ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ «ДОМ БУРГАНОВА»
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

XI МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ — 2026

МОСКВА 2026

Сборник содержит тезисы докладов Международной научной конференции «Пространство культуры — 2026», проходящей 24–26 октября 2026 года в Московском государственном музее «Дом Бурганова», при поддержке Департамента культуры города Москвы, Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова и Российской академии художеств.

В сборнике представлены результаты теоретических и прикладных исследований по самому широкому кругу актуальных проблем искусствознания, архитектуры, музыковедения, культурологии. Характер материалов сборника позволяет адресовать его искусствоведам, музейным работникам, культурологам, педагогам, студентам и аспирантам искусствоведческих и культурологических специальностей, а также использовать в научной, учебной и учебно-методической работе преподавателей высших учебных заведений.

Тезисы докладов представлены в авторской редакции.

Конференция проводится в рамках научных исследований по теме:

Совершенствование модели взаимодействия организаций высшего образования творческой направленности с профессиональным сообществом, базовыми школами и колледжами, их научно-исследовательское, научно-методическое и информационно-технологическое сопровождение (FZRE-2024-0008)

Исследование позволит разработать модель художественно-промышленного образования на основе баланса академических и профилирующих дисциплин, аналоговых и цифровых технологий, подготовить научную базу для совершенствования системы художественно-промышленного образования, различных его уровней.

Современное художественное образование развивается в пространстве постоянного диалога прошлого и настоящего, диалога искусств, истории и актуального художественного процесса, что является залогом жизнеспособности в том числе и академических структур образования. В разработке темы важным аспектом является и учет мультиязычной среды.

Кураторы Международной научной конференции «Пространство культуры — 2026» Бурганова М. А. — действительный член РАХ, Заслуженный художник России, член Диссертационного совета РГХПУ им. С. Г. Строганова, доктор искусствоведения, профессор; Смоленкова Ю. А. — член-корреспондент РАХ, кандидат искусствоведения, доцент кафедры МДС РГХПУ им. С. Г. Строганова.

ISBN 978-5-87627-313-0

© ГБУК МГМ «Дом Бурганова» 2026

Содержание

Баглей Наталия Сергеевна
Природные мотивы в стеклянной скульптуре второй половины XX — первой четверти XXI века: образ, форма, материал . . . 8

Бурганов Александр Николаевич
Возвращение цвета: античная полихромия и скульптура XXI века 10

Бурганова Мария Александровна
Строгановская школа как фундаментальная платформа преемственности и диалога традиционной, художественной, проектной культуры и народных промыслов. 12

Бурганова Мария Александровна
Памятник как отражение идентичности и исторической памяти. 15

Ван Дунхуэй
Красочные изделия на основе канатного каркаса и соответствующие технологии их изготовления 18

Гаврилин Кирилл Николаевич, Чжан Цзяхэ
Батальная живопись Китая XX века как предмет антропологии искусства: проблемы генезиса, институционализации и культурной памяти 20

Гладков Артем Александрович
Генеративный искусственный интеллект на этапах проектного процесса и что меняется в обучении дизайнера 23

Го Цзянин
От монумента к антимонументу: историческая генеалогия и современная трансформация скульптуры и монументально-декоративного искусства 25

Грачев Михаил Михайлович
Виртуальный монографический музей скульптора: пределы цифровой репрезентации пластики. 27

Добролюбов Петр Владимирович
Пернач атамана графа Матвея Ивановича Платова. 29

Е Бокай
После великого нарратива: индивидуализация в китайском современном искусстве 1980-х годов и постсоветском искусстве. 31

Ефанов Никита Павлович, Казакова Наталья Юрьевна
Парадокс экономии времени в промышленном дизайне с применением генеративных нейросетей . . . 33

Каменский Василий Алексеевич
Между историей и современностью: «Парацельс» Йозефа Торака в Зальцбурге . . . 37

Кугач Екатерина Михайловна
Творческий метод художника Юрия Петровича Кугача: современное прочтение . . . 39

Кун Цзиньсинь
Из культового пространства монастыря в экспозицию музея: эволюция мемориального значения буддийских скульптур эпохи Северных династий из Лунсин-сы . . . 43

Лаврентьев Александр Николаевич, Лаврентьева Екатерина Александровна
Журнал «ЛЕФ» и фотоавангард 1920-х — 1930-х годов в СССР . . . 45

Левчук Евгений Владимирович
Иконография языческой иконы «Сокнебтюнис и Мин» греко-римского Тебтюниса . . . 48

Линь Цзяньюн
Современная трансформация академического реализма: исследование живописного языка шанхайского художника Инь Сюна . . . 51

Лю Цзэйцюй
Межкультурный диалог в общественном пространстве: зарубежная монументальная скульптура А. И. Рукавишникова . . . 53

Ма Жуйцзин
От выставочного образца к художественному источнику: распространение советской сатирической графики в Китае в 1930–1950-е годы . . . 56

Майоров Роман Анатольевич
Жанр хорового романса в современной церковно-певческой практике . . . 58

Матыцин Роман Д.
Вокально-инструментальные ансамбли на Кубани в 80-е годы XX столетия . . . 60

Мельникова Анастасия Александровна
К изучению ливенской гармошки Орловщины . . . 64

Пак Алена Игоревна
Образы памяти: фотография и инсталляция в творчестве Кристиана Болтански . . . 66

Полански Жанна Игоревна
Галантная сцена в европейском фарфоре XVIII–XX веков: устойчивый мотив и его интерпретации (на материале тюрингской кружевной пластики) . . . 68

Санцзи Дунчжу
Поэзия снежного нагорья под кистью художника — анализ художественного стиля Санцзи Цайрана . . . 71

Смоленков Анатолий Петрович
Скульптура из камня: методика преподавания и сохранение традиций . . . 73

Смоленкова Юлия Анатольевна
Кольцо Сарук аль-Хадид: от украшения железного века к символу будущего . . . 75

Солодкая Юлия Павловна
Музыка в жизни иудеев . . . 77

Ся Чжунюань
Шанхай как пространство транскультурного синтеза: формирование новой пластической традиции в искусстве Китая (1912–1949 гг.) . . . 79

Тараненко Вениамин Сергеевич
Тема научного прогресса в монументально-декоративной скульптуре России второй половины XX века . . . 81

Товкач Дарья Александровна
Театральный художник Ф. Ф. Федоровский: проблемы творческой эволюции . . . 83

У Сы
Исторические факторы вхождения китайского фарфора эпохи Цин на российский рынок . . . 85

Умарова Гульрухсор Абдусаломовна
Мотивы национального костюма Таджикистана в современном дизайне модной одежды . . . 87

Федорова Наталия Викторовна
Влияние примитивного искусства на творчество Аршила Горки (1904–1948) 89

Фишер Анна Александровна
«Низкий материализм» Жоржа Батая как оптика анализа послевоенного творчества Фрэнсиса Бэкона 91

Хватова Светлана Ивановна
Отражение событий Кавказской войны 1817–1864 годов в живописи и графике XIX века 93

Цветкова Полина Олеговна
Синонимичность и историография Ганноверского стиля и палладианства в Великобритании XVIII века 96

Цзян Цзяньхао
Краткий анализ символической культуры, содержащейся в архитектурной полихромной живописи 99

Цинь Бо
Техника сграффито: от итальянского Возрождения к локализации и её современному значению 102

Чжан Бу
Смысл за пределами образа: культурные различия в гиперреалистической масляной живописи Лэна Цзюня, Ши Чуна и Вана Идуна 106

Чжан Цзинвэнь
От временной интерпретации к пространственному диалогу: смена парадигмы и практические формы художественного обмена между Востоком и Западом 108

Чжан Цзюньцин
Развитие традиционных монгольских орнаментов в регионе Внутренняя Монголия в XXI веке 110

Чжан Юйян
Феномен «отсутствия» морских видов в традиционной китайской пейзажной живописи шань-шуй 113

Чжао Лей
Эстетическая эволюция орнаментов бронзовых зеркал и социально-гуманитарные детерминанты в эпохи Тан и Сун (VII–XIII вв.) 116

Чжао Сяомэн
Spatial Organization and Modes of Viewing Buddhist Sculptural Ensembles at Feilaifeng 118

Чэнь Цяньюй
Художественно-образная система традиционной китайской резьбы по нефриту 121

Ши Шаосинь
Сравнительное исследование эволюции ткацких технологий таписсерии и её художественной ценности в общественном пространстве России и Китая 124

Юй Ифань
«Советская живописная модель» и «национализация масляной живописи» 127

Ян Сюэтин
Визуальное повествование в иллюстрированной книге: от вспомогательной функции к самостоятельному нарративу 129

Баглей Наталия Сергеевна
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова
Москва

Природные мотивы в стеклянной скульптуре второй половины XX — первой четверти XXI века: образ, форма, материал

Ключевые слова: стеклянная скульптура, художественное стекло, образы природы, натурализм, стилизация, ассоциация, абстракция, форма и материал.

Со второй половины XX века благодаря творческим поискам художников стекольной промышленности и популяризации стекла, как материала для создания свободной пластической формы, обретает заметное распространение стеклянная скульптура. Образы природы, всегда находившие своё отражение в искусстве, откликаясь на изменения отношения человека к окружающему миру и на развитие художественного стекла, зазвучали по-новому в произведениях художников второй половины XX — первой четверти XXI века.

Натуралистические и стилизованные изображения дополняются чувственно-ассоциативной и абстрактной передачей действительности. Особенный вклад в изменение образного строя вносит сам характер материала, с которым художники второй половины XX — первой четверти XXI века ведут постоянный технологический эксперимент.

Стекло — уникальный материал. Говоря о его природе, художники, работающие с ним, отмечают, необходимость чувствовать его подобно живому организму. Свойства стекла всегда вносят свои коррективы в работу мастера — оно «становится соавтором» произведения.

Одна из особенностей стекла, заключается в его красоте в необработанном виде. Оно притягательно своим блеском, цветом, игрой света, прозрачностью. Оценив эти выразительные качества стекла, художники в поиске новых образов часто уходят от конкретики и фигуративности, вдохновляясь непосредственно самим материалом.

В работе со стеклом автор решает диалектическую задачу единства и противоборства формы и материала, добиваясь соподчинённости одного другому и цельности произведения.

Методы воплощения образов природы в художественном стекле авторами второй половины XX — первой четверти XXI века мы можем определить, как: натурализм, стилизация, ассоциация и абстракция. Выбор того или иного творческого метода из перечисленных определяют два основных подхода в поиске образа произведения: конкретно-фигуративный — мотив берётся из окружающего мира, и абстрактно-ассоциативный — образ не воспроизводит ничего конкретного, он чаще возникает в процессе работы с материалом и происходит из выразительных качеств самого стекла.

Анализируя художественные произведения из стекла, мы сталкиваемся с диалектикой формы и материала. Выразительные качества стекла придают произведению новые смыслы. Если в поисках образного решения художник приходит к гармоничному отношению формы и материала, отвечающему идее, найденный образ звучит убедительно и цельно.

Библиография:

1. Борис Фёдоров: альбом / сост. Л. В. Казакова. — Тверь, 2007.
2. Стенограмма выступления В. И. Мухиной на конференции по декоративно-прикладному и декоративно-монументальному искусству 25 февраля 1952 г. — Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств АХ СССР.
3. Priska Jacobs [Электронный ресурс] : официальный сайт художника. — [Швейцария], [б. г.]. — URL: https://www.priskajacobs.ch/ (дата обращения: 21.02.2026).
4. Болховитина Д. Интервью с художником / беседовала Н. С. Баглей. — Москва, май 2026. — Аудиозапись. — Личный архив автора.
5. Иванова И. А. Интервью с художником / беседовала Н. С. Баглей. — Санкт-Петербург, июнь 2026. — Аудиозапись. — Личный архив автора.

Бурганов Александр Николаевич
Народный художник России,
доктор искусствоведения,
действительный член Российской академии художеств,
профессор Российского государственного
художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова
Директор Московского государственного музея «Дом Бурганова»
Москва

Возвращение цвета: античная полихромия и скульптура XXI века

Ключевые слова: скульптура XXI века, цвет, античная полихромия, символическая раскраска, Мосхофор, Пракситель, реконструкция, «Боги в цвете», Chroma.

Доклад посвящён цвету в скульптуре XXI века, рассмотренному через опыт античной полихромии. Актуальность темы определяется двумя встречными процессами. Цвет возвращается в современную пластику, где скульпторы работают с ним в самых разных манерах, от гиперреалистической до декоративной. Одновременно археология и музеи заново открыли раскрашенную античность: цветные реконструкции проекта «Боги в цвете» с 2003 года объехали мир, а выставка «Chroma» в Метрополитен-музее в 2022 году показала античную статую в первоначальной цветности широкой публике. Белая античность, на которой держалась европейская скульптура Нового времени, оказалась ошибкой, порождённой изучением римских копий.

Цель доклада: определить с позиции скульптора-практика, какую концепцию цвета наследует сегодняшняя цветная скульптура и какие возможности античного опыта остаются невостребованными. Материалом служат статуя Мосхофора и Гермес Праксителя с восстановленной по остаткам воска расцветкой, древнерусская полихромная пластика, гомеровские цветовые формулы и современная цветная скульптура; применены формально-стилистический и сравнительный методы.

Показано, что античность знала две принципиально разные концепции цвета. Символическая раскраска архаики автономна от цветности

мира: зелёная борода и красные глаза Мосхофора не описывают натуру, а записывают в цвете ритуальную программу, обращённую к самой статуе как вместилищу сакральных сил. В классике цвет становится натуральным и впервые обращается к зрителю: статуя превращается в иллюзию живой плоти, цвет в зрелище. Современная цветная скульптура при всём разнообразии манер наследует вторую концепцию: её цвет обращён к эстетическому восприятию зрителя, а тупик натуралистической раскраски порождён не природой скульптуры, а убеждениями художников.

Автор приходит к выводу, что главный ресурс античного опыта для скульптуры XXI века лежит не в реконструкции классической полихромии, а в архаическом понимании цвета как знака, обращённого к самой вещи.

Библиография:

1. Бурганов А. Н. Проблема формы и классическое наследие // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 3. С. 51–69.
2. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М.: Искусство, 1974. 598 с.
3. Никулина Н. М. Аполлон и куросы в искусстве греческой архаики. Памятники с островов Эгейского моря (к вопросу о культе Аполлона и его происхождении) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 3. С. 61–82.
4. Chroma: Ancient Sculpture in Color // The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/exhibitions/chroma (дата обращения: 09.10.2026).
5. Gage J. Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction. London, 1993.
6. Pastoureau M. Couleurs, images, symboles. Études d’histoire et d’anthropologie. Paris: Le Léopard d’or, 1989.

Бурганова Мария Александровна
Доктор искусствоведения
профессор
Заведующий кафедрой Монументально-декоративной скульптуры
Российского государственного художественно-промышленного
университета им. С. Г. Строганова
Москва

Строгановская школа как фундаментальная платформа преемственности и диалога традиционной, художественной, проектной культуры и народных промыслов

Ключевые слова: взаимодействие организаций высшего образования творческой направленности с колледжами, взаимодействие организаций высшего образования творческой направленности с базовыми школами, взаимодействие организаций высшего образования творческой направленности с профессиональным сообществом, Строгановская школа как образовательная модель, соединение художественного образования, ремесла и производства.

Строгановский университет — уникальный пример образовательной модели, в основе которой лежат базовые структуры традиционных культур и народных промыслов: их система формирования символов и образов, отточенные веками формы, универсальный пластический язык формообразования.

В 1825 г. граф С. Г. Строганов основал в Москве бесплатную «Школу рисования в отношении к искусствам и ремёслам». Он впервые в России поставил задачу системно соединить художественное образование, ремесло и производство. Рисунок понимался как основа любого ремесла: художественная подготовка нужна не только скульптору и живописцу, но и ткачу, резчику, чеканщику, керамисту.

Теоретической опорой модели выступают концепции С.Г. Строганова, Э. Виолле-ле-Дюка, А. И. Некрасова, Н. Н. Соболева, Б. А. Рыбакова, М. А. Некрасовой, А. К. Чекалова, Н. В. Воронова и др., в работах которых обосновывается понимание традиционной культуры как универсального пластического языка формообразования, общего для искусства и проекта. Позиции этих выдающихся теоретиков складываются в целостную логику.

Основным педагогическим методом Строгановской школы является диалог культур. Традиционная, художественная и проектная культура в этой модели не выстроены по иерархии, а ведут равноправный диалог. Традиция даёт образ, меру, символ и этику отношения к материалу. Академическое искусство даёт средства индивидуального осмысления. Проектная культура даёт традиции новые формы жизни в современной среде. При этом необходимо учесть определенные вызовы современности. Главные угрозы — подмена традиции стилизацией и сувенирностью, утрата ручных навыков при цифровизации, реструктуризация промысловых центров, нехватка педагогов-мастеров. Ответ на них — опора на базовые структуры традиции, которые сохраняют устойчивость при любой смене технологий.

В заключение следует отметить, что модель, заложенная С. Г. Строгановым в 1825 г. при создании Школы, показывает: высшее художественное образование может быть фундаментальной платформой преемственности. Традиционная культура и народные промыслы становятся основой универсального пластического языка. На нём ведут диалог искусство и проект, прошлое и современность, а наследие сохраняется в живом развитии.

Библиография:

1. Воронов Н. В. Российский дизайн : очерки истории отечественного дизайна. – Москва : Союз дизайнеров России, 2001.
2. Курасов С.В., Киринюк А.А., Лаврентьев А.Н., Зива В.Ф., Ефремова О.А. Проблемы концептуальной разработки проекта стратегического планирования развития художественно-промышленного вуза. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2021. № 3-2. С. 9-18.
3. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. – Москва : Изобразительное искусство, 1983.
4. Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. – Москва : Изд-во АН СССР, 1948.

5. Смоленкова Ю.А. Строгановская школа скульптуры как феномен русского искусства XX века. // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2009. № 4. С. 78-90.
6. Соболев Н. Н. Русский орнамент : камень, дерево, керамика, железо, стенопись, набойка: [альбом] / Н. Н. Соболев. – Москва : Государственное архитектурное издательство, 1948. – 173 с., [7] л. ил.

Бурганова Мария Александровна
Доктор искусствоведения
профессор
Заведующий кафедрой Монументально-декоративной скульптуры Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова
Москва

Памятник как отражение идентичности и исторической памяти

Ключевые слова: монументальная скульптура; коллективная память; монументальная пропаганда; публичное пространство; монумент как отражение общества; монумент как проектирование общества.

Монументальные произведения разных эпох ясно демонстрируют определенную смену парадигм — от утверждающего, дидактического монумента, предписывающего обществу горизонт идентификации, к монументу повествовательному и рефлексивному. Эта двойная природа монумента — как «зеркала» общества и как перформативного акта, конструирующего коллективную память, — составляет специфическую особенность монументальной скульптуры как вида искусства. Монументальная скульптура, как и любое художественное творчество, неотделима от социального измерения. Однако в отличие от станкового произведения, предполагающего диалог со зрителем на короткой дистанции в замкнутом пространстве экспозиции, монумент существует в публичном пространстве: он обращён к сообществу и наделён рядом функций — пространственным структурированием и тематической организацией среды, декларативностью, способностью к долговременному удержанию памяти.

Монумент — это память об историческом событии, выдающейся личности, героическом действии, поэтому его мемориальная функция — вещественное свидетельство ценностей, побед и драматических эпизодов истории общества — традиционно считается наиболее важной. Однако не менее существенна другая функция монументальной скульптуры: способность не только фиксировать уже сложившуюся идентичность общества, но и влиять на неё, проектируя желаемый образ социума и предписывая

ему определённый способ помнить, а значит — и действовать. Наиболее яркий пример этого – ленинский план монументальной пропаганды, в котором монумент мыслится в качестве средства воспитания «нового человека» и становится «инструментом его конструирования».

Начало XXI века с особой остротой обнажило политическую значимость монумента: волна демонтажа и сноса памятников, охватившая в первой четверти XXI века США, Великобританию, Австралию и страны Европы, показала, что монумент остаётся живым участником общественных конфликтов, а не нейтральным элементом городской среды. Разрушение и созидание оказываются двумя сторонами одного проектного жеста: снос монумента — такой же акт социального проектирования, как и его установка.

Антропология искусства объясняет этот феномен, позволяя рассматривать монумент как объект с собственной биографией. Инициируя снос исторических монументов — не только государственных и военных деятелей, но порой и поэтов, и деятелей культуры — государство демонстрирует неспособность вести диалог с собственной историей. Из общества при этом выделяется группа, которую можно назвать «толпой»: получив санкцию на снос монумента, она обращается с бронзовой фигурой так, будто наказывает живого врага.

Проведённый анализ показывает, что противопоставление монумента-«зеркала» и монумента-«проекта» — ложная дихотомия. Монументальная скульптура всегда одновременно отражает породившее её общество и проектирует его будущее самопонимание; различаются лишь пропорции и способы соединения этих функций в конкретных исторических парадигмах. Классический репрезентативный монумент делал акцент на утверждении и легитимации уже сложившегося государственного порядка; ленинский план монументальной пропаганды довёл проектную установку до предела, превратив памятник в инструмент конструирования «нового общества»; западный контрмонумент второй половины XX века, напротив, перераспределил инициативу отражения и проектирования в пользу зрителя.

Монумент — не пассивное свидетельство, а перформативный агент: он не только хранит память, но и предписывает способы помнить, а тем самым — способы быть сообществом. Понимание этой двойственной, отражающе-проектирующей природы монументальной скульптуры представляется необходимым условием как для теоретического осмысления публичного искусства, так и для ответственной культурной политики в отношении памятников — политики, учитывающей, что каждый монумент есть одновременно декларация государства о своих идеалах и высказывание общества о том, каким оно хочет себя видеть.

Библиография:

1. Korzilius Lester. The Vietnam Veterans Memorial – Presenting the Unpresentable. Vol. 5 No. 1 (2022): 5th International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism (ICCAUA2022) P. 523-541 DOI: https://doi.org/10.38027/ICCAUA2022EN0014
2. Бурганова М.А. Портрет и символ. Монументальная скульптура России в XX веке. М., 2012. С.14-29.
3. Котырев А. По Ленинскому плану монументальной пропаганды. Архитектура СССР № 11 1969. С. 34-36.
4. Смоленкова Ю.А. Строгановская школа скульптуры. Новая концепция монументальной пластики в условиях новой архитектурной программы. Вторая половина XX века. Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. № 2. С. 225-239.
5. Святославский А.В. Городской монумент как объект восприятия (некоторые аспекты современной мемориальной культуры) // Преподаватель XXI век. 2010. №1. С. 356-362.

Ван Дунхуэй
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова

Красочные изделия на основе канатного каркаса и соответствующие технологии их изготовления

Ключевые слова: лакировка на основе канатного каркаса; лаковая живопись; материалы и технологии изготовления лаковых изделий; нематериальное культурное наследие.

Лакирование является одной из важных разновидностей традиционного китайского ремесла; существует множество типов его каркасов — деревянные, с использованием композитного каркаса, бамбуковые и металлические — каждый из которых обладает своими особенностями. Особое внимание заслуживает техника «каркаса из верёвок», при которой каркас формируется путём намотки верёвок: из-за редкости сохранившихся образцов и фрагментарности упоминаний в исторических источниках эта техника долгое время оставалась в тени, однако она представляет собой уникальный ключ к пониманию технологий и эстетических принципов древнекитайского лакирования.

Лаковые изделия на основе канатного каркаса изготавливаются следующим образом: сначала из конопляного, шелкового или хлопкового каната формируют основу в форме изделия; затем на эту основу наносят ткань, наносят слой порошка и покрывают толстым слоем лака; после многократного нанесения лака, просушки в тёмном помещении и шлифовки изделие приобретает окончательную форму. У канатных материалов действительно имеются многочисленные естественные свойства, и их эффективное сочетание с лаковой техникой позволяет не только надёжно сохранять большинство изделий из таких материалов, но и придавать им новый художественный визуальный эффект. [1] Принцип изготовления аналогичен методу «цзя-чжу-тай»: чем легче каркас, тем более лёгкие и плавные линии приобретает лаковое покрытие. При изготовлении лаковых изделий на основе канатного каркаса лак выполняет не только декоративную функцию, но и функцию связывающего — чем выше его адгезионные свойства, тем прочнее получаемое изделие. [2]

В настоящее время, на фоне углубления мер по сохранению нематериального культурного наследия и роста популярности лаковой техники, ремесло изготовления изделий на основе каната получает шанс на возрождение. С одной стороны, сочетание археологических находок с современными методами научной диагностики позволяет систематизировать идентификацию и исследование таких изделий. С другой стороны, современные мастера лаковой техники применяют технологии с использованием каната в создании современных предметов — чайных наборов, декоративных изделий и других — и таким образом возвращают это древнее ремесло в повседневную жизнь.

Библиография:

1. 杨可新. 绳胎漆艺的发展及当代创新研究. 鲁迅美术学院, MA thesis, 2022.
2. 金源. 漆器夹纻制胎及用材变迁研究. 南京艺术学院, MA thesis, 2025.

Гаврилин Кирилл Николаевич
Кандидат искусствоведения,
профессор,
заведующий кафедрой истории искусств и гуманитарных наук,
член-корреспондент Российской академии художеств
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова
Москва

Чжан Цзяхэ
Аспирант кафедры истории искусств и гуманитарных наук,
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова
Москва

Батальная живопись Китая XX века как предмет антропологии искусства: проблемы генезиса, институционализации и культурной памяти

Ключевые слова: батальная живопись Китая, антропология искусства, культурная память, образ героя.

Батальная живопись в Китае XX века долгое время занимала центральное положение, что было обусловлено конкретным историческим контекстом военных лет. В исследовании китайская батальная живопись XX века рассматривается не только как материал институциональной истории, истории музеев или культурно-политической истории, но ставится более конкретный вопрос: как война переводится в чувственно воспринимаемый визуальный опыт и тем самым откладывается в виде передаваемого и актуализируемого культурного текста. На материале произведений Сюй Бэйхуна (徐悲鸿), Ай Чжунсиня (艾中信), Хэ Кундэ (何孔德), Чэнь Ифэя (陈逸飞), Сунь Лисиня (孙立新) и других художников разных поколений, а также современных китайских государственных проектов исторической живописи рассматривается переход от героической типизации к индивидуальному опыту и культурной памяти. Батальная живопись предстаёт как культурный медиум, в котором государственный нарратив, коллективная идентичность и человеческий опыт войны вступают в сложное взаимодействие. Между батальной живописью, наблюдаемой и репрезентируемой исследователем, находящимся вне данной культуры, и репрезентацией культуры и образа самим художником всегда сохраняется дистанция.

Современная китайская батальная живопись не является продуктом естественной эволюции национальной живописной традиции, а представляет собой результат её принципиально нового «конструирования» в специфических исторических условиях XX века. Этот процесс конструирования испытывал воздействие по крайней мере трёх ключевых сил. Иными словами, китайская батальная живопись постепенно воображалась, проектировалась и институционализировалась в силовом поле пересечения трёх векторов — масляного медиума, инородной жанровой концепции и национально-политической миссии. Примечательно, что в 1950-е годы «Договор о дружбе, союзе и взаимной помощи между Китаем и Советским Союзом» способствовал общенациональному подъёму изучения советского опыта. В области изобразительного искусства восприятие советской художественной школы прошло путь от индивидуального ознакомления к институционально оформленному процессу под руководством государства. Двойная оптика — «душевный путь отдельного художника» и «мобилизационная сила коллективной организации» — как раз позволяет объяснить, почему в батальной живописи между образом героя и индивидуальным травматическим опытом возникает устойчивое напряжение.

В конце XX века китайское общество пережило масштабную трансформацию, и макронарратив и героическая стилистика, на которые опиралась батальная живопись, оказались в состоянии своего рода кризиса. Однако этот кризис не означает исчезновения героического нарратива; напротив, между образом героя, индивидуальным опытом и памятью о травме формируется новое напряжение. Художники начинают обращать внимание на новый «духовный климат» (например, индивидуальную память, рефлексию о человеческой природе, тему мира), что способствует самообновлению батальной живописи.

Библиография:

1. Гаврилин К. Н., Чжан Цзяхэ. Военный музей китайской народной революции как центр патриотического и идейно-политического воспитания общества // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета. — 2026. — № 1. – С. 41–48.
2. Фань Диань, гл. ред. Даньцин цзяньчжэн: история антияпонской войны в искусстве 1931–1945 гг. Чжэнчжоу: Хэнаньское художественное издательство, 2025. 范迪安主编. 丹青鉴证: 1931–1945美术中的抗战历史. 郑州: 河南美术出版社, 2025.
3. Ху Гуанхуа. Реализм, реалистическая живопись и репрезентация истории антияпонской войны. Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2022. С. 46. 胡光华. 现实主义、写实主义绘画与抗战历史的呈现. 南京: 东南大学出版社, 2022: 46.
4. Ван Хайфэй, Дэн Цияо. Диалог: значение множественного взгляда // Национальное искусство. 2020. № 2. С. 76–84. 王海飞, 邓启耀. 对话: 多重观看的意义. 民族艺术, 2020(2): 76–84.
5. Шан Хуэй. Различные эстетические точки зрения на антияпонское искусство: от места события к истории // Мэйшу. 2025. № 9. С. 6–16. 尚辉.抗战美术从现场到历史的不同审美视点.美术,2025,(9):6–16.
6. Yi E. Painting the Truth for the National Calamity: An Overview of Anti-Japanese War Sketching // Art Observation. 2015. No. 11. Pp. 105–108.

Гладков Артем Александрович
Аспирант кафедры дизайна и художественной обработки материалов
Липецкий государственный технический университет
Липецк

Генеративный искусственный интеллект на этапах проектного процесса и что меняется в обучении дизайнера

Ключевые слова: генеративный искусственный интеллект, проектный процесс, дизайн-образование, поиск вариантов, взаимодействие человека и машины.

Основная мысль. Генеративный ИИ участвует в проектной работе неравномерно: сильнее всего при поиске вариантов, слабее всего в замысле и реализации финальной готовой формы. Поэтому обучение дизайнера сегодня актуально строить вокруг тех этапов, где решения остаются за человеком.

Работу над формой можно разделить на четыре этапа: замысел, поиск вариантов, проработку и реализацию. Этапы переплетаются и повторяются, а современные генеративные системы сегодня подключаются к ним по-разному. Например, в замысле их роль вспомогательная, где система не понимает смысла задачи и не может её поставить, но по грубому описанию быстро выдаёт множество вариантов и помогает дизайнеру нащупать границы идеи. Сильнее всего ИИ проявляется при поиске вариантов, где дизайнер задаёт направление запросом или образцом, система предлагает варианты, дизайнер отбирает их и уточняет запрос, и цикл повторяется. Машина даёт скорость и широту перебора, и среди черновых версий попадаются направления, которых человек мог самостоятельно не предвидеть.

При проработке участие системы сужается до точечной правки: дорисовать фрагмент, заменить деталь, переработать изображение по образцу. Современные нейросети позволяют делать эти подходы без переобучения, дизайнер в эти моменты указывает, что и где изменить, а система согласует правку с остальным изображением. При реализации роль машины снова вспомогательная. Готовая форма должна отвечать

техническим требованиям, переноситься в производство и сочетаться с остальными частями проекта, а этого генеративная система качественно сделать не может.

Роль дизайнера смещается от прямого построения формы к постановке задачи, отбору и оценке. С появлением систем, которые строят изображение по словесному описанию, язык становится интерфейсом проектной работы, но описывает он результат лишь приблизительно, и недосказанное система восполняет по статистике обучающих данных, а не по замыслу. Отсюда методический вывод, что в обучении стоит усиливать то, что остаётся за человеком, а именно умение сформулировать замысел и задачу, критически отбирать варианты и доводить решение до формы, пригодной для производства. Генеративные инструменты разумно вводить прежде всего на этапе поиска вариантов, где они дают наибольший выигрыш. Похожую модель описывала Маргарет Боден, учёный и исследователь в области искусственного интеллекта, когда разбирала эволюционные графические программы: человек отбирает образы, и вместе с компьютером они получают результат, которого не достигли бы порознь.

Библиография:

1. Цифровые технологии в дизайне. История, теория, практика. Учебник и практикум, 2-е издание. Под редакцией А. Н. Лаврентьева. Москва, Юрайт, 2019. 208 с.
2. Boden M. A. The Creative Mind: Myths and Mechanisms. 2nd ed. London: Routledge, 2004. 344 p.
3. Popper F. From Technological to Virtual Art. — Cambridge (MA): MIT Press, 2007.
4. Ramesh A., Pavlov M., Goh G., Gray S., Voss C., Radford A., Chen M., Sutskever I. Zero-Shot Text-to-Image Generation. arXiv:2102.12092. 2021.

Го Цзянин
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова
Москва

От монумента к антимонументу: историческая генеалогия и современная трансформация скульптуры и монументально-декоративного искусства

Ключевые слова: монументальная скульптура; публичное искусство; антимонумент; деколонизация; политика памяти.

Монументальная скульптура как наиболее властно нагруженная форма искусства в публичном пространстве всегда является точкой пересечения политики памяти и пространственного порядка. В данной статье в качестве отправной точки берётся зона пересечения монументальной скульптуры и декоративного искусства, прослеживается историческая генеалогия от древней мемориальной традиции до современной практики «антимонумента», с акцентом на анализ трансформации монументальной скульптуры во второй половине XX века по трём измерениям: формальный язык, тематическая структура и механизмы производства. Исследование показывает, что современное монументальное искусство переживает глубокий поворот от «монумента» (monument) к «антимонументу» (counter-monument), от постоянства к временности, от единого нарратива к множественному согласованию. На примерах Четвёртого постамента в Лондоне, случая замены памятника Колумбу в Мехико и «Семени» Роуз Б. Симпсон в статье далее обосновывается, что ключевое напряжение современной монументальной практики сместилось от вопроса «что увековечивать» к вопросам «кто имеет право увековечивать» и «как сделать само увековечивание полем публичного согласования».

Библиография:

1. Спанке Дж. Против Колумба: «La Glorieta de las Mujeres que Luchan» — антимонументы и художественные интервенции на Пасео-де-ла-Ре-

форма в Мехико. Latin American and Latinx Visual Culture, 2025, 7(3): 4–26.
2. Современная трансформация монументальной скульптуры Зураба Церетели — практика и уроки в международном публичном пространстве [Электронный ресурс]. Российская академия художеств, 2026.
3. Публичные скульптуры как агенты наследия в оспариваемых городских пространствах: систематический обзор идентичности, памяти и переозначивания. Taylor & Francis, 2025.
4. Махоуни Б. К. Монументальная скульптура Роуз Б. Симпсон «Seed» пускает корни в колледже Вассар. Chronogram, 2025-10-13.
5. Маргольес Т. Mil Veces un Instante (Тысяча раз в одно мгновение). Четвёртый постамент, Трафальгарская площадь, Лондон, 2024.
6. Исследование истории памяти и локальности публичного искусства на основе контрмонумента. Korea Citation Index.
7. Оживлённая память, постмонументальная форма: современные художественные интервенции в коммеморативное публичное искусство в постсоциалистической Европе // Contemporary Approaches to Commemorative Public Art. Taylor & Francis, 2025.
8. Критические коммеморативные практики в «The Lost Men France» Пола Эммануэля. Taylor & Francis.
9. Мраморные шрамы Австралийского военного мемориала: новые размышления год спустя [Электронный ресурс]. Australian War Memorial, 2025.
10. Сетон А. «For Every Drop Shed in Anguish» (За каждую каплю, пролитую в муках). Australian War Memorial, 2024.

Грачев Михаил Михайлович
Заместитель директора по развитию
Московский государственный музей «Дом Бурганова»
Москва

Виртуальный монографический музей скульптора: пределы цифровой репрезентации пластики

Ключевые слова: виртуальный музей; монографический музей скульптора; цифровая репрезентация скульптуры; каталог-резоне; онлайн-выставка.

Скульптура труднее других видов искусства поддаётся переводу в изображение: её смысл раскрывается в движении зрителя вокруг объёма, в смене освещения, в соотнесении с масштабом человеческого тела. Ещё А. Мальро, описывая «воображаемый музей» фотографических репродукций, отмечал, что камера навязывает пластике ракурс и уравнивает масштабы. Проблема технической воспроизводимости, поставленная В. Беньямином, для скульптуры особенно остра: цифровая модель передаёт форму, но не материал — фактуру бронзы, прозрачность мрамора, вес камня. Цифровая среда начала XXI в. ставит этот вопрос заново, но уже на уровне музея как института.

В докладе виртуальный монографический музей скульптора рассматривается как один из вариантов типа наряду с музеем-мастерской, авторским музеем-парком, домом-музеем и гипсотекой. Его отличие состоит в том, что монографический принцип связывается не с местом, а с корпусом произведений одного автора.

Предлагается различать три формы такого музея: цифровой двойник действующего музея (онлайн-коллекция Musée Rodin), электронный каталог-резоне как форму архива (каталог Исаму Ногучи) и онлайн-выставку, собранную из фондов монографического музея (виртуальные выставки «Дома Бурганова»). Эти формы различаются степенью самостоятельности: первая зависит от материального музея, вторая служит научному описанию, третья создаёт новое высказывание о художнике.

Сопоставление показывает, что из трёх начал монографического музея скульптора — коллекционного, мемориального и средового — цифро-

вая форма сохраняет первое, частично передаёт второе через архивные документы и утрачивает третье. Пространство, созданное или выбранное самим скульптором, заменяется маршрутом, который выстраивает куратор.

Виртуальный монографический музей поэтому не заменяет материальный прототип. Он представляет собой кураторскую реконструкцию авторского корпуса и требует собственных критериев анализа: полноты корпуса, достоверности ракурсов, передачи масштаба и света.

Библиография:

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. — М.: Медиум, 1996.
2. Юренева Т. Ю. Музееведение: учебное пособие. — М.: Академический проект, 2003. — 559 с.
3. Malraux A. Le Musée imaginaire. — Paris: Gallimard, 1965.
4. Marshall C. R. (ed.) Sculpture and the Museum. — Farnham: Ashgate, 2011. — 286 p.
5. Parry R. Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change. — London; New York: Routledge, 2007. — 190 p.

Добролюбов Петр Владимирович
Скульптор,
дипломант Российской академии художеств,
член Союза художников России, МСХ, ТСХР, ОМС
Москва

Пернач атамана графа Матвея Ивановича Платова

Ключевые слова: символы власти атаманов казачьих войск Российской империи, Российская академия художеств, Союз художников России, Государственная Третьяковская галерея, Государственный Русский музей, Государственный исторический музей.

31 марта 1814 года доблестные русские войска Александра I взяли Париж. Казаки атамана Матвея Ивановича Платова первыми вошли в Париж. В правой руке М. И. Платов держал символ атаманской власти — пернач. В 2026 году художники П. В. Добролюбов, А. В. Подкопаев, В. О. Агафонов решили воссоздать в бронзе атаманский пернач. Была проведена огромная исследовательская работа в фондах ГИМ. Были изучены знаки должностного положения атаманов — пернач, шестопер, атаманский значок, — сделаны их обмеры, эскизы, чертежи, 3D-модели.

Должностной знак войскового атамана — пернач атамана казачьего войска. Пернач состоит из рукояти, головки и подтока. Головку составляют восемь металлических перьев (пластинок), имеющих внутри резной узор в виде левой или правой части российского двуглавого орла. Перья прикреплены вертикально вокруг рукояти и вместе образуют вид шара. Рукоять имеет две обоймицы с узором из лавровых и дубовых ветвей. Вверху рукояти крепится гайка в виде большой российской короны. Низ рукояти оплетен тонкой скрученной проволокой. Подток круглый с расширением книзу. Внизу подтока крепится фигурная гайка.

Должностной знак атамана подразделения — шестопер атамана окружного (отдельского) казачьего общества. Шестопер состоит из рукояти, головки и подтока. Головку составляют шесть металлических перьев (пластинок), имеющих внутри резной узор в виде прорезных дубовых и

лавровых листьев с плодами. Перья прикреплены вертикально вокруг рукояти и вместе образуют вид шара.

Библиография:

1. Безотосный В. М. Платов Матвей Иванович // Отечественная война 1812 года и освободительный поход русской армии 1813–1814 годов : энциклопедия : в 3 т. / Рос. полит. энциклопедия, Гос. ист. музей. — М. : РОССПЭН, 2012. — Т. 3. — С. 105.
2. Кочергин М. Платов, Иван Матвеевич (ст.) // Русский биографический словарь : в 25 т. / под наблюдением председателя Императорского Русского исторического общества А. А. Половцова. — СПб., 1905. — Т. 14: Плавильщиков — Примо. — С. 21.
3. Истомин В. Останки атамана графа Платова // Русский архив. — 1877. — № 5. — С. 109–112.
4. Бунина Н. И., Штавдакер Л. А. Что будет с фамильной усыпальницей? // Донской временник. — 2008. — С. 156–158.
5. Музей лейб-гвардии Казачьего полка под Парижем, история // Париж и Русская фракция (Franco-Russe) : гид-путеводитель: история, музеи, экскурсии. — URL: paris1814.com.
6. Астапенко М. П. Вихорь-атаман : историко-научное повествование. — Ростов н/Д : Ростовкнига, 2013. — 448 с.
7. Глинка В. М., Помарнацкий А. В. Платов, Матвей Иванович // Военная галерея Зимнего дворца. — 3-е изд. — Л. : Искусство, 1981. — С. 147–149.

Е Бокай
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова
Москва

После великого нарратива: индивидуализация в китайском современном искусстве 1980-х годов и постсоветском искусстве

Ключевые слова: китайское современное искусство, «85 Новая волна», постсоветское искусство, индивидуализация, великий нарратив, художественная субъективность, культурный диалог, Восток и Запад.

Во второй половине XX века Китай и Советский Союз пережили сложные социальные и культурные трансформации, в условиях которых политический и коллективный нарратив занимал значительное место в художественной культуре. Однако с изменением общественной и культурной ситуации художественное мышление постепенно стало обращаться к индивидуальному опыту, телесности, повседневности, памяти и внутреннему миру человека. В статье рассматривается процесс перехода от коллективного и идеологического нарратива к индивидуализированным формам художественного выражения на примере китайского художественного движения «85 Новая волна» и искусства постсоветского периода в России. Особое внимание уделяется сходствам и различиям художественных реакций на исторические изменения в двух культурных контекстах. Автор исходит не из предположения о прямом влиянии одного художественного процесса на другой, а рассматривает их как различные культурные ответы на трансформацию прежних систем ценностей и способов репрезентации реальности. Через сопоставление художественных практик Китая и России исследуется вопрос о том, каким образом изменение исторического сознания способствует появлению новых форм субъективности и индивидуального художественного высказывания. Исследование также затрагивает проблему диалога Востока и Запада в современном искусстве и возможности выявления общих

тенденций при сохранении культурной специфики каждого художественного пространства.

Библиография:

1. Гао Минлу [и др.]. История современного китайского искусства: 1985–1986. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1991. 731 с. 高名潞 等. 中国当代美术史：1985–1986. 上海：上海人民出版社, 1991.
2. Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.
3. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
4. Gao Minglu. Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art. Cambridge (MA): MIT Press, 2011. 424 p.

Ефанов Никита Павлович
Магистрант кафедры промышленного дизайна
Московский политехнический университет
Москва

Казакова Наталья Юрьевна
Доктор искусствоведения,
профессор,
заведующий кафедрой системного дизайна
Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
Москва

Парадокс экономии времени в промышленном дизайне с применением генеративных нейросетей

Ключевые слова: промышленный дизайн, генеративные нейросети, формообразование, проектная деятельность, трудозатраты, художественное образование.

Аннотация. Рассматривается соотношение скорости генерации вариантов и продолжительности работы над проектом промышленного изделия. На материале исследований дизайнерской практики и примеров применения генеративных нейросетей описаны задачи, возникающие при отборе, проверке и доработке результатов. Показано, почему ускорение визуального поиска само по себе не свидетельствует о сокращении всего проектного цикла. Обсуждается значение этих изменений для подготовки дизайнеров.

Генеративные нейросети позволяют быстро получать варианты формы и визуализировать проектные идеи. Это создаёт ожидание, что разработка промышленного изделия тоже будет занимать меньше времени. Между тем изображение, убедительное по композиции и пластике, ещё предстоит соотнести с устройством предмета, условиями его использования и технологией изготовления. На данный момент существует возможность применять ИИ-инструменты совместно с программами

CAD-моделирования (например, Claude совместно с Autodesk Fusion), однако итоговый результат будет по-прежнему требовать большого количества часов работы специалиста для проверки и внесения правок. Быстрота получения варианта и готовность проектного решения относятся к разным результатам работы.

Цель работы состоит в описании того, как применение генеративных нейросетей меняет содержание работы промышленного дизайнера и распределение времени между проектными задачами. Сообщение носит описательный теоретико-аналитический характер и основано на рассмотрении опубликованных исследований. Под парадоксом экономии времени здесь понимается возможное расхождение между ускорением генерации и продолжительностью дальнейшей работы над проектом. Это аналитическое обозначение проблемы, а не установленный для всех проектов эффект.

Генерация и дальнейшая разработка

В исследовании (эксперименте) Y. Bai и соавторов генеративная модель используется для разработки вариантов автомобильных сидений на основе предварительных эскизов [1], созданных как профессиональными дизайнерами, так и людьми из других профессий. Полученные изображения становятся материалом для выбора и последующего уточнения формы. Такая работа показывает возможности нейросетей на этапе поиска, но результаты отдельного проектного задания не определяют сроки разработки готового изделия. Между эскизным предложением и реализацией сохраняется объём работы, связанный с конструкцией и требованиями к эксплуатации. Однако стоит заметить, что в статье был рассмотрен только процесс создания первоначального эскиза изделия (автомобильного кресла) без эргономической проработки и построения CAD-моделей, что ещё больше отдаляет доведение проекта до реализации.

Однако уже в работе C. Chen и соавторов [2] подтверждение требований, генерация концепций, их оценка и трёхмерное моделирование рассматриваются как взаимосвязанные этапы единой системы. При передаче результатов на этап инженерной проработки авторы отдельно фиксируют вопросы, требующие дальнейшего решения. Для рассматриваемой темы существенное значение имеет сама последовательность этапов: получение изображения занимает определённое место в проектном процессе, но не является его завершением. Проверка и уточнение проектного предложения остаются самостоятельными задачами.

Работа с вариантами также требует времени. Дизайнер формулирует запросы, сравнивает результаты, замечает несоответствия и возвращается к генерации либо исправляет выбранное решение в привычных инструментах. При расширении поиска число таких действий может возрастать. Поэтому доступность новых изображений способна как облегчить выбор, так и продлить его. Это возможные сценарии организации процесса, которые нельзя свести к одной характеристике скорости нейросети.

Наглядный пример даёт разработка корпуса бытового прибора. На изображении можно оценить силуэт, фактуру и текстуру материалов, детали, соотношение объёмов, но расположение внутренних компонентов, креплений и разъёмов требует отдельной проработки. При уточнении этих деталей внешняя форма может измениться. Такой условный пример позволяет увидеть, почему часть работы становится заметна лишь после выбора привлекательного варианта. При этом доработка может быть обычным развитием проекта, а не следствием ошибки генерации. В статье [2] GID-HGCC превращает совместную работу с GenAI в контролируемый процесс с прозрачными артефактами и проверками. Описанный «Framework» улучшает отслеживаемость решений, надёжность передачи данных от концепта к инженерной реализации и согласованность экспертных оценок.

Работа дизайнера и профессиональная подготовка

Отношение специалистов к этим изменениям неоднородно. S. Uusitalo и соавторы провели интервью с десятью представителями UX/UI и промышленного дизайна [3]. Исследование выявило различия в восприятии генеративных инструментов, связанные с ощущением контроля над работой и возможностью осмысленно использовать результаты. Интервью характеризуют опыт участников, но не дают измерения экономии времени. Они дополняют описание проектного процесса, показывая, что освоение инструмента зависит от профессиональных привычек и понимания его возможностей.

В этом контексте меняется содержание труда дизайнера. Часть усилий приходится на подготовку задания для системы и разбор предложенных ею вариантов. Выбор формы сохраняет связь с профессиональными знаниями: нужно понимать, какие свойства можно оценить по изображению, а какие требуют модели, расчёта или консультации со смежным специалистом. Возможность самостоятельно подготовить больше мате-

риалов ещё не означает, что один исполнитель может выполнить весь объём разработки изделия.

Для художественного образования эта ситуация делает особенно значимой работу с промежуточными результатами. Обсуждение сгенерированного варианта позволяет связать анализ формы с вопросами функции и изготовления. Учащемуся важно объяснять причины выбора и понимать, какие изменения нужны для дальнейшей разработки. В таком учебном обсуждении владение нейросетью рассматривается вместе с навыками проектирования, поскольку качество изображения не раскрывает всей сложности стоящей за ним задачи.

Вывод

Рассмотренные публикации позволяют описать парадокс экономии времени как проблему соотношения быстрого визуального поиска и последующей проектной работы. Генеративные нейросети расширяют доступ к вариантам, тогда как их отбор и доведение до применимого решения сохраняют собственную трудоёмкость. Экономия на одной операции может сопровождаться дополнительной работой на другой. Имеющиеся примеры не дают оснований заранее считать весь процесс ни более быстрым, ни более медленным: его продолжительность связана с задачей и тем, как полученные результаты включены в разработку изделия.

Библиография:

1. Bai Y., Zhao M., Li Y., Zhang H., Zhao C., Liu B., Tian X., Chen D. Research on concept generation design of automobile seats based on human-machine co-creation // Scientific Reports. 2025. Vol. 15. Art. 32223. DOI: 10.1038/s41598-025-17164-1
2. Chen C., Cheng F., Zhang B., Jin R., Dong C., Sun Z., Zhou Y. A Generative AI-Driven Industrial Design Framework for Human-GenAI Co-Creation // Symmetry. 2026. Vol. 18, no. 2. Art. 352. DOI: 10.3390/sym18020352
3. Uusitalo S., Salovaara A., Jokela T., Salmimaa M. "Clay to Play With": Generative AI Tools in UX and Industrial Design Practice // Proceedings of the 2024 ACM Designing Interactive Systems Conference (DIS '24). ACM, 2024. P. 1566-1578. DOI: 10.1145/3643834.3661624

Каменский Василий Алексеевич

Скульптор, аспирант

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

Москва

Между историей и современностью: «Парацельс» Йозефа Торака в Зальцбурге

Ключевые слова: Йозеф Торак, Парацельс, Зальцбург, скульптура национал-социализма, трудное наследие, переосмысление памятников, городское пространство, политика памяти.

В зальцбургском Кургартене стоит мраморная фигура Парацельса работы Йозефа Торака. При этом история конкретного памятника сложна и не сводится к воспроизведению образа «гения места».

Работа Торака над «Парацельсом» началась не позднее осени 1942 года. Подготовка памятника с самого начала проходила при участии городской администрации и руководства рейхсгау. В немецкой пропаганде этого времени Парацельса представляли как основателя «нового немецкого врачевания».

По изначальному плану фигуру собирались установить между Фестивальным театром и Францисканским монастырём. Вокруг планировалось изменить застройку специально под памятник, площадь тоже должна была стать площадью Парацельса. С июня 1943 года мраморный «Парацельс» экспонировался в Доме немецкого искусства. Запланированная установка откладывалась до следующего года, но в итоге не состоялась. За несколько месяцев до окончания войны статую спрятали в штольне монастыря Святого Петра, где она оставалась следующие пять лет.

15 июля 1950 года в Цверглгартене открылась выставка семнадцати работ Торака. Торак утверждал, что создал фигуру без заказа и подарил её Зальцбургу, хотя эта поздняя версия не подтверждается документами. Потом в соответствии с пожеланием Общества Парацельса фигуру разместили в Кургартене. С 1956 по 1967 год «Парацельс» стоял перед главным входом в старую купальню Парацельса, после чего его вернули в сад.

В 2010 году художник Бернхард Гвиггнер создал «WoThora» — работу, в которой узнаваемый образ «Парацельса» соединялся с кубическими формами, отсылающими к скульптору Фрицу Вотрубе. В мае 2016 года «WoThora» на несколько дней появилась рядом с мраморным «Парацельсом» в Кургартене. История скульптуры на время становилась видимой через другую скульптуру.

27 ноября 2018 года рядом с «Парацельсом» и другой работой Торака, «Коперником», установили информационные стелы. На них изложена история создания произведений и объяснено место Торака в искусстве нацистского режима.

Мраморная фигура не менялась, но менялись её окружение и рассказ, который позволял её увидеть.

Библиография:

1. Hofinger, Johannes. Josef Thorak // Die Stadt Salzburg im Nationalsozialismus. Biografische Recherchen zu NS-belasteten Straßennamen der Stadt Salzburg. Version 2. Salzburg: Stadt Salzburg, 2020.
2. Gwiggner, Bernhard. Josef Thorak. Hitlers Lieblingsbildhauer und sein Bezug zu Salzburg: Eine künstlerische Re-Vision / Texte von Hildegard Fraueneder und Susanne Rolinek. Salzburg; Wien: Edition Tandem, 2016.
3. Macdonald, Sharon. Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond. London; New York: Routledge, 2009.
4. Young, James E. The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today // Critical Inquiry. 1992. Vol. 18, no. 2. P. 267–296.
5. Stadt Salzburg. Info-Stelen zu Euthanasie-Mahnmal und Thorak-Statuen im Kurgarten. 27.11.2018.

Кугач Екатерина Михайловна
Преподаватель высшей категории,
соискатель,
член СХ России, член МСХ, член ТСХ России
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова,
Колледж дизайна и декоративного искусства
Москва

Творческий метод художника Юрия Петровича Кугача: современное прочтение

Ключевые слова: творческий метод, актуальность принципов художественной деятельности, метод реалистической живописи.

Аннотация: В статье анализируются особенности творческого метода художника Ю. П. Кугача, что позволяет осознать актуальность его принципов для художников, использующих в работе традиционные методы реалистической живописи.

Принципы, из которых складывается системный подход художника к созданию своих произведений, характеризуют его творческий метод. Художник ориентируется на принципы эстетической оценки реальной действительности; принципы художественного отбора — на каких проблемах фокусируется автор; принцип художественного обобщения — формирование целостного художественного образа, наличие которого является главным признаком художественного произведения, а также принципы воплощения этих образов на картинной плоскости. Творческий метод Ю. П. Кугача (1917–2013) характеризуется тем, что основывается на реалистической традиции — правдивом отображении окружающей действительности. Анализ творческого метода художника позволяет проследить эволюцию развития мастера и ощутить эпоху, в которой создавались его произведения. Принципы творческого метода в живописных произведениях реалистического направления достаточно консервативны, и их непреходящее значение подтверждается временем.

В докладе предполагается рассмотреть характерные составляющие творческого метода Ю. П. Кугача и их актуальность для современных произведений живописи, выполненных в русле реалистических традиций.

Одной из характерных черт жанровой живописи Ю. П. Кугача является способность высокочувствительной передачи возникающих ассоциаций автором картины зрителю. В каждой своей картине автор раскрывает внутренний мир своих персонажей, их эмоциональное состояние. Художником прорабатывается не только зрительный образ героев, но и их психологическое состояние. Эмоциональная глубина его полотен настраивает зрителя на философский подход к осмыслению жизни.

Другим не менее важным принципом творческого метода Ю. П. Кугача является бескомпромиссная работа с натуры. После завершения работы над эскизами к каждой из будущих картин происходила работа по сбору подготовительного материала: все интерьерные или пейзажные зарисовки и этюды, графические зарисовки и живописные этюды действующих персонажей — все они были написаны с натуры в соответствующих позах, подобранных костюмах и при необходимом освещении.

Ещё одной из характерных черт творческого метода Кугача является внимание к деталям в картине как к источнику дополнительной информации, уточняющей или дополняющей образ действующего лица или работающей на большее раскрытие сюжетной линии. В картинах нет случайных предметов, их немного, но они точно найдены, подобраны и впечатляют своим «портретным сходством».

Своеобразие творческого метода Ю. П. Кугача заключается и в его композиционных решениях: большинство из его произведений имеют лаконичную, кажущуюся статичной, но на самом деле пронизанную чувством внутреннего достоинства, композицию. Как пишут о художнике — он избегает суетливости, его герои величавы.

Особый колористический строй, цветовое решение полотен мастера — также одна из важнейших составляющих творческого метода Ю. П. Кугача, сделавшая искусство этого художника легко узнаваемым. Цвет в его произведениях несёт символическую нагрузку. Ю. П. Кугач утверждал, что колорит его картин цветной, торжественный, подсказанный произведениями иконописи. Живописные отношения в большинстве произведений автора построены на взаимодействии различных золотистых тонов и разнообразии красных оттенков. Такие красочные сочетания

характерны и для иконописи, и для народного творчества. В некоторых произведениях художник менял медово-тёплый колорит на колорит, построенный на сочетании синих и холодных жёлтых, что говорит о том, что несмотря на наличие любимых цветовых сочетаний, художнику было подвластно любое колористическое решение живописного произведения.

Основополагающая идея, лежащая в основе творчества Ю. П. Кугача — неразрывная связь между современной культурой и вековыми крестьянскими традициями. По словам самого художника, он стремился за простым бытовым сюжетом высказать глубокую духовную истину.

Особый социально-психологический контекст, присущий всему его искусству, характерные только для его творчества узнаваемые композиция и колорит произведений (авторский стиль) — в этом заключены основные отличительные черты творческого метода художника Юрия Петровича Кугача.

Анализ творческого метода художника Ю. П. Кугача очевидно показывает актуальность его принципов для современных произведений живописи, выполненных в русле реалистических традиций. В первую очередь это наличие идейного замысла произведения, осознание художником того, что хочет он сказать зрителю, какую идею донести до него в своём произведении, что не может не быть сопряжённым с оказанием эмоционального воздействия на смотрящего. А также обязательная работа с натуры — как источник бесконечного совершенствования мастерства и вдохновения. Решения композиционных и колористических задач — также остаются неотъемлемыми принципами творческого метода современных художников-живописцев, работающих в русле реалистических традиций.

Библиография:

1. Бычков Ю. А. Юрий Кугач. — Л. : Художник РСФСР, 1983. — 234 с.
2. Иваницкий С. М. Юрий Петрович Кугач. Живопись. Графика : каталог выставки : вступительная статья. — М. : Советский художник, 1987.
3. Кугач Ю. П. Красота создана природой задолго до человека... — М. : Галарт, 2016. — С. 25–26.
4. Файзулина А. А. Народный художник Юрий Петрович Кугач // Вышневолоцкий историко-краеведческий альманах ВИКА. № 3. Ху-

дожники-академики в краю Древнего волока. — Вышний Волочёк, 1999. — 96 с. : ил., 26 л. ил. — С. 60–65.
5. Кугач Ю. П. О жизни, об искусстве… — М. : Галарт, 2016. — С. 8–19.
6. История русского и советского искусства / под ред. Д. В. Сарабьянова. — М. : Высшая школа, 1979. — 384 с.

Кун Цзиньсинь
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова
Москва

Из культового пространства монастыря в экспозицию музея: эволюция мемориального значения буддийских скульптур эпохи Северных династий из Лунсин-сы

Ключевые слова: китайская скульптура традиционного периода; буддийская скульптура эпохи Северных династий в Лунсин-сы; мемориальное значение; пространственный контекст; культурное наследие; художественная коммуникация.

Мемориальное значение буддийских скульптур эпохи Северных династий из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу (Китай) значительно менялось вместе с пространственным контекстом. Их ценность переходила с религиозно-культового уровня к уровню исторического наследия, а затем и к уровню общественной художественной культуры. Изначально скульптуры находились в зале Будды монастыря, где служили предметом культа, перед которым верующие оставляли подношения. Мемориальная ценность реализовывалась через религиозные обряды, такие как поклонения Будде и принесение обетов. В ходе неоднократных гонений на буддизм в период от эпохи Северных династий до Тан (446–452, 574–578, 842–845) статуи были повреждены и расколоты на множество фрагментов. Весьма вероятно, что последователи буддизма, по образцу обряда захоронения буддийских мощей, собрали поврежденные статуи и поместили их в запечатанный тайник. Утратив функцию объекта поклонения, статуи стали ценнейшим историческим наследием, сокрытым в земле. В ходе археологических раскопок 1996 года были обнаружены преимущественно фрагменты скульптур. После реставрации и консервации они поступили в Музей Цинчжоу, Музей провинции Шаньдун и Национальный музей Китая. Лучшие экспонаты участвовали в тематических выставках в Китае (2001–2026) и в передвижных выставках в Германии (2001), Ве-

ликобритании (2002), США (2004), России (2007) и других странах, войдя тем самым в современное публичное культурное пространство. Оказавшись вне изначального религиозного контекста, буддийские скульптуры прошли реконструкцию своего мемориального значения. Из носителя религиозной веры они превратились в символ восточного искусства, образец скульптуры прежних эпох и посредника художественного обмена между Китаем и зарубежными странами. Они стали общественным культурным наследием, доступным широкой публике для изучения и осмотра. На материале трех пространственных контекстов — монастыря, тайника и музея — прослеживается эволюция мемориального содержания скульптур и рассматривается смена ценностных ориентиров религиозных артефактов после утраты ими изначальной среды бытования, что дает подход к современной экспозиционной интерпретации культурных памятников из камня.

Библиография:

1. Музей г. Цинчжоу провинции Шаньдун. Краткий отчёт о расчистке тайника буддийских скульптур монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу // Вэньу. 1998. № 2. С. 4–15. 山东省青州市博物馆. 青州龙兴寺佛教造像窖藏清理简报 // 文物. 1998. 第2期. 第4–15页.
2. Return of the Buddha: The Qingzhou Discoveries / ed. by L. Nickel. London: Royal Academy of Arts, 2002. 175 p.

Лаврентьев Александр Николаевич
Доктор искусствоведения,
профессор,
член-корреспондент РАХ
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова
Москва

Лаврентьева Екатерина Александровна
Кандидат искусствоведения, доцент
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова
Москва

Журнал «ЛЕФ» и фотоавангард 1920-х — 1930-х годов в СССР

Ключевые слова: фотоавангард, «фото-леф», журнал «ЛЕФ», журнал «Новый Леф», А. М. Родченко, левый фронт искусств, фотодокумент.

Первоначально движение фотоавангарда в СССР существовало в форме негласного кружка, небольшого коллектива друзей Александра Родченко и тех фотографов из других городов, которые присылали свои снимки в 1928 году в журнал «Новый Леф». Оно получило даже название «фото-леф». То есть фотография сторонников левого фронта искусств, сторонников журнала этой литературно-художественной группировки. Ее лидером был поэт Владимир Маяковский. Авангардные поэты и писатели, критики и литературоведы, архитекторы и дизайнеры, режиссеры театра и кино регулярно или эпизодически печатались в журнале. О монтаже аттракционов в театре писал начинающий режиссер Сергей Эйзенштейн. Концепцию «Кино-глаза» излагал лидер документального кино, кинорежиссёр Дзига Вертов.

Сокращение «фото-леф» сродни другим знаменитым сокращениям 20-х годов: «Кино-глаз» или «Кино-правда», «Радио-ухо», хотя оно и менее известно. Расшифровать его можно так: фотография, созданная мастерами левого фронта искусств. Или короче — «левая фотография».

(Еще в 1915 году прилагательное «левый» использовалось в публикации о выставке «картин левых течений» в Петрограде).

Словосочетание это встречалось в текстах и разговорах в разных ситуациях. Например, в перечне материалов, опубликованных журналом «Новый Леф» за год, всегда приводился отдельный список фотоиллюстраций и статей по фотографии. В ноябре 1928 года Родченко предложили прочесть в Государственной академии художественных наук (ГАХН) доклад «о новой фотографии или фото-леф с диапозитивами», как записала Степанова.

В понятии «фото-леф» в его историческом значении совместились две позиции и стороны, которые нередко вступали в полемику друг с другом. С одной стороны — это трактовка фотографии как фотодокумента, часто встречавшаяся в статьях литературных сотрудников журнала «ЛЕФ» и «Новый Леф». Характерна, например, такая фраза В. Перцова из статьи «График современного Лефа» — «объектив арестовал факт». С другой стороны — это представление о фотографии как области современного искусства со своими художественными законами и визуальными открытиями. Помимо снимков Родченко на страницах «Нового ЛЕФа» с 1927 года публиковались фоторабoты оператора-документалиста Р. Кармена, литератора С. Третьякова, кинооператоров Б. Франциссона, М. Кауфмана, а также зарубежных фотографов — Ман Рея и Умбо (Отто Умбера). Вместе с выразительными кинокадрами из фильмов Дзиги Вертова и Льва Кулешова — все это вместе взятое представляло образ новой лефовской визуальной культуры, причем основанной не на графике или живописи, а именно на фотоизображениях или кинокадрах. И если на страницах «ЛЕФа» 1923–1925 годов можно было встретить проекты рекламы, рисунки для ткани, проекты спортивной одежды, архитектурные проекты, сцены из спектаклей, то в журнале «Новый ЛЕФ» в 1927–1928 годах фотография стала преобладающим видом искусства, представлявшим иллюстративную часть.

Без журнала «Новый ЛЕФ» бывает трудно понять, почему Родченко снимал и публиковал те, а не иные сюжеты. Лефовцы представляли самую первую аудиторию, которой Родченко показывал свои снимки. Ему нужен был круг понимающей и оценивающей публики, чтобы двигаться дальше. Но и для группы ЛЕФ Родченко вместе с его фотоэкспериментами был необходим, иначе журнал превратился бы в чисто литературное издание. На вопрос «Где «Капитанская дочка» Лефа?», заданный на публичном диспуте «Леф» или «Блеф» в 1927 году (спрашивавший имел в виду, где же художественные произведения ЛЕФа, равные по значению известному роману Пушкина), Маяковский ответил: «А у нас Капитанский сын — Родченко».

Парадоксальный ответ Маяковского можно расшифровать так, что группа ЛЕФ, несмотря на крайний индивидуализм и обособленность всех входящих в нее авторов, все же предоставляла возможности для развития и роста каждого из ее членов. Возможно, что более подходящего в то время, в тех условиях места для выработки новых оригинальных концепций не только в литературе, но и в кино, дизайне и фотографии — трудно было найти. Родченко, при его целеустремленности и открытости к любой новой информации, максимально использовал этот шанс. И все этапы фотографической биографии Родченко разворачивались на глазах у ЛЕФа, журнал задал импульс дальнейшего развития фотоэкспериментов уже ряда фотомастеров, создавших в 1929 году сначала фотосекцию творческого объединения представителей пространственных искусств «Октябрь», а потом и самостоятельную фотогруппу под тем же названием.

Для молодых участников объединения группа становилась школой, а журнал «Новый Леф» и другие издания выполняли роль «учебно-методического объединения», информационной среды.

Библиография:

1. Лаврентьев А. Н. Александр Родченко / серия «Кумиры авангарда». — Москва : С. Э. Гордеев, 2011. — 272 с. : ил.
2. Rodtchenko et le groupe Octobre / introduction par Ph. Sers. — Paris : Hazan, 2006.

Левчук Евгений Владимирович
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории искусств
Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств
Москва

Иконография языческой иконы «Сокнебтюнис и Мин» греко-римского Тебтюниса

Ключевые слова: Тебтюнис, Фаюмский оазис, языческие иконы, Сокнебтюнис, Собек, греко-римский Египет.

Центром создания большинства языческих икон в греко-римский период стал Фаюмский оазис. Уникальным местонахождением в этом отношении является Тебтюнис, где были обнаружены двадцать четыре иконы (из которых четыре сохранились почти полностью, а остальные фрагментарно).

Обширный корпус языческих икон из этого центра, в совокупности с портретами, представляет собой одно из лучших собраний египетской живописи римского времени и позволяет сделать вывод о наличии большой художественной школы в Тебтюнисе, которая обращалась не только к портрету. Технология изготовления языческих икон была схожа с технологией создания фаюмских портретов.

К числу обнаруженных в Тебтюнисе уникальных языческих икон с очень редкой иконографией относится икона «Сокнебтюнис и Мин», датированная II в. н. э., из собрания Греко-римского музея в Александрии (№ 22978). Икона имеет деревянную основу из трех досок, соединенных черной рамой (в свету – 49 × 39 см, в раме – 59 × 54 см).

Двухфигурная композиция иконы включает в себя фронтальное изображение Сокнебтюниса (егип. sbk nb btn – Собек, владыка Тебтюниса), восседающего на троне, в эллинистической иконографии Собека-Геба-Кроноса, с маленьким крокодилом на коленях.

К очевидным атрибутам Кроноса-Геба относятся борода, характерная прическа под покрывалом и копье-скипетр, завершенное серпом.

Голова божества увенчана короной, включающей в себя рога, фланкирующие солнечный диск (по форме приближенный к овалу). Лик божества обрамлен белым нимбом, который все чаще использует сакральная иконография той поры (ил. 7). Справа от Сокнебтюниса, также фронтально, в рост, представлен итифаллический бог плодородия Мин. В правой, поднятой вверх руке Мин сжимает характерный для него атрибут – цеп, сельскохозяйственное орудие для обмолота зерна.

Голову Мина венчает корона, включающая плюмаж из двух перьев, обрамленных рогами. В основании плюмажа — солнечный диск. Край хитона, обрамляющий шею, также украшен широкой орнаментальной каймой.

Важно отметить, что обе фигуры делят композицию на две равные части, их подчеркнутая фронтальность предполагает молитвенное предстояние.

Подобная иконография Сокнебтюниса известна также и по другим языческим иконам, обнаруженным здесь в разное время.

Библиография:

1. Гаврилин К.Н., Левчук Е.В. Образ Собека в искусстве греко-римского Тебтюниса: Особенности культа и иконографии // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2022. – № 3. – Часть 2. – С. 300–339.
2. Гаврилин К.Н., Левчук Е.В. Архитектурно-пластический комплекс храма Сокнебтюниса в Тебтюнисе.// «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. — РГХПУ, 2024. — №4. Часть 1. — С.137-147.
3. Левчук Е.В. Папирусы Тебтюниса как источник изучения художественной культуры греко-римского Фаюма.// «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. — РГХПУ, 2025. — №2. Часть 1. — С.426-436.

4. Mathews Th. F., Muller N. E. The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons. – Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016. – 256 p.
5. Rondot V. Le temple de Soknebtynis et son dromos, Tebtynis II // IFAO. Institut Français d'Archéologie Orientale.— Cairo, 2004. — 344 p.
6. Rondot V. «Derniers visages des dieux d'Égypte. Iconographies, panthéons et cultes dans le Fayoum hellénisé des IIe–IIIe siècles de notre ère». — Paris –Sorbonne, 2013.— 396 p.

Линь Цзяньюн
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова
Москва

Современная трансформация академического реализма: исследование живописного языка шанхайского художника Инь Сюна

Ключевые слова: Инь Сюн; шанхайская масляная живопись; академический реализм; умозрительная фигуративность; живописный язык; современная трансформация.

В статье рассматривается творчество Инь Сюна (кит. 殷雄, 1963–), начиная с 1990-х годов. На основе иконографического и стилистического анализа, а также метода социальной истории искусства исследуется внутренняя логика перехода его живописного языка от фигуративного реализма к «умозрительной фигуративности» и определяется значение этого процесса в контексте многообразного развития современной шанхайской масляной живописи.

Исследование показывает, что специфика живописного языка Инь Сюна заключается не в простом продолжении традиции академического реализма. Сохраняя строгую культуру рисунка и профессиональную точность формообразования, художник сознательно ослабляет сюжетную повествовательность и описательность окружающей среды. Посредством упрощения фона, пространственного сжатия, сдержанной цветовой гаммы и акцентирования статических отношений между фигурами и предметами он переносит смысловой центр картины с изображения внешней реальности на осмысление времени, бытия и памяти. В произведениях серии «Фрагменты» («残片») холодная сероватая гамма, разреженное пространство и сопоставление материальной формы с пустотой выводят фигуративный образ за пределы повседневного повествования и формируют спокойную, созерцательную визуальную структуру. На уровне художественной формы моделировка объёма, светотени и пространства,

восходящая к традиции западной масляной живописи, взаимодействует с линейным началом и принципом соотношения пустоты и заполненности, характерными для традиционной китайской живописи. В результате возникает напряжение между реалистической изобразительностью и образно-поэтическим восприятием действительности.

Таким образом, творчество Инь Сюна представляет собой один из характерных путей современной трансформации академического реализма в шанхайской масляной живописи. Реализм в данном случае выступает уже не только как способ воспроизведения действительности, но и как художественный ресурс для выражения духовного опыта, исторического сознания и культурной памяти. Исследование живописного языка Инь Сюна позволяет по-новому оценить жизнеспособность фигуративной живописи в контексте современного китайского искусства и глубже понять, каким образом шанхайская масляная живопись в условиях стилистического многообразия формирует новые формы современного художественного выражения посредством внутреннего обновления традиционного живописного языка.

Библиография:

1. Фэн Юань. Расширительная практика, построенная на основе фигуративного реализма: к анализу масляной живописи Инь Сюна // Обзор изобразительного искусства. — 2019. — № 6. — С. 32.
2. Гун Юньбяо. Выдающиеся мастера шанхайской масляной живописи: Инь Сюн. Шанхай: Шанхайское книжное издательство, 2003. — 73 с.
3. Инь Сюн. Исследование современной фигуративной живописи. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2006. — 152 с.

Лю Цзэйщюй
Аспирант
Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств
Москва

Межкультурный диалог в общественном пространстве: зарубежная монументальная скульптура А. И. Рукавишникова

Ключевые слова: А. И. Рукавишников; монументальная скульптура; общественное пространство; межкультурный диалог; историческая память.

Выход монументальной скульптуры в иное национально-культурное пространство ставит перед художником более сложную задачу, чем работа внутри собственной культурной среды: авторский пластический язык должен вступить во взаимодействие не только с конкретным пространством, но и с локальной исторической памятью и опытом зрителя. Зарубежные произведения А. И. Рукавишникова позволяют проследить различные способы такого взаимодействия. Композиция «Мама» (1988, Сеул) обращается к универсально узнаваемому образу материнства, тогда как памятник советским добровольцам, воевавшим в Испании в годы Гражданской войны (1988–1989, Мадрид), связан с конкретной исторической памятью о Гражданской войне в Испании. Памятник М. Горькому в Сорренто (2018) строится уже на непосредственной связи героя с местом: писатель прожил здесь около девяти лет, благодаря чему образ русского писателя оказывается включённым в локальную культурную память города. Памятник Стефану Немане в Белграде (2021) представляет более сложный случай обращения российского скульптора к ключевой фигуре национальной истории другой страны. Здесь художественное решение связано с сербской средневековой традицией, историческими символами и конкретным архитектурным пространством. Иную модель локализации демонстрирует работа «Портрет молодого человека (Ху Бинбин)» (2026, Тяньцзинь) в Тяньцзиньской академии изящных искусств. Она возникла в контексте российско-китайского образовательного обмена и мастер-класса по монументальной скульптуре: для работы был

выбран местный натурщик, а впоследствии произведение было установлено в академическом пространстве в год 120-летия вуза. Тем самым результат временного педагогического взаимодействия превратился в постоянный элемент локальной институциональной памяти. Таким образом, зарубежная монументальная практика Рукавишникова представляет собой не простое перенесение авторского языка за пределы России, а процесс его соотнесения с местом, исторической памятью и культурным опытом принимающей среды. Выбор темы, персонажа и пластического решения в каждом случае становится способом включения произведения в локальный контекст и условием его диалога со зрителем.

Библиография:

1. Лю Цзэйщюй. Как монумент формирует эпоху: материалы, институции и городское пространство в монументальной скульптуре от советского к постсоветскому периоду в России : лекция в Гуанчжоуской академии изящных искусств, 10 сентября 2026 г.
2. Рукавишников А. И. Личная беседа с Лю Цзэйщюем, 10 октября 2025 г. Личный архив автора.
3. Российская академия художеств. Рукавишников Александр Иулианович [Электронный ресурс]. — URL: https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=51335 (дата обращения: 03.10.2026).
4. В Италии установлен памятник Максиму Горькому [Электронный ресурс] // Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. 29 октября 2018 г. — URL: https://imli.ru/2018-archive/3358-v-sorrento-otkryt-pamyatnik-m-gorkomu (дата обращения: 03.10.2026).
5. Биберович Д. Автор памятника Стефану Немане для РТС: красота сербских фресок была моим вдохновением [Электронный ресурс] // Радио-телевидение Сербии. 20 января 2021 г. — URL: https://www.rts.rs/vesti/drustvo/4228595/spomenik-stefan-nemanja-aleksandar-rukavisnjikov.html (дата обращения: 03.10.2026).
6. Делегация Российской академии художеств посетила Тяньцзиньскую академию изящных искусств (КНР) [Электронный ресурс] // Российская академия художеств. 2025. — URL: https://rah.ru/education/master_klassy/detail.php?ID=61863 (дата обращения: 03.10.2026).
7. Совместные культурные мероприятия Российской академии художеств и Тяньцзиньской академии изящных искусств [Электронный ресурс] // Российская академия художеств. 21 сентября 2026 г. — URL: https://rah.ru/events/detail.php?ID=62383 (дата обращения: 03.10.2026).

Ма Жуйцзин
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова
Москва

От выставочного образца к художественному источнику: распространение советской сатирической графики в Китае в 1930–1950-е годы

Ключевые слова: советская сатирическая графика, китайская гравюра, культурный обмен, художественные выставки, Лу Синь.

Распространение советской графики в Китае в первой половине XX века происходило на фоне активного развития культурных связей между двумя странами. Для китайских художников этого периода советское искусство представляло интерес не только как зарубежный художественный опыт, но и как пример искусства, тесно связанного с современной общественной жизнью. В этом отношении особое значение имели выставки и печатные издания, благодаря которым советские графические произведения становились доступными китайской художественной среде.

Одним из важных событий стала выставка советской графики, состоявшаяся в Шанхае в 1936 г. Значительную роль в её дальнейшем восприятии в Китае сыграл Лу Синь, который в этот период активно занимался распространением зарубежной графики и развитием движения новой ксилографии. После выставки был подготовлен альбом «Советская гравюра» (苏联版画集), опубликованный в 1936 г. издательством «Лянью». Произведения, которые первоначально можно было увидеть только в рамках выставки, получили возможность дальнейшего обращения в печатной форме. Для Лу Синя знакомство с советской графикой было связано прежде всего с поиском новых выразительных возможностей китайской гравюры. В предисловии к «Советской гравюре» он обращал внимание на значение зарубежного художественного опыта для развития современной китайской графики.

После образования Китайской Народной Республики советская графика получила новые возможности для распространения. В апреле 1951 г. в Пекине состоялась выставка советского плаката и сатирической графики, на которой было представлено более 300 произведений. Согласно публикациям китайской прессы, часть работ была представлена в оригинале, а значительную часть составляли печатные материалы. Выставка вызвала большой интерес: её посетили более 27 тысяч человек. Китайские художники сопоставляли советский опыт с собственной художественной традицией и стремились использовать его в соответствии с особенностями китайской действительности.

Таким образом, распространение советской сатирической графики в Китае в 1930–1950-е годы нельзя свести только к передаче отдельных произведений. Выставки обеспечивали непосредственное знакомство с советским искусством, а печатные издания позволяли сохранять и распространять визуальный материал. Её влияние проявлялось не только в отдельных художественных приёмах, но и в изменении представлений о возможностях графики как искусства, способного непосредственно обращаться к общественной действительности.

Библиография:

1. Лу Синь. Предисловие к «Альбому советской гравюры» // Лу Синь. Собрание сочинений: в 10 т. Пекин: Народная литература, 2005. Т. 7.
2. Советская гравюра / сост. Чжао Цзяби. Шанхай: Издательство «Лянью», 1936.
3. Цай Жохун. О выставке советских плакатов и сатирических картин // Жэньминь жибао. 1951. 9 апреля.
4. Ли Юньцзин. История современной китайской гравюры. Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2017.

Майоров Роман Анатольевич
Магистрант 2 курса кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Краснодар

Жанр хорового романса в современной церковно-певческой практике

Ключевые слова: хоровой романс, церковно-певческая практика, русская духовная музыка, сольная партия, Всенощное бдение, Литургия, сугубая ектения.

Традиционно каждое богослужение в РПЦ венчают духовные сочинения классических и современных русских композиторов, которые отличаются по композиции, стилистике, внутреннему наполнению, уровням певческой подготовки. В коллективах, где есть опытные исполнители с прочной вокальной базой, зачастую исполняются произведения для солиста и хора, причем в интересующем нас жанре хорового романса.

Хоровой романс – камерно-вокальное произведение для голоса с хором, преимущественно лирического содержания. В русской духовной музыке хоровой романс порой связан с каноническим молитвенным состоянием, связанным с глубоко личными прошениями (доксология и евхология). В творчестве композиторов Московской школы хоровой романс может представлять собой как миниатюру, так и вырастать до масштабов концерта для солиста с хором.

Генеалогически хоровой романс связан как с собственно романсом – жанром камерно-вокальной музыки, так и с хоровой миниатюрой. Классические романсовые формы и интонационные обороты становятся неотъемлемой частью весомого пласта православных песнопений с солирующими партиями, причем как для женских, так и мужских голосов.

Примеры произведений в изучаемом жанре можно обнаружить в определенных уставных песнопениях следующих композиторов:

– в структуре Всенощного бдения: Сугубая ектения («Египетская», «Саровская», «Кукушка», Ф. Иванова в обработке В. Виноградова с соло

альта, В. Калинникова с соло сопрано и альта, В. Ковальджи для соло сопрано, П. Селивановского для соло сопрано, «Комбинированная» прот. В. Калиновского, прот. А. Попова), Ныне отпущаеши (В. Успенский с соло тенора и баса, М. Речкунов с соло сопрано, П. Богданов с соло сопрано), «Хвалите имя Господне…» (И. Смирнов с соло сопрано), «Величит душа моя Господа» (П. Чесноков, А. Фрунза);

– в структуре Литургии: Сугубая ектения (те же композиторы и их сочинения, что во Всенощном бдении), «Херувимская песнь» (Н. Сидельников с соло сопрано), «Милость мира» (П. Чесноков «Тебе поем» ор. 42, № 6, В. Сапожников «Тебе поем» с соло баса, В. Файнер «Тебе поем» с соло сопрано), задостойник праздника (П. Чесноков «Ангел вопияше» с соло сопрано, ор. 22, № 18), запричастные концерты (П. Чесноков «Не умолчим никогда, Богородице» с соло сопрано, «Совет превечный» с соло сопрано, ор. 40, № 2).

Примеры можно множить.

Таким образом, в настоящее время все чаще сочинения с соло можно услышать преимущественно в кафедральных соборах практически всех митрополий РПЦ, где в составе хоровых коллективов присутствуют певчие в большинстве случаев с высшим профильным образованием (артисты-вокалисты). Однако и в менее крупных приходах клирошане продолжают традицию исполнения песнопений маститых композиторов в жанре хорового романса в наиболее крупные праздники годичного круга, но зачастую в более упрощенных редакциях.

Библиография:

1. Антонов П. С. Русская богослужебно-певческая культура начала XX века: вопросы интерпретации и исполнительские традиции (на основе фонозаписей): дис. … канд. искусствоведения. М., 2024.
2. Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви: в 2 т. Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1998.
3. Чесноков П. Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижёров. 3-е изд. М.: Музгиз, 1961. 240 с.

Матыцин Роман Д.
Магистрант
Краснодарский государственный институт культуры
Краснодар

Вокально-инструментальные ансамбли на Кубани в 80-е годы XX столетия

Ключевые слова: вокально-инструментальные ансамбли, ВИА, ресторанные ансамбли, советская эстрада, российская поп-музыка, Кубань, «Кристина», «Гуляй Поле».

Восьмидесятые были пиком и одновременно закатом эры ВИА и ресторанных ансамблей. Позднее, в девяностые, вся советская эстрада плавно трансформировалась в российскую поп-музыку и русский шансон. В своей основе оба эти жанра мало чем отличались друг от друга. Так сложилось в русскоязычной музыке, что основной творческой константой и спасительной нишей для музыкантов эпохи запретов и цензуры стал ресторан. В СССР серьёзной и достойной внимания музыкой считалась только академическая классика. На концерты, где звучали произведения Чайковского или Рахманинова, ходили, чтобы послушать «настоящее искусство», а эстрада, рок-музыка и даже джаз, с его фешенебельностью, таковыми не считались. К этим стилям всегда было функциональное отношение, как к чисто внешнему фону. Получалось так, что музыканты, которые играли не академическую музыку, могли получить наибольшее признание именно в сфере общепита, где публика платила хорошие деньги за исполнение популярных песен.

Конечно же, существовала филармония с вокально-инструментальными ансамблями, и на её подмостках тоже существовал советский джаз, но профессиональным музыкантам, особенно в регионах, делать основную финансовую ставку на эту официальную структуру не хотелось. На деньги, которые платили в филармонии, прожить было очень тяжело. Единицы, входившие в Союз композиторов, получали стабильные «роялти» от государства. Даже прославленные ВИА всё равно выступали по ресторанам.

Музыка в этих точках общепита имела свои особенности. Это была смесь советской эстрады, цыганщины, блатной песни, джаза, джаз-рока и классического рока. Так, по большому счёту, и формировалась российская поп-музыка. Позднее к этому списку добавились ритмы диско, регги, синти-попа и рэпа, но основная рецептура не поменялась до сих пор.

Вначале это были безымянные составы профессионалов, исполнявших кавер-версии в ресторанах, а после работы расслаблявшиеся композициями Чика Кориа в дружеских джемах. Позднее, к концу восьмидесятых, в связи с послаблением цензуры, ресторанный стиль хлынул и на экраны телевизоров. И тут важно упомянуть основу, на которой держался советский музыкальный бизнес. Массовая эстрадная культура СССР, как и ВИА, целиком базировалась на крупных государственных организациях: филармониях, Союзе композиторов, Госконцерте и других казённых структурах. Только тем артистам, кто был связан с этим официозом, обеспечивалась дорога на большую сцену, не говоря уже об участии в телевизионных передачах — «Песне года» или «Утренней почте». А вот для тех, кто не достигал такой планки, стали появляться некие подобия бизнес-организаций, объединяющих музыкантов, в основном ресторанных. На Кубани это была довольно могущественная контора под названием ОМА («Объединение музыкальных ансамблей»). Эта структура стала основной работой для многочисленных лабухов (в этом названии нет никакой унизительной коннотации). «Я работаю в ОМА» означало, что музыкант бесконечно кочует между ресторанами, куда его направит всесильная организация. И это являлось максимальным горизонтом для оркестранта, заглянуть за который было практически невозможно. В перестройку все карты перемешались: музыканты из «кабаков» (ресторанов) получили возможность прорваться на большую сцену. И этот шанс они использовали сполна.

Именно в ресторанах семидесятых-восьмидесятых закладывался фундамент российской поп-музыки, которую многие «злые языки» именуют «попсой». Многие поп-группы, появившиеся в многочисленных развлекательных телевизионных программах девяностых, корнями своими уходят в провинциальные «кабаки» и региональные филармонии. И в этом процессе участвовало немало кубанских музыкантов и администраторов.

С конца восьмидесятых началось плавное перетекание кубанских музыкантов в русло зарождающегося российского шоу-бизнеса. Проще

говоря — переезд в Москву. Старая гвардия, как в шоу-индустрии, так и в СМИ, стала уступать место напористой молодой поросли. Для неё в ту пору стали открываться новые возможности. В столицу, которая являлась медиа- и административным центром, потянулись желающие испытать свою творческую удачу. Многие краснодарские музыканты удачно нашли своё применение в нарождавшемся российском шоу-бизнесе, но у многих этого отнюдь не получилось. Тем не менее, каждая из этих историй по-своему интересна и уникальна. К примеру — информация о группах «ЧП», «Кристина» и «Гуляй Поле».

Примечателен эпизод с воровством первого альбома «Кристины» на одной из московских студий. Альбом, записанный в Краснодаре, был украден и распространён в пиратском стиле. Этот случай ещё и очень показателен с точки зрения шоу-бизнеса начала девяностых. Это была эпоха диких рыночных отношений, когда, несмотря на формальное существование СССР как оплота социалистического строя, индустрией развлечений уже фактически управлял криминал. Он же и принёс разбойничьи «понятия» в творческую среду. Этот термин понимался в буквальном смысле, ибо всё решалось «по понятиям» и в соответствии с блатным кодексом чести.

Популярная музыка использовала опыт фешенебельного евродиско и синти-попа, но делалось это в лоуфайном варианте, сильно отдающем так называемым «самопалом». Публика была в восторге именно от такой танцевальной музыки, так как в своей наивности она была «плоть от плоти» родной и близкой. На дворе было начало девяностых — время шальное, брутальное и одновременно обнадеживающее. Страна переживала кардинальные перемены и великое брожение народных масс. Миллионы бывших жителей села, провинциальных посёлков и небольших городов мигрировали в большие мегаполисы, неся с собой свою народную ментальность и одновременно желая урбанизироваться. Ещё одним ярким поп-коллективом из Краснодара стали «Гуляй Поле» – ансамбль, образованный Юрием Городецким и Владимиром Бойко на базе ресторанного коллектива, который стал вершиной краснодарской постсоветской поп-экспансии.

Удивительно, но при таком богатом музыкальном наследии казачьего фольклора на Кубани поп-, джаз-, рок-коллективы мало его использовали в своём творчестве. Казалось, всё было: аутентичность в виде локальной

принадлежности, возможность черпать материал из первоисточников — хоры и народные коллективы рядом, под боком. Но популярные ансамбли, которые по-серьёзному играли традицию в современном ключе, можно пересчитать по пальцам: ВИА «Ива» и «Живая вода», плюс более поздние группы – «Н.Е.Т.» и «ДрынкЪ». Сугубо местная история, так и не вырвавшаяся наружу, несмотря на попытки некоторых из этих коллективов стать знаменитыми на всю страну.

Именно поэтому группа «Гуляй Поле», корнями уходящая в краснодарский творческий бомонд, является единственным поп-проектом, получившим широкую известность из тех, кто использовал фолк-наследие Кубани. И, независимо от личного отношения к творчеству группы, этот факт отрицать невозможно. В книге Романа Матыцина «Ритмы южной окраины» приведены слова основателя этого коллектива Юрия Городецкого: «В нашей музыке баян и гармошка прекрасно звучат с органом Hammond и овердрайв-гитарой» [1, с. 342]. Но самое главное: этот проект является ярким образцом перехода провинциальных музыкантов ресторанного происхождения в новый российский шоу-бизнес девяностых.

Таким образом, на наш взгляд, искусство эстрадного вокально-инструментального ансамблевого исполнительства 80-х заложило прочный фундамент для развития данного направления отечественной музыкальной культуры на Кубани и послужило триггером для дальнейших свершений.

Библиография:

1. Матыцин Р. Д. Ритмы южной окраины: монография. Краснодар: Новация, 2025. 352 с.

Мельникова Анастасия Александровна
Магистрант
Краснодарский государственный институт культуры
Краснодар

К изучению ливенской гармошки Орловщины

Ключевые слова: ливенская гармошка, ливенка, гармоника, Ливны, Орловщина, русские народные музыкальные инструменты, культурный код.

На протяжении двух веков одним из самых узнаваемых и важных инструментов в русской народной музыкальной культуре является гармоника. Она появилась в России ещё в 30-е годы XIX века как заморская диковинка, но довольно быстро вошла в обиход у крестьян и горожан, связав их быт и традиции, а затем встала в один ряд с традиционными струнными и духовыми инструментами. К началу двадцатого столетия ни один деревенский праздник в России не обходился без гармоники. Она стала душой народного досуга. При этом инструмент обзавёлся различными «модификациями» и разновидностями: гармонь тульская, саратовская, вятская, вологодская, ливенская, елецкая, касимовская и другие. Каждая из них отражала своеобразный взгляд народных мастеров на то, как должна звучать народная музыка. Произошло это благодаря взаимодействию гармони с местными песенными и инструментальными традициями.

Здесь особое место занимает ливенская гармошка. Этот инструмент появился на Орловщине, в небольшом городе Ливны, и в его окрестностях. Ливенка не только получила широкое распространение на Орловской земле, но и оказала существенное влияние на дальнейшее развитие русской гармоники: в её конструкции впервые был применён принцип извлечения одинаковых звуков на разжим и сжим меха. Впоследствии данный способ лёг в основу баяна. Несмотря на интерес к ливенской гармошке как к инструменту, многие аспекты её истории изучены недостаточно обширно либо же изучены фрагментарно, а именно: дальнейшие процессы бытования, угасания и возрождения традиции игры на ливенской гармошке в XX–XXI веках, деятельность народных мастеров по производству ливенских гармошек, творчество исполнительских коллективов. До конца не изучены и вопросы сохранения этого наследия в условиях современной социокультурной ситуации.

Актуальность работы определяется растущим вниманием общественности к собственным культурным истокам, к поиску своего культурного кода. Именно поэтому изучение истории конкретного регионального инструмента способно не только восстановить малоизвестные вехи музыкальной истории Орловского края, но и раскрыть общие закономерности бытования и передачи народных инструментальных традиций.

Библиография:

1. Благодатов Г. И. Русская гармоника: очерк истории инструмента и его роли в русской народной музыкальной культуре / под ред. Ф. А. Рубцова. Л.: Музгиз, 1960. 182 с.
2. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна. М.: Музыка, 1967. 195 с.
3. Мирек А. М. Справочник по гармоникам. М.: Музыка, 1968. 131 с.

Пак Алена Игоревна
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова
Москва

Образы памяти: фотография и инсталляция в творчестве Кристиана Болтански

Ключевые слова: Кристиан Болтански, фотография, инсталляция, историческая память, коллективная память, Холокост, травма, идентичность.

Проблема памяти занимает значительное место в искусстве второй половины XX века, приобретая особую актуальность в контексте осмысления исторических катастроф и индивидуального опыта утраты. Одним из художников, обращавшихся к вопросам памяти, идентичности, смерти и забвения, является художник французского происхождения Кристиан Болтански (1944–2021).

Художественный метод Болтански основан на особом обращении с памятью, при котором масштабные исторические события раскрываются через личные и фрагментарные свидетельства человеческого существования. Используя фотографии, одежду, личные вещи, свет и звук, художник выстраивает инсталляционные пространства. В них присутствие человека обозначается через его отсутствие. Данный подход позволяет перевести историческую память из сферы документального свидетельства в пространство индивидуального зрительского опыта. В результате личная утрата становится одним из способов осмысления коллективной травмы.

В 1989 году Болтански представил в Музее Израиля выставку «Уроки тьмы». Ключевым произведением этой экспозиции является инсталляция «Фестиваль Пурим», представляющая собой серию фотографий еврейских детей, сделанных в Германии в 1939 году во время празднования Пурима. Болтански использовал в данной работе увеличенные фотографические изображения, приглушенное освещение и звуковое сопровождение биения сердца. Детские лица из-за масштабированного формата лишились индивидуальной биографической подробности, они воспринимаются как образ множества безымянных жертв исторической катастрофы. Болтански избегает прямой репрезентации ужасов Холокоста, он обращается к косвенным образам и символическим формам. Так зритель сталкивается не с реконструкцией исторического события, а с его следами.

Работы Болтански образуют важный диалог о том, как искусство может помочь осмыслить сложные аспекты коллективной памяти и идентичности в контексте Холокоста. У Болтански фотография перестаёт быть документом и становится материальным знаком памяти и отсутствия. Включённая в пространство инсталляции, она приобретает новое значение во взаимодействии со светом, звуком, предметами и архитектурным пространством. Художник фиксирует следы прошлого, превращая утрату и забвение в основной материал художественного высказывания. У Болтански в данном напряжении между присутствием изображения и отсутствием изображённого формируется особый художественный прием осмысления памяти.

Библиография:

1. Гумперт Л. Кристиан Болтански. — Париж : Flammarion, 1994. — 192 с.
2. Миронова Т. История и память в работах Кристиана Болтански [Электронный ресурс]. — 2023. — URL: HSE Design (дата обращения: 01.10.2026).
3. Hobbs R. Boltanski's Visual Archives // History of the Human Sciences. — 1998. — Vol. 11, № 4. — P. 121–140.
4. New Museum Digital Archive. Christian Boltanski: Lessons of Darkness [Электронный ресурс] // New Museum Digital Archive. — URL: https://archive.newmuseum.org/exhibitions/174 (дата обращения: 10.09.2026).

Полански Жанна Игоревна
Издатель журнала «Искусство+антиквариат»,
руководитель департамента искусствоведения
Федерации деятелей культуры и искусства

Галантная сцена в европейском фарфоре XVIII–XX веков: устойчивый мотив и его интерпретации (на материале тюрингской кружевной пластики)

Ключевые слова: галантная сцена, европейский фарфор, фарфоровая пластика, кружевной фарфор, тюрингские мануфактуры, рококо, Мейсен, И. И. Кендлер, «Памятник костюму».

Галантная сцена — один из наиболее устойчивых мотивов европейского декоративно-прикладного искусства: возникнув в живописи и графике рококо, она уже в первой половине XVIII века проникает в фарфоровое производство (Мейсен, И. И. Кендлер) и изначально представляет собой не документальное свидетельство, а художественную конструкцию — перевод гравюрного или живописного образца в объём, сохраняющий семантическую многослойность. Однако к концу XVIII — в XIX веке галантная сцена утрачивает смысловую сложность и превращается в декоративный мотив, что связано с демократизацией искусства, ростом массового производства и сменой потребительской аудитории: фарфоровая статуэтка становится товаром, ориентированным на буржуазного покупателя.

Наиболее показательный материал для анализа этой трансформации — миниатюрная пластика тюрингских мануфактур (Sitzendorf, Volkstedt, Unterweissbach, Ernst Bohne & Söhne, A.W.F. Kister Scheibe-Alsbach, Ackermann & Fritze, Müller & Co. и др.) конца XIX — первой половины XX века. Разработанная ими во второй половине XIX века технология имитации кружева (пропитка кружева шликером, наложение на скульптуру, обжиг с выгоранием органики) стала их визитной карточкой и сформировала узнаваемый «тюрингский» стиль. Анализ композиций позволяет выявить четыре механизма адаптации галантной сцены: композиционную редукцию (сокращение многофигурных сцен до двух-трёх персонажей), дедраматизацию (смягчение интриг, иронии и фривольных подтекстов, утрата символических деталей), декоративную гиперболизацию костюма (превращение одежды в главный носитель выразительности в ущерб исторической точности) и комбинаторику типажей (взаимозаменяемые фигурные модули, «мигрирующие» между композициями).

Основным резервуаром сюжетов стало французское искусство XVIII века — прежде всего Ф. Буше, а также Н. Ланкре, Ж.-Б. Патер, П.-А. Бодуэн, Ш. Эйзен; особое место занимает альбом «Памятник костюму» З. Фройденбергера и Ж.-М. Моро-младшего (идентифицировано тринадцать моделей по мотивам этого цикла). К концу XIX века мастера всё чаще обращаются к фотомеханическим репродукциям, что позволяет работать с прямым изображением и порождает существование одной модели в двух отображениях. В XX веке к классическим сюжетам добавляются исторический жанр («Концерт маленького Моцарта», «Концерт в Сан-Суси») и балетная тема «Русских сезонов» С. Дягилева, где действует тот же механизм дедраматизации. Тюрингские мастера не копировали, а интерпретировали образцы, отбирая сюжеты, отвечавшие запросам эпохи; их пластика представляет собой синтез историзма (сюжетный материал и костюмный код) и модерна (пластический язык и эстетика). Опыт не остался локальным: он был воспринят на Мейсенской мануфактуре (Я. Унгерер, 1900–1910-е гг.) и в творчестве Л. Фабриса (Милан, 1918).

Таким образом, галантная сцена проходит эволюцию от семантически сложного явления рококо к декоративному мотиву, а тюрингская кружевная пластика — наиболее показательный пример этой трансформации: совокупность механизмов адаптации сформировала стиль, где декоративность доминирует над повествовательностью. При этом тюрингская пластика — не вторичное явление, а самостоятельный художественный феномен, где уникальный технологический метод служит средством реализации ретроспективной эстетики и фактором региональной идентичности. Изучение галантной сцены позволяет по-новому взглянуть на процессы культурной трансляции — адаптации «высокого» искусства в массовую продукцию и взаимодействия историзма и модерна, — что сохраняет актуальность и для анализа современной визуальной культуры.

Библиография:

1. Полански Ж. И. Тема «Русских сезонов» в фарфоровой пластике заводов Тюрингии 1910–1920 гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2021. № 3 (48). С. 139–144.
2. Полански Ж. И. Феномен «кружевного фарфора» на заводах Тюрингии и его роль в интерпретации сюжетов XVIII века // Вестник ГГУ. 2025. № 5. С. 142–148.

Санцзи Дунчжу
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова
Москва

Поэзия снежного нагорья под кистью художника — анализ художественного стиля Санцзи Цайрана

Ключевые слова: Санцзи Цайран; тибетская масляная живопись; художественный стиль; национальная культура.

Санцзи Цайран (р. 1962) — один из наиболее репрезентативных тибетских художников-живописцев современного Китая. Родившись в степях Ганьнань-Тибетского автономного округа (провинция Ганьсу), он с детства впитывал народную культуру и фольклорные традиции Тибета. Пройдя через этапы стихийного художественного творчества, систематического академического обучения, межрегионального культурного синтеза и накопления жизненного опыта, он выработал уникальный художественный стиль. В центре его творчества — духовный мир снежного нагорья; он синтезирует тибетский фольклорный колорит, западную и восточную живописные техники, а также эстетику шанхайской школы. Эволюция его творчества прослеживается от пейзажных зарисовок к портретной и экспрессивно-живописной манере. Его произведения отличаются насыщенной цветовой гаммой, свободной фактурой мазка, возвышенно-отрешённой атмосферой, сочетающей национальное своеобразие, реалистичность, экспрессивность и лиризм. Настоящая статья, опираясь на автобиографические высказывания художника, рассматривает формирование его стиля, его ключевые характеристики, эволюцию тематики и ценностное содержание, чтобы выявить эстетические и духовные особенности его тибетской живописи и предложить ориентиры для современных исследований в области этнической масляной живописи.

Художественный стиль Санцзи Цайрана сформировался в результате взаимодействия жизненного опыта, этнического художественного воспитания, академической выучки и культурного синтеза. Его основные

составляющие — насыщенный и монументальный колорит, сочетание экспрессивной широты и филигранной проработки, отрешённо-возвышенная атмосфера, а также эволюция от пейзажа к портрету и далее к экспрессивной живописи. Используя масляную живопись как средство, он остаётся укоренённым в тибетской земле, душой предан снежному народу, сохраняя подлинность родной культуры и одновременно впитывая лучшие достижения искусства Востока и Запада. Его стиль — не только отражение личного творческого пути, но и важное звено в развитии современной тибетской масляной живописи. Он служит ценным ориентиром для процессов индигенизации, модернизации и интернационализации искусства этнических меньшинств, позволяя красоте человеческого духа и природы снежного нагорья навсегда запечатлеться на холсте.

Библиография:

1. Фань Ихун. Исследование региональных стилей в западной масляной живописи Китая // Художественное наблюдение. — 2001.
2. Пэн Чжунцзе. Художник человеческого масштаба, пришедший со снежных вершин // Изобразительное искусство национальностей Китая. — 2015.
3. Ван Уцзи. Гордый сын снежного нагорья, выдающийся деятель живописи — о знаменитом тибетском художнике-живописце Санцзи Цайране // Китайский художник. — 2008. — 16 дек. (С. 1, 4).
4. Цыван Чжаси. История изобразительного искусства Тибета XX века. — Пекин: Издательство Китайского тибетологического общества, 2018.

Смоленков Анатолий Петрович
Кандидат искусствоведения,
профессор,
заслуженный художник России,
действительный член Российской академии художеств
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова
Москва

Скульптура из камня: методика преподавания и сохранение традиций

Ключевые слова: скульптура из камня; методика преподавания; художественное образование; академическая школа; сохранение культурного наследия, научно-методическое и информационно-технологическое сопровождение, взаимодействие организаций высшего образования творческой направленности с базовыми школами, взаимодействие организаций высшего образования творческой направленности с профессиональным сообществом.

Скульптура из камня — один из самых древних и сложных видов пластического искусства. Здесь художественный замысел неотделим от знания материала и владения ремеслом. Мрамор занимает в этой традиции особое место: от античности и Возрождения до академической школы XIX века он считался материалом высокого искусства. Прозрачность мрамора, способность передавать тончайшие переходы формы и игру света сделали его мерилом мастерства скульптора. Высечение — работа необратимая: удалённый объём нельзя вернуть. Поэтому от мастера требуются точный расчёт, ясное понимание формы и дисциплина.

Методика преподавания каменной скульптуры строится на последовательном переходе от рисунка и лепки к работе в твёрдом материале. Первый этап — изучение пластической анатомии, пропорций и законов построения объёма в глине и пластилине. Затем следует перевод модели в гипс и освоение пунктировки, то есть механического переноса точек с модели на блок. Завершает обучение высечение в мягких породах

камня, а затем в мраморе. Отдельное место занимают изучение свойств пород, приёмы работы ручным и пневматическим инструментом, шлифовка и полировка, а также техника безопасности. Эффективная форма обучения — мастерская, где студент работает рядом с педагогом и непосредственно перенимает приёмы и профессиональное отношение к материалу.

Сохранение традиций — ключевая задача современного художественного образования. Сегодня распространяются цифровое моделирование и станки с ЧПУ, но ручная резьба остаётся основой профессии. Через неё передаётся опыт мастеров прошлого, вырабатываются чувство формы и понимание тектоники камня. Изучение классических образцов, копирование и анализ произведений великих мастеров связывают новые поколения скульпторов с многовековой историей искусства. Новые технологии не должны вытеснять ручное мастерство — их разумно использовать как вспомогательные. Именно сочетание преемственности и поиска позволяет сохранить каменную скульптуру как живое высокое искусство.

Библиография:

1. Бейбутян Л.А. «Создание монументально-декоративной скульптуры в камне. Авторский опыт скульптора». Учебно-методическое пособие. — СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2020. — 84 с.
2. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве / пер. с нем. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М.: Мусагет, 1914. 140 с.
3. Голубкина А. С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М.: Советский художник, 1983. 360 с.
4. Одноралов Н.В. «Техника обработки скульптуры из камня». М.: Искусство, 1970. — 128 с.

Смоленкова Юлия Анатольевна
Кандидат искусствоведения,
доцент,
член-корреспондент Российской академии художеств
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова
Москва

Кольцо Сарук аль-Хадид: от украшения железного века к символу будущего

Ключевые слова: Сарук аль-Хадид, золотое кольцо, железный век Аравии, ювелирное искусство, грануляция, Expo 2020 Dubai, Al Wasl Plaza, архитектурная форма, культурное наследие, символ.

Доклад посвящён художественной судьбе одного предмета: золотого кольца диаметром в один сантиметр, найденного на памятнике железного века Сарук аль-Хадид в Дубае и ставшего через три тысячи лет эмблемой Expo 2020 Dubai и основой купола Al Wasl Plaza. Актуальность темы определяется растущим интересом к наследию как источнику современного дизайна и архитектуры; при этом история кольца освещалась лишь в археологических публикациях и прессе и не рассматривалась как явление истории искусства.

Цель доклада: выявить художественные свойства формы кольца, позволившие ей пройти сквозь тысячелетия и зазвучать в новом времени. Кольцо рассматривается как произведение ювелирного искусства: анализируются его композиция, ритм, техника грануляции и выразительность миниатюры. Прослеживается, как этот образ был прочитан дизайнерами агентства Lippincott и архитекторами бюро Adrian Smith + Gordon Gill и какие смыслы, связь, непрерывность, обращённость в будущее, древняя форма приобрела в знаке и в сооружении городского масштаба. Материалом послужили предмет из собрания Saruq Al Hadid Archaeology Museum, документы авторов эмблемы и купола, публикации о памятнике; применены формально-стилистический и сравнительный методы.

Показано, что выразительность кольца определяется структурой: замкнутым кругом, удвоенным контуром, ритмом из двадцати равных гранул и проницаемостью для света. Эти свойства, не зависящие от масштаба, извлечены при создании эмблемы и развёрнуты в пространство купола, где ритм гранул стал ритмом стальных рёбер. Сопоставление с другими археологическими находками, ставшими современными символами, выявляет особенность кольца: его образ не остался плоским знаком, а прошёл три состояния, украшение, знак и сооружение, сохранив в каждом свою структуру.

Автор приходит к выводу, что сила кольца как символа заключена в его художественном решении, а наследие может быть не декоративной цитатой, а структурным основанием новой формы.

Библиография:

1. Algethami S. Expo 2020 Dubai logo revealed at Burj Khalifa // Gulf News. 2016. 27 March. URL: https://gulfnews.com/expo-2020/experience-the-uae/expo-2020-dubai-logo-revealed-at-burj-khalifa-1.1699003 (дата обращения: 03.10.2026).
2. Dubai Expo 2020 // Lippincott : официальный сайт. URL: https://www.lippincott.com/work/dubai-expo-2020/ (дата обращения: 03.10.2026).
3. Logo of Gold : брошюра // Dubai Municipality. URL: https://ddl-storage-server.sgp1.digitaloceanspaces.com/dubai_municipality/Expo_2020_Brochure.pdf (дата обращения: 03.10.2026).
4. Al Wasl Plaza // Adrian Smith + Gordon Gill Architecture : официальный сайт. URL: https://smithgill.com/work/al_wasl_plaza/ (дата обращения: 03.10.2026).
5. Soriano I. et al. Goldwork technology at the Arabian Peninsula. First data from Saruq al-Hadid Iron Age site (Dubai, United Arab Emirates) // Journal of Archaeological Science: Reports. 2018. Vol. 22. P. 1–10. DOI: 10.1016/j.jasrep.2018.08.030.

Солодкая Юлия Павловна
Магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Краснодар

Музыка в жизни иудеев

Ключевые слова: еврейская музыка, иудеи, обрядовая музыка, псалмы, еврейские музыканты, Д. Д. Шостакович.

Музыка играет важную роль в жизни иудеев – она связана с религиозными обрядами, народной музыкой и творчеством композиторов и исполнителей. Все важные моменты жизни иудеев отражены в традиционных жанрах обрядовой музыки. Еврейский уклад и философия жизни отличаются особым постоянством и верностью событиям давно минувших дней. Передача традиций и истории народа – главная тема в воспитании подрастающего поколения. Как тех традиций, что сопровождают еврейский народ от выхода из Египта, так и тех, что сформировались в силу исторически сложившихся условий жизни этого народа.

Корни еврейской музыки уходят в библейские времена, когда музыка использовалась в храмовых обрядах и для выражения радости и скорби. Поэтому во многих песнях повествуется об истории народа. Когда наши предки вышли из Египта, напоминает шестой Любавичский Ребе Менахем-Мендл Шнеерсон, – сразу же после перехода через Красное море, они запели песню: «Из Египта ты нас вывел, от рабства ты нас спас!» [1, с. 8].

Именно присутствием музыки в каждый момент жизни еврея (а мы знаем, что в семьях считается приличным всех детей обучать музыке), можно объяснить то, что еврейские музыканты составляют значительную часть оркестров и музыкальных театров мира, а имена выдающихся еврейских музыкантов известны всему миру – Джордж Гершвин, Исаак Дунаевский, Яша Хейфец, Давид Ойстрах, Владимир Горовиц, Марк Бернес, Леонард Бернстайн, Эмиль Гилельс, Леонид Коган, Иосиф Кобзон и многие другие. Эти имена вписаны в золотой состав мировой музыкальной культуры, а некоторые из них своим творчеством прославили нашу страну.

Д.Д. Шостакович – ещё одна яркая личность в мировой музыкальной культуре, в истории нашей страны, в истории и жизни еврейского народа. Его творчество отражает особенности психологии евреев и, конечно, характерные черты интонации еврейской традиционной музыки, как например, тема второй части Восьмого квартета. Теме геноцида еврейского народа в Киеве посвящена первая часть («Бабий Яр») Тринадцатой симфонии композитора на стихи Евтушенко о тысячах как убитых, так и похороненных заживо евреев. Сцены быта евреев очень ярко представлены в вокальном цикле «Из еврейской народной поэзии», отражающем особенности психологии народа.

В 150 Псалме Давида говорится: «Восхвалите Б-га! Воздайте Ему хвалу в трубах и органе; воздайте Ему хвалу под звуки арфы и лиры! Воздайте Ему хвалу под звуки бубнов и флейт; воздайте Ему хвалу под звуки струн! Воздайте Ему хвалу под звон литавр, воздайте Ему хвалу под звуки фанфар! Всякое дыхание да хвалит Господа!» [2].

Таким образом, думается, что представительство еврейской музыки в мировой культуре не случайно. Это обусловлено традициями воспитания, религиозными установками, а также исторически сложившимися условиями жизни евреев. Мигрируя по всему миру, они стремились давать своим детям такое образование, которое они смогут применять в любом конце света.

Библиография:

1. Еврейский календарь 5784 2023 – 2024, централизованная религиозная организация ортодоксального иудаизма «Федерация еврейских общин России»
2. Тегилим Псалмы Огель Йосеф-Ицхак с русским переводом Copyright 2025. Publishing and distributed by F.R.E.E. Publish.

Ся Чжунюань
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова
Москва

Шанхай как пространство транскультурного синтеза: формирование новой пластической традиции в искусстве Китая (1912–1949 гг.)

Ключевые слова: пространство культуры, Шанхай, пластические искусства, транскультурный синтез, художественная традиция, модернизация Китая, 1912–1949 гг.

Период Китайской Республики (1912–1949) представляет собой переломную эпоху в истории китайского изобразительного искусства. В это время Шанхай формируется не просто как крупнейший урбанистический центр, но как уникальное «пространство культуры», ставшее лабораторией транскультурного синтеза. В данном контексте Шанхай выступает как контактная зона, где традиционная китайская эстетика вступила в интенсивный диалог с западной академической школой и модернистскими течениями, что привело к радикальной реконфигурации пластического языка.

Исторически китайская визуальная традиция опиралась на плоскостно-линейную парадигму (гохуа), где пространство листа оставалось умозрительным и метафизическим. Однако формирование шанхайского культурного пространства потребовало нового способа репрезентации реальности. Внедрение в художественную практику европейских пластических медиумов — масляной живописи и монументальной скульптуры — означало переход к объемно-пространственному мышлению. Художники начали оперировать понятиями светотени, анатомической архитектоники и линейной перспективы, что стало актом утверждения новой «материальности модерности».

Институционализация этого нового визуального опыта происходила в рамках художественных мастерских и частных академий Шанхая (таких

как Шанхайское училище изящных искусств). Эти заведения стали интеллектуальными центрами, где происходила пересборка профессиональной идентичности художника. Через освоение натурного рисунка и масляной живописи художники (такие как Сюй Бэйхун, Лю Хайсу, Линь Фэнмянь) не просто копировали западные образцы, но осуществляли «внутренний перевод» европейских форм на язык национальной культуры.

Таким образом, культурное пространство Шанхая 1912–1949 годов позволило преодолеть дихотомию «Восток — Запад». Пространство города с его выставками, художественными журналами и академиями создало условия для сложнейшего стилистического синтеза. Результатом этого процесса стало формирование новой национальной пластической традиции, соединившей европейскую школу формы с китайской философской экспрессией, что заложило фундаментальный эстетический базис для современного искусства Китая.

Библиография:

1. Гаврилин К. Н. Художественное образование в Китае Нового и Новейшего времени (1840–1960-е гг.). — М.: РГХПУ, 2023. — 250 с.
2. Andrews J. F., Shen K. The Art of Modern China. — Berkeley: University of California Press, 2012.
3. Чэнь Жуйлинь. История китайского современного искусства (1912–1949). — Пекин: Народное издательство изящных искусств, 2011. — 410 с.

Тараненко Вениамин Сергеевич
Аспирант кафедры монументально-декоративной скульптуры
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова
Москва

Тема научного прогресса в монументально-декоративной скульптуре России второй половины XX века

Ключевые слова: еврейская музыка, иудеи, обрядовая музыка, псалмы, еврейские музыканты, Д. Д. Шостакович.

1960–1980-е годы — это уникальный этап в истории советской монументальной скульптуры, связанный с утверждением СССР в качестве одной из ведущих мировых держав, стремительным развитием науки, освоением космического пространства и формированием научных центров. Благодаря системе цехового производства появилась возможность создания масштабных произведений, отличавшихся композиционной цельностью и выразительностью. Стремительный научный прогресс и формирование академических городков обозначили новые просветительские задачи для монументальной скульптуры. Скульптура того времени не только отображала успехи в различных областях знаний, но и служила символом веры в научное познание и гуманизм новой эпохи.

Новый социально-культурный контекст обусловил формирование принципиально иного круга художественных задач — отобразить в монументальной скульптуре представления о передовой научной мысли, изобразить бесконечное космическое пространство или частицы, не видимые глазу. Художники-монументалисты разработали цельную и гармоничную систему образов научного прогресса. Основным направлением в науке становится космонавтика, а космонавт — новым культурным героем. Атом, как один из центральных образов монументального искусства СССР, символизирует победу человека над энергетическим кризисом. Подобным символом эпохи выступает и периодическая система химических элементов Менделеева. Создание подобных образов базировалось на научных разработках, но та художественная цельность

и внимательность художественного поиска позволили превратить сухие научные иллюстрации в символы, отражающие представление советского человека о мироустройстве.

Развитие современной науки переживает мощный подъем: новый виток космической отрасли, уникальные технологии производства и новые представления о фундаментальных принципах устройства вселенной. Появляются современные научные центры, которые нуждаются в обновленной монументальной скульптуре, поскольку старая разработанная система образов научного прогресса уже не полностью отвечает современным научным тенденциям. Так «планетарная модель атома» Резерфорда, разработанная в начале XX столетия, в научной литературе давно заменена на более совершенную модель «электронного облака», что создает совершенно новый изобразительный знак. Но именно тема научного прогресса в монументально-декоративной скульптуре России может послужить той необходимой базой, благодаря которой может выстроиться обновленная система образов научного созидания, отвечающая современным теориям и духу эпохи.

Библиография:

1. Киричек Александр Владимирович, Ходикова Нина Анатольевна. Космические символы российской идентичности (на материале скульптурных композиций Москвы и Подмосковья) // Вестник Вятского государственного университета. Философские науки. 2024. Вып. 3. С. 68–77.
2. Кирюшкина В. В., Лобачева Г. В. Юрий Алексеевич Гагарин в исторической памяти // Вестник СГТУ. 2021. № 1 (88). С. 8-16.
3. Максимова Е. К. Космос в советском монументальном искусстве как знаковая черта культуры 50-80-х гг. XX в.: к постановке вопроса // Актуальные проблемы монументального искусства : сб. науч. трудов Международной научно-практической конференции. СПб. : Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2022. С. 235-238.

Товкач Дарья Александровна

Магистрант 3 курса (направление «Теория и история искусства»)
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова
Москва

Театральный художник Ф. Ф. Федоровский: проблемы творческой эволюции

Ключевые слова: Ф. Ф. Федоровский, театральный художник, сценография, творческая эволюция, Строгановское училище, Опера С. И. Зимина, «большой стиль», русская классическая опера.

Творческую эволюцию Ф. Ф. Федоровского следует рассматривать как процесс взаимодействия художественной традиции и сценического эксперимента.

Обучение в Строгановском училище стало важной предпосылкой формирования синтетического художественного мышления театрального художника.

Роль учителей-наставников раскрывается через конкретные профессиональные навыки и художественные принципы, усвоенные Федоровским.

После окончания учёбы работа в Опере С. И. Зимина стала пространством практического освоения художником специфики музыкального театра.

Отношение Федоровского к музыкальной драматургии является одним из центральных вопросов исследования его сценографии.

«Большой стиль» в творчестве Федоровского продуктивно определять через систему формальных признаков.

Оформление русской классической оперы занимает ключевое место в исследовании зрелого метода Федоровского. Постановки «Бориса Годунова», «Князя Игоря» и «Садко» позволяют сопоставить различные способы интерпретации исторического, эпического и сказочного материала.

Проекты вне оперной сцены позволяют проверить устойчивость и гибкость художественного метода Федоровского.

Научную и педагогическую деятельность Федоровского следует изучать как область осмысления и передачи профессионального опыта.

Библиография:

1. Власова, Р. И. Русское театрально – декорационное искусство начала XX века / Р. И. Власова. – Л. : Художник РСФСР, 1984. – 184 с.
2. Гиляровская Н. Ф. Ф. Федоровский : Монография — М. ; Л. : Искусство, 1946. — 138 с.
3. Горович, Б. Оперный театр / Б. Горович. – Л.: Музыка, 1984. – 224 с.
4. Давыдова, М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII-XX веков / М.В. Давыдова. – М.: Наука, 1974. - 240 с.
5. Дадамян, Г. Г. Театр в культурной жизни России (1914-1917) / Г. Г. Дадамян, - М. : Дар-экспо, 2001, - 243 с.
6. Неклюдова, М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века / М.Г. Неклюдова. – М. : Искусство, 1991. – 395 с.
7. Панкратова, Е. А. Русское театрально- декорационное искусство конца XIX – начала XX веков / Е. А. Панкратова. – Л. : ЛГИТМиК, 1983. – 64 с.
8. Пикалова А. Федор Федоровский. Легенда Большого театра. - М: Государственная Третьяковская галерея, 2014.
9. Пожарская, М. Н. Русское театрально- декорационное искусство конца XIX – начала XX века / М. Н. Пожарская. – М. : Искусство, 1970. – 410 с.
10. Сыркина, Ф. Я. Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство / Ф. Я. Сыркина, Е. М. Костина. М.: Искусство, 1978. – 248 с.

У Сы
Преподаватель
Сицзинский университет
Китай

Исторические факторы вхождения китайского фарфора эпохи Цин на российский рынок

Ключевые слова: китайский фарфор эпохи Цин; китайско-российская торговля; Кяхта; исторические факторы; сухопутная торговля.

Китайский фарфор стал поступать на российский рынок довольно рано: уже в XVII веке он был обычным предметом среди товаров, которые привозили из Пекина российские посольства и торговые караваны. Однако торговля, достигшая действительно значительных масштабов и существовавшая на постоянной основе, развернулась лишь после того, как между двумя странами была создана договорная база. В отличие от фарфора, поставлявшегося в Европу преимущественно морским путём, фарфор для России почти полностью перевозился по суше — по главной магистрали Чжанцзякоу — Урга — Кяхта — Иркутск.

Институциональную основу торговли создавали договоры. Нерчинский договор 1689 г. определил восточный участок китайско-российской границы и установил принципы передвижения купцов обеих стран, благодаря чему российские караваны получили основание регулярно прибывать в Пекин для торговли. Кяхтинский договор 1727 г. предусматривал учреждение постоянного менового торга на среднем участке границы, разрешавшего свободную торговлю купцов обеих стран; Россия также получила право открыть в Пекине Православную духовную миссию и направлять учеников для изучения китайского и маньчжурского языков. После учреждения торга торговля превратилась из редких караванных поездок в постоянную приграничную торговлю, и на протяжении более чем двухсот лет Кяхта оставалась центром китайско-российской сухопутной торговли. Политика цинского двора в отношении России исходила из принципа «хуайжоу юаньжэнь» — умиротворения дальних народов: договоры упорядочивали приграничную ситуацию, а меновой торг под-

держивал двусторонние отношения. Во второй половине XVIII века из-за участившихся пограничных трений цинское правительство неоднократно прибегало к закрытию торга как к средству давления; торговля то прерывалась, то возобновлялась, однако после каждого возобновления её объёмы быстро восстанавливались и даже превышали прежний уровень.

Поступление китайского фарфора на российский рынок в эпоху Цин явилось результатом совместного действия географических, институциональных, потребительских и производственных факторов. География предоставила маршрут, договоры установили порядок, спрос в России и увлечение шинуазри создали устойчивый стимул, а производство в Цзиндэчжэне и перевозки по сибирскому тракту обеспечили поставки. Все эти факторы взаимосвязаны: отсутствие любого из них сделало бы торговлю нежизнеспособной на протяжении двух столетий. Прояснение данных исторических факторов — необходимое условие для изучения типологии и стилистики китайского фарфора, поставлявшегося на российский рынок.

Библиография:

1. Ми Чжэньбо. Исследование кяхтинской торговли эпохи Цин. — Тяньцзинь: Издательство Нанькайского университета, 2003.
2. Су Фэнлинь. Исследование истории ранних китайско-российских отношений. — Харбин: Хэйлунцзянское народное издательство, 1999.
3. Го Юньшэнь. История китайско-российской чайной торговли. — Харбин: Хэйлунцзянское издательство народного просвещения, 1995.
4. Арапова Т. Б. Китайский фарфор в собрании Эрмитажа: Каталог. — Ленинград: Аврора, 1977.
5. До Лимэй. Китайский вкус в русском придворном фарфоре (на примере Императорского фарфорового завода) // Вэньу тяньди (Мир культурных реликвий). — 2018. — № 11. — С. 94–97.
6. Фэн Жофэй, Янь Хунчжун. Историческая роль кяхтинской торговли эпохи Цин // Жэньвэнь цзачжи (Гуманитарный журнал). — 2014. — № 8. — С. 92–99.
7. До Лимэй. Русские учащиеся в Китае в XVIII веке и распространение китайского фарфора в России // Элосы сюэкань (Российский академический журнал). — 2023. — Т. 13. — № 2. — С. 24–36.

Умарова Гульрухсор Абдусаломовна
Кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой архитектуры
Политехнический институт Таджикского технического университета им. М. С. Осими
Худжанд, Таджикистан

Мотивы национального костюма Таджикистана в современном дизайне модной одежды

Ключевые слова: таджикский орнамент, Согдийская область, декорирование одежды, национальные традиции, таджикский национальный костюм.

В условиях глобализации национальные мотивы в одежде зачастую становятся одной из форм репрезентации культурной идентичности.

Народный костюм Таджикистана следует рассматривать как целостную художественно-конструктивную систему, в рамках которой региональные особенности не противопоставляются общенациональной традиции, а органично её дополняют. В Согдийской области получили развитие насыщенные орнаментальные композиции и ткани местного производства — атлас и адрас; в Бадахшане горно-климатические условия обусловили сдержанность форм и приоритет функциональности одежды; в Хатлонской области традиционный костюм характеризуется развитой декоративностью и активным использованием вышивки. Совокупность указанных локальных традиций формирует художественное своеобразие таджикского национального костюма.

К характерным признакам таджикского традиционного костюма относятся свободный прямолинейный или слегка расширенный книзу силуэт, геометрическая структура формы, симметрия композиционного построения, активное использование вышивки чакан и орнаментальных тканей, а также значимая роль головного убора как композиционного и символического элемента. Указанные принципы сохраняют актуальность и находят отражение в практике современного моделирования одежды.

Таджикский национальный костюм в условиях глобализации сохраняет значение устойчивого носителя культурной идентичности и важного источника формообразующих и художественно-композиционных прин-

ципов современного дизайна одежды. Обращение к традиционным формам, орнаментальной системе и конструктивной логике национального костюма не носит характер архаизации, а выступает осознанной проектной стратегией, направленной на актуализацию культурного наследия.

Выявленные художественно-конструктивные принципы — свободный силуэт, геометризация формы, функциональная целесообразность кроя, ритмическая организация орнамента и выразительность традиционных тканей — демонстрируют устойчивость и адаптивность таджикского национального костюма к условиям современного культурного и модного пространства.

Библиография:

1. Холматова З. Б. Таджикская вышивка: традиции и современность. — Душанбе : Дониш, 2008. — 144 с.
2. Абдуллоев А. А. Художественные особенности национального костюма таджиков. — Душанбе : Ирфон, 2012. — 192 с.
3. Маковецкий П. П. Орнамент как язык формы. — М. : Искусство, 1970. — 214 с.
4. Каталог Национального музея Таджикистана. Согдийский текстиль и вышивка. — Душанбе, 2016. — 128 с.
5. Каталог музея древнего Пенджикента. Орнаменты и декоративные мотивы Согда. — Пенджикент, 2014. — 96 с.

Федорова Наталия Викторовна
Старший преподаватель
Российский государственный гуманитарный университет, факультет истории искусства, учебный центр «Арт-дизайн»
Москва

Влияние примитивного искусства на творчество Аршила Горки (1904–1948)

Ключевые слова: Аршил Горки, примитивное искусство, искусство коренных народов Америки, армянская культура, Х. Эррера, американская живопись XX века.

Позднее творчество Аршила Горки (1904–1948), американского художника армянского происхождения, тесно связано с этническим искусством американских коренных народов. Об этом свидетельствуют лишь некоторые исследователи, например, Хайден Эррера: в своей известной монографии 2003 года она характеризует наличие «шаманических» образов в работах мастера.

Известно, что в 1941 году Аршил Горки со своей будущей женой Агнес Магрудер (1921–2013) и другом, скульптором Исаму Ногучи (1904–1988), совершил путешествие в Калифорнию и проездом посетил индейскую резервацию Санта-Фе. Культура бытовой повседневности индейцев произвела на Горки неизгладимое впечатление, о чём позже вспоминала Агнес Магрудер. В мотиве произведения «Мёртвая птица» (1948) угадываются формы, близкие к ритуальной символике: лаконичные очертания и условность, которые передают не столько внешний вид объекта, сколько его сакральный смысл — как это свойственно традиционному искусству коренных народов.

Вдохновившись увиденным, Горки не мог не вспомнить сходства с родной землёй: образы армянской деревни, природы и быта стали для него не просто воспоминанием о потерянной родине, а глубинным источником языка. При этом он не копировал ремесленные мотивы, а искал универсальную логику архаического образа — лаконизм, условность, связь формы с ритуалом и памятью. В этом Горки был близок и к

сюрреалистам, и к своим современникам, интересовавшимся «примитивным» искусством: например, к Ногучи, для которого обращение к этническим пластам было способом выйти за пределы формальных поисков и прикоснуться к универсальным смыслам. Именно такой синтез личного и архетипического и делает позднее творчество Горки особенно глубоким: в нём соединяются армянские воспоминания, опыт американской архаики и авангардный метод, превращая внешние впечатления в часть внутренней мифологии художника.

Библиография:

1. Arshile Gorky: A Retrospective / ed. by M. R. Taylor. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2009.
2. Herrera H. Arshile Gorky: His Life and Work. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. 767 p.
3. Spender M. From a High Place: A Life of Arshile Gorky. New York: A. A. Knopf, 1999. 417 p.

Фишер Анна Александровна
Магистр искусствоведения
Московский музей современного искусства (ММОМА)
Москва

«Низкий материализм» Жоржа Батая как оптика анализа послевоенного творчества Фрэнсиса Бэкона

Ключевые слова: послевоенное искусство, Фрэнсис Бэкон, низкий материализм, телесность, бесформенное.

1. Введение. Методологическая оптика заимствует понятие «низкого материализма» Жоржа Батая, утверждающего первичность неоформленной и «низменной» материи. Эта философия смещает фокус с абстрактного идеализма духа на телесность, органику, распад и избыточность. Она служит идеальным ключом к деконструкции традиции европейской фигуративной живописи после 1945 года.

2. Кризис гуманизма. В контексте послевоенного периода (вторая половина 1940-х — 1950-е годы) наблюдается глубокий кризис классического антропоцентризма. Когда Батай обозначает катастрофу войны через категории суверенности, жертвы и священного ужаса, Бэкон же визуализирует кризис, лишая человеческое тело его привилегированного статуса и возвращая его чистой пульсирующей смертной материи.

3. Категория «Бесформенного» как деформация образа. Бэкон последовательно деконструирует целостность человеческой формы, превращая фигуры на одиночных холстах и триптихах в текучие, аморфные композиции. Этот художественный прием напрямую созвучен батаевской концепции бесформенного, задача которой — констатация миропорядка, разрушение академических классификаций и иерархий.

4. Эстетика бойни. В послевоенных работах Бэкона стирается онтологическая граница между человеком и животным. Фигуры художник уподобляет плоти, мясу разделанных туш. Этот принцип созвучен эссе Батая «Скотобойня», где бойня рассматривается как вытесненный из культуры локус сакрального, подтверждающий подлинную, мясную природу бытия.

5. Рот как триггер животного начала. Особое место в послевоенном творчестве Бэкона занимает мотив открытого в крике рта (серия «Пап», «Живопись»). В парадигме Батая рот — это одиозный орган, который в момент крика упраздняет человеческую «вертикальность» (разум, речь) и превращает лицо в горизонтальную плоскость глотки животного, манифестируя прорыв низкого материализма.

6. Заключение. Применение оптики Батая доказывает, что деформация и насилие над формой у Бэкона — это не просто констатация ужаса войны, а радикальный способ обретения новой послевоенной сакральности. Через «низкий материализм», растерзание плоти и отказ от идеальных пропорций Бэкон возвращает искусству священную сущность.

Библиография:

1. Батай Ж. Литература и Зло / пер. с франц. — Москва : МГУ, 1994.
2. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: логика ощущения. — Санкт-Петербург : Machina, 2011.
3. Сильвестр Д. Интервью с Фрэнсисом Бэконом. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2017.
4. Bois Y.-A., Krauss R. Formless: A User's Guide. — New York : Zone Books, 1997.

Хватова Светлана Ивановна
Доктор искусствоведения, профессор,
член Союза композиторов России
Краснодарский государственный институт культуры
Адыгейский республиканский институт
гуманитарных исследований имени Т. М. Керашева
Краснодар, Майкоп

Отражение событий Кавказской войны 1817–1864 годов в живописи и графике XIX века

Ключевые слова: Кавказская война, батальная живопись, графика XIX века, образ Кавказа, Т. Горшельт, Ф. Рубо, Г. Гагарин, И. Айвазовский.

Кавказская война — это длительный военный конфликт XIX века между Российской империей и горскими народами Северного Кавказа, который длился с 1817 по 1864 год. Это была борьба за присоединение и интеграцию региона в состав России, сопровождавшаяся ожесточённым сопротивлением. Данный период в истории искусства сопряжен с развитием романтической и реалистической тенденций как в музыкальном, театральном искусстве, литературе, так и в живописи и графике. Кавказ для многих художников и композиторов был тем «прекрасным далёко», куда можно было удалиться от суровой действительности, средоточием уникальных природных красот и родиной множества этносов, картина мира и образ жизни которых существенно отличались от привычных.

Художники по-разному подходили к этой теме: одни стремились к документальной точности, другие — к романтизации экзотических сюжетов, которые в изобилии предлагала реальная история военного конфликта. Здесь акцентируется внимание на ключевых фигурах художников, написавших десятки полотен на указанную тему.

Теодор Горшельт (1829–1871) непосредственно участвовал в походах, занимался волонтерством при штабе главнокомандующего русскими войсками на Кавказе князя А. И. Барятинского. Его главные работы — «Пленный Шамиль перед главнокомандующим князем Барятинским 25 августа 1859 года» — полотно, запечатлевшее момент пленения имама Шамиля.

Картина была впервые показана в Мюнхене в 1866 году; «Штурм аула Гуниб 25 августа 1859 года» — картина, за которую Горшельт получил золотую медаль на Всемирной выставке в Париже; «Бегство лезгинских всадников с возвышенности» — рисунок, который вызвал восхищение у лондонских коллекционеров.

Русский художник-баталист французского происхождения Франц Рубо (1856–1928) — автор работ, относящихся к панорамной батальной живописи. Наиболее известные — «Ахульго», «Граф Аргутинский, пересекающий Кавказский хребет», «Казаки», «Конец Кавказской войны», «Пленение Шамиля», «Сцена из Кавказской войны», «Черкесский набег», «Черкесские всадники», «Штурм из моря», «Штурм аула Салта (Салтинское сражение)», «Штурм Гимров».

Тема Кавказской войны также отражена в творчестве А. Айвазовского («Переход солдат через ущелье Гуниб», «Русский лагерь под Гунибом»), П. Бабаева («Штурм крепости Ахты 1848 года»), Г. Гагарина («Битва при Ахатле между русскими и черкесами 8 мая 1841 года», «Встреча генерала Клюке фон Клюгенау и имама Шамиля в 1837 году», «Засада абреков»), Г. Габишвили («Бой», «Защита Архоти»), Е. Геевского («Битва у горы Хоцекъ (Хасаука) 19 октября 1828 года», «Взятие штурмом горского аула вторым батальоном Тенгинского полка 27 сентября 1836 года», «Разорение аулов Али-Кара-Мурзина. Апрель 1825 года»), О. Грасгорфа («Эпизод битвы 1848 года»), П. Глушкова («Шамиль. Имам Чечни и Дагестана»), А. Джоана («Горцы-черкесы»), А. Кившенко («Имам Шамиль сдался князю Барятинскому 25 августа 1859 года»), Э. Кларка («Порядок размещения Черноморской гвардии и часовых вдоль берегов Кубани для разведки хода»), Д. Кёнига («Бой с чеченцами под Акбулат-Юртом»), Э. Кнапчика («Хаджи-Мурат»), А. Козлова («Смерть генерал-майора Слепцова в бою на берегу реки Гехи 10 декабря 1851 года»), У. Симпсона («Варданская долина», 1855), Н. Самокиша («Трудная дорога. Поход к аулу Гимры»), Р. Христова («Черкесы», 1847), Н. Чернецова («Дарьяльское ущелье», 1832), А. Чернышова («Горец»), Г. Эккерта («Битва между казаками и черкесами») и других. Художники стремились к фактологической точности, порой указывая конкретную дату отражаемого события.

Живописные полотна и графические работы XIX века не просто фиксировали определенные исторические события, но и активно их интерпретировали, создавая сложный и многогранный образ Кавказа того времени. Восприятие Кавказской войны было во многом романтизировано. Суровые горы, свободолюбивые горцы, экзотика «дикой природы» и драматизм событий привлекали художников, стремившихся к идеализации и героизации персонажей. При этом в работах часто прослеживается двойственное отношение: с одной стороны — восхищение мужеством и свободолюбием горцев, с другой — осознание жестокости войны. Метод психологического реализма — ведущий в творчестве художников, благодаря которому выразительно воссоздавалась не только атмосфера баталий, но отражались этнографические детали — быт, одежда, обычаи горцев. Работы мастеров являются практически документальным источником, который позволяет составить представление о Кавказе того времени.

Библиография:

1. Горшельт Т. Кавказские походные рисунки. Вып. 1–5. СПб., 1896.
2. Матвеев О. В. Кавказская война на Северо-Западном Кавказе в творчестве русских художников-баталистов XIX в. // Человек в мире искусства: информационные аспекты: тезисы докладов междунар. науч. конф. Краснодар, 1994.
3. Садовень В. В. Русские художники-баталисты XVIII–XIX веков. М.: Искусство, 1955. 370 с.

Цветкова Полина Олеговна
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова
Москва

Синонимичность и историография Ганноверского стиля и палладианства в Великобритании XVIII века

Ключевые слова: английское палладианство, Ганноверский стиль, классическая архитектура, историография, «Британский Витрувий», К. Кэмпбелл, Великобритания XVIII века.

В данном докладе ставится цель представить историографию стиля английского палладианства, как самого известного проявления мирового движения классической архитектуры, через анализ проникновения в культуру Великобритании Ганноверского стиля. Английское палладианство — архитектурное явление, синоним решительного возрождения классической традиции в XVIII веке, зародившееся в начале столетия и активно развивавшееся до 1760-х годов. Чаще всего утверждение стиля и его популяризацию принято связывать с изданием архитектором К. Кэмпбеллом трех томов монументального архитектурного сборника «Британский Витрувий», которые были опубликованы в 1715, 1717 и 1725 годах соответственно. Второй по степени известности пример внедрения палладианской традиции в архитектурную среду Англии начала XVIII века — история активных манипуляций архитектора-любителя, активного общественного деятеля, лорда Берлингтона в 1720-х годах. Параллельно с этими прецедентами можно привести пример призыва 3-го графа Шефтсбери к созданию нового национального стиля в 1712 году, рекомендовавшего архитектуру, «основанную на истине и природе» и «независимую от фантазии» [7]. Однако такой подход не отвечает на вопрос, когда палладианство попало на английскую почву. Достаточно непродолжительный период развития палладианских идей в XVII веке прервала английская буржуазная революция. В период реставрации монархии можно наблюдать попытки возвращения к традициям И. Джонса, однако значительно более влиятельным являлся стиль английского барокко. Настоящим катализатором обращения к новому стилю стал акт о новом порядке престолонаследия 1701 года, по которому в 1714 году к власти пришла Ганноверская династия. Ганноверский двор, еще при жизни королевы Анны, стал для английской аристократии местом обязательного посещения во время европейских поездок. Архитектурный стиль, представленный при Ганноверском дворе (немецкое палладианство), постепенно был перенесен в Англию и начал оттеснять барокко. Классическая архитектура Ганновера в начале XVIII века представляла собой восторженное подражание формам итальянского Возрождения и, в частности, наследию А. Палладио. Увлечение палладианством демонстрирует общественное стремление к реставрации периода мира и уверенности времени династии Стюартов. Появляется потребность в разработке архитектурного стиля, который будет отражать прогресс и культуру нации. Издание «Британского Витрувия» раздуло искру в настоящее «пламя» архитектурного стиля. Из известных подписчиков всех трех томов треть представляли собой пэры и представители высшей английской аристократии. Частый подход к исследованию причин распространения палладианства указывает на прямую взаимосвязь между деятельностью новой партии вигов и этим архитектурным стилем. На сложение стиля влияло множество факторов, не всегда находящихся в прямой зависимости от деятельности вигов, такие как социальный, художественный, финансовый, культурный. Ганноверский стиль восемнадцатого века, по сути, был всего лишь одним из направлений гораздо более обширного портфеля художественных стилей, перешедшего в Англию в результате смены линии преемственности.

Библиография:

1. Arciszewska B. The Hanoverian Court and the Triumph of Palladio: The Palladian Revival in Hanover and England c. 1700. — Warsaw : Wydawnictwo DiG, 2002.
2. Ayres Ph. Classical Culture and the Idea of Rome in Eighteenth Century England. — Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
3. Harris E. British Architectural Books and Writers 1556–1785. — Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

4. Durman R. Classical Buildings of Wiltshire and Bath: a Palladian Quest. — Bath : Millstream Books, 2000.
5. Curtis G. The Life and Times of Queen Anne. — London : Book Club Association, 1972.
6. Campbell C. Vitruvius Britannicus. Vols. 1–3. — New York : Benjamin Blom, 1967.
7. 3rd Earl of Shaftesbury. Letter Concerning the Art, or Science of Design. — Naples, 1712. For further information on Shaftesbury's life and philosophy see: Rand B. The Life, Unpublished Letters and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury. — Bristol : Swan Sonnenschein and Co, Thoemmes Press, 1999.

Цзян Цзяньхао
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова
Москва

Краткий анализ символической культуры, содержащейся в архитектурной полихромной живописи

Ключевые слова: полихромная живопись; символическая традиция.

Различные орнаментальные мотивы в полихромной живописи наделены глубоким символическим смыслом, а тематическое многообразие сюжетов отвечает эстетическим и статусным запросам различных социальных слоев.

Мотив дракона — один из наиболее репрезентативных образов в традиционной китайской культуре. Будучи плодом мифологического воображения, образ дракона претерпевал постоянную функциональную трансформацию на протяжении всей истории своего существования. Первоначально дракон почитался как священное животное, выступающее посредником между Небом и Землей; позже его стали воспринимать как божество, повелевающее облаками и дождём и управляющее четырьмя морями, и лишь со временем он утвердился в качестве исключительного символа императорской власти.

Первоначально облик дракона не имел четко установленных канонов, образ дракона часто использовался для интерпретации мифических существ, не поддающихся однозначному пониманию. Так, в древнем трактате «Шань хай цзин» («Книга гор и морей» 山海经) встречаются описания: «туловище птицы и голова дракона; туловище дракона и голова птицы; туловище дракона и лицо человека; тело человека и голова дракона» [1]. Лишь в эпоху династии Сун теоретик искусства Дун Юй в своем труде «Хуа лун цзи и» («Сборник толкований о живописании драконов»画龙辑议) представил каноническое описание облика этого существа, известное как принцип «три сочленения и девять сходств» (сань-тин цзюсы). «Три сочленения» подразумевают деление тела от головы до шеи,

от шеи до живота и от живота до хвоста. «Девять сходств» означают, что голова дракона подобна бычьей, пасть — ослиной, глаза — креветочным, рога — оленьим, уши — слоновьим, чешуя — рыбьей, усы — человеческим, живот — змеиному, а лапы — когтям феникса [2]. Правители династии Юань ввели строгий контроль над использованием изображений дракона в народной среде и окончательно регламентировали его иконографию: золотой дракон с пятью когтями и двумя рогами стал почитаться как «истинный дракон» (чжэнь-лун) и являлся исключительной прерогативой императорского дома [3]. Это не только неразрывно связало образ дракона с верховной властью, но и способствовало определенной сакрализации императорского статуса. Пика своей регламентации использование мотива дракона достигло в эпоху династии Цин (1644–1912). В этот период полихромная живопись «хэси» стала единственным типом декора, в котором изображения дракона выступали в качестве доминирующего орнаментального мотива. Данный тип живописи обладал наивысшим иерархическим статусом и предназначался исключительно для оформления императорских архитектурных ансамблей.

Сословие ученых-чиновников (вэньжэнь-шидафу), глубоко почитавшее добродетель и мудрость, выражало свои духовные устремления через орнаментальные мотивы, наделенные аллегорическим смыслом благородства. К ним относятся такие растительные образы, как дикая слива (мэйхуа), орхидея, бамбук, хризантема и лотос. В этой системе символов «цветы дикой сливы, расцветающие вопреки зимним холодам, олицетворяют стойкость и непоколебимость перед лицом суровых испытаний; орхидея, обладающая тонким ароматом и произрастающая в уединенных местах, символизирует чистоту, изящество и отрешенность от мирской суеты; стройный и высокий бамбук служит воплощением прямоты, честности и несгибаемой воли; хризантема, прекрасная в своей простоте и не вступающая в соперничество с другими цветами, знаменует собой безмятежное самосозерцание и гордую стойкость духа; лотос же, выходящий из ила незапятнанным и омываемый чистой водой, но не становящийся при этом вычурным, олицетворяет безупречную чистоту помыслов и неподкупность» [4].

В интерьерах домов простых горожан и крестьян сюжетами полихромной живописи чаще всего выступают жанры «цветы и птицы», «рыбы и насекомые», пейзажи, натюрморты, а также фольклорные предания. Данные орнаментальные мотивы призваны воплощать такие благопожелания, как богатый урожай, мир и благополучие, супружеское согласие и многочисленное потомство, что наглядно отражает стремление простого народа к счастливой и гармоничной жизни.

Библиография:

1. Шань хай цзин (Книга гор и морей) / коммент. Го Пу. — Нанкин: Изд-во Юго-Восточного университета, 2010 // (晋) 郭璞注. 山海经. 南京: 东南大学出版社, 2010.05.
2. Го Сы. Линьцюань гаочжи (Высокое наставление о лесах и источниках) / Го Сы; под ред. Лю Вэйшан. — Пекин: Изд-во текстильной промышленности Китая, 2018. // (宋) 郭思编; 刘维尚编著. 林泉高致. 北京: 中国纺织出版社, 2018.10.
3. Ши Айдун. Историческая эволюция образа китайского дракона / Ши Айдун, Лю Даньи // Искусство (Мэйшу). — 2024. — № 7. — С. 6–17 // 施爱东,刘丹一. 中国龙形象的历史演变. 美术, 2024(7):6–17.
4. Дай Ци. Краткий анализ культурного содержания полихромной живописи в древней китайской архитектуре / Дай Ци [и др.] // Строительные материалы Ляонина. — 2005. — № 5. — С. 32–33. // 戴琦, 赵长武,孙立三,王鑫,陈缓. 中国古建筑中的彩画文化内涵浅析.辽宁建材, 2005(05):32–33.

Цинь Бо
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова
Москва

Техника сграффито: от итальянского Возрождения к локализации и её современному значению

Ключевые слова: техника сграффито; межкультурная практика; архитектурный декор; итальянское Возрождение; локализация.

Сграффито — это техника архитектурного декора, основанная на соскабливании верхнего слоя штукатурки для обнажения нижележащего слоя другого цвета. В статье рассматривается применение сграффито в оформлении фасада Палаццо Карована в Пизе, Италия, и анализируются особенности художественного формообразования и культурного выражения в западноевропейской архитектуре. Далее рассматривается опыт локализации этой техники в России, которая выступает культурным мостом между Европой и Азией. В российской практике западноевропейская техника сочетается с местными материалами и эстетическими традициями. Основной тезис статьи заключается в том, что современная жизнеспособность традиционного ремесла определяется не воспроизведением исторических стилей, а его адаптацией и творческим переосмыслением в различных культурных контекстах и материальных условиях.

Общественные здания передают культурную информацию посредством архитектурной формы и декоративного оформления. Изучение традиционных техник архитектурного декора имеет значение как для истории искусства, так и для современного дизайна. Изображения в технике сграффито создаются за счёт использования нескольких слоёв штукатурки разных цветов. Их художественная выразительность определяется не только рисунком, но и материалом стены, пропорциями здания и характером освещения. В отличие от самостоятельного произведения искусства, такой декор непосредственно связан с поверхностью архитектурного сооружения, поэтому при его создании необходимо учитывать

конструктивные особенности здания и общую визуальную организацию фасада. В статье рассматривается сграффито на примере Палаццо Карована в Италии, особенности применения этой техники в России и возможности её локализации в Китае.

Палаццо Карована расположено на площади Кавальери (Пьяццадеи-Кавальери) в Пизе, Италия. В XVI веке Джорджо Вазари принимал участие в реконструкции здания и разработал сложную систему фасадного декора в технике сграффито. В композицию вошли знаки зодиака, фигуры, геральдические элементы и растительные орнаменты, связанные с орденом Святого Стефана, а также с политическим и общественным контекстом правления Медичи. Технология сграффито предполагает нанесение тёмного слоя штукатурки, который затем покрывается более светлым слоем. Пока верхний слой сохраняет необходимую пластичность, на него переносят рисунок, после чего острым инструментом соскабливают отдельные участки, обнажая нижний слой другого цвета. Декоративные элементы взаимодействуют с окнами, этажами и другими архитектурными деталями, образуя единую композицию. Фасад становится художественным средством повествования, в котором архитектурная форма и декоративное изображение взаимно дополняют друг друга.

Географическое положение России на пересечении европейских и азиатских культур обусловило особый характер освоения западноевропейских художественных техник. Сграффито в российской практике не ограничивалось прямым копированием западных образцов, а постепенно приспосабливалось к местным эстетическим представлениям и общественным потребностям. Суровые климатические условия России требовали совершенствования штукатурных составов и технологии выполнения работ. Местные мастера адаптировали материалы и строительные приёмы с учётом условий эксплуатации зданий. В некоторых произведениях традиционные сюжеты западноевропейской классики, включая мифологические и геральдические мотивы, дополнялись или заменялись образами, связанными с местной историей и народной культурой.

«Мы должны глубоко изучать региональную культуру с разных точек зрения. С точки зрения её происхождения формирование, передача и эволюция региональной культуры основаны на определённой географической территории, поэтому региональная специфика становится её ключевой характеристикой» [1].

Традиционное декоративное искусство сохраняет жизнеспособность тогда, когда органично взаимодействует с современной общественной средой.

Исторические здания, украшенные сграффито, в том числе Палаццо Карована и российские архитектурные памятники, сталкиваются с проблемами выветривания, разрушения штукатурного слоя и утраты декоративных элементов. При реставрации могут применяться методы укрепления материалов, восстановления повреждённых участков и восполнения утрат. Однако между улучшением физического состояния произведения и сохранением его подлинности иногда возникает противоречие. Поэтому при реставрации необходимо различать оригинальные элементы, результаты позднейших восстановительных работ и современные изменения. Это позволяет более объективно оценивать историческую ценность памятника и избегать смешения подлинного материала с реконструированными фрагментами. При использовании сграффито в современных проектах важно заранее учитывать долговечность материалов, климатические условия, качество строительных работ и расходы на последующее обслуживание. Проектирование декоративной композиции должно сопровождаться разработкой мер по её сохранению и техническому обслуживанию.

Опыт Италии и России представляет интерес для изучения возможностей применения сграффито в Китае, однако механическое заимствование исторических орнаментов не может стать единственным направлением развития этой техники. Необходимо исследовать местную культуру, традиционные орнаменты, исторические сюжеты и ремесленные практики, а также учитывать особенности конкретного архитектурного и общественного пространства.

«Наследование и обновление традиционных китайских орнаментов не только способствуют популяризации и развитию традиционной культуры, но и содействуют развитию традиционной культуры нашей страны» [2].

При разработке сграффито для китайской архитектуры необходимо рассматривать фасад как целостную композиционную систему. Размеры и расположение изображений должны соотноситься с масштабом стены, оконными проёмами, архитектурными членениями и расстоянием, с которого зритель воспринимает произведение. Декоративная композиция должна органично включаться в архитектуру, а не восприниматься как отдельное изображение, нанесённое на готовую поверхность.

Кроме того, при выборе материалов необходимо учитывать разнообразие климатических условий Китая, состояние стен, устойчивость штукатурки к атмосферным воздействиям и затраты на техническое обслуживание. Перед реализацией масштабного проекта целесообразно проводить испытания материалов и изготавливать небольшие экспериментальные образцы. Российский опыт адаптации штукатурных составов и строительных технологий может служить полезным ориентиром при решении этих задач.

История сграффито от Италии до России показывает, как западноевропейская декоративная техника, связанная с классическими орнаментами и архитектурой Возрождения, постепенно приобретала новые формы в иных культурных условиях. Межкультурное распространение художественной техники представляет собой не простое перенесение стиля из одной страны в другую, а взаимодействие технологических приёмов, материалов, культурных представлений и общественных потребностей. Для современного применения сграффито важно учитывать особенности материала и климата, визуальную организацию архитектурного пространства и местную культурную традицию. В Китае эта техника может развиваться посредством творческого переосмысления традиционных орнаментов и исторических образов при условии их органичного включения в архитектурную среду и адаптации к современным условиям эксплуатации.

Библиография:

1. Чэнь Далу, Гу Сяохун. Новый взгляд на основные характеристики региональной культуры // Академический обмен. 2007. №11. С. 174–177.
2. Дун Бин. Традиционные символические образы Китая и современная настенная живопись: диссертация. Цзинань: Шаньдунский педагогический университет, 2005.
3. Скиперских А. Советское монументальное наследие: мозаики, сграффито и стелы в Липецкой области. Елец: Елецкий государственный университет, 2026. 116 с. ISBN 978-5-94947-272-9. EDN EWAYGZ.
4. Котов А. Монументальное искусство СССР. М.: АСТ, 2022. 208 с.

Чжан Бу
Основатель и директор Школы дополнительного художественного образования Цинму
Пекин

Смысл за пределами образа: культурные различия в гиперреалистической масляной живописи Лэна Цзюня, Ши Чуна и Вана Идуна

Ключевые слова: гиперреализм, китайская масляная живопись, современный китайский реализм, Лэн Цзюнь, Ши Чун, Ван Идун, культурная адаптация.

Гиперреализм, возникший в США в 1960-е гг., оказал в 1990-е заметное влияние на китайское искусство, где западная художественная техника подверглась существенной культурной трансформации: объединившее китайских художников-гиперреалистов стремление к предельной визуальной достоверности обнаружило в то же время принципиальные различия в понимании художественных задач, возникающих за пределами технического воспроизведения реальности.

Эти различия рассматриваются на материале творчества Лэн Цзюня, Ши Чуна и Ван Идуна — представителей различных направлений современного китайского реализма. При общности реалистической техники их художественные стратегии соотносятся с тремя способами освоения национальной культурной традиции.

Творческий метод Лэн Цзюня может быть рассмотрен в контексте конфуцианской идеи «постижения сути вещей». Предельная точность изображения становится для него способом исследования предметного мира и достижения единства материального и духовного. В этом отношении его творчество обнаруживает связь с традиционной китайской идеей гармонического взаимодействия человека и мира.

В творчестве Ши Чуна определяющее значение приобретает концептуальное начало. Соединяя реалистическую живопись с принципами инсталляции, художник использует визуальную достоверность для постановки абстрактных вопросов бытия. Традиционный принцип «живопись служит носителем Дао» получает здесь современную интерпретацию: классическая техника становится инструментом концептуального высказывания.

Ван Идун, напротив, обращается к национальным и региональным образам. Цветовая символика, народные обычаи и образы жителей Имэншаня выступают у него не элементами внешней стилизации, а средствами выражения культурной памяти. Реалистическое изображение человека ориентировано не столько на достижение максимального сходства, сколько на традиционный принцип «передачи духа».

Таким образом, освоение западного гиперреализма в китайском искусстве привело не к воспроизведению готовой художественной модели, а к формированию различных стратегий ее культурной адаптации. Лэн Цзюнь обращается к постижению предметного мира, Ши Чун — к концептуальному осмыслению бытия, Ван Идун — к культурной памяти и национальной традиции. Их творчество демонстрирует, каким образом заимствованная художественная техника становится средством утверждения культурной субъектности современного китайского искусства в условиях глобализации.

Библиография:

1. Ван Линь. В конфликте между материей и языком... // Современная китайская масляная живопись 2008. Хубэй, 2008.
2. Комментарии о творчестве Вана Идуна. Архив творчества Вана Идуна.
3. Ли Чанцзюй. Сто лет локализации китайской масляной живописи (1900–2000). Народное издательство, 2017.
4. Лэн Цзюнь. Интервью газете «Гуанчжоу жибао», 2012.
5. Люй Сяочэнь. Реалистическая живопись: старые мастера не умирают // Hi Art, 2016.
6. Реалистическая масляная живопись в провинции Хубэй // Искусство+, 2013.
7. У Хун. Комментарий о Ши Чуне. Фуцзяньский юго-восточный аукцион.

Чжан Цзинвэнь
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова
Москва

От временной интерпретации к пространственному диалогу: смена парадигмы и практические формы художественного обмена между Востоком и Западом

Ключевые слова: кросс-культурный диалог; пространственная интерпретация; культурный перевод; художественный обмен между Востоком и Западом; пространство «между».

Академический дискурс художественного обмена между Востоком и Западом долгое время находился в рамках «временной интерпретации» — она кодировала различия между Востоком и Западом как линейную иерархию передового/отсталого, современного/традиционного, вследствие чего восточное искусство всегда оказывалось в позиции интерпретируемого объекта. В данной статье прослеживается генеалогия этого фрейма от Гегеля, Рёскина и Джонса XIX века вплоть до западоцентристской истории искусства XX века, а затем, опираясь на теоретическую опору «пространственного интерпретативного поворота», предложенного в последние годы кросс-культурной художественной эстетикой, рассматривается конкретное развёртывание этой смены парадигмы в современной художественной практике. На основе анализа исторической генеалогии распространения китайского искусства на Запад, механизма «культурного перевода», а также кросс-культурных практик современных художников, таких как Шэнь Вэй и Ван Шу, в статье обосновывается, что современная форма диалога между восточной и западной культурами движется от одностороннего властного отношения «кто интерпретирует кого» к многостороннему процессу согласования, в котором «между» (in-between) выступает как продуктивное пространство. В этом процессе различие более не рассматривается как препятствие, требующее преодоления, а становится условием создания новых форм.

Библиография:

1. Ли Цинбэнь. Межкультурная художественная эстетика. Пекин: Издательство Всекитайской федерации литературных и художественных кругов, 2024.
2. Чжан Цзяфэн. От восточного стиля к шинуазри: об исследовании Рудольфа Витковера о проникновении китайского искусства на Запад. Китайская литературно-художественная критика, 2025(11).
3. Бхабха Х. К. Местоположение культуры. Лондон: Routledge, 1994.
4. Столкновение и слияние восточных и западных эстетических концепций: исследование керамического искусства в межкультурном обмене. Humanities and Social Sciences Communications, 2026.
5. Шэнь Вэй: художественный мост между Востоком и Западом — художник, танцор и режиссёр на перекрёстке границ, на стыке восточной и западной эстетики вопрошающий об общих духовных темах человечества. Чжунго жибао (China Daily), 2025-11-01.
6. «Прогулка-променад» Ван Шу в шань-шуй и её диалог с концепцией Ле Корбюзье. Journal of Architecture, 2025.
7. Цао Цзыда. «Культурный горизонт» и «эмпирическое сознание» — сравнительное исследование Майклом Салливаном китайского и западного искусства. Сто школ искусства, 2024(1): 34-38.
8. Искусство как искусство: диалог в межкультурной перспективе. Цюсо (В поисках истины), 2014(9).
9. Ван Сянъюань и др. Всеобъемлемость и абсолютизация гегелевского разделения «Восток — Запад». Межкультурный диалог, 2018(1): 50-72.

Чжан Цзюньцин
Аспирант
Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
Москва

Развитие традиционных монгольских орнаментов в регионе Внутренняя Монголия в XXI веке

Ключевые слова: монгольский орнамент, Внутренняя Монголия, нематериальное культурное наследие, урбанизация, культурный синтез, цифровые технологии.

Традиционные монгольские орнаменты в регионе Внутренняя Монголия (далее — традиционные монгольские орнаменты) представляют собой систему визуального языка, сложившуюся в результате длительного накопления кочевой культуры. В них отражены культурный фундамент и эстетические представления монголов. В XXI веке с изменением способов производства и быта утилитарные носители орнамента постепенно уходят из повседневного использования, меняется логика его существования, складывается новая модель многообразного развития.

1. Изменение образа жизни и трансформация носителей

В XXI веке урбанизация в регионе Внутренняя Монголия глубоко изменила традиционный производственный и бытовой уклад монголов. Часть монголов перешла от кочевого образа жизни к оседлому, юрта постепенно уходит из повседневного быта, а связанной с ней традиционной мебели и утвари становится меньше; некоторые старые предметы быта превратились в «музейные экспонаты». Однако перемены не сводятся к одностороннему упадку. Сегодня традиционные монгольские изделия ручной работы характеризуются сочетанием «сокращения» и «роста»: число категорий сокращается, а число отдельных видов и вариантов внутри них растёт. Новые монгольские халаты, парадная одежда, свадебные платья, а также кожаные брелоки для ключей, чехлы для телефонов и другие предметы становятся новыми носителями монгольского орнамента [1, с. 104]. Носители меняются, но любовь и почитание орнамента у монголов сохраняют преемственность.

2. От единой тематики к многообразному синтезу

Традиционные монгольские орнаменты сохраняют традиционные мотивы и одновременно впитывают культурные элементы других народов и регионов. Их тематика расширяется от узко традиционной к многокультурному синтезу, развитие приобретает более открытый и многообразный характер. Монголы — народ открытый и восприимчивый: сохраняя ярко выраженные региональные черты, они вобрали и соединили разнородные культурные традиции — культуру северных степей, земледельческую культуру Чжунъюаня, тибетский буддизм и ислам. Разные культурные истоки совместно взрастили яркий цветок монгольского орнаментального искусства, благодаря чему оно неизменно сохраняет жизненную силу [2, с. 159]. В традиционном монгольском орнаменте отчётливо видны черты культуры Чжунъюаня: узоры дракона и феникса, долголетия, летучей мыши, пиона и лотоса наследуют её формы и благопожелательные значения.

3. Современная трансформация в контексте «нематериального культурного наследия»

В контексте охраны нематериального культурного наследия монгольские орнаменты как часть нематериального культурного наследия автономного района Внутренняя Монголия привлекают всё больше внимания. В области визуально-коммуникационного дизайна их, например, рассматривают как неисчерпаемый источник материала: реклама, упаковка, знаки и другие современные визуальные формы соединяются с монгольским орнаментом, и традиционные узоры обретают новую энергию. В дизайнерской науке предпринимаются попытки выработать рациональные методы трансформации: элементы орнамента собирают в ходе полевых исследований, оценивают и отбирают по уникальности, образности, степени этнической идентификации и пластичности, затем декомпозируют, реконструируют и перепроектируют так, чтобы новые узоры сохраняли монгольское культурное содержание и отвечали современным эстетическим запросам [3, с. 6]. Такой путь «извлечение и реконструкция» знаменует переход орнаментального творчества от опыта к методике.

4. Инновационное развитие в эпоху цифровых технологий

В последние годы цифровые медиатехнологии открыли для монгольских орнаментов новые пути. С помощью высокоточного сканирования и фотосъёмки проводится оцифровка, искусственный интеллект создаёт варианты узоров, а технологии AR, VR и голографической проекции формируют иммерсивное пространство показа. Благодаря этому традиционные монгольские орнаменты преодолевают ограничения традиционных носителей и предстают перед зрителями в новых формах. Цифровые методы не только сохраняют орнаментальные ресурсы, но и порождают продукты культурного творчества, обеспечивая реальную поддержку сохранению и развитию самобытной культуры этнических регионов [4, с. 120].

Заключение

Рассматривая изменения традиционных монгольских орнаментов с начала XXI века, можно увидеть: как бы они ни реконструировались и какими бы разнообразными ни были их носители, в итоговом воплощении они должны подчёркивать самобытность монголов, выражать характер и чувства монгольского народа. Только сохранив эту духовную подлинность, монгольский орнамент сможет в новую эпоху продолжить свою непрерывную художественную жизнь.

Библиография:

1. Ли Цзе. Современное применение монгольских орнаментов в традиционных изделиях ручной работы // Вестник Института искусств Внутренней Монголии. 2017. № 2. С. 101–105.
2. Гао Цзюньхун. Кристаллизация поликультурности — монгольский орнамент // Передний край. 2011. № 19. С. 157–159.
3. Хань Дуннань, Бянь Кунь, Вэй Бэйбэй. Извлечение и реконструкция элементов монгольского орнамента // Упаковочная инженерия. 2019. Т. 40, № 6. С. 1–7.
4. Ли Юйсюань, Дин Имяо, Ли Сыци. Исследование цифрового инновационного дизайна традиционных монгольских орнаментов // Трафаретная печать. 2025. № 17. С. 117–120.

Чжан Юйян

Аспирант

Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств

Москва

Феномен «отсутствия» морских видов в традиционной китайской пейзажной живописи шань-шуй

Ключевые слова: «отсутствие», культурный отказ, морские образы, традиционная китайская живопись, пейзажная живопись.

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, водной глади и тумана, охватывающих основания гор, исчезающих в дымке рек либо морских просторов при отсутствии горизонта.

Библиография:

1. Алексеева Г. В., Ли Ю. Стилевые приёмы в морском пейзаже китайских и российских художников в контексте развития современного искусства: сравнительный анализ // 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. ... доктора искусства. // Харбин: Харбинский педагогический университет, 2015. — 165 с. 李多芬。当代中国水彩画的审美方向研究. 哈尔滨师范大学，2015.
3. Ли Ю. Духовная сущность китайского морского пейзажного искусства // Культура и искусство, 2024. — № 3. — С. 40–49.
4. Лян Цзие. Философия «пустоты» в китайской пейзажной живописи: особенности семантики и функции незаполненного пространства // Новосибирск: Международный журнал гуманитарных и естественных наук, 2025. — № 10-1 (109). — С. 72–77.
5. Ма Цзи. Анализ приёма «оставления пустоты» в китайской пейзажной живописи // М.: Искусство и образование, 2020. — № 2. — С. 26–27.
6. Неглинская М. А. Современное изобразительное искусство // 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 [Электронный ресурс] // Массовое искусство [сайт]. — 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. 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 // Ставрополь: KANT: Social science & Humanities, 2025. — № 3 (23). — С. 89–96.
9. Фэн Чжицзюнь. Живопись океана: новая тема в китайской живописи [Электронный ресурс] // 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. 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. // Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1981. 宗白华。美学散步. 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 // 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. 美术教育研究，2025 (2):19–21.

Чжао Лей
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова

Эстетическая эволюция орнаментов бронзовых зеркал и социально-гуманитарные детерминанты в эпохи Тан и Сун (VII–XIII вв.)

Ключевые слова: бронзовые зеркала эпох Тан и Сун; эволюция орнаментов; социально-гуманитарная сфера; эстетическая трансформация; секуляризация.

Орнаменты и надписи на бронзовых зеркалах служат материальным воплощением общественных нравов и эстетических предпочтений своей эпохи. Период Тан и Сун (VII–XIII вв.) является ключевым этапом трансформации китайского искусства бронзовых зеркал от расцвета к качественным изменениям. Зеркала эпохи Тан отличались техникой высокого рельефа, экзотическими сюжетами и роскошным стилем, отражая атмосферу открытого и толерантного процветания; зеркала же эпохи Сун эволюционировали в сторону лёгкости и утилитарности, их орнаменты становились всё более секуляризованными и повествовательными, при этом значительное распространение получили торговые клейма, что свидетельствовало о подъёме городской культуры и развитии товарного хозяйства.

Глубинные детерминанты эстетической трансформации бронзовых зеркал эпох Тан и Сун коренятся в кардинальных изменениях социальной структуры и культурного облика. Во-первых, переход от иерархической социальной структуры к эгалитарной: в танский период зеркала являлись преимущественно дворцовыми дарами и наградами для аристократии, выступая материальным воплощением сословного порядка; в сунский же период благодаря развитию товарного хозяйства зеркала получили широкое распространение, а их утилитарная функция вышла на первый план. Во-вторых, переход культурной ориентации от экстравертной открытости к интровертной секуляризации: танская культура с открытостью воспринимала элементы Западного края и эллинистической культуры; сунская же орнаментика обращается к городским сюжетам и символике благопожеланий, воплощая интровертный, прагматичный вкус городской культуры. В-третьих, институциональная среда оказывала непосредственное воздействие на материальное производство: запрет на использование меди в сунский период привёл к ухудшению качества сплава, а надписи на зеркалах трансформировались из стихотворных панегириков в торговую информацию, что отражает совокупное влияние институциональных и экономических факторов.

Эстетическая трансформация орнаментов бронзовых зеркал эпох Тан и Сун — от «атмосферы процветания» к «мирским чувствованиям» — не является художественным упадком, но представляет собой материальное отражение перехода китайского общества от средневековья к раннему Новому времени. Танские зеркала с их высоким рельефом, изображениями божественных зверей, цветов, птиц и инокультурными мотивами запечатлели атмосферу открытой и процветающей империи, тогда как сунские зеркала с их лёгкой и утилитарной формой, секуляризованными орнаментами и отчётливыми торговыми клеймами зафиксировали знаки зарождающегося гражданского общества.

Библиография:

1. Цзэн Ганьлинь. Исторический словарь бронзовых зеркал. — Чунцин : Чунцинская издательская группа; Чунцинский издательский дом, 2008.
2. Хэ Танькунь. О китайской древней технологии литья бронзовых зеркал по нескольким проблемам // Естественнонаучные исторические исследования. — 1983. — № 4. — С. 360–369.
3. Сюй Сяоцзин. Декоративные узоры на бронзовых зеркалах династии Тан. — Шанхайский нормальный университет, 2010. — С. 110.
4. Шефер Э. Иностранная цивилизация при династии Тан / пер. У Юйгуя. — Пекин : Издательство общественных наук Китая, 1995. — С. 30.

Чжао Сяомэн
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова

Spatial Organization and Modes of Viewing Buddhist Sculptural Ensembles at Feilaifeng

Keywords: Feilaifeng, Hangzhou, Buddhist sculpture, grotto, spatial organization, embodied viewing, viewer.

This paper examines the Buddhist sculptural ensembles at Feilaifeng in Hangzhou, focusing on the relationship between sculpture, grotto environment, and viewer from the perspectives of spatial organization and embodied viewing experience. Feilaifeng preserves a substantial corpus of Buddhist sculptures dating from the Five Dynasties, Song, and Yuan periods. Images of Buddhas, bodhisattvas, arhats, and Chan Buddhist figures are distributed across natural rock surfaces and artificially carved niches and grottoes, forming diverse sculptural configurations and visual orders within the confined space of the mountain site. Rather than interpreting these sculptures solely in terms of chronology, subject matter, and formal characteristics, this study considers spatial organization and modes of viewing as essential approaches to understanding the sculptural art of Feilaifeng.

The paper first investigates the spatial relationships between the sculptures and their grotto environments, with particular attention to the interplay among the location, orientation, arrangement, and architectural form of the niches. The varying elevations, depths, and irregular contours of the natural rock face should not be regarded merely as a backdrop for the sculptures; they actively participate in determining their placement and the formation of visual hierarchies. In response to the specific conditions of the mountain terrain and individual niches, sculptures were positioned in ways that established a range of spatial relationships, including center–periphery, principal image–attendant figures, and sequential arrangements. These relationships together produced layered and directional visual structures.

Building on this spatial analysis, the paper further considers viewing as a crucial dimension of the grotto environment. The sculptures do not necessarily presuppose a single, fixed frontal viewpoint. As viewers approach, enter, and move within the grotto spaces, their bodily positions and viewing distances change, resulting in corresponding shifts in visual focus. Central figures often establish an initial focal point, while surrounding figures extend and redirect the viewer's gaze through their positions, postures, and orientations. Viewing therefore develops from an encounter with individual images toward an apprehension of the sculptural ensemble as a whole. The spatial organization of the sculptures thus not only structures relationships among the figures but also shapes the ways in which viewers encounter and interpret them.

This study argues that the significance of the Buddhist sculptures at Feilaifeng cannot be understood solely through the religious identities or formal characteristics of individual images. Rather, meaning emerges through the interaction of sculptural form, the relationships among figures, the spatial conditions of the natural rock environment, and the viewer's embodied experience. The grotto space is therefore not simply a physical setting that accommodates sculpture, but an active component in the formation of visual meaning. Feilaifeng may consequently be understood as a Buddhist cultural space constituted through the interplay of sculpture, natural environment, and human acts of viewing. The study of its sculptural art should accordingly move beyond the isolated analysis of individual images toward a more integrated consideration of the relationships among sculpture, spatial organization, sculptural ensembles, and viewing experience.

Библиография:

1. Gao Nianhua (ed.). Feilaifeng Sculptures. — Beijing : Cultural Relics Press, 2002.
2. Chang Qing. The Eighteen Arhats and the Five Hundred Arhats: The Sinicization of Arhat Images // Memorial Essays for Xu Pingfang. Vol. 1. — Shanghai : Shanghai Ancient Books Publishing House, 2012. — P. 360–384.
3. Dong Yanzhe, Tang Weiping. A Study of the Arhat Group Sculptures in the Yuru Cave at Feilaifeng, Hangzhou // Journal of Aesthetic Education. — 2018. — No. 4.

4. Wu Hung. Spatial Dunhuang: Experiencing the Mogao Caves. — Seattle : University of Washington Press, 2013.
5. Tsiang K. R. Echoes of the Past: The Buddhist Cave Temples of Xiangtangshan. — Chicago : Smart Museum of Art, University of Chicago; Washington, D.C. : Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2010.
6. Edwards R. Pu-tai-Maitreya and a Reintroduction to Hangchou's Fei-lai-Feng // Ars Orientalis. — 1984. — Vol. 14. — P. 5–50.

Чэнь Цяньюй
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова
Москва

Художественно-образная система традиционной китайской резьбы по нефриту

Ключевые слова: китайская резьба по нефриту, нефрит, художественно-образная система, культура Лянчжу, буддийская скульптура, эпоха Цин, Цяньлун.

Традиционное китайское искусство резьбы по нефриту является одной из самых долговечных и культурно значимых форм искусства в непрерывном континууме китайской цивилизации. Истоки резьбы по нефриту восходят к среднему и позднему неолиту. Изображения, оставленные нашими предками на нефритовых артефактах этого периода, находились в переходной фазе между тотемистическими символами и фигуративными формами, где абстракция значительно преобладала над реализмом. Однако это заложило основу для наиболее важного способа мышления в китайской резьбе по нефриту: обработка изображений посредством символизма, а не репрезентации. Нефритовый дракон культуры Хуншань, найденный в 1971 году, является наиболее концентрированным проявлением этого способа мышления. Этот нефритовый дракон не является ни изображением какого-либо реального животного, ни чисто произвольной геометрической абстракцией. Он избирательно извлекает и комбинирует черты различных животных, таких как голова свиньи, тело змеи и грива лошади, в конечном итоге образуя составной тотемный символ.

Антропоморфные и звериные мотивы культуры Лянчжу представляют собой еще один путь в неолитической резьбе по нефриту: это не самостоятельные объемные скульптуры, а рельефные изображения, прикрепленные к поверхностям нефритовых цунов, юэ и других артефактов.

Резьба по нефриту династии Чжоу претерпела значительный стилистический поворот, основанный на технике династии Шан. По сравнению

с династией Шан, общее количество нефритовых изделий в Западной Чжоу уменьшилось, но типы стали более концентрированными, а стиль тяготел к элегантности и стандартизации.

Династии Цинь и Хань стали периодом расцвета классического китайского искусства резьбы по нефриту. Из-за короткого правления династии Цинь и ограниченных археологических находок лишь немногие нефритовые изделия эпохи Цинь были точно идентифицированы. Однако, основываясь на исторических записях и разрозненных найденных артефактах, можно предположить, что резьба по нефриту эпохи Цинь унаследовала и развила традиции периода Воюющих царств. Резьба по нефриту эпохи Хань, с другой стороны, значительно превзошла своих предшественников по масштабу и качеству. Их художественные достижения сосредоточены в трех аспектах: величие и мощь форм, тенденция к реализму и уникальные типы скульптур в рамках погребальной системы нефрита.

От династий Вэй, Цзинь, Северной и Южной до династий Суй и Тан, нефритовая скульптура претерпела фундаментальную тематическую трансформацию: появление буддийской скульптуры. После того, как буддизм был привнесен в Китай во времена династии Восточная Хань, он на протяжении столетий распространялся и локализовался в периоды династий Вэй, Цзинь, Северной и Южной, а к династии Тан полностью интегрировался в духовную жизнь китайского общества.

В период династий Сун и Юань нефритовая скульптура претерпела глубокую светскую трансформацию. Наиболее яркой чертой нефритовой скульптуры династии Сун является всплеск реалистических тем и глубокое проникновение вкусов литераторов.

Династия Мин стала свидетелем периода всеобщего процветания в области нефритовой скульптуры. В плане тематики, унаследовав светские традиции династии Сун, нефритовые скульптуры эпохи Мин достигли беспрецедентных высот в изображении благоприятной символики.

Резьба по нефриту эпохи Цин представляет собой кульминацию достижений предыдущих династий, достигнув вершины китайской техники резьбы по нефриту. Правление Цяньлуна стало золотым веком резьбы по нефриту эпохи Цин, достижения которого очевидны в нескольких аспектах, а появление больших нефритовых гор расширило возможности резьбы по нефриту от изображения отдельных фигур или животных до сложных композиций из групп и сцен.

История развития китайской резьбы по нефриту — от эпохи неолита до династии Цин — демонстрирует устойчивые тенденции, которые связывают разные этапы этого искусства. Тематика изделий постепенно трансформировалась: сакральный, тотемный пласт уступал место религиозному, а позже — светскому. При этом в образах всё сильнее проявлялось человеческое начало, а оттенок божественного становился менее выраженным. Так, в неолите из нефрита создавали драконов и маски с чертами животных — это были исключительно тотемные знаки. В эпохи Шан и Чжоу на первый план вышли мифические существа: их использовали в ритуалах и магических практиках. В периоды Хань и Тан мастера воплощали в камне образы божеств и Будды — они служили выражением религиозных представлений. Династии Сун и Мин принесли более приземлённые мотивы. В эпоху Цин популярными стали «благоприятные» фигуры.

Стилистика резьбы по нефриту неизменно балансировала между противоположными тенденциями: абстракцией и реализмом, лаконизмом и изощрённостью, линейной графикой и объёмными плоскостями. При этом каждый такой переход не был механическим повторением прежнего, он знаменовал собой новый этап, рождавшийся в изменившихся технологических и эстетических реалиях.

Все эти взаимосвязанные тенденции развития и формируют ключевую историческую логику системы китайской нефритовой скульптуры. При этом неизменной остается сама природа нефрита: этот твердый, утончённый и «теплый» материал с его уникальными физическими свойствами и культурными коннотациями — на протяжении всей истории служил средством непрерывного диалога для мастеров по нефриту, позволяя реалистичным изображениям в этих камнях преодолевать тысячи лет и продолжать говорить с современным зрителем.

Библиография:

1. Ян Бода (гл. ред.). Полное собрание китайского нефрита: в 6 т. Шицзячжуан: Хэбэйское ху-дожественное издательство, 1993. 杨伯达 主编. 中国玉器全集. 石家庄：河北美术出版社, 1993.
2. Rawson J. Chinese Jade from the Neolithic to the Qing. London: British Museum Press, 1995. 463 p.
3. Watt J. C. Y. Chinese Jades from Han to Ch'ing. New York: Asia Society, 1980. 235 p.

Ши Шаосинь
Аспирант кафедры технической эстетики и дизайна
Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина
Москва

Сравнительное исследование эволюции ткацких технологий таписсерии и её художественной ценности в общественном пространстве России и Китая

Ключевые слова: таписсерия, шпалерное ткачество, культурное пространство, монументально-декоративный текстиль, общественный интерьер, сравнительный анализ, Россия и Китай.

В контексте развития культурного пространства Востока и Запада художественная ценность таписсерии как вида текстильного искусства, органично сочетающего декоративность и функциональность, неразрывно связана с технологией её создания. В настоящем исследовании на материале искусства шпалеры и таписсерии России и Китая выделены три ключевых этапа их исторической эволюции — придворная шпалера, народный настенный килим и современная таписсерия в общественных интерьерах, а также проведен сравнительный анализ механизмов влияния технологических различий на смену парадигм художественной ценности.

Установлено, что как высокоплотные мануфактурные шпалеры в России, так и императорские таписсерии в технике кэсы и ворсовые панно в Китае благодаря виртуозной технике ткачества воплощали статусную и ритуальную ценность; при этом российская традиция была ориентирована на реалистическое живописное воспроизведение («тканая живопись»), тогда как китайская раскрывала живописную эстетику традиционной китайской живописи гохуа (тушь и водяные краски).

Народное щелевое ткачество килимов в России и традиционные этнические тканые панно в Китае в равной степени аккумулировали этнокультурную память и выполняли утилитарные задачи с помощью лаконичных ремесленных приемов, формируя при этом самобытные региональные орнаментальные системы.

Фактурно-ориентированные технологии ленинградской школы авторской таписсерии и современное китайское текстильное (фибровое) искусство в общественных интерьерах стимулировали трансформацию таписсерии в полноценный пространственный культурный медиум. Однако российская практика, развивавшаяся в рамках системы советского общественного искусства, делала акцент на гуманизации эмоциональной атмосферы среды, тогда как китайский подход сосредоточился на актуальной интерпретации традиционных культурных символов.

Таким образом, искусство таписсерии России и Китая, подчиняясь общей закономерности «эволюция ткацких технологий обусловливает смену парадигм художественной ценности», сформировало дифференцированные художественные модели. Проведенное сравнительное исследование предлагает двусторонний ориентир для текстильного дизайна в современных общественных культурных пространствах и служит эмпирической основой для межкультурного диалога в области декоративного искусства.

Библиография:

1. Пономаренко Н. В. Монументальное текстильное искусство советского периода на примере г. Владивостока // Коды. Истории в текстиле : материалы науч.-практ. конф. (Санкт-Петербург, 23 мая 2022 г.). — СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. — С. 111–116.
2. Мухамеджанова Р. Ч. Гобелены — искусство ручного ткачества // История и культура народов Юго-Западной Сибири и сопредельных регионов (Казахстан, Монголия, Китай) : материалы междунар. науч.-практ. конф. (Горно-Алтайск, 16–18 сентября 2019 г.) / отв. ред. Ф. И. Куликов. — Горно-Алтайск : Изд-во ГАГУ, 2019. — С. 154–158.
3. Пилипчук Н. В. Типология художественного текстиля в интерьере общественных зданий Беларуси: от традиционных до современных решений // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. XIX Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 15 мая 2025 г.). — Минск : БГУКИ, 2025. — С. 260–265.
4. Широковских М. С. Новые задачи социалистического строительства и их отражение в художественном текстиле 1930–1940-х годов // Университетский научный журнал. — 2025. — № 88. — С. 117–125.

5. Го Фусян. По следам «китайских» таписсерий Людовика XV // Вестник музея Гугун (Palace Museum Journal). — 2024. — № 4. — С. 53–65.
6. Ся Ся. Технологические особенности и современное создание плетеной шерстяной таписсерии // Шелк (Journal of Silk). — 2021. — № 1. — С. 137–142.

Юй Ифань
Аспирант
Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова
Москва

«Советская живописная модель» и «национализация масляной живописи»

Ключевые слова: китайская масляная живопись, советская художественная школа, «советская живописная модель», «национализация масляной живописи», КНР, 1950-е годы.

После провозглашения Китайской Народной Республики в 1949 году изобразительное искусство страны вступило в период активного восстановления и подъёма. По мере формирования общегосударственной системы высшего образования и постепенного совершенствования структуры художественного обучения всё китайское общество проникалось духом смелых исканий и творческого новаторства. Масляная живопись начала привлекать к себе всё более пристальное внимание; на авансцену выдвинулось поколение талантливых мастеров, посвятивших себя преимущественно исторической и революционно-исторической тематике.

Под воздействием политической обстановки того времени китайская масляная живопись ориентировалась на советскую художественную школу. Это позволило воспитать целую плеяду живописцев и педагогов, сочетавших высокий творческий потенциал с умением передавать профессиональные навыки. Однако чрезмерное увлечение советским опытом привело к тому, что китайская масляная живопись тех лет так и не обрела ярко выраженного национального своеобразия. В тот период основное направление её развития определялось обращением к актуальной действительности, а художественный язык был неразрывно связан с социалистической идеологией. Государство направляло студентов в СССР, и, возвращаясь на родину, они систематически внедряли усвоенную «советскую модель» как в педагогическую практику, так и в собственное творчество. Господствующим стилем в масляной живописи Китая

того времени был прямой реализм, и привнесённая из Советского Союза живопись также отличалась ярко выраженной реалистической манерой. Эта творческая модель оказала глубокое и долговременное воздействие на китайское искусство, и её отголоски ощущаются до сих пор.

Во второй половине 1950-х годов в Китае начинается целенаправленное движение за «национализацию масляной живописи». То, что поначалу представляло собой разрозненные индивидуальные эксперименты отдельных мастеров, постепенно перерастает в широкий коллективный поиск и в конечном счёте оформляется как влиятельное художественное течение. Вопрос «национализации искусства» становится одной из центральных тем в общественной и культурной жизни страны.

Библиография:

1. Гаврилин К. Н., Лу Сяонань. Живопись в новейшей истории Китая: поэтапный опыт // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2022. — № 3, ч. 1. — С. 157–166.
2. Ма Цзыюе. Советская гравюра как отражение социальной истории СССР // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2023. — № 1, ч. 1. — С. 332–336.

Ян Сюэтин
Аспирант
Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
Москва

Визуальное повествование в иллюстрированной книге: от вспомогательной функции к самостоятельному нарративу

Ключевые слова: иллюстрированная книга, визуальное повествование, текст и изображение, Я. А. Коменский, Р. Кальдекотт, М. Сендак, П. Ноделман.

Иллюстрированная книга представляет собой особую форму искусства визуального повествования. Ее основная особенность заключается не просто в наличии изображений, а в том, что изображение и текст совместно участвуют в создании смысла. В отличие от традиционной «книги с иллюстрациями», изображение в иллюстрированной книге уже не ограничивается пояснением или оформлением текста, а постепенно приобретает самостоятельную повествовательную функцию, которую невозможно заменить словесным рядом [1]. С этой точки зрения развитие мировой иллюстрированной книги можно рассматривать как историю последовательного перераспределения «повествовательной власти» между изображением и текстом. Как показывает анализ этого процесса, изображение прошло путь от подчинения тексту и его дополнения к роли самостоятельного повествователя, а затем вступило с текстом в отношения контрапункта.

Первый этап: период становления (XVII–XVIII вв.). Изображение служит тексту

XVII–XVIII века можно рассматривать как начальный этап данного процесса. В книге Я. А. Коменского «Мир чувственных вещей в картинках» (Orbis Sensualium Pictus, 1658) сопоставление текста и изображения помогало детям знакомиться с окружающими предметами и осваивать язык. Однако изображение выполняло преимущественно пояснительную, наглядную и образовательную функцию, тогда как ведущая роль в

создании смысла по-прежнему принадлежала тексту [2]. В этот период изображение прежде всего выступало визуальным средством, облегчавшим ребенку понимание и усвоение знаний.

Второй этап: переломный период (середина XIX — начало XX в.). Изображение начинает самостоятельно участвовать в повествовании

Во второй половине XIX — первой трети XX века изображение постепенно приобретает относительную повествовательную самостоятельность. Рэндольф Кальдекотт с помощью движений персонажей, их мимики, пространственных отношений и последовательности изображений передавал сведения, непосредственно не выраженные в тексте. В результате смысл истории формировался в процессе одновременного чтения визуального и вербального рядов [3]. В то же время русская детская книга развивалась по собственному пути, обусловленному национальной художественной традицией. И. Я. Билибин объединял народный орнамент, плоскостную композицию и оформление книжной страницы в единое визуальное пространство. В 1920-е годы сотрудничество В. В. Лебедева с С. Я. Маршаком и другими авторами продолжило эти поиски: под влиянием конструктивизма расположение и масштаб элементов, цвет и ритм страницы стали средствами организации повествования [4]. Таким образом, становление современной иллюстрированной книги нельзя свести к единой западноевропейской линии развития. В разных культурных традициях наблюдалось общее усиление повествовательной самостоятельности изображения.

Третий этап: период зрелости (со второй половины XX века по настоящее время). Изображение становится самостоятельным повествователем

Во второй половине XX века изображение перестает выполнять лишь роль «дополняющего повествователя» и становится важным участником создания смысла. Характерным примером служит книга Мориса Сендака «Там, где живут чудовища». По мере того как главный герой погружается в фантастический мир, изображение постепенно расширяется и в итоге занимает весь разворот, тогда как объем текста сокращается, а на отдельных страницах он временно исчезает. Когда герой возвращается к реальности, визуальное пространство вновь сужается. Таким образом, размер изображения, композиция страницы и визуальный ритм уже не просто оформляют историю, а непосредственно участвуют в повествовании о внутреннем психологическом пространстве ребенка [5].

Подобная художественная практика способствовала и развитию теории иллюстрированной книги. П. Ноделман отмечает, что изображение и текст не просто повторяют друг друга: между ними могут складываться отношения взаимного дополнения и даже иронического противоречия [6]. М. Николаева и К. Скотт, в свою очередь, объясняют взаимодействие двух медиальных форм через понятие «контрапункта». Изображение и текст сообщают различную информацию, а читатель в процессе их совместного восприятия формирует смысл, который не сводится ни к одному из этих компонентов по отдельности [7].

Библиография:

1. Мацуи Т. Моя теория книжки-картинки / пер. Цзи Ин. Чанша : Хунаньское издательство детской и юношеской литературы, 1997.
2. Ян Чжун. Иллюстрация как основа: исследование сущности иллюстрированной книги : дис. … Пекин : Центральная академия изящных искусств, 2017.
3. Alderson B. Sing a Song for Sixpence: The English Picture Book Tradition and Randolph Caldecott. London : British Library, 1986.
4. Weld S. P. An Ecology of the Russian Avant-Garde Picturebook. Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2018.
5. Гао Цзе. О Морисе Сендаке и книге «Там, где живут чудовища» // Искусство и жизнь. 2017. № 4. С. 45–47.
6. Nodelman P. Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books. Athens : University of Georgia Press, 1988.
7. Nikolajeva M., Scott C. How Picturebooks Work. New York : Routledge, 2006.