключевые слова: национальные традиции Китая, песенное творчество Инь Цина, народная музыка.

Китайская музыкальная культура имеет богатую древнюю традицию, включающую уникальные национальные инструменты, специальные вокальные техники и особый ладовый строй. Современные композиторы и исполнители стремятся сохранить культурное наследие, интегрируя традиции в новые формы музыки и используя компоненты, формирующие неповторимый колорит. Использование элементов национальной музы-

кальной культуры требует бережного подхода при их трансформации в современных жанрах. К таким элементам можно отнести пентатоническую ладовую систему, характерную для китайского фольклора и академической музыки; звучание традиционных инструментов – эрху, гуциня, пипы, сяо и других, обладающих уникальным тембром и выразительностью; вокальные техники, репрезентирующие национальные особенности различ-

ных провинций Китая; символизм и философию музыки, которые часто связаны с конфуцианскими и даосскими концепциями, обосновывающими гармонию человека и природы.

Одним из показательных примеров такого синтеза является творчество Инь Цина, композитора, в чьих вокальных произведениях отчётливо прослеживается опора на национальные традиции. Объединяя китайское музыкальное наследие и формы современной западной музыки, он использует уникальное сочетание ладов, гармоний, ритмов и инструментальных средств, создавая, тем самым, выразительные, эмоционально насыщенные произведения с глубокой национальной основой. Его песенное творчество характеризуется органичным переплетением традиционных мотивов и мелодических структур с элементами западной гармонии; включением национальных инструментов, придающих произведениям особую аутентичность и колорит; интеграцией китайского стихосложения и поэтики в вокальные произведения, выразительность которых усиливается традиционными приёмами вокального исполнительства.

Вокальное творчество Инь Цина занимает важное место в его общем композиторском наследии и заслуживает особого внимания исследователей благодаря специфике сочетания традиционных китайских вокальных техник с современными музыкальными формами. Изучение вокального творчества Инь Цина сосредоточено в научных трудах китайских музыковедов и критиков, анализирующих интеграцию народных традиций и западноевропейских форм. Лю И, Сяо Юэ и Чэнь Юншэн – основные авторы, результаты исследований которых существенны для понимания вокальной музыки знаменитого композитора.

Искусное воплощение важных исторических и общественных тем делает произведения Инь Цина не только художественно ценными, но и значимыми в контексте развития культуры Китая. В статье, посвящённой тематике и стилистике песен китайского мастера Лю И осуществляет периодизацию более чем тысячи его вокальных сочинений. «Инь Цин, – отмечает автор, – прошел несколько этапов становления своего мировоззрения и музыкального творчества: из „солдата истории“ (1980-е) он становится гражданином „новой эры“ (1990-е), а затем „певцом Запада“ (2000-е годы)» [2, с. 103]. Рассматривая особенности преломления Инь Цинем национальных традиций,

Лю И выделяет такие качественные характеристики как опора на пентатонику, использование фольклорных элементов тибетской национальной культуры, цитирование интонаций народной песни Северо-Запада «Саншилипу» [2, с. 109].

В исследовании Сяо Юэ содержатся важные сведения о, так называемой, «западной трилогии» Инь Цина – песен «Пою Западу», «Ода Западу» и «Западная песня о любви». Характеризуя трилогию как образец самобытной музыкальной культуры Китая, автор отмечает следующее: «Основываясь на оригинальных народных песнях, передаваемых из поколения в поколение, композитор идентифицировал, отбирал, уточнял и обрабатывал тексты, глубоко и бережно осваивая законы развития фольклорных форм, чтобы воспеть главную тему эпохи и укрепить национальный дух» [3, с. 158].

Не менее значимой для исследования проблем преломления народных традиций в песенном наследии Инь Цина представляется работа Чэнь Юншэна, в которой автор рассматривает вопросы художественных особенностей песни «Пою Западу». Чэнь Юншэн отмечает значимость современных тенденций в песнях Инь Цина, а также актуализацию в них событий современной истории Китая. «Чтобы создавать популярные песни, – пишет автор, – поэты и композиторы должны идти в ногу со временем и чувствовать пульс эпохи, чтобы музыкальные звуки резонировали с ее ритмом <...> „Пою Западу“ – одно из таких показательных произведений [6, с. 151].

Важными для исследования концептуального замысла песен и претворения в них народных традиций представляются работы Линь Жоюй [1], Хао Хэ [4] и Чэнь Юншэн [6].

Несмотря на всестороннее рассмотрение образцов песенного творчества Инь Цина китайскими авторами, отдельного исследования, посвященного проблемам преломления музыкальных традиций Китая в песнях композитора, не осуществлялось.

История создания ключевых произведений Инь Цина отражает важные этапы развития китайской культуры второй половины XX – начала XXI века. Песни Инь Цина представляют образцом синтеза традиционной китайской музыкальной эстетики и современных тенденций вокального искусства, что подчеркивает их значимость для формирования новой вокальной школы в Китае и способствует пониманию творчества ком-

позитора. Национальные традиции претворяются в творчестве Инь Цина особым образом. Из характерных для композитора методов и приёмов можно назвать следующие: использование в песнях пентатоники и характерных для китайской музыки мелодических оборотов; введение в инструментальное сопровождение звучания традиционных инструментов или их имитация при игре на западноевропейских инструментах; применение особого тембра и вокальных техник, отражающих культурные особенности отдельных регионов Китая; интеграция китайского стихосложения и поэтики в вокальные партии, что усиливает выразительность музыки; построение композиции с учётом традиционных китайских музыкальных форм, подчеркивающих культурный контекст произведений; избрание в качестве тематики текстов песен классической китайской или современной поэзии, содержащей национальные мотивы.

Использование народных мелодий, адаптированных для современных вокальных ансамблей и солистов, гармоничное сочетание классических европейских стилей с характерными китайскими ладами и ритмами, выразительность, яркость и эмоциональность музыкальных образов, придает песенному творчеству Инь Цина узнаваемость. Его сочинения затрагивают глубины души слушателей, погружая их в прекрасный чарующий мир китайской музыки.

Национальные традиции занимают центральное место в творческом методе Инь Цина. Они проявляются на различных уровнях – от выбора тематики и поэтического содержания, до специфики музыкальной формы и техники исполнения. Например, песня «Пою Западу» посвящена красоте провинции Шэньси, ее уникальной природе и культуре. Отметим, что все три сочинения из вышеупомянутой «западной трилогии» отличаются формой, мелодией и стилем, характерными для Лёссового плато Северо-Западного Китая и насыщены колоритом музыкального фольклора провинции Шэньси.

В песне «Пою Западу» Инь Цин мастерски сочетает звучание традиционных китайских инструментов, таких как эрху и пипа, с современными оркестровыми средствами западноевропейской музыки, создавая атмосферу величественности и гармонии. Автором слов выступил Цюй Юань, а первым исполнителем – Ван Хунвэй. В 2000 году Ван Хунвэй завоевал с этой песней золотую медаль в категории «Национальное пение» на 9-м

Национальном конкурсе молодых исполнителей. Впоследствии песня завоевала 8-ю премию на «Проекте Пять-один» (2001) и бронзовую медаль в рамках премии China Music Golden Bell Award (2003). В том же году Ван Хунвэй также получил награду «Лучший исполнитель национальной песни» на первой премии China Light Music Society Awards. В 2012 году программа CCTV «Фэн Хуа Го Юэ» транслировала версию песни в совместном исполнении Ван Хунвэя и Лю Цзихуна. В 2020 году Лю Дачэн вновь исполнил эту песню в программе CCTV «Национальные песни Китая». На церемонии открытия конференции хоров национальной песни «Юйлинь» провинции Шэньси 2025 года Хао Лянлян и Фэн Цзиньвэй исполнили новую интерпретацию песни в сопровождении теноров и оркестра.

Текст песни «Пою Западу» воссоздает особенности диалекта западных провинций (Шэньси, Ганьсу и Нинся), а также стиля исполнения песен «Синьтянью» (буквально — «блуждающий в небе»). По словам Чжан Цзышу и Т. И. Баклановой, эти песни «передают усталость и меланхолию носильщиков, переносивших товары в отдаленные регионы» [5, с. 180].

Первый раздел песни посвящен прославлению стратегии развития Запада – воссоздает картину перехода бедных слоев населения западных провинций Китая (Лёссовое плато) к счастливому будущему. Второй раздел (проводится дважды) выражает радость жителей плато по поводу преобразований. Последний раздел представляет собой сокращенную репризу первого. В первом и последнем разделах песни Инь Цин использует вокальные приемы, свойственные «Синьтянью» – фальцет, вибрато и орнаментацию, позволяющие воплотить средствами музыки образ крестьянина провинции Шэньси. В инструментальном разделе звучит мелодия местной народной песни «Тридцать ли до деревни Пу», сопровождение которой основано на ритмичном ударе поясного барабана, часто используемого в популярном на этой территории танце Янге. Применение композитором приемов, свойственных музыкальной традиции западных провинций Китая, помогает ему воссоздать художественную картину развития региона от традиций к новациям.

Песня «Вступая в новую эру», символизирующая оптимизм и устремленность к новым достижениям, была написана в 1997 году в период значительных социально-экономических преоб-

разований в Китае. Поэтический текст, созданный Цзян Кайру, наполнен патриотизмом и надеждой, выражает веру в светлое будущее нации. В нем воспевается третье поколение руководства страны¹. Песня является образцом сочетания элементов западноевропейской музыки (что подтверждает традиционная для неё запевно-припевная форма), и национальной музыкальной культуры, проявляющейся, с одной стороны, в использовании пентатоники, на которой основана тема песни, а с другой – в вокальной технике, свойственной китайскому национальному стилю пения.

«Цветок тростника» воплощает лирику и нежность, характерные для многих произведений Инь Цина. Песня входит в музыкальную драму «Дневник солдата» (2004), в которой повествуется о жизни бойца, служащего на границе, и включающей лирические и юмористические истории. Текст песни написал Хэ Дунцзю. Используя образ цветка тростника как символа чистоты и красоты человеческих чувств, автор раскрывает идею любви между главными героями, а также мотивы героини, стремящейся к своему возлюбленному. Осыпавшиеся белые цветы тростника символизируют тоску главных героев и их веру в любовь.

Музыкальная форма песни строфическая (AB) со вступлением и кодой. Претворение национальных традиций наблюдается в использовании композитором пентатоники: Вступление, раздел А и кода – «гун» лад, раздел В – «чжи» лад. Простота и искренность мелодии делают эту компози-

цию любимой широкой аудиторией слушателей, независимо от возраста и социального статуса. Элементы национальной музыки встречаются и в других песнях Инь Цина – «Небесная дорога», «Западная песня о любви» и «Взгляд на луну».

Исследуя особенности песен Инь Цина и анализируя способы воплощения в них национальных традиций, представляется возможным реконструировать процессы, происходящие в современной китайской музыкальной культуре. Работы Инь Цина служат важным источником вдохновения для молодых композиторов и исполнителей, стремящихся сохранить и развить уникальные черты национального музыкального искусства. Особенностью произведений Инь Цина является использование традиционных китайских инструментов наряду с европейским симфоническим оркестром, что создает уникальную акустическую среду, позволяющую слушателям ощутить богатство и многообразие китайской музыкальной культуры. Музыка его песен, как правило, включает фольклорные мотивы, что придаёт им национальный колорит и эмоциональную выразительность. Вокальная линия у композитора отличается широтой диапазона и динамическими контрастами, что позволяет исполнителю передавать драматическое содержание текста. В ряде произведений прослеживается влияние западноевропейской вокальной школы, что заметно в развитии мелодических фраз и использовании сложных вокальных приемов. Творчество Инь Цина – пример успешного претворения богатых национальных традиций музыкальной культуры Китая в современном вокальном искусстве.

¹ Первое поколение – Мао Цзэдун (песня «Восток красный»), второе – Дэн Сяопин (песня «История весны»), третье – Цзян Цзэминь (песня «Вступаем в новую эру»).

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Линь Жоюй. Краткий анализ фортепианного сопровождения песни «Вступаю в новую эру» // Мир массовой культуры. – Вып. 19. – 2012. URL: <https://wenku.baidu.com/view/4c68b3e659fafab069dc5022aaea998fcc2240af.html> (дата обращения: 16.05.2026) (На кит. яз.).
2. Лю И. Камерно-вокальные произведения Инь Циня: тематика и стилистика жанра // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Вып. 48. – 2018. – С. 102–115.
3. Сяо Юэ. Национальные песни, основанные на народной музыке: «Западная трилогия» // Journal of Changchun Normal University (Humanities and Social Sciences). – Сент. 2010. – Т. 29(5). – С. 158–160. (На кит. яз.).
4. Хао Хэ. Краткий анализ художественных особенностей и исполнения песни «Цветок тростника» // Song of Yellow River. – №3. – 2023. – С. 90–93. (На кит. яз.).
5. Чжан Цзышу, Бакланова Т.И. Научно-методические основы обучения студентов китайским народным песням в контексте традиционной культуры // Преподаватель XXI век. – 2023. – №2. – Часть 1. – С. 176–183.
6. Чэнь Юншэн. Анализ художественных особенностей песни «Пою Западу» // Movie literature. – 2009. – Т. 13. – С. 130–131. (На кит. яз.).

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

Главный редактор: *Мария Александровна Бурганова*
Редактор: *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор: *Валентина Владимировна Лебедева*
Верстка: *Татьяна Георгиевна Асланова*
Дизайнер: *Александр Александрович Товпеко*
Переводчик: *Анна Вадимовна Пчелкина*
Логистика: *Редфорд Ред*
Связи с общественностью: *Михаил Михайлович Грачев*
Администратор: *Иван Иванович Субботин*

Журнал выходит 6 раз 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

Chief editor: *Maria A. Burganova*
Editor: *Julia A. Smolenkova*
Proofreader: *Valentina V. Lebedeva*
Layout: *Tatyana G. Aslanova*
Designer: *Alexander A. Tovpeko*
Translator: *Anna V. Pchelkina*
Logistics: *Redford Red*
Public relations: *Michael M. Hrachou*
Administrator: *Ivan I. Subbotin*

The journal is published 6 times a year

Editorial office address in Russia:
Russia, Moscow. 119019, 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

НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Дом Бурганова.

Пространство культуры

Burganov House. The Space of Culture

ISSN (print)	2071-6818
ISSN (online)	2618-7965
DOI-префикс	10.36340
Номер, год	№ 4, 2026 · основан в 2005 году
Периодичность	6 выпусков в год
Языки публикации	русский, английский
Территория распространения	Российская Федерация, зарубежные страны
Тираж	500 экз.

Учредитель и издатель

Общество с ограниченной ответственностью «Наука и Искусство» (ООО «Наука и Искусство»)

ИНН 7704856746 / КПП 770401001 / ОГРН 1147746126945

Юридический адрес: 119019, Москва, Большой Афанасьевский переулок, д. 17, оф. 3

Свидетельство о регистрации СМИ

ПИ № ФС77-69218 от 29 марта 2017 г., выдано Роскомнадзором.

Ранее: ПИ № ФС77-27658 от 30.03.2007; ПИ № ФС77-39831 от 12.05.2010.

Статус и категория ВАК

Входит в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, категория К2 (запись 1067 реестра ВАК).

Научные специальности (Номенклатура научных специальностей)

- 5.10.1 — Теория и история культуры, искусства (философские науки)
- 5.10.1 — Теория и история культуры, искусства (культурология)
- 5.10.1 — Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
- 5.10.3 — Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение)
- 2.1.11 — Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия (архитектура)
- 2.1.11 — Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия (технические науки)
- 2.1.11 — Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия (искусствоведение)
- 5.9.3 — Теория литературы (филологические науки)
- 5.9.7 — Классическая, византийская и новогреческая филология (филологические науки)

Модель доступа и лицензия

Diamond Open Access

Лицензия: **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)**.

Индексирование

РИНЦ · Перечень ВАК К2 · Google Scholar · CrossRef · ЕГПНИ

Полнотекстовая электронная версия

www.burganova-text.com · www.elibrary.ru

Информация для авторов и условия приёма публикаций: www.burganova-text.com

Подписка

Во всех отделениях связи России и стран СНГ. Подписной индекс «Почта России»: 36947.

Иллюстрации

Публикуются в соответствии со ст. 1274 ГК РФ «Свободное использование произведения в информационных, научных, учебных или культурных целях».

Редакция

Главный редактор: Мария Александровна Бурганова, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ

Редактор: Юлия Анатольевна Смоленкова

Корректор: Валентина Владимировна Лебедева

Вёрстка: Татьяна Георгиевна Асланова

Дизайнер: Александр Александрович Товпеко

Переводчик: Анна Вадимовна Пчёлкина

Логистика: Редфорд Ред

Связи с общественностью: Михаил Михайлович Грачёв

Администратор: Иван Иванович Субботин

Адрес редакции

119019, Москва, Большой Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9

Тел.: +7 (495) 695-04-29 · E-mail: dom.text@gmail.com · www.burganova-text.com

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL

Burganov House.

The Space of Culture

Дом Бурганова. Пространство культуры

ISSN (print)	2071-6818
ISSN (online)	2618-7965
DOI prefix	10.36340
Issue, year	No. 4, 2026 · founded in 2005
Frequency	6 issues per year
Publication languages	Russian, English
Distribution territory	Russian Federation, other countries
Circulation	500 copies

Founder and publisher

Nauka i Iskusstvo Limited Liability Company (LLC «Nauka i Iskusstvo»)

ИНН 7704856746 / КПП 770401001 / ОГРН 1147746126945

Legal address: 17, office 3, Bolshoy Afanasyevsky lane, Moscow, 119019, Russia

Mass media registration certificate

PI No. ФС77-69218 dated 29 March 2017, issued by Roskomnadzor.

Previously: PI No. ФС77-27658 dated 30.03.2007; PI No. ФС77-39831 dated 12.05.2010.

Status and HAC (VAK) category

Included in the List of leading peer-reviewed scientific journals of the Higher Attestation Commission of the Russian Federation, category К2 (registry entry No. 1067).

Scientific specialties (Nomenclature of Scientific Specialities)

- 5.10.1 — Theory and history of culture and art (philosophical sciences)
- 5.10.1 — Theory and history of culture and art (cultural studies)
- 5.10.1 — Theory and history of culture and art (art history)
- 5.10.3 — Types of art (specific kind of art) (art history)
- 2.1.11 — Theory and history of architecture, restoration and reconstruction of historical-architectural heritage (architecture)
- 2.1.11 — Theory and history of architecture, restoration and reconstruction of historical-architectural heritage (technical sciences)
- 2.1.11 — Theory and history of architecture, restoration and reconstruction of historical-architectural heritage (art history)
- 5.9.3 — Theory of literature (philological sciences)
- 5.9.7 — Classical, Byzantine and Modern Greek philology (philological sciences)

Access model and license

Diamond Open Access

License: **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)**.

Indexing

RSCI (eLibrary) · HAC/VAK List К2 · Google Scholar · CrossRef · ЕГПНИ

Full-text electronic version

www.burganova-text.com · www.elibrary.ru

Information for authors and submission guidelines: www.burganova-text.com

Subscription

At all post offices of Russia and CIS countries. «Post of Russia» subscription index: 36947.

Illustrations

Published in accordance with Article 1274 of the Civil Code of the Russian Federation «Free use of a work for informational, scientific, educational or cultural purposes».

Editorial team

Chief editor: Maria A. Burganova, D.Sc. in Art History, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts

Editor: Julia A. Smolenkova

Proofreader: Valentina V. Lebedeva

Layout: Tatyana G. Aslanova

Editorial office address

15, building 9, Bolshoy Afanasyevsky lane, Moscow, 119019, Russia

Tel.: +7 (495) 695-04-29 · E-mail: dom.text@gmail.com · www.burganova-text.com

Designer: Alexander A. Tovpeko

Translator: Anna V. Pchelkina

Logistics: Redford Red

Public relations: Michael M. Hrachou

Administrator: Ivan I. Subbotin

