



Особенности трактовки социальных проблем в китайской живописи «нового регионализма»: визуализация устной истории

Маргарита Ивановна Гомбоева¹, Лю Тяньсян²

^{1,2} Забайкальский государственный университет, Чита, Россия

¹ m.i.gomboeva@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1564-1666>

² 15204560131@163.com

<https://orcid.org/0009-0007-0953-3443>



Аннотация. Актуальность анализа специфики художественного мышления, реализующего специфику современной китайской культуры, обусловлена практическими задачами в русле стратегического курса России на развитие Дальнего Востока и дальнейшего развития конструктивного диалога с Китаем. Соответственно, целью данного исследования является экспликация определяющих идей и ключевых мотивов социально ориентированной живописи КНР, раскрывающая глубинные переживания социальной памяти

средствами авторской выразительности. Для достижения этой цели потребовалось выявить особенности социальной живописи Китая, проследить её генезис; установить связь социальной живописи с идеологией «нового регионализма»; выделить и описать наиболее важные аспекты, привлекающие внимание представителей этой школы; уточнить терминологические особенности именования этой школы как «искусства Северного Китая»; кратко охарактеризовать творчество наиболее известных живописцев, представляющих это направление. Материалами исследования послужили картины мастеров, представляющих направление социальной живописи Китая формата «нового регионализма», а также работы российских и китайских авторов, посвящённые теме конструирования идентичности художественными средствами. Методологической основой явился историко-культурный подход, позволивший сопоставить специфику дрейфа социального искусства от сервильности к проблематизации цели конструктивистских художественных практик. В работе использован биографический метод, позволивший учесть социокультурный фон формирования оптики «нового регионализма», выявить концептуальные нарративы, заложенные художниками в описании современной социокультурной реальности; а также тематический анализ, с помощью которого были выявлены приоритетные темы «нового регионализма», представленные в работах китайских учёных. В результате установлено, что художественные высказывания живописцев «нового регионализма» можно рассматривать в свете преемственности с ранним социальным искусством 1950-х гг. — как линию новаторского переосмысления соотношения уникального и универсального, общественного

и индивидуального, регионального и государственного, национального и глобального. Ключевой особенностью социальной живописи Китая является её связь с парадигмой социального конструктивизма. Такие авторы, как Чжан Сяоган, Юэ Миньцзюнь, Лю Сяодун и Ван Янь, в отличие от своих предшественников (например, Дун Сивэня), раскрывают проблемный характер современных социальных отношений. При этом прослеживается генетическая связь их живописи с традицией анализа социальности как единства человека и общества, что позволяет уточнить периодизацию развития современной социальной живописи в зависимости от этапов истории КНР XX – XXI вв. Важный вывод, полученный нами, состоит в уточнении термина «искусство Северного Китая»: это понятие используется китайскими авторами как метафорическое, оно проецирует интерес к уникальности места и времени действия картины в область значительно более широкую, чем география конкретного региона. Дальнейшие исследования «нового регионализма» помогут проследить особенности восприятия данного направления на Западе и в России, как в профессиональном сообществе критиков, так и со стороны публики.

Ключевые слова: художественная культура, северный Китай, художественный стиль, художественная рецепция социокультурных проблем

Для цитирования: Гомбоева М. И., Тяньсян Л. Особенности трактовки социальных проблем в китайской живописи «нового регионализма»: визуализация устной истории // Концепт: философия, религия, культура. — 2026. — Т. 10, № 2. — С. 135–155. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2026-2-38-135-155>

Research article

Features of the Interpretation of Social Issues in Chinese “New Regionalism” Painting: Visualization of Oral History

Margarita I. Gomboeva¹, Liu Tianxiang²

^{1,2} Transbaikal State University, Chita, Russia

¹ m.i.gomboeva@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1564-1666>

² 15204560131@163.com

<https://orcid.org/0009-0007-0953-3443>

Abstract. The relevance of analyzing the specificity of artistic thinking of contemporary China is underscored by practical considerations within Russia's strategic course for the development of the Far East and the further advancement of constructive dialogue with China. Accordingly, the aim of this study is to explicate the defining ideas and key motifs of socially oriented painting in China, i.e. painting that reveals the deep experiences of social memory through artistic means. To achieve this aim, the following tasks were addressed: to identify the characteristics of social painting in China and trace its genesis; to establish the connection between social painting and the phenomenon of “New Regionalism”; to highlight and describe the most important aspects that attract representatives of this school; to clarify the terminological features of naming this school “the Art of Northern China”; to briefly characterize the works of the most prominent painters representing this movement. The materials of the study included paintings by “New Regionalism” Chinese artists, as well as works by Russian and Chinese authors devoted to the topic of identity construction through artistic means. The methodological basis of the study was a historical and cultural approach to comparing the specifics of the evolution of social art from servility to the problematization of the goals of constructivist artistic practices. The study employed the biographical method to consider the socio-cultural background of “New Regionalism”

and to identify conceptual narratives embedded in the depictions of contemporary socio-cultural reality. In addition, thematic analysis was applied to identify the priority themes of “New Regionalism” as represented in the works of Chinese scholars. As a result, it was established that the artistic expressions of “New Regionalism” can be viewed as a continuation of early social art of the 1950s — an innovative reinterpretation of the relationship between the unique and the universal, the social and the individual, and the regional, national and global. In conclusion, a key feature of Chinese social painting is its connection to the paradigm of social constructivism revealing the problematic nature of contemporary social relations. At the same time, the paintings show a genetic connection with the tradition of analyzing sociality as the unity of the individual and society, which allows for a more precise periodization within the historical periods of the PRC in the 20th–21st centuries. An important conclusion of this study is the clarification of the term “Art of Northern China”: Chinese authors use this concept metaphorically, exceeding the scope of a specific region. Further research on “New Regionalism” could trace the peculiarities of the reception of this movement in the West, as well as in Russia, both within the professional critic community and among the general public.

Keywords: artistic culture, northern China, artistic style, artistic reception of socio-cultural issues

For citation: Gomboeva, M. I., Tianxiang, L. (2026) ‘Features of the Interpretation of Social Issues in Chinese “New Regionalism” Painting: Visualization of Oral History’, *Concept: Philosophy, Religion, Culture*, 10(2), pp. 135–155. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2026-2-38-135-155>

Введение

Обращение к работам художников, которых в той или иной мере можно отнести к «новому регионализму» — сравнительно молодому направлению современной китайской живописи, развивающейся в рамках соответствующего идеологического дискурса, актуально не только в связи с практической необходимостью изучения роли живописи в китайских практиках государственного строительства. Это направление интересно также в теоретическом ключе, поскольку по-новому поднимает вопрос о роли старого и нового, универсального и уникального, глобального и национального, общего и особенного, то есть обращается к тем вопросам, которые волнуют теоретиков не меньше, чем практиков. Тем более интересно рассмотреть оригинальные подходы

к данной теме на материалах, касающихся Китая — страны с традиционно сильным государственным устройством, объединяющим разными самобытными культурами в рамках централизованного государства.

При этом имеет смысл, разумеется, проанализировать работы самих художников, составляющих движение «нового регионализма» как институционально не оформленного, но тем не менее активно развивающегося направления китайского искусства, тесно связанного с таким направлением, как «новый реализм»¹. В этой связи уместно обратиться к работам российских и китайских исследователей, рассматривающих феномен «нового регионализма» в более широком, прежде всего, социально-политическом измерении [Исторический контекст воспроизводства..., 2025; Абрамов, Абрамова, 2006; Кучинская, 2022] и др.

¹ Так, Ван Шуе пишет, что направление возникло как оппозиция движению модернизма в западном стиле 1980–1990-х годов и продолжает традиции старой школы, но уже в соответствии с реалиями новой эпохи [Ван, 2022: 47]. «Новый реализм» и «новый регионализм» до сих пор не рассматривали в качестве параллелей. Однако оба направления развиваются в одном культурно-историческом контексте (пост-1980-е гг., критика модернизма, интерес к социальной реальности). Хотя они, безусловно, имеют разные цели: «новый реализм» фокусируется на художественном методе, а «новый регионализм» — на культурно-географической идентичности, их общность определяется прежде всего вписанностью в идеологию *единства разнообразного*.

Существенное значение имеет также опора на идеи конструирования национальной и государственной идентичности российских и китайских авторов, таких как Л. М. Дробжижева [Дробжижева, 2008; Гражданская, этническая и региональная..., 2013], Шао Дачжэнь [邵大箴, 1994], Вань Шаоцзюнь [宛少军, 1978] и др.; имея в виду теоретические подходы к вопросу о социальном конструировании таких классиков, как П. Бергер, Т. Лукман [Бергер, Лукман, 1995], А. Щюц [Шюц, 2004], а также Чжоу Жуцзюнь [周如俊, 2016], Хань Юйфэн [韩禹锋, 2016], Дун Сюнь [董迅, 2012], концепции культурной идентичности российских исследователей, среди которых Б. С. Ерасов [Ерасов, 1990], А. С. Панарин [Панарин, 1998], М. В. Силантьева [Силантьева, 2012] и китайских авторов (в их числе — Чжэн Сяюнь [郑晓云, 1992], Ван Сизнь² Хань Чень [韩晨, 2024], Ван Юйли³ [王玉丽, 2009], Пэн Жун [彭荣, 2014], Ло Ин, Сюй Вэньбинь [罗英, 徐文彬, 2023]). Отдельную группу составили идеи китайских философов, которые рассматривают искусство как средство проектирования идентичности, в их числе Ли Сянлинь [李祥林, 2021], Хуан Жуй [黄锐, 2022], Чэнь Пэн [陈鹏, 2020] и др.

Не вдаваясь в подробности дискуссий о соотношении идейной, идеологической и собственно художественной стороны произведений искусства (поскольку этот безусловно важный и интересный вопрос не является предметом рассмотрения данной работы), мы сфокусировали своё внимание на теории культуросообразности художественного творчества А. Н. Бурганова [Бурганов, 2016: 56], создавшего концепцию контекстного анализа современного искусства. Эта концепция требует учёта культурных и исторических контекстов в процессе создания и восприятия художественных произведений, безоценочно указывает на искусство с традициями производства культурной идентичности,

требует не терять из виду конкретные ценности общества, в исторических рамках которого осуществляется подобное производство. По существу, Бурганов предлагает рассматривать художественное творчество как результат взаимодействия между художником, культурой как образом жизни и обществом как своеобразным социальным заказчиком.

Социально ориентированное искусство как культурный и идеологический конструкт современного Китая: «новый регионализм»

В работах китайских учёных нередко можно встретить мнение, что современное искусство Китая — это искусство концепций, а история современного искусства — это обновление уже существующих и создание новых идей, обеспечивающих интеллектуальное насыщение художественных решений художественными средствами. Вэй Цзюньяо, например, уравнивает «эстетическое сознание» и «эстетические концепции». Он пишет: «причина, по которой следует особо подчеркнуть важную роль эстетического сознания как внутреннего ограничивающего фактора в формировании художественного стиля, заключается в том, что оно играет координирующую роль между эстетической привлекательностью произведения и его социальной реакцией. Эстетическое сознание не только побуждает художников к свободному самовыражению, но и позволяет корректировать стиль выражения в соответствии с социальными предпочтениями» [魏骏瑶, 2018: 246]. Отсюда можно сделать вывод: изучение современного искусства Китая не должно сводиться к анализу художественного стиля или к наблюдению за динамикой эстетических предпочтений, формирующих художественный метод; от исследователя

² 王锡恩 [Ван Сизнь]. 认同：多民族国家的认同整合框架 [Идентичность: интеграционная структура для многоэтнических стран] // Жэньминь жибао (人民日报). 2021. No 9.

³ 王玉丽 [Ван Юйли]. 中国油画的语式转换与文化身份确认 [Трансформация стиля китайской масляной живописи и утверждение культурной идентичности]. 上海 [Шанхай]: 华东师范大学 [Восточно-китайский педагогический университет], 2009. 398页.

требуется экспликация идей и концепций, стоящих «за» произведением, раскрытия мысли, материальным воплощением которой является данное произведение.

Согласно Чжан Липину и Шэнь Юбину, наилучшим образом такой подход передаёт термин «искусство идей». Он подчёркивает важность идеи как центрального элемента художественного произведения, требует сосредоточить внимание «на процессе мышления художника» и «концептуализации творчества». Именно через идейное осмысление социальной природы происхождения произведения можно понять среду, в которой были созданы произведения искусства, раскрыть временные особенности соответствующей эпохи, выявить контекст происходящих изменений. Если рассматривать художественный стиль как ключ к пониманию концепций художника, можно сказать, что именно социальное время меняет не только оригинальные идеи художников, но и восприятие художественных произведений [章丽萍, 沈语冰, 2015].

Оценивая творчество современных китайских художников⁴, китайские комментаторы подчёркивают, что в их работах проявляется «сильное историческое сознание и социальная ответственность»⁵. Эти произведения искусства, согласно этому мнению, не только отражают глубокое

понимание истории, но и выражают заботу художников о судьбе нации и государства, демонстрируя культурное самосознание, тесно связанное с современностью⁶. В этом плане справедливо полагать что *зарождение* социально ориентированного искусства связано, прежде всего, с северокайтскими школами живописи XX в. (и в первую очередь, масляной⁷). Таким образом, на текущий момент социально ориентированное искусство может рассматриваться в качестве социального конструкта именно в силу того импульса, который получило развитие живописи в Северном Китае.

Здесь уместно заметить, что сам термин «Северное искусство Китая»/ «искусство Северного Китая» (中国北方艺术) — понятие, важное для современной китайской идеологии «энергии развития» (发展动力). Предпринятый нами категориальный анализ позволил установить, что для китайских историков и некайтских авторов разговор о северокайтском искусстве имеет прежде всего историко-географическое значение: под «северным искусством Китая» подразумевается искусство, сформировавшееся в бассейне реки Хуанхэ. В самом деле, Северный Китай в официальном дискурсе современной китайской идеологии по праву считается колыбелью китайской цивилизации⁸; центр политической власти на протяжении большей части

⁴ Речь в данном случае идёт о картинах Дун Сивэнь. «Церемония провозглашения создания государства». Чжан Сяоган. «Кровные узы — Большая семья NO.17». Ван Янь. «Исчезнувшие воспоминания № 2».

⁵ 高杰 [Gao Cze]. 寻找“诗意栖居”的家園 [В поисках дома для «поэтического проживания»] // 西南大学 [Юго-Западный университет], 2010. — 152页.

⁶ Необходимо отметить, что этот тезис можно считать определённым упрощением сложной историко-культурной реальности, однако северные школы действительно сыграли ключевую роль в становлении социально ориентированного искусства, особенно в период 1950–1970-х гг. Причём географически социально ориентированное искусство развивалось и в других регионах (хотя в других формах и с другой проблематикой). Хронологически — тезис справедлив главным образом для раннего периода развития современного китайского искусства, тогда как в последующие десятилетия география социально ориентированного искусства существенно расширилась.

⁷ Разумеется, неверно было бы сводить современное социально ориентированное искусство Китая к масляной живописи. В художественных практиках этого типа существуют также (1) *графика и печатная продукция* как массовые медиа социального искусства; (2) *фотография и документальные практики*; (3) традиционная живопись гохуа, также обращавшаяся к социальной тематике.

⁸ Тем не менее, следует учитывать, что наряду с Северным Китаем существовали цивилизационно значимые южные регионы (долина Янцзы), центры древних культур (Лянчжу, Саньсиндуй); южные династии (например, Южная Сун) также создавали мощные государственные структуры, а в отдельные периоды южные регионы превосходили северные в экономическом развитии. Если говорить о государственном аппарате, следует иметь в виду, что неоконфуцианство развивалось и на юге, а многие влиятельные конфуцианские мыслители были выходцами из южных провинций. Нельзя не учитывать и тот факт, что морские маршруты (через Гуанчжоу, Цюаньчжоу) также играли важную роль в международных связях Китая. Однако мы не ставим перед собой задачу демифологизации истории; наша цель в данном случае — показать, как идеология «нового регионализма» решает задачу признания вклада каждого из регионов в развитие самобытного уклада современного китайского государства. Северный Китай в рамках этой идеологии занимает ключевое место, и было бы ошибкой не учитывать этот факт.

истории страны; оплот конфуцианской государственной идеологии⁹, а также многофункциональный канал институализации отношений с миром через Великий шёлковый путь. Исторически именно искусство этого региона можно считать основным рычагом создания имперского образа Китая. На протяжении второй половины XX в. и начала XXI в. глобальные изменения в Китайской Народной Республике сформировали уникальные региональные особенности современного искусства страны. Север Китая, обладая богатым культурным наследием и разнообразными художественными традициями, стал индустриальным хабом и одновременно центром развития новых художественных направлений и стилей современного искусства.

Параллельно в китайской научной литературе формируется уже не историко-географическое, а скорее социально-политическое и социокультурное понимание (中国北方艺术) искусства Северного Китая. Это выражение начинает обозначать направление политически и социально заряженной живописи, претендующей на то, чтобы стать отражением культурного кода, определяющего современные социально-экономические и политические процессы в стране¹⁰ — и таким образом включиться в процесс широко понимаемых социальных преобразований. В этом случае речь идёт о художественных произведениях, культурных феноменах и художественных институциях, созданных на территории современных провинций КНР: от Хэйлунцзян, Внутренней Монголии, Хэбэй до Пекина, сюда входят три северо-восточные провинции (Ляонин, Цзилинь, Хэйлунцзян), а также провинции Хэбэй, Шаньси и Шэньси. Однако не менее существенными при определении «северной живописи»

в её современном понимании становятся временные рамки (вторая половина XX – первая четверть XXI вв.), а также специфическая идейно-идеологическая направленность созданных в это время живописных полотен. Если использовать привычные для западного аналитического аппарата критерии, то в фокусе внимания оказывается не история искусства Северного Китая, а скорее направление (или школа) китайской живописи, оформившийся после 1990-х гг. и прошедшее эволюционный путь от китайской версии «соцреализма» периода после маоистской революции до своеобразного «сурового стиля» 1980-х гг. и далее к различным версиям современного фигуративного искусства. Забегая немного вперёд, подчеркнём, что к настоящему времени «северное искусство» стало синонимом «нового регионализма» и утратило свою географическую «привязку», так как в числе создателей произведений этого типа немало «южан». В наши дни художественный стиль исторического Северного Китая обладает не только уникальностью, но и оказывает глубокое влияние на всё современное искусство Китая.

В своё время разницу художественного восприятия мира между южным и северным Китаем артикулировал Сун Хуэйминь¹¹. Он пришёл к выводу, что южное искусство традиционно стремится к рефлексии трансцендентного и духовного возвышения, акцентирует элементы идеализма и имеет уклон к чистому эстетизму. В то же время северные художники в своей живописи стремятся к непосредственному изображению реальности и рациональному осмыслению жизненных условий, подчёркивая эмоциональную глубину и лаконичность [宋惠民, 1996: 87]. Сравнительное описание эволюции

⁹ Которая в современном Китае сложным образом переплетается с социалистическими ценностями и рыночной экономикой, т.е. влияние конфуцианства можно считать опосредованным.

¹⁰ Несколько упрощая ситуацию, можно сказать, что термин «искусство Северного Китая» всё чаще используется для описания не региональной школы, а определённой критической и социально ангажированной позиции в искусстве.

¹¹ Сунь Хуэйминь в 1986 г. назначен ректором и профессором Ляонинской академии изобразительных искусств. Председатель Ляонинской ассоциации художников. В настоящее время является почётным ректором и почётным профессором Ляонинской академии изобразительных искусств. Почётный председатель Ляонинской ассоциации художников.

художественного стиля Северного Китая артикулировано как развитие более молодого искусства в сопоставлении с южными регионами¹², где наследие традиционное искусство гохуа (особенно такой его разновидности, как се-и) и других художественных практик укоренено в тысячелетней истории художественной культуры (тогда как на севере страны изобразительное искусство сформировалось под влиянием концептуальных основ современного искусства).

Однако сегодня современное искусство Китая вышло далеко за границы географического «севера», и граница между его «северными» и «южными» представителями практически исчезла. Примером живописца, освоившего «северный» тип живописи, является Чжан Сяоган, чьи произведения будут рассмотрены по ходу нашего исследования.

Север Китая как место рождения живописной школы «нового регионализма»: особенности взгляда

Итак, в настоящее время понятие «искусство Северного Китая» в рамках самой китайской культуры является полисемантическим; в нём содержится как минимум два разных смысла — историко-географический и историко-культурный (никоим образом не сводимый к историко-географическому и значительно более «короткий» по времени своего существования). Второе значение нередко выступает синонимом «нового регионализма» как направления искусства и уже, как идейной школы,

нашедшей своё воплощение в живописи. Можно трактовать «новый регионализм» и значительно шире — как название широкого движения, имеющего ярко выраженную направленность в русле политического конструктивизма, нацеленного на «пересобирание» китайской идентичности с учётом воплощения идеи социальной гармонии, реализующей универсальную модель китайской «энергии развития» в конкретно-исторических формах, присутствующих конкретным регионам Китая.

Причём для китайских авторов такое переплетение смысловых характеристик не кажется удивительным. В качестве возможного объяснения здесь можно сослаться не только на специфическую модель восточной логики, где по крайней мере на уровне коммуникации не действует «закон исключённого третьего»¹³, но и на хорошо усвоенные уроки марксизма, опирающегося на гегелевскую диалектическую логику.

Однако, для того чтобы прояснить для менее искушённой аудитории ситуацию с использованием этой многогранной терминологии, стоит выделить ключевые аспекты именно северного регионализма, хотя бы для примера, способного показать, в чём же состоит суть *особенного* по отношению к *общему*¹⁴.

С культурологической точки зрения специфика северного региона формировалась под воздействием образа жизни и ценностей проживающих здесь коренных народов и тех исторических событий, которые связали их общностью судьбы и определили богатство традиций, которое нашло отражение в том числе в искусстве.

¹² Данный тезис следует рассматривать не как общепринятую искусствоведческую характеристику, а как нарратив, сконструированный в определённых культурно-политических целях, который сам требует критического осмысления и деконструкции. Действительно, многие современные художественные институты сконцентрированы в Пекине, а «северные» художники более активно вовлечены в глобальный арт-дискурс, однако это связано скорее с политико-географическими факторами, чем с культурно-историческими особенностями. Утверждение о «молодости» северного искусства с исторической точки зрения и вовсе было бы несостоятельно, т.к. некоторые древнейшие памятники китайского искусства были обнаружены и в северных регионах (Каменные скульптуры гробницы генерала Хо Цюбина) и т.д. Несколько забегаю вперёд, подчеркнём, что «северная живопись», о которой говорится в связи с «новым регионализмом», не является историческим термином, но рассматривается в конкретных текстах в качестве синонима современного (социального) искусства.

¹³ В отличие от аристотелевского «закона исключённого третьего», китайская мысль часто допускает сосуществование и взаимопроникновение противоположностей (принцип «единства противоположностей» 阴阳).

¹⁴ Под особенным мы будем понимать здесь регион; под общим — государство.

По мнению Чжао Цзи, на местное художественное творчество оказали глубокое влияние географические особенности Северного Китая, которые сформировали уникальный художественный стиль, создав уникальные резонансы социокультурных и экзистенциальных проблем в современном искусстве Китая [赵济, 1995: 11]. Ли Цюнь также высказывает мысль о значительном влиянии природной среды и климатических характеристик Северного Китая на художественное творчество его жителей и указывает на своеобразный региональный патриотизм «северян». Изображая величественные пейзажи северного региона, живописцы передают уважение и любовь к родной природе, подчёркивая гармонию между человеком и окружающей средой. Основу визуального языка этих художников, полагает Ли Цюнь, определили неповторимые природные условия. Они не только сформировали эстетическое восприятие «северных художников», но и повлияли на их понимание времени и пространства, а также антропологические представления. Северные природные пейзажи часто изображаются как величественные и глубокие, что является одновременно отражением географической среды и культурным символом, подчёркивающим стойкость и адаптивность человека в суровых природных условиях [力群, 1991: 22].

При этом, продолжает мысль китайский исследователь Чжан Гуанхуа, «северное искусство» является не только «зеркалом» проблем человека, общества, природы и культуры, но и активным инструментом конструирования социальной реальности и исторической памяти. Через творчески избирательное выражение географических, социальных, культурных и политических элементов художники формируют визуальный язык с ярко выраженной региональной спецификой

и социальной критичностью, что делает «северное искусство» сложной системой культурного выражения создаваемой реальности современного Китая¹⁵. Именно в этом плане оно отражает уникальную идентичность и коллективную память региона в контексте текущих социальных и исторических изменений.

Зародившееся здесь социальное искусство, таким образом, отражает социальную структуру местных сообществ. В его основе лежат культурные традиции региона с сильным историческим сознанием и обострённым чувством коллективной памяти. Такое искусство часто обращается к жизненным условиям социальных низов, уделяя глубокое внимание классовым вопросам, труду и коллективной идентичности. Народные легенды, традиционные праздники и местные театральные представления многократно обыгрываются в художественных произведениях, формируя систему культурных символов с ярко выраженной региональной спецификой. Эти культурные элементы не только воссоздают местную историю, но и с помощью искусства метафорически и критически отражают тревоги и сложности современного общества¹⁶.

Не менее важным фактором, влияющим на социальные концепты «северного искусства», является, как уже упоминалось, *политический контекст*. Развитие живописи в северных регионах Китая, полагает Го Цзяньпин, находилось под влиянием конкретных социальных и художественных событий, реальных историко-культурных проблем региона [郭建平, 2007: 118]. Многие художники северного региона используют в своих произведениях «политические символы и революционную память», визуализируя таким образом свои размышления об историческом прошлом, протягивая нить преемственности, помогающую конструировать новое и критически

¹⁵ 张光华 [Чжан Гуанхуа]. 地域性也是当代艺术批评的切入视角 [Региональность как точка зрения в критике современного искусства] // 天津美术网-艺术中国 [Тяньцзиньская сеть изобразительного искусства – Искусство Китая]. 2016.

¹⁶ 刘兴勇 [Лю Синъюн]. 作为在场的“理性” [«Рациональность» как присутствие] // 吉林艺术学院 [Академия искусств Цзилинь], 2022. 58页.

осмысливать современность¹⁷. Делается это посредством фигуративно-реалистического стиля, о чём подробно говорится в статье Гао Минлу. Далее этот автор уточняет: «северное искусство» изображает коллективный опыт и социальные изменения, придавая политическим и общественным событиям в произведениях ярко выраженное реалистическое и символическое значение [高名潞, 2021: 161]. Значительные исторические социальные изменения, такие как войны, политические волнения и экономические преобразования непосредственно влияли на темы и методы выражения творчества художников на всём протяжении XX и XXI вв. Неудивительно, что концептуальному анализу художников подверглись, в первую очередь, реальные социокультурные проблемы региона, сформировав основы социального искусства; а в целом «новый регионализм» сосредоточен на судьбах отдельных людей, отражая при этом глубокое осмысление общего состояния общества. При этом следует отметить, что в современном китайском искусствознании не существует единого понимания «нового регионализма», к настоящему времени это понятие только начинает складываться. Тем интереснее проследить, как именно складывается расширительная интерпретация данного понятия.

В первой четверти XXI в. художники Севера активно продвигали своё творчество как внутри страны, так и последовательно заявляли о своём творчестве на международных выставках и арт-резиденциях. Можно сделать вывод, что, активно исследуя новые формы художественного выражения социальных реалий, используя новые технологические средства, северные художники оформили и отстояли статус самобытного художественного стиля северного Китая, свою идентичность, что позволили многим из них занять важное

место на национальной и международной арт-арене [赵佳琦, 2023: 74]. В конечном итоге, именно под влиянием этих процессов в современной китайской исследовательской литературе и закрепился термин «искусство регионов» (区域艺术), обозначающий художественную версию «нового регионализма».

В частности, в работе Чжан Хао прослеживается развитие современного китайского искусства, которое, по его мнению, распределено по стране неравномерно и проявляется в ярко выраженных региональных кластерах. Формирование, развитие и трансформация этих художественных сообществ или центров феномена тесно связаны с конкретной географической средой, включая природную, культурную, экономическую и политическую географию. Искусство, по его мнению, не только существует в географическом пространстве, но и само создаёт и формирует уникальное культурное пространство; а методология исследования искусства с точки зрения географического пространства, полагает он, тесно связана с изучением «регионального искусства»¹⁸. В свою очередь, Ли Юйминь подчёркивает, что исследование региональной истории искусства является не просто дополнением или обогащением основной истории искусства: в определённые периоды оно может даже представлять волю государства и отражать её целостное измерение. Иными словами, история китайского искусства соткана из локальных событий, а сами эти локальные события формируют историю китайского искусства, тем самым реконструируя её нарратив [李豫闽, 2021]. Эти мысли созвучны позиции Ван Пэнцзе, который полагает, что «ценность регионализма в современном искусстве заключается в размышлении о том, как с помощью региональных ресурсов вновь пробудить современное концептуальное искусство» [王鹏杰, 2004].

¹⁷ При этом важно понимать, что не всё «северное искусство» использует политические символы одинаковым образом. Представленные здесь художественные практики значительно более разнообразны, чем анализируемое в данной статье «социальное искусство», а критическое осмысление современности может принимать и принимает различные формы, не всегда соответствующие официальному дискурсу.

¹⁸ 张皓 [Чжан Хао]. 艺术地理 — 中国当代艺术现象研究 [Искусство и география: исследование феномена современного китайского искусства]. 华东师范大学 [Восточно-Китайский педагогический университет], 2010.

Дальнейшая характеристика актуального состояния социального «искусства Севера» на 2025 г. будет дана в контексте формирования региональной и профессиональной идентичности, прежде всего, самих северных художников. При этом нельзя упускать из виду, что феномен «нового регионализма» выходит далеко за географические рамки Северного Китая, а термин «искусство Северного Китая» обычно используется как метафора, объединяющая новейших представителей социальной живописи независимо от географии, но в прямой зависимости от ценностей, ими исповедуемых. Именно об этих ценностях речь и пойдёт далее.

Эволюция китайской социальной живописи в региональном контексте

Эволюция социального искусства Китая, репрезентирующего принципы социального государства с китайской спецификой, проявляется в нескольких концептуальных переходах, отражённых в живописи соответствующих периодов. В 1950-е гг., с основанием Нового Китая, искусство получило новые социальные функции. В эти годы пропагандистские плакаты и произведения революционной тематики Мао Цзэдуна являлись идеологическим условием творческой самореализации художника. Им приходилось служить политике и создавать большое количество произведений с сильным идеологическим подтекстом. Для примера возьмём известнейшую картину «Основание государства» Дун Сивэнь¹⁹ (рис. 1). Современные китайские авторы называют её «данью уважения революционному прошлому Коммунистической партии Китая», свидетельством основания Нового Китая, «что имеет эпохальное значение» [吴继金, 贾向红, 2020: 23].



Рис. 1. Дун Сивэнь. «Основание государства», 1952²⁰.

Fig. 1. Dong Xiwen. The Founding Ceremony of the Nation, 1952.

В период Культурной революции (1966–1976) традиционные формы художественного творчества в Северном Китае были существенным образом свёрнуты либо трансформированы в идеологизированные формы, но художественная деятельность не прекращалась полностью, а принимала новые, соответствующие политическому контексту формы. Только после 1978 г. люди искусства начали исследовать проблемы этого тяжёлого периода, формируя новые творческие направления, в том числе в живописи. Основанное в 1985 г. «Китайское общество живописи маслом» (中国油画学会) способствовало развитию современного «северного масляного искусства» [陈文雁, 2013: 141].

В 1990-х гг. развитие рыночной экономики постепенно привело к внутренней и внешней интернационализации северной художественной культуры, рынок искусства в Китае пережил бурный рост, особенно в таких городах, как Пекин и Шанхай. В мае 1993 г. в Пекине была основана Китайская аукционная компания China Guardian Auctions Co. Ltd. (中国嘉德). На сегодняшний день она является старейшей аукционной компанией Китая, специализирующейся на произведениях

¹⁹ Родился в г. Шаосин восточной провинции Чжецзян, затем жил и преподавал в Пекине, где трудился в Центральной академии изобразительных искусств.

²⁰ 董希文. «开国大典» 1952. URL: https://www.gov.cn/test/2009-12/02/content_1478515.htm

искусства. China Guardian изначально ориентировалась на внутренний рынок Китая, а в 2012 г. расширила деятельность до Гонконга. China Guardian долгое время была лидером китайского арт-рынка, пока в середине 2000-х гг. её не обогнала Beijing Poly International Auction. В 2013 г. получил лицензию на самостоятельную деятельность в Китае и провёл свой первый аукцион в Шанхае аукционный дом Christie's. С этих пор работы северных художников постепенно начали выходить на рынок. Особенно это касается работ таких художников, как Юэ Миньцзюнь (岳敏君) и Лю Сяодун (刘小东), чьи произведения привлекли широкое внимание благодаря уникальному авторскому стилю и рефлексией на социальные темы; сюда же относятся живописные работы Чжан Сяогана (张晓刚)²¹ [刘琳, 1999: 27] и Ван Яня (王岩).

Экономические, социокультурные изменения современного китайского общества, включённость художников в международный арт-рынок сопровождались трансформацией эстетических предпочтений современных зрителей. Открытость искусства стала комплиментарной новым темам социальной живописи. В 1990-х гг. коммерциализация и ускоренное развитие собственного внутреннего рынка художественных произведений сформировали новый тренд: художники начали обращать внимание на потребности рынка, создавать работы, отвечающие эстетическим вкусам и социальным предпочтениям современных потребителей. Социальные темы оформились в модные тренды концептуального искусства, художники стали обращать внимание на такие проблемы, как загрязнение окружающей среды и урбанизация. Появились остро проблемные работы, отражающие экологические и гуманитарные противоречия, [艺术行为..., 2022: 51], проблемы миграции сельского населения и т.д.

Выставки и художественные мероприятия, проводимые в КНР и за рубежом, в том числе и в России, всё чаще становятся площадками для обсуждения актуальных

социальных проблем, интересующих не только китайцев. В числе таких проблем выделяются: малая семья и память о большой семейной истории, экологическая безопасность и традиционное природопользование, урбанизация и сельская миграция, гражданство и культурная идентичность. Следствием успеха на выставках в стране и за рубежом стали новые институциональные и организационные изменения в объединениях художников, которые получили всемирную известность.

Проделанный нами тематический анализ произведений социально ориентированной живописи показал, что в 57 % работ отражается доминирование критериев монументальности природы, гиперболизация природных форм и подчёркнутое проявление духовности в сакрализации государственно значимых приоритетов (36 % работ). Это подтверждает предположение об отражении в творчестве этих художников идеи доминирования величия природы над человеческим существованием. Своеобразной параллелью выступает приоритезация государственного проекта построения социальной идентичности, отражающая стихийную мощь социальной, взятой под контроль рациональной системой организации государственной жизни в рамках практик конструирования идентичности. В то же время обращение китайских авторов к анализу взаимосвязи социокультурных контекстов с теориями социального конструирования художественными средствами позволило выделить в качестве ключевых такие темы, как «индустриальный эпос», «государственная воля», «социальный порядок», «патриотизм», «синтез со степными культурами», «критичность», «проблемы человека» и т.д., акцентирующие взаимное соответствие художественных образов и современных проблем социально-экономического и социально-политического развития Китая, воспевающее его достижения и успехи (в том числе, в продвижении образа Китая за рубежом) как «энергию развития», а не консервацию «старых порядков».

²¹ Чжан Сяоган — южанин, который родился, учился и живёт на Юге Китая.

Тем более перспективной представляется открывающаяся возможность проследить специфику конкретного преломления этих идей в творчестве художников творческого направления «нового регионализма», именуемого также «искусство Северного Китая», опираясь на сочетание художественного анализа их произведений, особенности их биографий и той культурной среды, которая их породила. Отличительными признаками их работ можно считать интерес к «западной» технике масляной живописи, которую они изучали в профильных учебных заведениях (Чжан Сяоган — Академия изобразительных искусств, г. Чунцин, провинция Сычуань; Юэ Миньцзюнь — Хэбэйский педагогический университет, г. Шицзячжуан, провинция Хэбэй; Лю Сяодун — Центральная академия изобразительных искусств, г. Пекин; Ван Янь — Академии изящных искусств имени Лу Синя, г. Шэньян, провинция Ляонин).

Чжан Сяоган: парадоксы социального времени

Чжан Сяоган (род. 1958, провинция Юньнань на юго-западе Китая) — один из самых узнаваемых (и самых продаваемых, в том числе за рубежом) современных китайских художников²². Рано обученный реалистической манере живописи, он трагически пережил время Культурной революции, поборол тяжёлую зависимость и вернулся в живопись с концепцией «антигородского регионализма». Его участие в движении «Новая волна» и создание «Юго-западной группы» художников во второй половине 1980-х гг. было направлено на пересмотр чрезмерной рационализации создания и восприятия художественных полотен. После короткого пребывания за рубежом в начале 1990-х гг. он резко меняет стиль, переходя к «реалистическому сюрреализму». В частности,

в середине 1990-х гг. Чжан Сяоган создал серию работ «Кровные связи: большая семья». Основной художественный приём, использованный для создания этих полотен, предполагает отсылку к старым семейным фотографиям. С помощью стилизованных портретов давно повзрослевших или вовсе ушедших людей Чжан Сяоган стремится пробудить коллективную память своего поколения, показать его укоренённость в «странном прошлом».

Повторяющийся монотонный фотографический сюжет всегда содержит важные смысловые различия, превращая художественное решение в переживание и даже в какой-то мере обсуждение немых (и вместе с тем красноречивых) свидетельств эпохи. Такой формат позволяет автору отразить размытость и неопределённость воспоминаний, подчеркнуть амбивалентность трактовок семьи в той или иной социальной повестке, выделить тонкие, иногда трагические, связи между индивидуальным и коллективным. По своему идейному наполнению этот стиль наиболее близок подходам современных memory studies, причём особенностью его оптики можно назвать превращение oral history в oral (=visual) history.

Напомним: oral history — это метод работы с социальной памятью, основанный на фиксации «неотфильтрованных» личных воспоминаний-нарративов, в том числе касающихся давно прошедших событий и событий, свидетелями которых интервьюируемые не являлись. Таковы, например, семейные рассказы об известных исторических событиях, передаваемые от одних членов семьи другим: подобные рассказы не претендуют на «историческую достоверность» и отражают персональные взгляды на феномены прошлого, нередко деформированные памятью самого рассказчика и/или тех, кто его рассказ передавал. Таким образом собираются «архивы памяти», важные с точки зрения

²² Первые работы из серии «Большая семья» Чжан Сяогана дебютировали на Пекинской международной выставке современного искусства в 2000 г., вызвав бурный отклик рынка. В 2013 г. его работа под № 17 была продана на аукционе Цзя Шидэ (Christie's) примерно за 3 100 000 долларов США, что стало знаковым событием для выхода «северного искусства» (напомним: в его негеографическом понимании) на международный рынок.

возможностей исследования семейной мифологии и нарративов, транслируемых на уровне межличностных общений и лишённых связи с официальными фильтрами [Reynolds, 2024; Janesick, 2020; Garwood, 2024; Степанова, 2012]. С этой точки зрения живописные полотна исследуемых художников (и прежде всего Чжан Сяогана) представляют собой визуализацию подобных нарративов, отчётливо апеллирующую к семейной памяти в том виде, который сохраняет следующее поколение.

Лица портретируемых в картинах серии выглядят на первый взгляд одинаково (немного варьируются их выражение). Однако эти изображения всё же имеют небольшие различия в деталях, что достигается прежде всего путём колористических решений. Лёгкие световые и цветовые пятна, соответствующие различным сценам, фиксируют внимание именно на лицах, подчёркивая следы быстро бегущего времени. При этом одежда остаётся неизменным фоном, позволяющим трактовать время иначе, в качестве застывшего и неизменного.

Образы, выбранные Чжан Сяоганом, выглядят типичными для своего поколения: созданная им «социальная панорама» [赵政印, 2024: 160] в деталях отражает не только статичность момента, но и неизбежность стирания со страницы «настоящего» целой эпохи. Но ведь перед нами — «настоящие» фотографии. Сам факт фотографического снимка показывает: люди фатально ограничены временем своей жизни и средой, подвержены влиянию внешних факторов и не могут кардинально изменить ход истории. Однако уникальность каждого человека, неповторимость его мыслей и чувств неуничтожимы, они не поддаются течению времени и ударам социальной стихии.

Интересно, что серия «Кровные узы: Большая семья»²³ Чжан Сяогана представляет собой достаточно длительный художественный проект (около двух

десятилетий), продолжающийся и ныне. Перед нами — открытый процесс публичной художественной рефлексии над ходом изменения семейных ценностей. В своих произведениях художник создаёт уникальную визуальную повествовательную систему, исследующую такие сложные темы, как семья, кровное родство и память. Эта система одновременно является рассказом о положении китайской семьи в социальной динамике китайского общества, последовательно выстраивающего долговременные связи, тянущиеся из прошлого в будущее.

Юэ Миньцзюнь: критический социальный конструктивизм сардонической ухмылки

Юэ Миньцзюнь (род. 1962, провинция Хэйлунцзян на северо-востоке Китая) также входит в число коммерчески успешных китайских художников, чьи произведения хорошо продаются и в самом Китае, и за его пределами. С коммерческой точки зрения, по мнению аналитиков, он — наиболее успешный из ныне живущих китайских художников.

Как сообщают справочные издания, его семья много раз переезжала из-за работы родителей, однако это не помешало будущему художнику заинтересоваться изобразительным искусством. Годы Культурной революции наложили свой отпечаток на отроческие годы и раннюю юность Юэ Миньцзюня, который, как и многие в Китае, тяжело переживал разрыв между идеалом и реальностью.

Его полотна полны трагизма и выглядят для западного зрителя скорее сюрреалистическими. Изображённые на них лица жутковато улыбаются, эти улыбки тиражируются в дурную бесконечность, буквально захватывая свои тела, лица летят в безумной гонке по небу, как птицы,

²³ 张晓刚.《血缘-大家庭-全家福》[Чжан Сяоган. «Кровные узы — Большая семья — семейная фотография»]. 1993. URL: <https://www.mei-shu.com/artist/360/artworks-7272.html>; 张晓刚.《血缘-大家庭17号》[Чжан Сяоган. «Кровные узы — Большая семья №17»]. 1998. URL: https://mbd.baidu.com/newspage/data/dtlandingsuper?nid=dt_5371046081505434522&sourceFrom=search_a

скачут вперёд, оседлав китайскую вазу, выглядывают из морской раковины, маршируют в спортивных майках, демонстрируя знаки победы, расстреливают сами себя. И всё это — с широкими улыбками, почти разрывающими рот. Российские критики называют эти улыбки сардоническими²⁴, подчёркивая, что перед нами — заполненные *одним лицом, лицом автора* шаблоны старых плакатов и типовых агитационных картин, передающих видение художником трагедии растворения личности в массовом. Таким образом, «старый» социальный конструктивизм наполняется в его работах новым содержанием, противопоставляющим здоровую социальность, учитывающую уникальность лица, *массовому*. Лица с картин художника как бы кричат: массовое не равно социальному.

Своеобразный «постсоцарт» Юэ Миньцзюня реализует мощный критический запал, поэтому не удивительно, что художника иногда называют «циничным реалистом», а его творчество «циничным реализмом» — настолько одиозно выглядит на его полотнах автор, иногда появляющийся в своём собственном обличье. Однако сам Юэ Миньцзюнь отказывается называть своё творчество этими словами. Его главный посыл состоит не в разрушении ценностей, а в освобождении их гуманистического содержания от напластований, в которых это содержание теряется. Можно сказать, что художник в своих картинах ищет путь здорового соединения человека и общества. И этот поиск точно нельзя назвать циничным. Более того, этот поиск нашёл отклик в сердцах зарубежной аудитории, что говорит о весомом художественном значении живописи «нового регионализма» как уникального взгляда на действительно универсальную проблему социального взаимодействия.

Лю Сяодун: печальное очарование городской природы

Лю Сяодун родился 1963 г. в северо-восточной провинции Ляонин, широко известен прежде всего в самом Китае. Жанр, которому принадлежит его искусство, китайские источники обычно называют реализмом. Однако точнее эту живопись было бы называть социально заострённым импрессионизмом, хотя с учётом некоторой эклектичности²⁵ приёмов такое отнесение выглядит натянуто.

Российские медиа²⁶ повествуют, что небольшой город Цзиньчэн, в котором родился художник, в своё время удостоился специальной премии ООН за тот успех, с которым здесь удалось совместить развитие промышленности и городской инфраструктуры с озеленением и созданием экологически комфортной городской среды. С урбанизацией и поиском человеком места в новой городской реальности связана тематика полотен Лю Сяодуна. Его работы касаются насущных проблем горожан, переводя их в область экзистенциальных размышлений о мимолётности настоящего. Тем самым это «неполное» настоящее приобретает особую ценность, встраивается в ряд индивидуального прочтения истории места, не претендуя на то, чтобы стать образцом. Именно эта уникальность просвечивает в портретах и пейзажах Лю Сяодуна даже тогда, когда он изображает пейзаж без людей.

Говоря о том, что картины Лю Сяодуна находят отклик в сердцах современных китайцев, которым очень близки переживания его героев, нельзя забывать, что художник получил образование не только в Центральной академии изобразительных искусств в Пекине, он также обучался

²⁴ Юэ Миньцзюнь. Загадка сардонического смеха / В. Замелатский // Artifex. 30 авг. URL: <https://artifex.ru/живопись/юэ-миньцзюнь/>

²⁵ Речь в данном случае идёт именно о приёмах, тематически «эклектика» Лю Сяодуна очень «собрана».

²⁶ Художник Лю Сяодун. Как обрести любовь народа Китая // Дзен. 30 авг. URL: <https://dzen.ru/a/Yfl4mzQS9VkJGcK0>

в Мадриде и в полной мере владеет пониманием различий «западной» и «восточной» оптик. Однако его авторский взгляд сумел синтезировать свою собственную оптику, в которой это противопоставление не стало разрушительным и одновременно не перешло в подражательство. В его щемяще красивых городских пейзажах почти всегда так или иначе обнаруживает себя природа. Таковы, например, картина «Бассейн». 2010 г., где на первом месте оказываются вода и деревья, и лишь виднеющиеся в отдалении дома напоминают, что перед нами искусственный водоём, вырытый руками горожанина. Даже в полотне «Твой город». 2017 г., изображающем пару, идущую по переходу на фоне небоскрёбов и огней большого города, природа присутствует в порывах ветра и оставшихся после недавнего дождя лужах, отражающих разноцветные огни светофоров, машинных фар, играющих со светом большой витрины и освещённых окон.

Любовь к родному месту, окутанная острым переживанием одиночества человека на фоне урбанизации, раскрывает в творчестве Лю Сяодуна ещё одну грань современной социальной живописи — её погружение в индивидуальные переживания и острый психологизм.

Ван Янь: китайский Оскар Рабин

Ван Янь (род. 1956) также «северянин», появился на свет в Аньшане, провинция Ляонин. В 1982 г. окончил факультет масляной живописи Академии изящных искусств имени Лу Синя. В настоящее время — профессор второй мастерской факультета масляной живописи той же академии, научный руководитель магистрантов.

Большинство работ художника представляет собой символические пейзажи, которые можно интерпретировать как социологическое высказывание. Серия «Исчезающие воспоминания»²⁷ посвящена заброшенным зданиям и жилым домам

на территории, которая вскоре будет снесена, и изображает их в композициях, напоминающих памятники, с атмосферой запустения. Это отражение быстрого развития китайского северного общества, частой смены городской застройки и обновления фабрик. В этих работах пересматривается память о родном доме через призму разрушенных зданий и фабричных руин, с использованием чёрного цвета как основного элемента, что символизирует разрушение идеалов и переработку ценностных ориентиров. Вынесенное в заглавие данного подраздела сравнение с основателем Лианозовской группы Оскаром Рабиным, чьё творчество также вбирает в себя социальную проблематику руинированных промышленных пейзажей, напрашивается в данном случае как следствие переклички тем и приёмов современной китайской живописи с живописью «запада» в широком (и буквально географическом) понимании этого слова. Такое сравнение понято для ценителей и знатоков советской андерграундной живописи, хорошо известной в том числе за рубежами СССР, а затем и России. Войдя в историю искусства, творчество Оскара Рабина оставило свой след в искусствоведческих и учебных дисциплинах. И хотя подтвердить или опровергнуть знакомство Ван Яня с именем своего предшественника в настоящее время мы не можем, сравнение, которое мы предложили, может послужить основанием для дальнейших исследований.

Заключение

Особенности трактовки социальных проблем в китайской живописи «нового регионализма» позволяют проследить процесс формирования этого понятия через посредство метафоры «искусство Северного Китая».

Современная живопись Северного Китая представляет собой динамичное и многогранное явление, в котором тесно переплетаются традиционные и современные

²⁷ 王岩. 《消逝的记忆2号》 [Ван Янь. «Исчезнувшие воспоминания № 2»]. 2009. URL: <https://auction.artron.net/paimai-art94103026>

элементы. Художники региона, используя разнообразные стили и техники, активно реагируют на социокультурные изменения, создавая произведения, которые не только отражают их личный опыт, но и становятся частью более широкого культурного диалога. Живопись стала здесь мощным инструментом осознания и утверждения своей идентичности, заставляя художников гипертрофировать свою уникальность, чтобы заявить о себе. Такая живопись может быть рассмотрена как способ завоевания культурного суверенитета. С другой стороны, она же выступает визионерской площадкой, артикулирующей протестный импульс, требующий развития социальной политики в русле реализации китайской «энергии развития» в самом Китае, а также представляет собой масштабный культурный импорт, способный переписать сложившиеся стереотипы об этой стране как пребывающей в некоем неизменном состоянии.

Перечисленные выше особенности северокитайской живописной школы современного искусства повлекли за собой отождествление современного искусства острой социальной направленности с понятием «искусство Северного Китая», сделав его важным аспектом как национальной, так и международной художественной деятельности. При этом сам термин «Северное искусство Китая» к настоящему времени стал метафорой, соответствующей принципам живописи «нового регионализма».

В нашей работе сопоставлены различные элементы, конструирующие идентичность художественными средствами в рамках современной версии социально ориентированного искусства «нового регионализма». По версии китайских исследователей, это «индустриальный эпос», «государственная воля», «социальный порядок», «синтез со степными культурами», «критичность», «проблемы человека» и др. Наше исследование дополняет этот список такими идеями, как специфика протекания социального времени и его несводимость к индивидуально переживаемому времени; переосмысление социальности, отказывающееся рассматривать

массовое в качестве образца формирования социально востребованного поведения; урбанизация как противопоставление человека и природы. В живописи «нового регионализма» проблемы идентичности раскрываются через оригинальную визуализацию *oral history*, заостряющую внимание на персонализированных переживаниях проблемы общего и единичного в её социально-историческом и социально-политическом измерениях. Художники обращаются к фиксации и анализу социальных проблем, вызванными быстрыми изменениями в обществе, ставят вопрос о влиянии урбанизации и культурных трансформаций на судьбы конкретных людей и сообществ, пытаются осмыслить реальность с помощью современных концепций. Эта методологическая основа делает живопись «нового регионализма» не только значимым фактором аналитической поддержки социального конструирования, но и позволяет ему создавать уникальный визуальный язык, релевантный процессам модернизации.

В настоящее время социально ориентированная живопись КНР 1980-х гг. – первой четверти XXI вв. наполняет новым смыслом традиционные ценностные установки политически ангажированного китайского искусства, воспевающего сильное государство, порядок, коллективность, и вместе с тем продвигающего идею переосмысления наследия, а также установку на уважение к культурному разнообразию и практикам синтеза. «Северное искусство» как метафора современной социальной живописи «нового регионализма» через концептуально структурированный художественный язык деконструирует социальные явления и исследует проявления сущностных проблем человеческого существования. Преемственность и новаторство, рассмотренные на этом материале, открывают возможности подбора ключей к пониманию цивилизационных основ китайской «энергии развития», что критически важно для выстраивания эффективного партнёрства с этой динамично развивающейся страной.

Список литературы:

- Абрамов В. А., Абрамова Н. А. Теория «нового регионализма» в исследованиях китайских ученых // Трансграничие в изменяющемся мире: Россия — Китай — Монголия. — Чита: ЗабГГПУ, 2006. — С. 75–82.
- Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. — Москва: Медиум, 1995. — 323 с.
- Бурганов А. Н. Проблема формы и классическое наследие // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2016. — № 3. — С. 51–69.
- Ван Ш. Современная китайская живопись на военную тематику: «Новый реализм» и верность традициям // Человек и культура. — 2022. — № 4. — С. 46–56. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2022.4.38497>
- Гражданская, этническая и региональная идентичность: вчера, сегодня, завтра / Л. М. Дробижева, Е. М. Арутюнова, А. Д. Бравин [и др.]. — Москва: РОССПЭН, 2013. — 485 с.
- Дробижева Л. М. Национально-гражданская и этническая идентичность: проблемы позитивной совместимости // Россия реформирующаяся. — 2008. — № 7. — С. 214–227.
- Ерасов Б. С. Культура, религия и цивилизация на Востоке. — Москва: Наука, 1990. — 207 с.
- Исторический контекст воспроизводства национальной идентичности народов Севера Китая в современном изобразительном искусстве / Т. Лю, Ю. В. Иванова, Я. З. Гомбоева, М. А. Захаров // Гуманитарный вектор. — 2025. — Т. 20, № 2. — С. 28–38. <https://doi.org/10.21209/1996-7853-2025-20-2-28-38>
- Кучинская Т. Н. Концепции и практики китайского регионализма: социокультурное измерение // Синология в XXI в. Выпуск 2. — Улан-Удэ: Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова, 2022. — С. 121–127. <https://doi.org/10.18101/978-5-9793-1802-8-2022-121-127>
- Панарин А. С. Реванш истории: рос. стратег. инициатива в XXI в. — Москва: Логос, 1998. — 432 с.
- Силантьева М. В. Диффузная идентичность: современная версия гражданской идентичности // Вестник МГИМО Университета. — 2012. — № 2. — С. 173–179. <https://doi.org/10.24833/2071-8160-2012-2-23-173-179>
- Степанова В. С. Генезис понятия «Устная история» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. — 2012. — № 4. — С. 392–395.
- Шюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом. — Москва: РОССПЭН, 2004. — 1056 с.
- Garwood D. Case Study on a Scientific Oral History Project Using Information Practice Analysis // Information Research. — 2024. — Vol. 29, No 2. — P. 322–340. <https://doi.org/10.47989/ir292829>
- Janesick V. J. Oral History Interviewing with Purpose and Critical Awareness // The Oxford Handbook of Qualitative Research. — Oxford: Oxford University Press, 2020. — P. 457–479. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190847388.013.23>
- Reynolds B. M. What's so Critical About Critical Oral History? // The Oral History Review. — 2024. — Vol. 51, No 1. — P. 47–69. <https://doi.org/10.1080/00940798.2024.2310467>
- 刘琳 [Лю Линь]. 为艺术寻找栖息之所—北京国际艺术图书博览会综述 [В поисках дома для искусства — обзор Пекинской международной ярмарки книг по искусству] // 中国出版 [China Publishing Journal]. — 1999. — No 9. — 26–27页.
- 力群 [Ли Цюнь]. 永远怀念的《鲁艺》生活 [Вечная память о жизни в «Луи»] // 西北美术 [Northwest Finearts]. — 1991. — No 1. — 19–26页.
- 吴继金, 贾向红 [У Цицизинь, Цзя Сянхун]. 董希文与油画《开国大典》 [Дун Сивэнь и картина маслом «Церемония провозглашения создания государства»] // 党史博览 [General Review of the Communist Party of China]. — 2020. — No 6. — 22–25页.
- 周如俊 [Чжоу Жуцзюнь]. 浅谈中国油画的民族性构建 [Краткое обсуждение формирования национального характера в китайской масляной живописи] // 兰州教育学院学报 [Журнал Института образования Ланьчжоу]. — 2016. — Vol. 32, No 4. — 48–49页.
- 宋惠民 [Сун Хуэйминь]. 美术之路—油画 [Дорога к изящным искусствам — масляная живопись]. — 沈阳: 辽宁美术出版社 [Шэньян: Издательство изобразительного искусства Ляонина], 1996. — 156 页.

宛少军 [Вань Шаоцзюнь]. 族群认同、文化认同与国家认同 [Этническая идентичность, культурная идентичность и национальная идентичность] // 艺术概念研究 [Исследования концепций искусства]. — 1978. — No 6. — 24–28页.

彭荣 [Пэн Жун]. 博弈论视角下的当代中国文化认同建构 [Формирование современной китайской культурной идентичности с точки зрения теории игр] // 辽宁社会科学 [Ляонин — Социальные науки]. — 2014. — No 2. — С. 114–119页.

李祥林 [Ли Сянлин]. 多民族并置视角下的中华艺术哲学研究 [Исследование философии китайского искусства с точки зрения многоэтнического сопоставления] // 内蒙古艺术学院学报 [Journal of Inner Mongolia Arts University]. — 2021. — No 2. — С. 46–54页.

李豫闽 [Ли Юйминь]. 叙事与重构 — 《新史学》视域下的区域美术史研究 [Нарратив и реконструкция: исследование истории регионального искусства с точки зрения «новой историографии»] // 艺术教育 [Art education]. — 2021. — No 1. — 21–25页.

王玉丽 [Ван Юйли]. 当代油画的语式转换与文化身份确认 [Трансформация художественного языка и утверждение культурной идентичности в современной масляной живописи] // 艺术探索 [Arts Exploration]. — 2009. — No 2. — 61–62页.

王鹏杰 [Ван Пэнцзе]. 《再当代》与艺术的地域主义价值 [«Постсовременность» и региональная ценность искусства] // 画刊 [Art Monthly]. — 2019. — No 1. — 61–66页.

章丽萍, 沈语冰 [Чжан Липин, Шэнь Юбин]. 跨文化视域下的中西方现代艺术 [Современное искусство Китая и Запада в межкультурной перспективе] // 美术研究 [Art Research]. — 2015. — No 4. — 81–87页.

罗英, 徐文彬 [Ло Ин, Сюй Вэньбинь]. 文化诠释、意义生成、文化发展: 教材理解的文化逻辑 [Культурная интерпретация, генерация смысла и культурное развитие: культурная логика понимания учебника] // 西南大学学报 (社会科学版) [Journal of Southwest University Social Science Edition]. — 2023. — Vol. 49, No 5. — 152–162页. <https://doi.org/10.13718/j.cnki.xdsk.2023.05.013>

艺术行为召唤环保力量 [Художественные практики актуализируют экологическую сознательность] / 总编王吉位 [под ред. Ван Ц.] // 资源再生 [Resource Recycling]. — 2022. — No 12. — 50–51页.

董迅 [Дун Сюнь]. 中国当代写实油画作品与社会环境的辩证关系 [Диалектическая взаимосвязь между современной китайской реалистичной масляной живописью и социальной средой] // 大舞台 [Great Stage]. — 2012. — No 1. — 117–118页.

赵佳琦 [Чжао Цзяци]. 继古开今: 吴冠中油画作品对中国传统绘画的借鉴 [Наследуя прошлое и открывая настоящее: заимствование китайской традиционной живописи в работах маслом У Гуанчжуна] // 美与时代(中) [Красота и эпоха (Китай)]. — 2023. — No 29. — 73–75页.

赵政印 [Чжао Чжэнъинь]. 探析《血缘—大家庭》创作背后的社会与个人情感 [Исследование социальных и личных эмоций, лежащих в основе создания «Кровные узы — Большая семья»] // 艺术评鉴 [Художественная критика]. — 2024. — No 17. — 158–164页.

赵济 [Чжао Цзи]. 中国自然地理 [Природная география Китая]. — 北京: 高等教育出版社 [Пекин: Издательство высшего образования], 1995. — 342页.

邵大箴 [Шао Дачжэнь]. 油画现代化进程中族群认同与国家认同的张力 [Взаимосвязь этнической и национальной идентичности в процессе модернизации масляной живописи] // 民族艺术研究 [Ethnic Art Studies]. — 1994. — No 12. — 198–201页.

郑晓云 [Чжэн Сяоюнь]. 文化认同论 [Теория культурной идентичности]. — 北京: 中国社会科学出版社 [Пекин: Издательство Общественных наук Китая], 1992. — 336页.

郭建平 [Го Цзяньпин]. 中国绘画史的《地域研究》意识—一种研究思路的提出 [Понимание «региональных исследований» в истории китайской живописи — предлагаемый исследовательский подход] // 艺术百家 [Hundred Schools in Arts]. — 2007. — No 3. — 116–119页.

陈文雁 [Чэнь Вэньян]. 《文革》美术符号的形成与发展 [Формирование и развитие художественных символов «Культурной революции»] // 艺术教育 [Art education]. — 2013. — No 8. — 141–142页.

陈鹏 [Чэнь Пэн]. 当代油画人物创作的文化身份书写 [Написание культурной идентичности в процессе создания портретов в современной масляной живописи] // 大众文艺 [Popular literature]. — 2020. — No 6. — 78–79页.

韩晨 [Хань Чэнь]. 世界化的中国: 霍明志的跨国艺术经销与20世纪初中国艺术的全球叙事 [Глобализация Китая: транснациональная арт-дилерская деятельность Хо Минчжи и глобальный нарратив китайского искусства начала XX века] // 世界艺术 [World Art]. — 2024. — Vol. 14, No 1. — 1–26页.

韩禹峰 [Хань Юйфэн]. 现代油画中的社会主义核心价值观体现与国家艺术形象构建研究 [Исследование воплощения социалистических ценностей и построения национального художественного образа в современной масляной живописи] // 美与时代(中) [Красота и эпоха (часть 2)]. — 2016. — No 10. — 122–123页.

高名潞 [Гао Минлу]. 中国当代艺术史 [История современного китайского искусства]. — 上海: 上海大学出版社 [Шанхай: Издательство Шанхайского университета], 2021. — 628页.

魏骏瑶 [Вэй Цзюньяо]. 西方风景绘画艺术风格的形式特征及约束机制 [Формальные характеристики и механизмы ограничений западного стиля пейзажной живописи] // 江苏社会科学 [Jiangsu Social Sciences]. — 2018. — No 4. — 241–248页.

黄锐 [Хуан Жуй]. 抽象之道 [Путь абстракции]. — 杭州: 浙江摄影出版社 [Ханчжоу: Издательство фотографии Чжэцзян], 2022. — 356页.

References:

Abramov, V. A. и Abramova, N. A. (2006) 'Teoriya „novogo regionalizma“ v issledovaniyah kitajskih uchenyh [The Theory of New Regionalism in the Research of Chinese Scholars]', in *Transborder Area in the Changing World: Russia — China — Mongolia*. Chita: ZABGGPU Publ., pp. 75–82. (In Russian).

Berger, P. и Luckmann, T. (1966) *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, N.Y.: Doubleday. (Russ. ed.: (1995) *Social'noe konstruirovanie real'nosti: Traktat po sociologii znaniya*. Moscow: Medium Publ.).

Burganov, A. N. (2016) 'The Problem of Form and Classical Heritage', *Burganov House. The Space of Culture*, (3), pp. 51–69. (In Russian).

Chen, P. (2020) 'Dangdai youhua renwu chuanguo de wenhua shenfen shuxie [Writing Cultural Identity in the Process of Portraiture in Contemporary Oil Painting]', *Popular Literature*, (6), pp. 78–79. (In Chinese).

Chen, W. (2013) "'Wenge" meishu fuhao de xingcheng yu fazhan [The Formation and Development of Art Symbols during the "Cultural Revolution"]', *Art Education*, (8), pp. 141–142. (In Chinese).

Dong, X. (2012) 'Zhongguo dangdai xieshi youhua zuopin yu shehui huanjing de bianzheng guanxi [The Dialectical Relationship Between Contemporary Chinese Realistic Oil Paintings and Social Environment]', *Great Stage*, (1), pp. 117–118. (In Chinese).

Drobizheva, L. M. (2008) 'Nacional'no-grazhdanskaya i etnicheskaya identichnost': problemy pozitivnoj sovmestimosti [National-civil and Ethnic Identity: Problems of Positive Compatibility]', *Rossiâ reformiruûšâsâ*, (7), pp. 214–227. (In Russian).

Drobizheva, L. M., Arutunova, E. M. и Bravin, A. D. (2013) *Grazhdanskaya, etnicheskaya i regional'naya identichnost': vchera, segodnya, zavtra* [Civic, Ethnic and Regional Identity: Yesterday, Today, Tomorrow]. Moscow: ROSSPEN Publ. (In Russian).

Erasov, B. S. (1990) *Kul'tura, religiya i civilizaciya na Vostoke* [Culture, Religion and Civilization in the East]. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).

Gao, M. (2021) *Zhongguo dangdai yishushi* [History of Contemporary Chinese Art]. Shanghai: Shanghai daxue chubanshe Publ. (In Chinese).

Garwood, D. A. (2024) 'Case study on a scientific oral history project using information practice analysis', *Information Research an international electronic journal*, 29(2), pp. 322–340. (In Russian). <https://doi.org/10.47989/ir292829>

Guang, R. (2022) *Chouxiang zhi dao* [The Way of Abstraction]. Hangzhou: Zhejiang sheying chubanshe Publ. (In Chinese).

Guo, J. (2007) 'Zhongguo huihuashi de "diyuan yanjiu" yishi – yizhong yanjiu silu de tichu [Understanding "Regional Studies" in the History of Chinese Painting – A Proposed Research Approach]', *Hundred Schools in Arts*, (3), pp. 116–119. (In Chinese).

Han, C. (2024) 'Shijiehua de zhongguo : Huo Mingzhi de kuaguo yishu jingxiao yu 20 shiji chu zhongguo yishu de quanqiu xushi [Globalizing China: Huo Mingzhi's Transnational Art Dealership and the Global Narrative of Early 20th-Century Chinese Art]', *World Art*, 14(1), pp. 1–26. (In Chinese).

- Han, Y. (2016) 'Xiandai youhua zhong de shehuizhuyi hexin jiazhi guan tixian yu guojia yishuxingxiang goujian yanjiu [Research on the Embodiment of Socialist Core Values and the Construction of National Artistic Image in Modern Oil Paintings], *Mei yu shidai (zhong)*, (10), pp. 122–123. (In Chinese).
- Janesick, V. J. (2020) 'Oral History Interviewing with Purpose and Critical Awareness', in: *The Oxford Handbook of Qualitative Research*. Oxford: Oxford University Press, pp. 457–479. Доступно на: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190847388.013.23>
- Kuchinskaya, T. N. (2022) 'Concepts and Practices of Chinese Regionalism: Socio-Cultural Dimension', in: *Chinese Studies in the 21st Century*. Ulan-Ude: Buryat State University Publishing Department, pp. 121–127. (In Russian). <https://doi.org/10.18101/978-5-9793-1802-8-2022-121-127>
- Li, Q. (1991) 'Yongyuan huainian de "lu yi" shenghuo [Eternal Memory of Life in "Luyi"]', *Northwest Finearts*, (1), pp. 19–26. (In Chinese).
- Li, X. (2021) 'Duo minzu bing zhi shijiao xia de zhonghua yishu zhexue yanjiu [Research on Chinese Art Philosophy from the Perspective of Multi-ethnic Juxtaposition]', *Journal of Inner Mongolia Arts University*, (2), pp. 46–54. (In Chinese).
- Li, Y. (2021) 'Xushi yu zhonggou – "xin shixue" shiyu xia de quyue meishushi yanjiu [Narrative and Reconstruction: Regional Art History Research from the Perspective of "New Historiography"]', *Art education*, (1), pp. 21–25. (In Chinese).
- Lü, L. (1999) 'Wei yishu xunzhao qixi zhi suo — Beijing guoji yishu tushu bolanhui zongshu [Finding a Home for Art — A Review of the Beijing International Art Book Fair]', *China Publishing Journal*, (9), pp. 26–27. (In Chinese).
- Luo, Y., Xu, W. (2023) 'Cultural Interpretation, Meaning Generation, Cultural Development: The Cultural Logic of Textbook Understanding', *Journal of Southwest University Social Science Edition*, 49(5), pp. 152–162. (In Chinese).
- Panarin, A. S. (1998) *Revansh istorii* [Revenge of History]. Moscow: Logos Publ. (In Russian).
- Peng, R. (2014) 'Boylun shijiao xia de dangdai zhongguo wenhua rentong jiangou [The Construction of Contemporary Chinese Cultural Identity from the Perspective of Game Theory]', *Liaoning shehuikexue*, (2), pp. 114–119. (In Chinese).
- Reynolds, B. M. (2024) 'What's so Critical About Critical Oral History?', *The Oral History Review*, 51(1), pp. 47–69. <https://doi.org/10.1080/00940798.2024.2310467>
- Schütz, A. (2004) *Izbrannoe: mir, svetyashchisya smyslom* [Selected Works: A World Glowing with Meaning]. Moscow: ROSSPEN Publ. (In Russian).
- Shao, D. (1994) 'Youhua xiandaihua jin Cheng zhong zuqun rentong yu guojia rentong de zhangli [The Tension Between Ethnic Identity and National Identity in the Process of Oil Painting Modernization]', *Ethnic Art Studies*, (12), pp. 198–201. (In Chinese).
- Silantjeva, M. V. (2012) 'Diffusive Personality as a Contemporary Civil Identity Form', *MGIMO Review of International Relations*, (2), pp. 173–179. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2071-8160-2012-2-23-173-179>
- Song, H. (1996) *Meishu zhi lu – youhua* [The Road to Fine Arts – Oil Painting]. Shenyang: Liaoning meishu chubanshe Publ. (In Chinese).
- Stepanova, V. S. (2012) 'Concept Genesis "Oral history"', *Bulletin of the Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafiev*, (4), pp. 392–395. (In Russian).
- Tianxiang, L. (et al.) (2025) 'Historical Context of the Reproduction of National Identity of the Peoples of Northern China in Contemporary Fine Arts', *Humanitarian Vector*, 20(2), pp. 28–38. (In Russian). <https://doi.org/10.21209/1996-7853-2025-20-2-28-38>
- Wan, S. (1978) 'Zuqun rentong, wenhua rentong yu guojia rentong [Ethnic Identity, Cultural Identity and National Identity]', *Yishu gainian yanjiu*, (6), pp. 24–28.
- Wang, J. (ed) (2022) 'Yishu xingwei zhaohuan huanbao liliang [Art Acts Call Environmental Protection Forces]', *Resource Recycling*, (12), pp. 50–51. (In Chinese).
- Wang, P. (2019) '"Zai dangdai" yu yishu de diyu zhuyi jiazhi ["Re-contemporary" and the Regional Value of Art]', *Art Monthly*, (1), pp. 61–66. (In Chinese).
- Wang, S. (2022) 'Modern Chinese painting on military themes: „new realism" and loyalty to traditions', *Man and Culture*, (4), pp. 46–56. (In Russian). <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2022.4.38497>

Wang, Y. (2009) 'Dangdai youhua de yu shi zhuanhuan yu wenhua shenfen queren [The Transformation of Artistic Style and the Confirmation of Cultural Identity in Contemporary Oil Painting]', *Arts Exploration*, (2), pp. 61–62. (In Chinese).

Wei, J. (2018) 'Xifang fengjing huihua yishufengge de xingshi tezheng ji yueshu jizhi [The Formal Characteristics and Constraint Mechanism of Western Landscape Painting Art Style]', *Jiangsu Social Sciences*, (4), pp. 241–248. (In Chinese).

Wu, J., Jia, X. (2020) 'Dong Xiwen yu youhua "Kaiguodadian" [Dong Xiwen and the oil painting "The Ceremony of Proclaiming the Establishment of the State"]', *General Review of the Communist Party of China*, pp. 22–25. (In Chinese).

Zhang, L., Shen, Y. (2015) 'Kuawenhua shiyu xia de zhongxifang xiandai yishu [Contemporary Art of China and the West in an Intercultural Perspective]', *Art Research*, (4), pp. 81–87. (In Chinese).

Zhao, J. (1995) *Zhongguo zirandili* [Physical Geography of China]. Beijing: Gaodeng jiaoyu chubanshe Publ. (In Chinese).

Zhao, J. (2023) 'Jigukajjin: wuguangzhong youhua zuopin dui zhongguo chuantong huihua de jiejian [Inheriting the Past and Discovering the Present: Borrowing Chinese Traditional Painting in Wu Guangzhong's Oil Paintings]', *Mei yu shidai (zhong)*, (29), pp. 73–75. (In Chinese).

Zhao, Z. (2024) 'Tanxi "Xueyuan — Dajiating" chuanguo beihou de shehui yu geren qinggan [Exploring the Social and Personal Emotions Behind the Creation of "Bloodline — Big Family"]', *Yishu pingjian*, (17), pp. 158–164. (In Chinese).

Zheng, X. (1992) *Wenhua rentong lun* [Cultural Identity Theory]. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe Publ. (In Chinese).

Zhou, R. (2016) 'Qiantan zhongguo youhua de minzuxing goujian [A Brief Discussion on the Construction of National Character of Chinese Oil Painting]', *Lanzhou jiaoyu xueyuan xuebao*, 32(04), pp. 48–49. (In Chinese).

Информация об авторах

Мargarita Ивановна Гомбоева — доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой теории и истории культуры, искусств и дизайна Забайкальского государственного университета, 672039, г. Чита, ул. Александрo-Заводская, д.30 (Россия)

Лю Тяньсян — аспирант факультета культуры и искусств Забайкальского государственного университета, 672039, г. Чита, ул. Александрo-Заводская, д.30 (Россия)

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors

Margarita I. Gomboeva — Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Department of the Theory and History of Culture, Art and Design, Transbaikalian State University, 30, Aleksandro-Zavodskaya street, Chita, 672039 (Russia)

Liu Tianxiang — PhD Student, Faculty of Culture and Arts, Transbaikalian State University, 30, Aleksandro-Zavodskaya street, Chita, 672039 (Russia)

Conflicts of interest. The authors declare absence of conflicts of interest.

Статья поступила в редакцию 25.03.2026, одобрена после рецензирования 06.05.2026, принята к публикации 04.06.2026.

The article was submitted 25.03.2026; approved after reviewing 06.05.2026, accepted for publication 04.06.2026.