

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Лай Ф., Федоровская Н.А. Локальная и этническая специфика Юньнани в творчестве современных китайских художников: взгляд «изнутри» и «извне» // Культура и искусство. 2024. № 6. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.6.70914 EDN: MFWXAV URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70914

Локальная и этническая специфика Юньнани в творчестве современных китайских художников: взгляд «изнутри» и «извне»

Лай Фэй

кандидат искусствоведения

аспирант, Департамент искусств и дизайна; Дальневосточный Федеральный Университет

690922, Россия, г. Владивосток, ул. Кампус Двфу, корпус 5, кв. 704

✉ lai.2023@mail.ru



Федоровская Наталья Александровна

ORCID: 0000-0002-8789-7994

доктор искусствоведения

профессор; кафедра департамента искусств и дизайна ; Школы искусств и гуманитарных наук
Дальневосточного федерального университета

690922, Россия, Приморский край, г. Владивосток, о. Русский, 10

✉ fedorovskaya.na@dvfu.ru



[Статья из рубрики "Изобразительные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.6.70914

EDN:

MFWXAV

Дата направления статьи в редакцию:

31-05-2024

Дата публикации:

19-06-2024

Аннотация: Статья посвящена отражению локальной и этнической специфики

(преимущественно провинции Юньнань и тибетского пограничья) в творчестве китайских художников периода «Реформ и открытости» – Цзинь Шань, Ван Идуна, Чжан Цзянь Цзюня, Юань Юньшэна, Ай Сюаня, Цзэн Сяофэна, Ма Юня, Мао Сюйхуэя, Чжан Сяогана, Ляо Синьсюэ и Лю Цзымин. Выявлены различные культурные коды, в рамках которых интерпретируется этническая и локальная культура в живописи приезжих и местных художников: экзотический, архаический и эзотерический. Эти различия восприятия и отображения этнолокальной специфики особенно ярко проявляется, когда художники рисуют один и тот же этнолокальный объект – например, жизнь тибетских этнических меньшинств. Гламурные персонажи тибетского цикла Чжан Цзянь Цзюня и Ай Сюаня разительно отличаются от суровых тибетских женщин на картинах Чжан Сяогана. Методология исследования включает иконологический метод, т.е. раскрытие исторически-обусловленного образно-символического содержания произведения искусства, а также семиотический анализ (выявление в живописи различных историко-культурных кодов интерпретации этничности – экзотического, архаического, эзотерического). Основным выводом проведенного исследования является то, что художники различных направлений имеют собственные идеологические и эстетические интенции, поэтому они отбирают из всего многообразия феноменов традиции и повседневной жизни этноса отдельные образные доминанты и выстраивают их в новый культурный код. Можно утверждать, что экзотический культурный код (свойственный преимущественно приезжим художникам взгляд «извне») предполагает «остранение» и доминирование эстетической формы в ущерб этно-культурной конкретике, архаический код (взгляд «изнутри») – дополняет современные этнолокальные элементы историко-культурными (фольклорными) образцами. Художники эзотерического типа кодирования владеют «двойным зрением»: они точно воспроизводят культурный ландшафт Юньнани и «жизненный мир» этнических меньшинств, но интерпретируют его через индивидуальную оптику, с использованием мирового художественного опыта.

Ключевые слова:

Юньнань, этническая специфика, культурный ландшафт, художники, масляная живопись, изобразительное искусство, живопись, художественная школа, юньнаньский стиль, природный ландшафт

Актуальность. В провинции Юньнань существуют два феномена, которые выделяют ее среди других регионов КНР и даже всего мира. Первый – исключительное этническое разнообразие (26 из официально зарегистрированных 56 китайских этносов) и высокая сохранность этнических традиций. Второй – непропорционально высокий вклад Юньнани в изобразительное искусство КНР в XX в., который не соответствует ни малой численности и плотности населения провинции, ни относительно низкому уровню ее экономического развития. Юньнаньская художественная школа и юньнаньский стиль в живописи известны далеко за пределами провинции и КНР, причем инновационный импульс в изобразительном искусстве исходил из Юньнани не один (что могло быть случайностью), а несколько раз в XX в.

Между этими двумя феноменами прослеживается явная связь на уровне здравого смысла, т.к. именно изображение этнических меньшинств Юньнани на фоне уникального по красоте природного ландшафта является «визитной карточкой» юньнаньской школы, а использование этнических сюжетов и символов традиционной культуры – спецификой юньнаньского стиля. Однако установление характера связи между реально

существующими природной и этнокультурной спецификой региона и их репрезентацией в творчестве художников разных поколений и творческих направлений – нетривиальная научная задача. На рубеже XX—XXI в. художники провинции Юньнань сделали образ этой провинции и ее народов достоянием современной глобальной культуры, что делает изучение этого «юньнаньского эстетического чуда» еще более интересным и актуальным.

Изучение реализации уникального местного (этно-локального) опыта в современном искусстве является актуальным научным направлением в культурологии и искусствоведении. Л.И. Нехвядович отмечает, что этноискусствоведение, как специальная дисциплина, изучающая этническое искусство, находится в стадии становления, а ее концептуальный аппарат пока недостаточно точный и однозначный^[1]. Содержание понятия «этническая живопись», а также соотношении этнического содержания произведения художника и его художественной формы (жанровой и стилистической) раскрывает А.Н. Соколова^[2]. Соотношение локальной и этнической специфики может интерпретироваться по-разному. В трудах о семантике пространства в произведениях искусства (М.А. Бахтин^[3], Ю. М. Лотман^[4]) делается акцент на неразрывной связи исторического ландшафта (хронотопа) и культуры этноса. Ю. А. Веденин ввел термин культурного ландшафта^[5], который далее разрабатывал Н.А. Томилов, представивший опыт изучения интегрированных хозяйственно-культурных типов, формирующихся на стыке различных природных зон и их сопряженности с этническими процессами^[6].

В то же время, этническое искусство может рассматриваться как часть более широкого интегрального феномена – искусства регионального, национального и мирового, которое создается в процессе межатнического диалога и выработки более универсального языка искусства. Например, в этой парадигме этноискусствоведения написаны диссертация и ряд статей Л.И. Нехвядович, посвященные отражению этнических традиций в творчестве современных художников алтайского региона^[7]. Ее разрабатывают исследователи этнического искусства отдельных полиэтничных регионов России – Сибири, Алтая (Г. В. Голынец^[8], М. В. Москалюк^[9], Казахстана (Р. А. Ергалиева^[10] и др). Специфике отображения этнической традиции и архаики в современной живописи посвящены работы А.А. Пелипенко^[11], А.Г. Кичигиной^[12] и др.

Китайские исследователи внесли свой вклад в изучение творчества современных художников Юньнани, в том числе особенностям восприятия этнического материала у аборигенных, местных и приезжих художников, т.е. тех, кто понимает ее культурную специфику «изнутри» и видит «извне». Наиболее интересны случаи «двойного зрения» тех художников, которые родились и выросли в Юньнани, затем получили образование и опыт работы за границей, а потом вновь вернулись в Юньнань и создают там свои произведения. Этой проблематике посвящены работы Ван И^[13], Ли Сяньфана^[14], У Инина и др.^[15]

Цель статьи – показать специфику восприятия и отображения культурного ландшафта и этнической культуры населения Юньнани в творчестве современных художников разных направлений, имеющих опыт работы как в Юньнани, так и за ее пределами (в том числе за рубежом). Предполагается решить следующие задачи: 1. Выявить различные культурные коды, в рамках которых интерпретируется этническая и локальная (этнолокальная) культура в живописи; 2. Установить, какие из этих культурных кодов преобладают в творчестве приезжих и местных художников; 3. Показать, как этноспецифические элементы Юньнани отображаются в творчестве современного

поколения местных художников, получивших образование за границей.

Анализ произведений современных художников, тематика которых связана с провинцией Юньнань позволил нам выделить три основных культурных кода, в соответствии с которыми интерпретируется и репрезентируется ее этническая и локальная специфика. Эти типы кодирования мы условно обозначили как экзотический, архаический и эзотерический. Следует оговориться, что указанные культурные коды являются идеальными типами, то есть конкретная картина всегда представляет собой их сочетание, где доминирует какой-то один тип интерпретации.

Экзотический тип кодирования делает образной доминантой предельное отличие изображаемого места и живущих там людей от повседневного опыта зрителя. Локальная специфика изображается в ключе «терра инкогнита» или «утопия» в буквальном переводе («нигде»), этническая – буквально как люди-антиподы, любые аспекты жизни которых совершенно непонятны ни художнику, ни зрителю. Именно благодаря этому полному непониманию эмпирического «содержания» возникает феномен наслаждения «формой» в чистом виде.

Изображение дальних земель и живущих там этносов в экзотических образах, как счастливых «детей природы» и «добродетельных дикарей» или, наоборот, интерес к трагическим и негативным сторонам их жизни – опасности, жестокости, брутальности их существования – давняя традиция, как в европейском, так и в китайском искусстве, определяемая обычно как «романтизм». Эти направления существуют и в творчестве современных китайских художников.

Романтический подход к этнической теме имеет два измерения: экзотика со знаком плюс (утопия) и экзотика со знаком минус (антиутопия). Примером первого типа может служить классическая работа Цзинь Шаньи (род. 1934 г.) «Таджичка» (1984 г.) (рис. 1). Художник был учеником советского классика соцреализма К.М. Максимова и создал свою работу в СССР, она хранится в Третьяковской галерее. Ныне Цзинь Шаньи является председателем Всекитайской ассоциации художников [\[16\]](#).



Рис. 1. Цзинь Шаньи. «Таджичка». 1984 г.

Некоторые художники, использующие «экзотический код» откровенно показывают, что конкретный этнос и хронотоп (место и время) не имеют значения для их картин. Например, картина Ван Идуна (рис. 2) называется «Живописная местность» (2009), без указания географической локации. Причем местность на картине самая обыкновенная, а вся «живописность» заключена в позе и красном костюме девушки, а также ярком орнаменте платка.



Рис. 2. Ван Идун. Живописная местность. Холст, масло. 2009.

Условно «этнические» картины в жанре академического реализма таких художников, как Ван Идун и Чэнь Ифэй успешно продаются как на внутреннем китайском, так и на внешнем рынках по самым высоким ценам (сотни тысяч долларов).

Среди провинций Китая, образы которых чаще всего используются в картинах экзотического типа, Юньнань занимает второе место после Тибета, причем в тибето-юньнаньском пограничье также проживают тибетцы и становятся объектом творчества художников. Примером экзотической трактовки тибетской этнолокальной специфики в жанре академического реализма служит художник Чжан Цзянь Цзюнь (род. 1931), также ученик К.М. Максимова, один из основоположников и ведущих фигур в китайской масляной живописи [Источник: Цянь Чжу «Урок рисования маслом» для Китая. Как русская живопись повлияла на культуру КНР. URL: <https://iz.ru/887586/tcian-chzhu/urok-risovaniia-maslom-dlia-kitaia>]. Его интерпретация тибетской этнической темы полностью соответствует экзотическому коду (и при этом очень красива): прекрасная тибетская девушка (рис. 3) в предельно обобщенном «народном костюме» верхом на предельно обобщенном животном (то ли як, то ли бык, то ли тур) среди предельно обобщенных цветов на закате (или восходе) солнца^[17]. Это картина в реалистическом жанре, однако очевидно, что если эту картину переименовать, допустим, в «Покахонтас на бизоне», мало кто заметил бы подмену, а ее эстетическое воздействие не ослабело бы ни на йоту.



Рис. 3. Чжан Цзянь Цзюнь. "Тибет".

Самым выдающимся художником, трактующим юньнаньскую этнолокальную специфику через экзотический код является Юань Юньшэн (袁运生-YuanYunsheng, род. 1937 г.). Его произведение «Праздник обливания водой – Ода жизни» (рис. 4) — монументальная фреска, созданная в 1979 г. для вновь открытого Пекинского аэропорта.



Рис. 4. Юань Юньшэн. Фрагмент фрески «Праздник обливания водой - Ода жизни». 1979.

По сравнению с работами, написанными в течение десятилетнего периода Культурной революции, это произведение было новаторским по своей форме, стилю и художественным приемам. Не случайно впоследствии оно было признано самым выдающимся произведением искусства в новейшей истории Китая, наряду с несколькими другими картинами, украсившими аэропорт (художники Ли Хуацзи, Дун Сивэнь и др.)^[18].

Помимо прочего, на картине были изображены три купающиеся девушки народности дай (рис. 5), чьи обнаженные образы сразу же стали предметом бурных споров среди представителей общественности. Накал страстей был настолько сильным, что в течение 10 лет эта часть картины была закрыта деревянной панелью, и только в 1990 г. была открыта для публики.

В основе сюжета «Праздника обливания водой» лежит распространенный в культуре народности дай религиозный праздник, восходящий к буддизму хинаяны (тхеравады), на котором совершают очистительные ритуалы, купаются и обливаются водой^[19].



Рис. 5. Юань Юньшэн. Фрагмент фрески «Праздник обливания водой - Ода жизни». 1979.

В 1978 году, за год до создания картины в аэропорту, Юань Юньшэн, планируя издать альбом картин, на 8 месяцев уехал в провинцию Юньнань, родину народности дай. Поэтому в картине много достоверных аутентичных элементов, присущих юньнанскому культурному ландшафту и декоративных деталей, существующих в дайском фольклорном искусстве. Однако интерпретация этих элементов выстроила их в новый семиотический порядок — экзотический культурный код. Образы фрески не имеют связи с современной бытовой и трудовой повседневностью. Художественный язык, свойственный масляной живописи и экзотической трактовке этнической темы являются намного более универсальным, это в полной мере «язык межнационального общения», наподобие латыни — языка, на котором уже не говорит никакой живой этнос, но который используется специалистами по всему миру.

По форме и композиции работа Юань Юньшэна вызывает ассоциации не с фольклорным искусством дайцев, а с античными фресками на мифологические сюжеты (наяды, дриады, нимфы) и западноевропейскими образцами монументальной и станковой живописи от эпохи Возрождения до наших дней.

Успех росписи в аэропорту был так велик, что Ли Хуацзи и Юань Юньшэна называют основоположниками нового направления в китайском искусстве – «течения эстетизма», наряду с «живописью шрамов» и «деревенским реализмом»[Источник: Эпоха посткультурной революции в живописи Китая. URL: <https://www.referat911.ru/Iskusstvo/jepoha-postkulturnoj-revoljucii-v-zhivopisi/398668-2908348-place1.html>].

Негативная (антиутопическая) трактовка этнолокальной специфики Тибета и тибетского пограничья (Сычуань, Ганьсу, Цинхай и Юньнань) в экзотическом коде представлена в работах художника Ай Сюаня (род. 1947). В КНР такой стиль называют «грубым» или вернее «брутальным»: «работа Ай Сюаня всегда шокирует... Всякий раз, когда люди видят его работы, они могут чувствовать одиночество, запустение, тибетские персонажи, тибетский характер» [20]. Шок вызывает контраст между суровой реальностью и хрупкостью персонажа, его абсолютной неприспособленностью к окружающей обстановке (рис. 6).



Рис. 6. Картина художника Ай Сюаня из тибетского цикла. 2009 г.

Художник более 20 раз посещал Тибет и пограничье, на его картинах доминируют заснеженные вершины и грустные, рано повзрослевшие дети (преимущественно девочки). Несмотря на подчеркнутую суровость обстановки, детские и женские персонажи отличает специфическая «гламурность», миловидные, большеглазые лица с нежной кожей (рис 7).



Рис. 7. Картина художника Ай Сюаня из тибетского цикла. 1992 г.

Тибетский цикл Ай Сюаня получил признание в КНР и за рубежом, он – один из самых дорогих современных художников, например, его картина «Отдаленное пение». (2010 г.) была продана за 1 201 329 американских долларов [\[21\]](#).

Таким образом, экзотический подход к восприятию и отображению локальной и этнической специфики Юньнани представляет собой взгляд не просто «извне», а с предельно отдаленной дистанции. При этом любые реально существующие этно-локальные элементы играют роль не знаков, точно указывающих на место и обстоятельства действия персонажей произведения, а, напротив, абстрагированных символов – иероглифов пространства и этнической культуры, которые принципиально нечитаемы и указывают именно на «чуждость» и исключительность происходящего. Реалистический потенциал масляной живописи в данном случае целиком реализован в отображении красоты формы: богатой фактуры камня и дерева, меха и тканей, красоты светотени. Содержание, т.е. конкретика этно-локального «жизненного мира» принципиально не интересует ни художника, ни зрителя.

Архаический код перцепции и репрезентации этнолокальной специфики представляет собой взгляд «изнутри», однако это не означает простое натуралистическое воспроизведение этно-локальных элементов или копирование традиционных сюжетов. Этническая культура и состояние природного и культурного ландшафта в их современном виде не удовлетворяет художников. Они направляют свое творческое воображение к тому, чтобы вернуться к «корням», к их исконному состоянию, более истинному, глубокому и совершенному. Таким образом, если экзотический код в живописи требует путешествия в пространстве на «край земли», где обитают люди-антиподы, то архаический код выражает стремление совершить путешествие во времени далеко назад, к началу времен (то есть буквально к «архэ»), к земле и обычаям предков.

Архаический код в искусстве строится на нескольких позициях: 1) Реальные элементы природного и культурного ландшафта трансформируются за счет актуализации древних космогонических представлений из местной мифологии; 2) этнический образ моделируется на основе погружения в этническую картину мира, изучения стилистики фольклорного искусства (геометрических орнаментов, зооморфных и растительных мотивов, антропоморфных и сюжетных композиций) [\[22\]](#); 3) взгляд «изнутри» предполагает воспроизведение «жизненного мира» – этнолокальной трудовой повседневности и бытового контекста. В отличие от внешнего экзотизирующего взгляда, при взгляде «изнутри» народ состоит не только из прелестных детей и юных красавиц,

встречаются также пожилые женщины и мужчины, причем они работают, едят, заняты повседневными делами; 4) художественный язык архаического кода тяготеет к метафоричности, экспрессивности, выраженной ассоциативности, нарочитой стилизации под формы первобытного или «примитивного» искусства.

Рассмотрим архаический код этнической живописи на примере местных юньнаньских художников.

Цзэн Сяофэн, уроженец Юньнани, начинал как художник-постановщиком, а в начале 1980-х годов поступил в Юньнаньский институт живописи, где началась длительная работа по изучению народного искусства, дяньского бронзового литья, минипластики (рис. 8) и юньнаньских народных фресок^[23]. Именно это способствовало появлению мифологических мотивов и примитивистских тенденций в последующих работах Цзэна.



Рис. 8. Древнее юньнаньское бронзовое украшение, династия Западная Хань, Музей провинции Юньнань. Фотография.

Цзэн Сяофэн рассказывал, что его многолетняя художественная практика дала ему более глубокое понимание условий жизни и быта этнических меньшинств. На ранних этапах творчества он больше прибегал к чувственному восприятию, инстинкту, чем к рациональности, что часто придавало его картинам маслом, созданным в начале 1980-х годов, ощущение архаичности и буйной жизненной силы^[24].

Например, в его картине маслом «Деревенская дорога» (рис. 9) изображена женщина в этнической одежде, идущая по дороге, неся на голове огромную корзину, а по обе стороны дороги стоит деревянный забор из бревен высотой с человека. Изображение, начиная с тяжелой корзины, больших деревянных кольев и заканчивая непропорционально большими руками и ногами, вызывает ощущение твердой силы, стремящейся к земле. Объемы крупные и округлые, похожие на изображение фигур на древних дяньских бронзовых изделиях, а преувеличенные пропорции добавляют образу простоты. Цвета картины в основном землисто-коричневые и желтые, что придает картине атмосферу древности и мрачности.



Рис 9. Цзэн Сяофэн. «Деревенская дорога». Холст, масло. 1983.

Похожая форма выражения также встречается в работах Цзэна «Строительство дома» (рис. 10) и «Банановое дерево» (рис. 11), где изображена трудовая повседневность меньшинств, но ей придана фактически религиозная или обрядовая значимость. Группа представителей этнических меньшинств, одетых в костюм из тибетского сукна, пьют из белых чаш перед высоким каркасом дома. Их изображения по форме напоминают древние бронзовые фигурки, а при изображении костюмов Цзэн Сяофэн вероятно вдохновлялся местным народным искусством. Вся картина выдержана в желтых тонах, ассоциирующихся с цветом земли.



Рис 10. Цзэн Сяофэн. Строительство дома. Холст, масло. 1984.

На картине «Банановое дерево» изображены представители этнических меньшинств. Это очень реалистичная работа, на которой изображены полуобнаженные жители деревни, собирающие бананы. Интерес вызывают непривычные формы людей и предметов на картине, а также ощущение древности и тяжести, создаваемое общей цветовой палитрой. Простота жизни этих людей тронула сердце художника и побудила его инстинктивно создавать такие работы, точные и аутентичные по содержанию и примитивистские по форме.



Рис 11. Цэн Сяофэн. Банановое дерево. Холст, масло. 1985.

Ма Юнь (известный также как Джек Ма) изучал масляную живопись в Центральном университете национальностей и после окончания учебы вернулся в Куньмин. Будучи уроженцем Юньнани, художник не мог оставить эту прекрасную красную землю.

Горы Яо расположены в Хунхэ, Юньнань, где на протяжении многих поколений живут народности мяо и яо, именно здесь Ма Юнь и нашел ключ к разгадке своей души. В картине «Впечатлении от горы Яошань -1» (рис. 12) Ма показывает картину далекого прошлого. Яо в черных одеждах — это группа людей, живущих на вершинах гор. Он создает очень примитивное и сюрреалистическое ощущение, как это делали в те времена некоторые южноамериканские художники. Он пробуждает первобытные чувства, потому что «каждому художнику нужна соответствующая точка входа, и это то, что некоторые художники, возможно, не смогут найти за всю свою жизнь»[Источник: Личный архив автора. Интервью с Ма Юнь (Джеком Ма). 2 июля 2019 г.].



Рис 12. Ма Юнь. «Впечатление от горы Яошань» (1). Холст, масло. 1985 г.

На переднем плане – фигура, занимающая почти половину картины, лицо ее с гротескно простыми чертами, напоминающее застывшую бронзовую фигуру. Женщины на заднем плане изображены очень обобщенно, в одинаковых костюмах, все они написаны на больших плоских участках и состоят из нескольких простых цветовых блоков. На заднем плане – переплетенная масса кактусов и множество зеленых растений. При более пристальном изучении можно увидеть множество животных, скрытых внутри, включая павлинов и фазанов, и особенно большую тотемическую фигуру ежа на самом верху, добавляющую картине связи с мифологией.

Картины Ма содержат этнические символы, но в них отражены и приметы реального

быта, например представители народа яо в картине «Впечатлении от гор Яо (2)» одеты в национальный костюм, но на ногах у них кеды (рис. 13)



Рис 13. Ма Юнь. «Впечатления от горы Яошань» (2). Холст, масло. 1985.

Работы Ма Юня отражают его знания этнической культуры народов яо, мяо и др. меньшинств Юньнани, но эти локальные знания выражены универсальным языком масляной живописи. В его работах прослеживается связь с идеями Пикассо, который говорил о «рисовании как ребенок», образы, напоминающие работы Пауля Клее (1879–1940).

У художника есть и более абстрактные работы, например «Впечатления от горы Яошань (3)». «Мои учителя не были исключительно реалистами, они больше увлекались формой и любили модернистский язык Запада, так что я находился под его влиянием. В то время мы слышали о Сезанне, Матиссе, Пикассо и даже о более авангардных Клее, Виллеме де Кунинге (1904–1997) и других»[Источник: Личный архив автора. Интервью с Ма Юнь (Джеком Ма). 2 июля 2019 г.].

В картинах Ма сочетаются достаточно зрелое понимание двух аспектов «поиска своих корней»: постижение тайн древних племен глубоких гор и универсальный, абстрактный язык примитивизма. «Это то, что мы искали в то время. Содержание важно, оно высвечивает детали, и через детали вы вызываете в себе стремление к самовыражению, эту духовность, этот исконный сюжет»[Источник: Личный архив автора. Интервью с Ма Юнь (Джеком Ма). 2 июля 2019 г.].

Эзотерический код восприятия и передачи локальной и этнической специфики заключается в поисках и обретении такого места, где в наибольшей степени воплощена божественная гармония – истина, добро и красота. Жизнь обитающих там людей также наполнена высшими смыслами, она является прекрасной и подлинной. Обретя такое место, художник обретает и себя, внутреннюю гармонию, вдохновение, родник творческой энергии.

Несколько поколений китайских художников обрели такое место в Юньнани, преимущественно в ее «глубинке». Пан Дэхай отправился в Тулин, который, по его словам, был местом, где обрела покой его душа. В 1979 году Мао Сюйхуэй, Чжан Сяоган, Е Юнцин и Ян Ицзян впервые приехали в Гуйшань, расположенный более чем в 100 километрах к юго-востоку от столицы Юньнани Куньмина, именно там находится деревня народа сани под названием Нохэй.

Для Мао Сюйхуэя Гуйшань – это место, хранящее воспоминания о его творческом пути, идеальное место, наполненное духом прованских пейзажей и помогающее скрыться от мирской суеты. Художник считает Гуйшань райским местом, в котором он смог отыскать

ответы на многие творческие вопросы.^[25]

Мао Сьюхуэй – один из самых известных художников КНР, начиная с 1980-х годов, сейчас постоянно живет и работает в Юньнани. После окончания Культурной революции он поступил на факультет изобразительного искусства бывшего Куньминского педагогического университета (ныне факультет масляной живописи Юньнаньской академии искусств) и стал проходить курс базовой подготовки.^[26] Ранние работы Мао Сьюхуэя 1980-х годов, например, циклы картин «Гуйшань» и «Мать краснозёма» являются отражением его мыслей о природе и его внутренних духовных потребностей, с насыщенными красками и тягой к примитивизму.

Именно в районе горы Гуйшань художник начал работу над «Мечтой о краснозёме». На самом деле Гуйшань — это обычная гора в 100 километрах от Куньмина, где есть достаточно скромные деревни, не тронутые цивилизацией, где народ сани, принадлежащий к народности и, живет уже много поколений, выращивая скот и овец, возделывая краснозем и возводя каменные дома.

Уход художников в юньнаньскую глубинку был своеобразной формой «возвращения», т.к. это поколение художников периода Реформ и открытости вначале стремилось максимально уйти от старых приемов живописи, как социалистического реализма, так и китайских традиций и искали новые формы в западном искусстве.

Мао Сьюхуэй говорил о том, что при создании своих ранних работ он черпал вдохновение из работ К. Коро (1796–1875), хотя общий стиль и форма картин все же были ближе к стилю Ж. Милле (1814–1875) и П. Сезанна (1814–1875). Художник рассказывал: «Я интересовался Сезанном в студенческие годы, меня вдохновляла его манера при создании картин делать акцент на объем, на композицию, на некоторые концептуальные композиционные решения, на то, как можно создавать свои собственные картины, как можно компоновать фрагменты впечатлений и некоторые эскизы; а также уникальный способ Сезанна подмечать, что природа на самом деле очень богата. Мы, художники, можем на основе своих длительных наблюдений создать мир, гармонирующий с природой. Изучение Сезанна помогло мне стать более уверенным в выборе композиции моих картин и понять, что художник имеет право составлять их субъективно»[Источник: Личный архив автора. Интервью с Мао Сьюхуэем. Не опубликовано. 27 октября 2020 г.]. В некоторых картинах цикла «Гуйшань» можно проследить и влияние А. Руссо (1844–1910) (Рис. 14).



Рис. 14. Мао Сьюхуэй. «Гуйшаньские женщины». Холст, масло. 1984 г.

Картина Мао Сьюхуэя 1987 года «Дар краснозёма – звуки лета» (рис. 15) – это радостная и романтическая летняя сказка, отход от загадочного и статичного стиля его

предыдущих картин. Мао Сюйхуэй рисует с детским желанием показать на холсте все, что он увидел, используя чистые, яркие цвета, но при этом применяя примитивистский подход к моделированию. Фигуры, животные и растения изображены просто и сдержанно, а жесткие линии композиции делят каждый объект на несколько частей, расположенных близко друг к другу, но не связанных между собой. Художник здесь предстает как человек, не умеющий рисовать, пытающийся завершить свою работу и с огромными усилиями дорисовывающий каждое изображение, что представляет собой примитивистский способ рисования, а наложение нескольких предметов очень похоже на изображения, оставленные первобытными людьми. Общая атмосфера картины – мечтательная, рождающая ассоциации с райским садом.



Рис. 15. Мао Сюйхуэй. «Дар краснотёма – Звуки лета». Холст, масло. 1987 г.

Чжан Сяоган (1958 г.р.) также является примером духовного «возвращения», который обрел в Юньнани духовную родину после периода увлечения западными течениями, в том числе крайне модернистскими. Он родился в городе Куньмин провинции Юньнань в 1958 году, в ранние годы изучал живопись и был членом «Юго-Западной художественной исследовательской группы», работы участников которой являются уникальным визуальным выражением современного китайского искусства^[27]. В 1979 году, вернувшись домой с летних каникул, Чжан Сяоган и Мао Сюйхуэй отправились в гору Гуйшань, чтобы вместе сделать наброски, рассчитывая найти в них отражение религиозных настроений картин Милле. На самом деле, влияние Милле все еще проявлялось в его последующих выпускных работах: заметны были тяжелые формы, сиреневые тона и религиозные мотивы.

На одной из картин Чжана Сяогана «Тибетские женщины на отдыхе» (рис. 16) изображены несколько тибетских женщин, сидящих на обочине дороги и пьющих чай, перед ними разбросаны кружки, справа – женщина с ребенком на руках, кормящая грудью. Подход Чжана к фигурам основан на выделении основных черт персонажей для последующего их изображения. Отмечая, что все они обладают смуглой, здоровой кожей, он окрашивает их в коричневый цвет, а черты лица формирует по одной схеме, с жесткостью и суровостью, присущей застывшим маскам. Тела кажутся разделенными на отдельные элементы, а непропорциональные руки и ноги лишь усиливают неуклюжесть фигур. Проработка деталей одежды небрежна и проста, художник больше заинтересован в том, чтобы показать «реальность» того, что у него в голове, вместо того, что он увидел. Простая техника моделирования не нарушает общего ощущения цельности картины, простой метод изображения линий и плоское изображение фигур придают его картинам некую самобытную идею.



Рис. 16. Чжан Сяоган. «Тибетские женщины на отдыхе». Холст, масло. 1981.

В цикле картин «Пастбище: приближение бури» заметно влияние творчества Милле и художников-постимпрессионистов. На переднем плане крепкая женщина из тибетской народности камы привязывает теленка, а позади нее женщина с граблями занимается сельскохозяйственными работами. Чжан Сяоган использует утрированные средства выразительности, такие как крупные объемные формы, плотные черные линии и использует коричневые тона, чтобы подчеркнуть силу и выносливость людей, что позволяет зрителю почувствовать их неиссякаемую жизненную силу. Одежда персонажей довольно проста, ведь Чжан Сяоган не уделяет особого внимания деталям. Он хочет выразить эмоцию, истинное воплощение народа, поэтому в работе присутствуют мотивы, похожие на те, что мы можем увидеть в работах Милле. Влияние художников-постимпрессионистов также заметно в формах выражения, например, в темных облаках, надвигающихся с горизонта, явно заимствованных их работ Ван Гога.



Рис. 17. Чжан Сяоган. «Пастбище: Приближение бури». Бумага, масло. 1981.

Использование Чжан Сяоганом коричневого и красного цветов придает картине символический характер: коричневый — это цвет земли, а красный символизирует тепло жизни. Фон, напоминающий пустыню, усиливает таинственную атмосферу картины, а внешний вид и образ фигур далеки от представления о цивилизации. Предметы настолько разнообразны и даже нереальны, что заполняют всю картину, и создают в глазах зрителя атмосферу сюрреализма. В изображении фигур Чжан Сяоган использует манеру, близкую к стилю фресок раннего Возрождения, показывая предметы с очевидной скованностью и отсутствием плавности и естественного движения. В целом картина выглядит довольно просто благодаря уменьшению объема изображения, написанию больших плоских участков, а также опущению и упрощению деталей.

Для эзотерического кода восприятия юньнаньской этнолокальной специфики очень интересен опыт художников, получивших образование за границей, а затем вернувшихся и выработавших свой стиль в Юньнани. Такими художниками являются Ляо Синьсюэ и Лю Цзымин, в молодом возрасте проходившие обучение во Франции

Ляо Синьсюэ был важной фигурой в истории развития пейзажной живописи Юньнани. В его картинах, написанных маслом, техника проста, палитра картин яркая, а использование цвета создает ощущение торжественного величия. Во время учебы во Франции он изучал традиционную западную живопись, вбирая в себя выразительные приемы западных импрессионистов и постимпрессионистов, особенно пуантилизм западных неомпрессионистов, смело используя эти приемы в своих работах. В работах Ляо Синьсюэ восточное настроение и очарование выражается в использовании западной импрессионистской техники пуантилизма в масляной живописи, и в то же время он выражает традиционные китайские гуманистические и философские идеи.

Работы Ляо Синьсюэ часто отражают четыре сезона весны в Куньмине, что также является его самой популярной и наиболее специализированной темой. «Летний пляж» (рис. 18) является одним из шедевров Ляо Синьсюэ. Композиция этой картины хорошо пропорциональна, а работа кистью плавная. Цветовая палитра следует принципу единства, с гармоничными вариациями теплых и холодных тонов в использовании цвета, а природные пейзажи хребта искусно представлены через цвета масляной живописи.



Рис. 18. Ляо Синьсюэ. «Летний пляж». Холст, масло.

После возвращения с учебы во Франции Лю Цзымин написала множество картин, отражающих пейзажи региона Юньнань. Когда Лю Цзымин только начинала работать, ее картины маслом были, как правило, прорисованными и достаточно яркими. После 1980 года стиль пейзажной живописи Лю Цзымин резко изменился, поскольку она объединила китайскую и западную живопись в единое целое, включив в свои картины суть традиционной китайской каллиграфии и этнических народных узоров. Ее стиль живописи – честный, простой и чистый. Она также использует уникальные географические ресурсы Юньнани и этнические достопримечательности в качестве темы для своих работ.

Так, в работе «Пейзаж реки Нуцзян» сочетаются особенности китайской и западной живописи, а общий стиль отличается минимализмом. Наиболее характерными чертами этой картины являются простота исполнения и способность к обобщению, причем оба эти качества возводят картину на чрезвычайно высокий уровень. Простое и минималистское выражение цвета Лю Цзымин, в котором она фокусируется на изысканности простоты и глубине смысла, придает картине более сильное ощущение китайского стиля, хотя она училась во Франции, изучая западное использование цвета и стиля. Несмотря на то, что она училась во Франции, чтобы изучить западные цвета и формы, Лю Цзымин придерживается скорее китайской эстетики. Техника Лю Цзымин включает не только владение искусством светотени западной современной живописи, но и использование

пустого белого пространства для работы со светом и цветом, раскрывая карниз дома в сильном свете всего несколькими мазками, и все это очень естественно и спонтанно, с ощущением непосредственности.

В работах «Пятьсот миль до Дяньчи» и «Старая улица Лицзяна» (рис. 19 а) использование цвета в основном тональное, обычно с использованием одного типа цвета и смежных цветов, но в работе Лю Цзымин использует разницу в штрихах, толщине и направлении одного и того же цвета, чтобы отразить эффект тонального цвета, придавая одному цвету и смежным цветам.

Работы её чрезвычайно разнообразны. В «Храме трех пагод» (рис. 19 б) белые облака вдали и скалы перед озером перекликаются друг с другом, хотя это обычный пейзаж, но благодаря кисти автора создается ощущение движения. Переплетение «линий» и «цветов» придает сцене ритмичное настроение, а скалы вблизи хоть и изображены в стиле китайской живописи, но выглядят реалистично. Другой шедевр, «Бамбуковый дом» (рис. 19 в), представляет собой работу, посвященную жизни семьи народности дай, в которой бамбук подобен прекрасной девушке, а листья по-разному колышутся на ветру, что помогает рассмотреть маленький бамбуковый дом вдали. Прекрасные женщины дай греются в лучах солнца, и картина передает колорит этой народности с помощью обработки, которая сводит трехмерное пространство к плоскому изображению. Цвета яркие, а мазки кисти энергичные и упругие. В картинах Лю Цзымин утонченные линии часто добавляются к простым цветовым блокам, воображаемым или реальным, светлым и темным, создавая визуальное ощущение цвета в смеси жестких и гибких вариаций.



Рис. Лю Цзымин. а) «Старая улица. Лицзян». Холст, масло. 1987; б) «Храм трех пагод». Холст, масло; в) «Бамбуковое здание». Холст, масло. 1984.

В масляных картинах Лю Цзымин основное внимание уделяется гармонии и спокойствию культурного ландшафта Юньнани, а ее пейзажные работы оказали значительное влияние на развитие пейзажной живописи в Юньнани и отражают гармонию в душе художницы.

Можно сказать, что художники эзотерического кода интерпретации юньнаньской этнолокальной специфики используют двойную оптику: они способны видеть ее и «изнутри», и «снаружи» одновременно. Они имеют опыт жизни и творчества в Юньнани, но также знакомы с мировой художественной культурой, получили образование в крупных городах КНР или за границей, работали, участвовали в художественных выставках за рубежом. Если точное прочтение местной специфики доступно только небольшому кругу посвященных (точно так же, как книгу на языке одного из этносов Юньнани могут прочитать очень немногие местные жители и узкие специалисты-востоковеды), то символический смысл картины благодаря универсальному языку живописи доступен для поклонников творчества художника по всему миру и включается в мировой художественный процесс.

В целом, в отражении локальной и этнической специфики Юньнани в творчестве современных художников удалось выделить три типа культурного кодирования: экзотический, архаический и эзотерический.

Экзотический тип заключается в том, что отдельные реалистически изображенные этнические элементы включаются в образы предельно обобщенного художественного языка. Принципиальной является установка на максимальное дистанцирование художника (и зрителя) от «жизненного мира», т.е. содержания повседневной жизни его обитателей (этноса), именно за счет этого достигается эстетический эффект любования «чистой формой». Этот тип кодирования преимущественно встречается у приезжих художников, не погруженных в местные реалии.

Архаический код заключается в «поисках корней», т.е. реконструкции утраченных элементов традиции по сохранившимся археологическим и этнографическим (фольклорным) образцам. По содержанию эти картины воспроизводят многие элементы трудовой и бытовой повседневности, а по форме — тяготеют к жанру примитивизма. Воссоздание аутентичного этнолокального контекста присуще в основном местным и аборигенным художникам. Само это содержание в полной мере релевантно только для узкого круга потребителей искусства из носителей местной культуры, но образно-символический язык живописи значительно расширяет зрительскую аудиторию.

Эзотерический культурный код формирует образ Юньнани как «земли обетованной», а живущие там народности, их трудовая повседневность и сюжеты из местного быта становятся источником творческой энергии художников; личностное самовыражение обуславливает разнообразие художественных стилей, которые могут меняться со временем даже у одного автора. Художники этого направления используют «двойную оптику»: они видят юньнаньскую специфику одновременно «изнутри» и «снаружи», что обусловлено амбивалентностью их опыта — они местные жители с опытом жизни в современных мегаполисах, в том числе за рубежом.

Библиография

1. Нехвядович Л.И. Этноискусствознание как метод изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 6 (43). С. 417-419.
2. Соколова А.Н. Содержание понятия «этническая живопись»: к постановке проблемы // Культура и искусство. 2021. № 9. С. 1-17.
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М: Художественная литература, 1975. С.234-407.
4. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002.
5. Веденин Ю. А. Культурный ландшафт как хранитель памяти ойкумены // Человек: образ и сущность. №1. (36), 2019. С. 21-37.
6. Томилов Н.А. Хозяйственно-культурные типы тюркских народов Сибири в научных трудах середины XX – первых десятилетий XXI в. // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2021. № 3. С. 187-195.
7. Нехвядович Л. И. Этнокультурные традиции в изобразительном искусстве Алтая: вторая половина XX - начало XXI в. Дис. канд. наук по специальности 17.00.04. Барнаул, 2013.
8. Голынец Г.В., Кривошеина Н. В. Монументальные росписи алтарей храмов Вятки XIX — начала XX в // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2,

Гуманитарные науки. 2020. Т. 22, № 2 (198). С. 288-300.

9. Москалюк М. В., Серикова Т. Ю. Методы построения субъективной реальности в произведениях художников-примитивистов (на примере творчества И.Ю. Верпеты, Ю.Д. Деева, В.Ф. Капелько // Архитектон: известия вузов. 2018. № 1 (61). URL: http://archvuz.ru/2018_1/14

10. Ергалиева Р.А. Орнаментальные реминисценции в живописи Казахстана // Естественно-гуманитарные исследования. 2017. № 4 (18). С. 39-44.

11. Пелипенко А.А. Постигание культуры (Часть 3. Начальные страницы) // Личность. Культура. Общество. 2019. Том XXI. Вып. 1-2 (№№ 101-102). С. 171-182.

12. Кичигина А. Г. Принципы образно-знакового языка неоархаики в творчестве Н. А. Спесивцевой // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 4. С. 63-68.

13. Ван И. Время и молодежь – исследование феномена создания картин маслом на тему национальных меньшинств молодыми художниками в Юньнани в 1980-х годах. Куньмин: Изд-во Юньнаньской Академии художеств, 2016.

14. Ли Сяньфань. Объединение и создание объектов. Создание картин с этнической тематикой в Юньнани в 1980-х и 1990-х гг. с точки зрения этнического искусства. Пекин: Изд-во Центрального университета национальностей, 2018.

15. У Инин. Специфический интерес к картинам маслом в Юньнани 1980-х годов. Куньмин: Изд-во Юньнаньской академии художеств, 2021.

16. 吕澎. 中国艺术编年史 / 吕澎. – 北京:中国青年出版社, 2012 年 (Лу Вэя. Хроники китайского искусства). Пекин: China Youth Press, 2012.

17. Ли Япин. Творчество учеников К.М. Максимова – продолжателей традиции реалистического искусства живописи в Китае // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 70. С. 211-218.

18. Шань Цзинюй. «Водный фестиваль – ода жизни» художника Юань Юньшэня как знаковое произведение современного китайского монументального искусства. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 12 (86): в 5-ти ч. Ч. 4. С. 209-213. С. 210. Режим доступа: www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/55.html

19. Шань Цзинюй. «Водный фестиваль – ода жизни» художника Юань Юньшэня как знаковое произведение современного китайского монументального искусства. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 12 (86): в 5-ти ч. Ч. 4. С. 209-213. С. 212. Режим доступа: www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/55.html

20. 边巴琼达. 西藏题材绘画艺术中的粗犷审美创作范式研究 // 西藏大学学报 (社会科学版). 2017 年. 第2期. 49–58页 (Бьянба Ционда. Исследование парадигмы грубого эстетического творчества в тибетской живописи // Журнал Тибетского университета. 2017. № 2. С. 49-58). С. 51.

21. Ли Мэнде, Алексеева Г.В. Тибетская тема лирического художника Ай Сюаня: визуальные образы и национальный дух // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 137-145. С. 142.

22. Нехвядович Л. И. Этническая традиция как стилеобразующая категория // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 5. С. 343-345. С. 345.

23. Ли Сяньфань. Объединение и создание объектов. Создание картин с этнической тематикой в Юньнани в 1980-х и 1990-х гг. с точки зрения этнического искусства. Пекин: Изд-во Центрального университета национальностей, 2018. С. 36.

24. Ли Сяньфань. Объединение и создание объектов. Создание картин с этнической тематикой в Юньнани в 1980-х и 1990-х гг. с точки зрения этнического искусства. Пекин:

Изд-во Центрального университета национальностей, 2018. С. 38.

25. Линь Вэйхуан, Чжан Янь. Путь: история живописи Мао Сяохуэя (1973–2007).

Шанхай: Изд-во Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2007. С. 311.

26. 水天中, 徐虹. 20世纪中国美术史•油画卷. / 上海: 上海人民美术出版社, 2020年12月 (Шуй Тяньчжун, Сюй Хун. История китайского искусства XX века. Том «Живопись маслом»).

Шанхай: Шанхайское народное изд-во изящных искусств, 2020.

27. 栗宪庭. 中国当代艺术的缩影式艺术家 张晓刚和他的缩影式中国人的肖像 // 东方艺术. 2016

年:23:137-144页 (Ли Сяньтин. Современный китайский художник Чжан Сяоган и его портреты китайцев // Восточное искусство. 2016. № 23. С. 137-144). С. 141.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Локальная и этническая специфика Юньнани в творчестве современных китайских художников: взгляд «изнутри» и «извне», в которой проведено исследование юньнаньской художественной школы и юньнаньского стиля в живописи.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что уникальность юньнаньской живописи обусловлена двумя социокультурными факторами: этническим разнообразием населения провинции и весомым вкладом, который внесен современными художниками Юньнани в культурное наследие провинции и всего Китая. Изображение этнических меньшинств Юньнани на фоне уникального по красоте природного ландшафта является «визитной карточкой» юньнаньской школы, а использование этнических сюжетов и символов традиционной культуры – спецификой юньнаньского стиля.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что на рубеже XX–XXI веков художники провинции Юньнань сделали образ своей малой родины и ее народов достоянием современной глобальной культуры, что позволяет говорить о «юньнаньском эстетическом чуде».

Цель статьи – показать специфику восприятия и отображения культурного ландшафта и этнической культуры населения Юньнани в творчестве современных художников разных направлений, имеющих опыт работы как в Юньнани, так и за ее пределами (в том числе за рубежом). Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: выявить различные культурные коды, в рамках которых интерпретируется этническая и локальная (этнолокальная) культура в живописи; установить, какие из этих культурных кодов преобладают в творчестве приезжих и местных художников; показать, как этноспецифические элементы Юньнани отображаются в творчестве современного поколения местных художников, получивших образование за границей.

Методологическую базу составил комплексный подход, включивший как общенаучные методы классификации, анализа и синтеза, так и социокультурный и формально-стилистический анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких российских и китайских исследователей как Ю.М. Лотман, М.А. Бахтин, Л.И. Нехвядович, А.Н. Соколова, Ван И, Ли Сяньфань и др. Эмпирическую базу составили произведения современных китайских художников провинции Юньнань.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор приходит к заключению, что изучение реализации уникального этно-локального опыта в современном искусстве является актуальным научным направлением в культурологии и искусствоведении. Научная новизна данного исследования заключается в систематизации и культурологическом обосновании уникальности произведений

мастеров юнаньской школы.

Анализ произведений современных художников, тематика которых связана с провинцией Юньнань позволил автору выделить три основных культурных кода, в соответствии с которыми интерпретируется и репрезентируется ее этническая и локальная специфика: автор определяет данные коды как экзотический, архаический, эзотерический. Экзотический тип заключается в том, что отдельные реалистически изображенные этнические элементы включаются в образы предельно обобщенного художественного языка. Архаический код заключается в «поисках корней», т.е. реконструкции утраченных элементов традиции по сохранившимся археологическим и этнографическим (фольклорным) образцам. Эзотерический культурный код формирует образ Юньнани как «земли обетованной», а живущие там народности, их трудовая повседневность и сюжеты из местного быта становятся источником творческой энергии художников.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение этнолокального направления в искусстве представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 27 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании. Однако текст статьи нуждается в редакторской правке, так как содержит неверно оформленные сноски.